

Der Christus Michelangelos in S. Maria sopra Minerva in Rom.

Von

Carl Mandhot Dr.,
Pastor in Hamburg.



• Hamburg.

Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter),
Königliche Hofverlagsbuchhandlung.
1898.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals F. F. Richter) in Hamburg.



Der Christus Michelangelos in S. Maria sopra Minerva in Rom gehört zu den merkwürdigsten Werken christlicher Kunst. Dem großen, aber ungeduligen Meister war dies Werk so lieb, daß er es gern zum zweiten Male ausführte, als bei der ersten Bearbeitung der Marmor in dem Gesicht eine schwarze Ader zeigte; ja er war bereit, das ganze Werk noch einmal zu machen, als gegen einige letzte Striche, die einer seiner Schüler bei der Ablieferung ausführen mußte, ihm Tadel und Bedenken geäußert wurden. Von dem Besteller wurde Michelangelos Aerbieten einer dritten Ausführung mit einem dankbaren Briefe abgelehnt, in welchem man liest: „Ihr zeigt Euren großen Sinn und Eure Hochherzigkeit, indem Ihr für ein Werk, das in der Welt nicht besser gemacht werden kann und das nicht seinesgleichen hat, mir ein noch besseres liefern wollt.“ Als sichtbaren Beweis seiner großen Dankbarkeit machte er dem Meister ein werthvolles Reitpferd zum Geschenk. Auch von den Zeitgenossen wurde das Standbild mit hoher Bewunderung aufgenommen. Sein Ruhm stieg so hoch, daß König Franz I. von Frankreich den Christus abformen ließ, um ihn in Paris in Erz aufzustellen. Dieser hohen Beachtung ist eine Zeit der eingreifendsten Kritik und Bemängelung gefolgt. Die Verwaltung der Kirche ging voran: um das Standbild kirchensähig zu erhalten — es war von Anfang zur Aufstellung in dieser Kirche bestimmt —, wurde ihm ein Strahlenkranz von Bronze über dem Haupte angebracht und

die Lenden mit einem Bronzetuch umhüllt. Die Kritik der Kunstkenner und Historiker ist dem Urtheil der römischen Kirche gefolgt; sie hat das Standbild in den Tadel geistverlassener Formen und in die Entschuldigung einer sachlich auch dem großen Manne unmöglichen Aufgabe so dicht eingehüllt, daß die wirkliche Bedeutung, obschon sie dem Werke klar genug aufgeprägt ist, gar nicht mehr geahnt, geschweige denn verstanden wird. Hermann Grimm sagt in allen Auflagen seines Werkes über Michelangelo, dies sei „die erste Statue Michelangelos, die als manierirt bezeichnet werden muß“, und erklärt aus Anlaß der Besprechung dieser Statue den Begriff der Manier, der auch ein großer Künstler verfallen könne. Weil der Meister der gewohnten ruhigen Stellungen müde gewesen sei, „suchte er Schwierigkeiten, nur um sie zu überwinden, und ließ seine Gestalten Wendungen machen, welche weniger die Bewegung des sie erfüllenden Geistes, als die Kühnheit und Kenntniß Michelangelos zeigen“.

Gewiß, die ästhetische Kritik soll unabhängig ihres Amtes walten; nicht fragen, wem zulieb und wem zuleid sie rede. Doch sollte sie ganz besonders vorsichtig werden, wenn ihr Urtheil den sittlichen Menschen im Künstler gegen seine eigenen sonstigen Erklärungen und Erweisungen tief herabdrückt. Hat das ästhetische Urtheil mit diesem Tadel recht, so muß der große Künstler, dem es gilt, eines schlimmen Mißbrauches seiner Kunst für persönliche Eitelkeit geziehen werden; und es ist dann das Allerhäßlichste, daß er dazu die Gestalt des Erlösers herabgewürdigt hätte. Wenn ihm das möglich gewesen wäre, dürfte man kaum gegen Jemanden etwas einzuwenden haben, dem es einfiel, die beständigen und lauten Zeugnisse eigener Frömmigkeit, die von Michelangelo vorliegen, für eitel Selbstbetrug und Heuchelei zu erklären. Aber mit den genauesten Kennern seiner in vielen Zeugnissen uns beglaubigten edlen Gesinnung geht das naive Urtheil des frommen Gefühles der regelmäßigen Be-

sucher der Kirche S. Maria sopra Minerva diesem verdammenden Urtheil geradezu entgegen. Denn das naive fromme Gefühl erzeugt diesem Bilde die höchste Verehrung. Und zwar nicht, weil ihm irgendwelche besondere Bedeutung von seiten der Kirche zugeschrieben würde, sondern obgleich nichts von alledem dort geschieht, was sonst ein der Andacht empfohlenes Bild auszeichnet.

Das Standbild ist auf einem Postamente aufgestellt, das auf der rechten Seite der Treppe, die zu dem Hauptchor der Kirche führt, vor dem Wandpfeiler errichtet ist, welcher den abschließenden Triumphbogen des Chores trägt. Es steht dort in sehr ungünstigem Lichte. Denn das stark gedämpfte Licht, welches nur matt in diese Kirche dringt, die in dicht umgebende, hohe Häuser eingebaut ist, kann diese Stelle nicht unmittelbar erreichen; und auch das zerstreute Licht des Kirchenraumes wird durch einen großen, an das Ende des Hauptschiffes gebauten Hochaltar von dort zurückgehalten. Hinter diesem Hochaltar geht ein breiter Gang vor dem Chore vorüber, den Ein- und Ausgehende viel benutzen. Fremde, die auf die ablehnende Kritik eingeschworen sind, beeilen sich meist vorüber zu kommen, um dem Künstler nach seinen sonstigen Sehenswürdigkeiten zu folgen. Wer aber einige Zeit verweilt, wird aufs höchste überrascht durch die große, immer spontan erscheinende Verehrung, welche die meisten römischen Besucher der Kirche diesem Bilde erweisen. Alte Frauen und junge Männer, Leute im mittleren Lebensalter aller Stände und aus beiden Geschlechtern habe ich gesehen, wie sie dort den eiligen Schritt hemmten, zum Angesichte des dargestellten Heilandes in die Höhe blickten und dann der Statue den Fuß küßten. Ich hatte nie den Eindruck, daß dies in der geschäftsmäßigen Weise geschieht wie in St. Peter vor der Petrusstatue, zu der die Pilger herandrängen wie an einen Billettschalter, um in eiliger Weise den Fußkuß abzumachen, ohne sich

sonst um die Statue zu kümmern. Auch weist keinerlei äußere Veranstaltung auf den Wunsch einer solchen Verehrung hin. Die Statue hat keinen Altar; ihr Postament ist nicht besonders geschmückt; weder Fahnen noch Kerzen noch irgend andere Draperien sind dabei angebracht. Sie steht ganz allein für sich in der mit Altären und Bildern reich geschmückten Kirche, ohne Dienst und Weihrauch. Und trotzdem diese große Verehrung. Dem Metallschuh, der über den rechten Fuß gezogen ist, sieht man an, daß, wenn dieser vorsorgliche Schutz nicht wäre, die fromme Inbrunst längst den Marmor der großen Zehe dieses Fußes und mehr noch auf den Lippen davon getragen hätte. Diese starke, von dem Werke selbst ausgehende, nirgend durch Wunderlegenden unterstützte Wirkung eines Standbildes, die kein Kirchendienst empfiehlt oder fördert, dazu in einer mit reichen Altären geschmückten Kirche ist vielleicht nicht bloß für den evangelischen Beobachter ein seltsames und merkwürdiges Schauspiel. Ist es Jesus, der Herr, dessen Namen auch ein schlechtes Werk noch immer so hoch erhebt; oder bringt am Ende das Standbild doch in seiner individuellen Beschaffenheit, seiner Haltung, dem Ausdruck seiner Züge und seiner Bewegung den Geist und die Richtung des Wirkens Jesu in einem bestimmten Moment ergreifender zum Ausdruck, als die Kritik zugeben will? Haben wir es wirklich nur mit der kunstvollen Gestaltung einer bewegten Figur zu thun, die man Christus genannt hat; oder giebt es am Ende doch einen ganz bestimmten Augenblick, eine konkrete Handlung, in deren Verlauf Christus ebenso, wie er hier dargestellt ist, zu denken ist und vielleicht gar nicht anders vorzustellen war?

Lassen wir uns zuerst von Hermann Grimm das Werk beschreiben. „Die Statue des Christus in der Minerva empfängt an ihrem Plaze das in solchen Räumen hergebrachte zerstreute Licht, das eine richtige Ansicht selten zuläßt. Die Gestalt steht

aufrecht, das aus leichtem Rohr (Rohrstäben) gebildete Kreuz an ihrer Seite; die rechte Hand hält es mit herabgesenktem Arm unten leicht gefaßt, während die linke, über die Brust übergreifend, es weiter oben berührt. Die Beine und der Unterkörper sind dabei in der Bewegung nach links gewandt, indem das linke Bein ein wenig vor-, das rechte zurücktritt; der Oberkörper jedoch dreht sich mit den Schultern nach der andern Seite, und diese Drehung der Gestalt über den Hüften ist das Meisterstück der Arbeit.

Die Stellung an sich aber entspricht nicht der Person dessen, den sie erscheinen lassen soll. Nehme ich den Abguß des kleinen, zart ausgeführten Modells in die Hand, wo Schultern und Kopf fehlen, so glaube ich den Torso eines Achilles zu sehen. Eine schlanke, kühne Vollkommenheit männlicher Kraft läßt diese Bildung ahnen: man denkt, das Haupt müsse ein Helm bedeckt und an dem fehlenden Arm ein Schild gehangen haben. Etwas Kriegerisches, Heldenhaftes liegt im Aufstehen der beiden Füße, das uns befremdend erscheinen muß bei einer Erscheinung, die sanft hinwandelnd über die Erde gedacht wird, als müßten sich die Blumen, auf die er getreten, wieder aufrichten nachher, wie wenn sie nur ein Windhauch beugte. Dieses Sanfte, Duldbende war Michelangelo überhaupt nicht eigen; er konnte nicht in seine Werke legen, was er nicht besaß.“

Die 7. Auflage von Grimms Werk ist 1894 erschienen; sie enthält bis auf die kleine in Klammer mitgetheilte Abänderung dieselbe Beschreibung wie die älteren Ausgaben. (I, S. 421 f.)

Es ist interessant, daß Springer¹ dieselbe Statue zur Begründung des entgegengesetzten Urtheils über Michelangelo anruft. „Sie zeigt uns das Bild eines Mannes von stattlichen Gliedern und edlem, ernstem Ausdruck, sie hilft, das Vorurtheil zerstreuen, als wäre Michelangelo zur Wiedergabe milder, maß-

voller Gestalten unfähig gewesen, sie athmet aber nicht die Fülle des Lebens, welche Michelangelos Jehovah, seinen Propheten und Sibyllen in der sizilianischen Kapelle die Unsterblichkeit sicherten.“ Springer sucht dies mit einer ausführlichen Erörterung über die Grenzen plastischer Darstellung zu begründen, welche die dramatische Handlung, die nothwendig sei, um Christi Wesen zur Darstellung zu bringen, in einer Einzelstatue nicht zulasse. Dazu komme: „ein nackter Leib hilft aber nichts dazu, die Geistesrichtung und den Charakter einer Persönlichkeit anschaulicher zu machen.“ Bei Kämpfen, beim Ringen u. s. w. sei das Nackte dazu da, die Wahrheit des ungebrochenen Naturlebens zu enthüllen. Hier sei es also weise von Michelangelo gewesen, daß er freiwillig auf ein reicheres Geberdenspiel verzichtet und durch mannigfaltige Bewegung die Einheit und Wahrheit der plastischen Auffassung nicht geschädigt habe.

Günstiger urtheilend, führt Philippi in seinem neuesten Werke aus: dieser Christus sei ein einfaches und edles Werk. „Sollte einmal Christus als Einzelgestalt ohne Beziehung auf einen bestimmten Vorgang, also ohne die Möglichkeit einer dramatischen oder tiefer begründeten geistigen Belebung gegeben werden, so war es jedenfalls die einzige künstlerische Art, ihn aufzufassen, wie Michelangelo ihn gab: von edler, schöner, aber man möchte sagen, ernster Körperbildung und mit mäßig belebtem Gesichtsausdruck. Die Bekleidungsfrage ist dagegen nebensächlich. Denn wie nichtsagend ist z. B. Thorwaldsens segnender Christus, und man frage sich überhaupt, wie viele einzelne (die nicht zu einer Scene gehören) Christusbilder es giebt unter den gemalten, von denen man befriedigt ist. Und wie weise und richtig war es doch, daß Michelangelo hier von seinem Kontraposto kaum eine Andeutung machte.“²

Rna c f u ß unterläßt alle tadelnden Bemerkungen. „Michelangelos Christus, der mit der Rechten das Kreuz umfaßt, mit

der Linken den Eßigschwamm und die Stange hält und mit gewendetem Haupte ernst und traurig auf den Beschauer herab blickt, steht auf einem viel zu niedrigen Untersatz und in sehr schlechter Beleuchtung. Daß eine spätere Zeit, welche die unbesangene Begeisterung der Renaissance für die Schönheit der Menschengestalt nicht mehr theilte, an der völligen Nacktheit der Figur Anstoß nahm, ist begreiflich; leider aber ist das bronzene Lententuch, womit man dieselbe bekleidete, sehr ungeschickt angeordnet; es liegt zu tief, so daß es den schon durch die Aufstellung hervorgerufenen Eindruck, als ob die Beine gegen den Oberkörper zu kurz wären, in empfindlicher Weise verstärkt.“³

In dem Vorwort zu Baedekers „Mittelitalien und Rom“ sagt Springer: „Die nackte Christusstatue imponirt durch edle Männlichkeit der Haltung und des Ausdrucks, mag sie auch anfangs durch die Abweichung von der Tradition befremdlich wirken. (LXVIII.)

Jacob Burckhardt im Cicerone (7. Aufl., S. 161) erklärt: „Es ist eines der liebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neueren Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen als irgend ein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des „Siegere über den Tod“ auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tief gefühlt nennen müssen.“

Da Springer das mir hier nicht zugängliche und im Buchhandel im Augenblick vergriffene Werk von Symonds⁴ anführt, ohne eine andere Auffassung, sei's auch nur polemisch, zu erwähnen, so nehme ich an, daß mit den angeführten Urtheilen der Kreis, in welchem sich das Urtheil bewegt, genau bezeichnet ist. Keiner dieser Kenner und Forscher weiß eine bestimmt gegebene Handlung anzugeben, in welcher Christus als nackte Gestalt in dieser Haltung vorgestellt werden dürfte oder müßte.

Vom scharfen Tadel schreitet indes die Beurtheilung, wie es scheint, unmerklich zur Entschuldigung und weiter zur Anerkennung eigenartiger Vorzüge, die für einzelne Theile der Gestalt, namentlich für das Gesicht, über die Anerkennung einer nur schönen Menschengestalt deutlich hinausgehen.

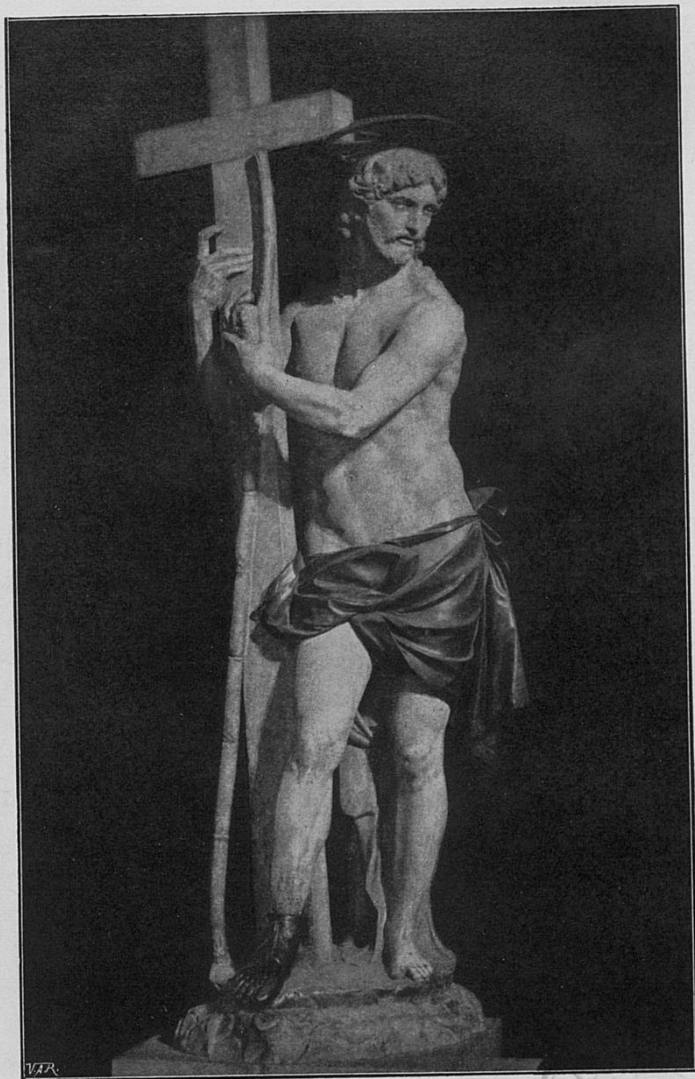
Vergleicht man nun die Beschreibung mit der Figur selbst oder auch nur mit einer getreuen Abbildung, die ohne Zuthat zeigt, was der geniale Bildhauer geschaffen hat, so wird man nicht ohne Erstaunen starke Ungenauigkeiten und Irrthümer der Beschreibung wahrnehmen. Eine wenig bewegte Gestalt, die mit beiden Füßen aufsteht, wird beschrieben; in Wahrheit aber steht diese Gestalt, die in der Minervakirche zu sehen ist, nur auf einem Fuße auf und ist mit dem anderen Bein und Fuß in einer nach vorwärts gehenden Bewegung begriffen. Man hat nicht erst den Marmor unten wegnehmen müssen, um die Metallsohle des Metallschuhes auch unter den Fuß zu ziehen, dieser Fuß bewegt sich in der Luft; er steht mit der Verstärkung durch die Metallsohle heute noch nicht auf; an der hochgehobenen Ferse und dem nach unten gesenkten vorderen Theil des Fußes erkennt man, daß die Gestalt im Begriff ist, mit diesem Fuß niederzutreten. Folgt man der heutzutage meist angenommenen Bezeichnung nach den Seiten des Beschauers, so ist zu sagen; die Gestalt ruht auf dem rechten Fuß, d. h. also dem linken Fuß der Gestalt, und sie bewegt den rechten. Und zwar geschieht dies nach vorwärts in einer etwas drehenden Bewegung, welche auf ein Vorschreiten nach der rechten Seite deutet, nach welcher das Antlitz mit großem Nachdruck gerichtet ist. Mit dieser Bewegung kehrt der Körper aus der nach der linken Seite zu dem Kreuze zurückgewendeten Bewegung zurück. Denn die viel bewunderte und oft allein besprochene Drehung des Oberkörpers über den Hüften steht mit dieser Bewegung des Beines in organischer Verbindung. Die Muskeln des Leibes sind in

lebhafter Thätigkeit; es ist gerade die beginnende Rückbewegung, die ihr mannigfaltiges Leben bedingt, wie die einen Muskeln anfangen, sich zurückzuziehen, die anderen dagegen vorwärts drängen. Man merkt selbst, wie das lebhafter in den Adern hinströmende Blut die Oberfläche des Körpers beeinflusst, und sieht, einmal in diese Beobachtung vertieft, fast unwillkürlich nach dem Herzen, das lebhafter schlagen muß; aber dies bewegte Herz, das Einzige, was er nicht darstellen kann, hat des Künstlers Weisheit unter dem nach dem Kreuze gewendeten Arme verborgen. Aber wer ihn versteht, der glaubt ihm, daß dort wirklich ein Herz schlägt, da er die Wirkung so bestimmt dargestellt sieht.

Diese Bewegung nach der Seite des ruhenden Fußes, also für den Beschauer nach rechts, die in dem Unterkörper vor sich geht, ist in dem obersten Theile der Gestalt, dem Kopf und Nacken, bereits vollzogen. Mit einer Haltung, die auf eine eben ausgeführte, rasche, mit einem Male vollzogene Bewegung hindeutet, sind Kopf und Hals nach rechts gewendet. Ein bestimmender Entschluß geht von dort aus, dem die übrige Gestalt folgt; und wir sehen sie in der Ausführung dieser Bewegung. Das Antlitz sieht nach unten; und wenn der links sich bewegende Fuß den Boden wieder berührt, so wird sich nicht nur die ganze Gestalt in der Richtung des Angesichtes vorwärts bewegen, sondern sie muß auch etwas hinabsteigen, auf die niedrigere Stufe des Bodens, welche unten angedeutet ist. Wohin geht sie und was wird dabei aus dem Kreuze, an dem die Arme und Hände beschäftigt sind?

Der linke Arm greift nämlich vor der Brust her; der Arm ist im Ellbogengelenk etwas nach unten gebogen, so daß die obere Brust zu sehen, die Brustwarzen bedeckt sind und die Hand in der Höhe der Axelhöhle das Kreuz trifft, welches sie gegen den rechten Arm drückt. Der rechte Arm greift von hinten um das Kreuz herum; er ist im Ellbogengelenk scharf nach oben gebogen,

weil das Kreuz auf den Muskeln des rechten Ober- und Unterarms ruht. Die rechte Hand greift oberhalb der linken, etwa in der Höhe des Kinns, an das Kreuz, auf dem ihre Finger in getrennter Bewegung sichtbar sind. Diese Finger scheinen sich zu einem neuen Griffe zu rüsten; die Adern der Hand schwellen an, jeder Muskel bis zum kleinsten ist angezogen und die Sehnen gespannt. Die linke Hand dagegen ist noch mit anderen Dingen beschäftigt; sie hat einen Strick zu halten und einen Schwamm, drückt auch einen wie einen Pilgerstab großen und starken Bambusstab mit dem Daumen an das Kreuz. Sie scheint einen bedeutenden Druck ausgeübt zu haben, aber jetzt sichert sie mehr das in seinem Fundament gelockerte, an den rechten Arm gelehnte Kreuz; infolge der geringeren Anstrengung läuft das Blut zurück, und man meint eine stärkere Bewegung in den Adern an dem Ellbogengelenk wahrzunehmen. Das Kreuz selbst endlich, das Grimm aus Rohrstäben, also sehr leicht gebildet sein läßt, ist in Wahrheit als ein starkes, massives Kreuz aus dem vollen Stein gehauen. Der Beschauer, der die ganze Figur vor Augen hat, wird gar nicht in Zweifel darüber gelassen, was geschehen muß, wenn dieses Kreuz nicht mehr von den Armen des Mannes gestützt würde; es ist in seinem Halt am Boden gelockert und steht schief; ohne Halt muß es fallen. Soll es aber bei dieser Bewegung des Mannes von ihm weiter gehalten werden, so muß er es mit sich fortbewegen; er muß es anfassen, um es vorwärts zu heben und dort neben oder vor sich zu stellen, wo er hinschreiten will. Denn in der jetzigen Lage kann er es in dem Augenblick nicht mehr halten, in welchem sein Fuß den tiefer liegenden Boden vor ihm berührt. Das ist alles so klar und deutlich in dem Marmor ausgeführt, daß Niemand über die Absicht des Bildhauers im Unklaren bleiben kann, der das Vorurtheil aus den Augen gewischt hat, daß Michelangelo, nur um zu zeigen, wie groß seine Kunst, den bewegten Menschen darzustellen, die



Christusgestalt mißbraucht habe. Wem es nicht auf das Beschauen hin einleuchten will, der möge die Bewegung mit einem ähnlich breiten Brett nur versuchen, und er wird sich von der Richtigkeit der vorgetragenen Auffassung überzeugen.

Wir haben also im höchsten Maße vor uns, was die dramatisch bewegte Handlung ausmacht. An der 1506 aufgefundenen Laokoon-Statue bewunderte man, wie in drei durch die Schlangen verbundenen Personen die drei Hauptmomente einer Handlung in einem Bilde vereinigt seien: der endende Todeskampf (an dem jüngeren Sohne), der in die entscheidende Krisis tretende Todeskampf (im Vater), der sicher angekündigte Todeskampf (im älteren Sohne, der eben noch zu entfliehen meinte). Hier, bei dem Christus Michelangelos, sind die drei Momente um eine einzige Person als Lebensakte vereinigt. Die fertige Handlung bei dem schiefstehenden, aber im rechten Arm gesicherten Kreuz; die in entscheidender Bewegung sich vollendende in der Gestalt des Mannes, der sich bewegt; die in seinem Antlitz angekündigte und im Entschluß begonnene Bewegung nach dem Ziele, zu dem er hinablickt. Mit höchster Spannung folgt man der Bewegung, um tief ergriffen zu ahnen, was das Antlitz ankündigt.

Lassen wir indes für einen Augenblick das wunderbare Antlitz und seine Haltung und geben wir uns kurz zusammenfassend noch einmal Rechenschaft über das Wahrgenommene.

Nicht vor einer ruhigen, sondern vor einer im höchsten Maße bewegten Gestalt stehen wir. Sie hält das Antlitz nach unten gerichtet, dorthin zu gehen, bewegt sie den Fuß; und in dieser Richtung muß sie das Kreuz an einen neuen Ort versetzen. Ihre Abzeichen nennen sie deutlich; die Kunstbesessenen sagen: es ist der Christus Michelangelos; der Meister selbst hat sie freilich etwas anders, nämlich so genannt, wie die Pfarrkinder von St. Maria noch heute sagen: *il redentore* d. i. der Erlöser. Der Erlöser; wozu will er sein Kreuz gebrauchen,

zu wem noch als Erlöser herabsteigen, nachdem er den Tod überwunden hat; wen sucht sein ergreifendes Erbarmen? Auch das hat Michelangelo deutlich gedacht und unmißverständlich genug ausgedrückt. Und man hätte es gar nicht mißverstehen können, wenn nicht die Augen mit Blindheit wären geschlagen gewesen. Vielleicht zum Glück.

Doch lesen wir lieber zuerst, was der Bildhauer über die näheren Umstände, unter welchen der Erlöser von ihm dargestellt ist, in das Werk hineingeschrieben hat. Von den Symbolen haben wir das Kreuz genügend erwähnt. Die drei anderen hat man leicht zu verstehen gemeint. Das Eine, der Strick, wird gar nicht erwähnt; der Schwamm ist der Schwamm mit Essig, den die Soldaten an ein Rohr banden, um den Herrn am Kreuze zu tränken; und der große Bambusstab soll der Stab sein, an dem dieser Schwamm hinauf gereicht wurde. Man hat wahrscheinlich den Strick als das Hilfsmittel angesehen, mit dem der Schwamm festgebunden wurde. Und wo dies nicht ausreichend deutlich genug von dem Bildhauer angedeutet erschien, hat man sogar noch ein Bändchen oben hinzugebunden, bevor die Photographie gemacht wurde, wie dies leider für die große, auch im Hintergrunde⁵ etwas irreführende Photographie von Braun, Clement & Cie. geschehen, nach welcher die Abbildung in dem Werke von H. Knackfuß gegeben ist. Nun ist aber der Strick ein wirklicher großer Strick, mit dem man einen Menschen fesseln kann, aber nicht einen Schwamm anbinden wird. Und wer sich die Mühe giebt, die Hand, die ihn hält, genau zu betrachten, nimmt wahr, daß diese Hand den großen Strick zusammengefaßt hält, wie man einen Strick in Bindungen zusammenlegt, wenn man ihn außer Gebrauch setzt. Der Strick hat anscheinend gar nichts mit dem Schwamm zu thun; es sind nur einige bei der weiteren Bewegung der Hand heruntergefallene Bindungen, die man unter, und eine nach oben verschobene, die man über der Hand wahrnimmt.



Dieser Strick kann und soll nichts anderes sein, als der Strick des Todes. Das war ein anscheinend schon der antiken Kunst geläufiges Symbol. Die Hekate als Göttin der Unterwelt hält neben dem Schlüssel einen zusammengelegten Strick, wie man an der schönen Bronzestatue im Konservatorenpalast in Rom sehen kann. Und ebenso ist in der Bibel von den Stricken des Todes die Rede, von welchen z. B. es Ps. 18, 6 heißt: „Der Hölle Bande umfingen mich; und des Todes Stricke überwältigen mich.“ Eine Stelle, die in der christlichen Kirche stets messianisch gedeutet wurde. Ist Christus gestorben, so hat ihn der Tod mit seinem Stricke gebunden; indem er den Tod besiegte, hat er diesem den Strick abgenommen und sich wieder befreit. Daß Niemand nur darüber im Zweifel bleibe, was er meine, hat Michelangelo den Schwamm, der die Bitterkeit des Todesleidens andeutet, so gestaltet, daß die Löcher des Schwamms einen Todtenschädel darstellen, der mit Schädelknochen, wie mit einem barbarischen Turban gekrönt ist, wie Jeder, der genau zusieht, sich sofort überzeugen muß. Der freundlichen Unterstüzung des Herrn Hofphotographen Fuß dahier verdanke ich die Vergrößerung der Hand, an welcher man auch in der Abbildung das Schädelbild klar erkennt. Den Fürsten des Todes hat der Fürst des Lebens besiegt. Daher ist dieser Schwamm auch gar nicht an den Stab gebunden, sondern wird von der Hand des Siegers gehalten, der mit einem Wanderstabe zu seiner letzten Aufgabe schreiten will.

Der Erlöser, der den Tod besiegt hat, geht in die Unterwelt, um den seit Aeonen im Gefängniß des Hades Festgehaltenen mit dem Kreuze die Befreiung zu bringen. „Niedergefahren“ zum Todtenreich, sagt für das deutsche Ohr das nach den Aposteln genannte Symbol, welches diesen Satz erst seit dem vierten Jahrhundert aufgenommen hat; aber der alte Text sagt: „er ging hinab“ (*κατέβη*). Aus dem ersten Petrusbrief 3,19 erfahren

wir zum Theil, um was es sich bei dieser sehr alten Vorstellung handelte. Er ging hinab und hat den Geistern im Gefängniß gepredigt, also Denen, die vor seinem Kommen auf Erden gelebt haben, die Erlösung gebracht. „Er ging allein hinab, aber mit einer großen Schar stieg er hinauf zu seinem Vater im Himmel,“ heißt es in einer alten Rede.⁶ Nach anderen Stellen ist dies kein leichtes Hinwandeln gewesen, wie Grimm allein den Besieger des Todes sich denken will, sondern ein Kampf und eine heldenhafte Anstrengung bei der Zertrümmerung des Gefängnisses. Sobald ein Künstler, der seinen Gegenstand durchdenkt, sich dieser Vorstellung bemächtigt, so wird er, was berichtet wird, in eine Reihe von Vorgängen zerlegen. Es sind zum mindesten drei Hauptvorstellungen, die er deutlich scheiden muß. Den Sieg Christi über den Tod, der den Herrn ins Grab gelegt hat; die Wanderung in die Unterwelt zu dem Gefängniß und die Predigt, die mit dem Aufbrechen oder der Zertrümmerung des Gefängnisses beginnt. Nach der vollendeten ersten Handlung, dem Siege über den Tod, in der Ausführung der zweiten, also im Beginn des Hinabschreitens mit dem Kreuze, und in der Vorbereitung der dritten, der Aufrichtung des Kreuzes in dem zu erbrechenden Gefängniß des Hades, hat Michelangelo den Erlöser dargestellt. Sobald man dies versteht, ist alles Befremdliche verschwunden, und die ganze außerordentliche Kraft und Schönheit des herrlichen Werkes beginnt ihre Wirkung zu üben. Auf diesem Wege geht der Sieger über den Tod ohne Gewand. Seine Kleider haben die Henkersknechte am Kreuz unter sich vertheilt. Die Leintücher, in die man den Leichnam gehüllt hatte, liegen im Grabe. Der Bildhauer hat das Felsengrab deutlich angedeutet; über den Felsblock, der hinter dem linken Bein an das Felsengrab erinnert, hängt das Leintuch herab, ein bleibender Protest des Künstlers gegen die Bekleidung, welche das Verständniß der Situation und damit die Wirkung

seines Werkes so sehr hemmt. Daß der hinabsteigende Erlöser den Tod besiegt hat, beweisen die Symbole, die er in der Hand hält, noch mehr das Leben, welches durch die ganze Gestalt geht. Wenn irgendeinmal die höchste Bewegung in jedem Gliede gerechtfertigt gewesen ist, so mußte es in der Darstellung Dessen sein, der, vom Tode überwältigt, gestorben war, aber eben den Tod besiegt hat und im neuen Leben zu der Erstürmung des Gefängnisses der Verstorbenen übergeht. Und daß er zu diesem letzten Kampfe sein Kreuz mitnimmt, das ergiebt sich aus der ganzen Vorstellung von selbst. Am Kreuze hat er die Kraft gewonnen; vom Kreuze will er dort predigen; mit dem Kreuze wird er die letzte Macht der Unterwelt besiegen und den Teufel vertreiben, der ihn auf diesem Wege doch sicherlich hindern will. Wie die Sonne leuchtend über die Felsen heraufsteigt und dann hinabgeht in das dunkle Thal, um Licht und Wärme zu verbreiten, so geht der aus dem Felsengrab Hervorsteigende in die ewige Nacht hinab, um den Allerverlorensten das Erbarmen göttlicher Liebe zu bringen; von seinem Antlitz leuchtet die Kraft des heiligen Geistes, die ihn stärkt und treibt; denn „im Geiste geht er hin, den gefangenen Geistern zu predigen“ (1. Petr. 3, 19). Das hat uns in diesem Werke, soweit ein Mensch es vermag, Michelangelo vor Augen gestellt. Wir fühlen die Bedeutung der letzten Anstrengung und begleiten den Erlöser, in unserem Empfinden, ganz ergriffen von der Siegeszuversicht, die von seinem Angesicht leuchtet.

Aus der Schilderung der Auferstehung Jesu in dem Bruchstück des sogenannten Petrus-evangeliums, das vor einigen Jahren in Aegypten gefunden wurde, geht das hohe Alter und die weittragende Bedeutung der Vorstellung klar hervor. Dort heißt es, nachdem berichtet ist, wie die Wächter bei dem Grabe zwei Engel haben vom Himmel herabkommen und in das Grab gehen sehen:

„Und während sie noch erzählten, was sie gesehen hatten, sehen sie wieder und sehen, daß nun drei Männer aus dem Grabe heraus gehen, und die Zwei den Einen unterstützen, und daß ein Kreuz ihnen nachfolgt; und von den Zweien reichen die Häupter bis an den Himmel und das Haupt des von ihren Händen Unterstützten erhob sich bis über die Himmel. Und sie hörten eine Stimme aus den Himmeln, die da sprach: Hast du Gehorsam verkündigt Denen, die da schlafen? Und man hörete vom Kreuze her die Antwort: Ja!“⁷

Da ist also klar ausgesprochen, was die spätere christliche Dogmatik bis zu einem gewissen Grade wieder eingeschränkt hat, indem sie nur Einzelne, die Patriarchen, dieser Wohlthat theilhaftig erklärte und Christus nur bis zur Vorhölle, dem sogenannten Limbus, hinabsteigen und dort das Evangelium verkünden ließ. Auch die vor Christus entschlafenen Geschlechter sollen die Predigt vom Kreuze vernehmen; das erfordert die barmherzige Treue, die sonst seines Sieges über den Tod nicht froh werden konnte; das liegt der großen Verkündigung im Briefe an die Philipper (2, 8—11) zu Grunde, daß in seinem Namen sich beugen sollen auch die Kniee Derer, die unter der Erde sind. Wie kraftvoll diese Hoffnung austrat, kann man daraus ermessen, daß sie, wie uns „der Hirte des Hermas“ noch verräth, sogar eine Taufthätigkeit der Apostel in der Unterwelt annahm (IX, 16). Bis gegen Ende des dritten Jahrhunderts läßt sich deutlich nachweisen, daß auch eine vorbereitende Thätigkeit Johannes, des Täufers, angenommen wurde.⁸ In den Schriften des Justin, des Irenäus und Tertullian wird im Anschluß an eine verlorene Stelle des Alten Testaments die Vorstellung des Hinabsteigens auf den Erlöser allein beschränkt und in der späteren kirchlichen Erklärung die Ausdehnung ihres Segens auf einen kleineren Kreis eingeengt, was eine Folge der mißbräuchlichen Benutzung in den gnostischen Systemen ist. Aber, die ursprüngliche Kraft

und Bedeutung dieser Zuversicht wird durch nichts besser bewiesen, als durch den Umstand, daß sie im vierten Jahrhundert, d. h. eben in der Zeit, da die großen Massen und mit ihnen die historische Erinnerung an die vergangenen Geschlechter in die christliche Kirche eintraten, es noch erzwang, daß die tröstende Vorstellung des Hinabsteigens Jesu in die Unterwelt noch in das nach den Aposteln genannte Symbol aufgenommen wurde. Kein edles Volk, das noch etwas auf seine Vorfahren hält, und kein Geschlecht christlicher Menschen, das sich bewußt ist, seinen Vorfahren in dieser Welt etwas zu verdanken, wird es auf die Dauer aushalten, diese Vorfahren für alle Ewigkeit von dem Heile Christi ausgeschlossen zu denken. In dieser Empfindung erhält sich wahrscheinlich die Wurzel der Anhänglichkeit an die Seelenmessen, deren Mißbräuche in der katholischen Kirche selbst so oft getadelt worden sind. Sener friesische Herzog, der auf die unbefriedigende Beantwortung seiner Fragen nach dem Schicksal seiner Vorfahren den Fuß wieder vom Taufwasser zurückzog, mag uns erinnern, welchen Preis die deutsche Fürsten- und Mannentreue zu zahlen hatte, als sie ohne tröstliche Hoffnung zum Theil mit Gewalt bekehrt wurde. Und die großen gebildeten Völker des Ostens mit ihrem zähen Familienkult und der deutlichen Erinnerung an ein geschichtliches Leben voll edler Erscheinungen werden der christlichen Mission und dem christlichen Leben in ihrer eigenen Mitte noch sehr deutlich machen, daß der barmherzige Samariter in diese Wunden Del und Wein gießen muß, um tapferes, neues Leben herzustellen. Vielleicht lernen dann auch die Evangelischen des Abendlandes und Amerikas diese Wunde des Volksgemüthes wieder verstehen und finden in der Geduld Christi und der Barmherzigkeit Gottes das Mittel, mit dem sie zu heilen ist, — und nicht bloß zum Schein verbunden wird, wie mit den Seelenmessen geschieht. Mit welcher Beschämung wird man sich dann erinnern, daß es eine Zeit gegeben

hat, in welcher die Sehnsucht nach einer solchen Hoffnung verdammt worden ist, weil sie die nicht erklärte, alte Formel dafür nicht mehr nachsprechen konnte.“⁹

Ueber die volksthümliche Verbreitung und künstlerische Benützung der Vorstellung vom Hinabsteigen des Erlösers in die Unterwelt kann kein Zweifel bestehen. Seit dem sechsten Jahrhundert hat zwar die abendländische Kirche die Vorstellung des Hades durch die Meinung, daß vor dem Hades noch einige andere Stätten seien, bereichert; aber dadurch ist der Gedanke selbst, daß Christus in diese Unterwelt hinabgestiegen sei, nur desto mehr bedacht und erwähnt worden. Man nahm um den tiefsten, im Grunde der Erde liegenden Ort der Verdammten den Umkreis des Purgatoriums an, in welchem die läßlichen Sünden abgebußt werden; diesen umgiebt der Limbus infantium, der Ort der in einem gleichgültigen Zustand sich befindenden Kinder christlicher Eltern, die vor der Taufe gestorben sind. Und wiederum der äußerste Kreis dieses Raumes sollte der Limbus patrum, der Aufenthaltsort der Frommen des Alten Testaments bis zu demjenigen Zeitpunkt gewesen sein, in welchem Christus dorthin hinabstieg, um sie zu befreien. Aber um sie zu befreien, mußte er die Pforte der Hölle aufbrechen. Die Lehre vom Fegefeuer ist erst 1439 in Florenz als Dogma anerkannt worden. Daß damals, anläßlich eines Unionsversuches mit der griechischen Kirche, sehr eingehende Verhandlungen über diese Fragen in Italien stattfanden, hat sicherlich dazu beigetragen, die durch die Dichtung Dantes in dieser Richtung schon stark beeinflussten Geister noch mehr anzuregen, wie auch die Kunst veranlaßt, sich des sehr populären Gegenstandes zu bemächtigen. Man soll auch nicht vergessen, daß in der unabhängigen Gewissensentscheidung, mit welcher kirchliche Würdenträger und Personen, die mit allen Versicherungen kirchlicher Seelenrettung gestorben waren, von Dante in die

Hölle versetzt wurden, ein Protest des Gewissens der Laien und eine gewisse Befreiung von der äußeren Kirchenautorität hervortritt. In dieser populären Beschäftigung ist der Gedanke eines Kampfes, den Christus geführt hat, sehr stark hervorgetreten. Und das war bei jeder näheren Beschäftigung mit den biblischen Ausdrücken vom Siege über den Tod und der kirchlichen Ueberlieferung von dem Aufbrechen oder Zertrümmern der Hölle, wie es in dem vielgelesenen Büchlein „Barlaam und Josaphat“ heißt, eigentlich selbstverständlich; erschien doch nicht bloß der Zeitrichtung, sondern auch nach dem Offenbarungsbuch die Idee des siegreichen Königs eine unumgängliche Vorstellung auch für den Friedefürsten zu geben. Bilder mit dem Gange Christi in die Unterwelt gehören zu den beliebtesten Darstellungen der kirchlichen Kunst des späteren Mittelalters; sie ziehen sich durch die ganze Zeit der Renaissance; sie sind auch in Deutschland weit verbreitet und sehr geschätzt gewesen. Sie erreichen in den Holzschnitten Dürers eine besondere Tiefe und Weihe. Wenn der deutsche Maler den Gang in die Unterwelt als eine Uebung barmherzig helfender Liebe darstellt, so hat er damit eine besondere Seite der Sache hervorgehoben und weiter entwickelt. Wir können jedoch ein vollgültig Zeugniß dafür anrufen, daß der allgemeinere Gedanke derjenige des Kampfes gewesen ist. In einer berühmten Predigt, die Martin Luther 1533 in dem Schlosse zu Torgau gehalten hat, erklärt er, es sei unmöglich, von dem „Hinabgefahren in die Hölle“ anders als im Bilde zu reden. „Darum,“ fährt er fort, „ist es fein und recht, daß man's den Worten nach ansehe, wie man's malet, daß er mit der Fahne hinunterfährt, die Höllensforten zerbricht und zerstöret.“ Es sei zwar nur ein Bild für die Sache, die man nicht eigentlich beschreiben könne, aber ein nützliches, liebliches und trostreiches Bild. „Und ist ohne Zweifel von den alten Vätern so auf uns kommen, daß sie so davon geredet und gesungen haben,

wie auch noch die alten Lieder klingen und wir am Ostertag singen: „Der die Hölle zerbrach und den leidigen Teufel darin band“ u. s. w.¹⁰

„Demnach pflegt man's auch also an die Wände zu malen, wie Christus hinunterfährt mit einer Chorkappen und mit einer Fahne in der Hand, vor die Hölle kömmt und damit den Teufel schlägt und verjagt, die Hölle stürmt und die Seinen herausholet. Wie man auch in der Osternacht ein Spiel für die Kinder getrieben hat. Und gefällt mir wohl, daß man's also den Einfältigen vormallet, spielet, singet oder sagt und solls auch dabei bleiben lassen und daß man nicht viel mit hohen spizigen Gedanken sich bekümmere, wie es möge zugegangen sein, weil es ja nicht leiblich geschehen ist, sintemal er die drei Tage ja im Grabe ist blieben,“ . . . „ob man's wohl grob und leiblich malen und denken muß und davon reden durch Gleichniß, als wenn ein starker Held und Riese in ein fest Schloß käme mit seinem Heer und Panier und Waffen und daselbige zerstörete und den Feind darin finge und bände“ u. s. w. „Darum sage nun einfältiglich also, wenn man dich fraget nach diesem Artikel, wie es zugegangen sei. Das weiß ich wahrlich nicht, werde es auch nicht erdenken noch ausreden können: aber grob kann ich das wohl malen und in ein Bild fassen von verborgenen Sachen so fein klar und deutlich zu reden: daß er ist hingegangen und hat die Fahne genommen als ein siegender Held und damit die Thür aufgestoßen und unter den Teufeln rumort, daß hie einer zum Fenster und dort einer zum Loch hinaus gefallen ist.“ Luther meint, er könne wohl auch fein und scharf darüber disputiren und fragen, ob die Fahne von Tuch oder Papier gewest und wie es zugegangen, daß sie in der Hölle nicht verbrannt. Item was die Hölle für Thür und Schloffer habe. Das sei aber keine große Kunst, da es Jedermann von selbst könne. Und auch das nicht, wenn er Allegorien daraus mache und deute, was Fahne und Stab oder

Tuch und Höllenthür heiße. Aber das nütze auch nicht, und darum wolle er lieber bei dem kindlichen Verstand bleiben, der in diesem Artikel fein malet, denn mit den Klüglern in ihren hohen Gedanken fahren, die sie selbst nicht verstehen. „Denn solch' Bild kann mir nicht schaden, sondern dienet wohl dazu, daß ich diesen Artikel desto stärker fasse und behalte und bleibt der Verstand rein unverkehrt. (Gott gebe, ob die Pforten, Thor und Fahne sei hölzern, eisern oder gar keine gewesen), wie wir doch müssen alle Ding, die wir nicht kennen, im Bilde fassen, ob sie gleich nicht so eben zutreffen oder in Wahrheit also ist wie man malet.“ „Also gläube auch ich hie, daß Christus selbst persönlich die Hölle zerstört und den Teufel gebunden hat; Gott gebe: die Fahne, Pforte, Thor und Ketten sei hölzern und eisern gewesen oder gar keine gewesen; da liegt auch nichts an, wenn ich nur das behalte, so durch solch' Bild wird angezeigt, das ich von Christo gläuben soll; welches ist das Hauptstück Nutz und Kraft, so wir davon haben, daß nicht mich und alle, die an ihn glauben, weder Hölle noch Teufel gefangen nehmen noch schaden kann.“¹⁰

Damit ist der ganze Kreis allgemeiner Vorstellungen und der gebrauchten Symbole als ein von alters her überkommenes und im Volksbewußtsein festhaftendes Gut nachgewiesen. Michelangelo hat sie nach Art seiner Kunst verwendet und sein großartiges Christusbild in Marmor geschaffen. Daß er statt der Fahne das Kreuz selbst verwandte und dem Sieger über den Tod die Symbole dieses Sieges in die Hand geben konnte, ist seine originale Auffassung. In dem berühmten Dominikanerkloster in Florenz ist ein sehr schönes Bild nach der Art, wie Luther sie beschreibt, von Fra Angelico. Der wie auf Erden bekleidete Erlöser tritt mit dem Kreuz in der Linken durch das gewaltsam aufgebrochene Höllenthor; er stellt den rechten Fuß mit dem Wundenmale vor und streckt die rechte Hand den zu befreienden Patriarchen entgegen, die ihm anbetend entgegen-

kommen, während die Teufel fliehen. Dieses Bild muß Michelangelo in Florenz gesehen haben; und man möchte fast sagen, daß sein Christus mit dem Christusbild auf diesem Bilde im Profil eine gewisse Aehnlichkeit zeige. Wie die Zeit der Renaissance die befreiende Wirkung des Hinabsteigens in die Unterwelt unwillkürlich weiter faßte, zeigt ein in den Ufficien bewahrtes Bild des Angelo Bronzino, des jüngeren Zeitgenossen Michelangelos, der ein Nachahmer seiner Formen war. Auf diesem Bilde ist Christus mitten im Limbus dargestellt, eine fast ganz nackte Figur mit der Kreuzesfahne, die auf einen Felsen vortritt und aus der Tiefe zu ihm heraufdrängende, ähnlich nackte Gestalten von Männern, Frauen und Kindern rettet. Das Kreuz wird ihm dort nachgetragen. Das Bild enthält schöne Einzelheiten; aber zweierlei ist dem Maler nicht gelungen. Die Figur des Christus unterscheidet sich nicht von den übrigen Figuren, und die übrigen, zum Theil sehr schönen Gestalten zeigen mehr sich selbst, als die Wirkung desjenigen, um dessen willen sie gemalt sein sollen. Wer vergleicht, kann nicht verkennen, daß der Kopf des Christus eine nicht ganz gelungene Nachbildung der Statue Michelangelos ist, und eine seltsame Abhängigkeit, die nicht abhängig scheinen möchte, tritt an der ganzen Figur hervor. Der Nachahmer, der selbst sein Vorbild nicht vergessen kann, möchte es vor dem Beschauer verstecken. Darum sucht er in allen Hauptbewegungen das Gegentheil der Darstellung Michelangelos zu geben, die er kopirt. Michelangelos Christus hat den Kopf nach rechts gewendet, dieser wendet ihn nach links; dort sind die Hände zusammen beschäftigt, hier ist jede mit eigener Thätigkeit betraut; ist dort die rechte Hand höher als die andere, so ist hier die linke Hand hoch erhoben, die Rechte nach unten gestreckt. Hält dort die Rechte den Zeigefinger an dem Kreuze nothgedrungen in die Höhe, so muß es hier die Linke bei der Fahnenstange ohne sachliche Nothwendigkeit thun. Bei Michelangelo ist der

Körper in der Hüfte nach links gedreht und schreitet aus dieser Drehung zurückkehrend vor. Bronzino hat seine Gestalt so gedreht, daß sie, um sich aufzurichten, nothwendig nach rechts zurücktreten muß, und dementsprechend ist das rechte Bein und der Fuß gezeichnet. Indem ein Mann den rechten Fuß vorwärts im Abschreiten bewegt, könnte er nicht gleichzeitig mit der rechten Hand in entgegengesetzter Richtung einen Ruck thun, um Jemand heraufzuziehen, wie doch angezeigt ist durch das Anfassen des links etwas tiefer stehenden Alten. Allein die Füße der Gestalt verrathen, daß Bronzino nicht in eigenen Schuhen steht; er hat wohl den Versuch machen können, den linken Fuß seiner Gestalt vor, den rechten zurückstellen, aber er hat beide in der Haltung kopirt, die Michelangelo diesen Füßen für die entgegengesetzte Bewegung richtig gegeben hat. Der linke Fuß ist mit der von den vier anderen abgerückten großen Zehe geradezu die Kopie des Fußes in Michelangelos Statue; aber für Bronzinos Gestalt ist die Zeichnung falsch. So wie Michelangelo es darstellt, wird ein Mann sich mit dem Vorderfuß festklammern, wenn er vorschreitend den Schwerpunkt unter körperlicher Anstrengung nach vorwärts verlegt; zieht er aber zurück und muß er sich nach rückwärts drehen, so wird er die Zehen lockern und das Gewicht auf den Hinterfuß und die Ferse legen. Diese Abhängigkeit bei dem Versuche, einen in die Unterwelt eingetretenen Christus mit von Michelangelo verschiedenen Bewegungen zu zeichnen, wird man als einen nahezu untrüglichen Beweis dafür ansehen dürfen, daß Bronzino noch ganz genau verstand, was Michelangelo dargestellt hatte, der zudem, wie jede Photographie von Kopf und Brust zeigt, seinem Werke auf der rechten Seite der oberen Brust dasselbe Zeichen eingeritzt hat, welches Bronzino links unten in die Ecke seines Bildes schrieb: I^{r} = il redentore: der Erlöser, der sich anschickt sein heiliges Werk zu vollenden, indem er das Gefängniß der Unterwelt stürmt.

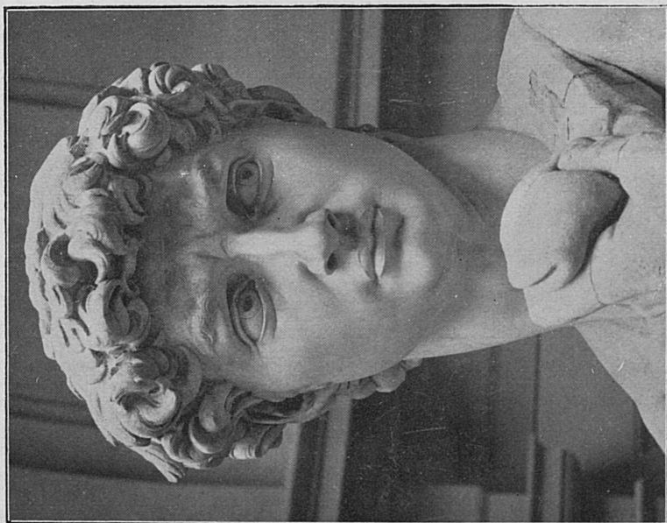
Die Weisheit in der Wahl des darzustellenden Momentes, die Wahrheit der Ausführung bis in die kleinste Bewegung der Christus-Statue sind ebenso bewundernswerth, wie der geistige Ausdruck, in dem Michelangelo ihr Gesicht verklärt hat. Der Künstler, welcher die geistige Bedeutung einer Figur zur Geltung bringen will, hat dazu zwei Wege: entweder zeigt er die Person in entscheidenden Augenblicken vor oder nach der Handlung allein — oder in Verbindung mit anderen Personen, an welchen die Wirkung seines Thuns bemerklich wird. Die Maler, die leichter mehrere Personen darstellen können, bevorzugen im allgemeinen die zweite Auffassung. Wir verdanken ihr das herrliche Abendmahl Leonardo da Vincis. Aber, die Erinnerung an die einzige Stellung dieses Werkes unter vielen der gleichen Bezeichnung genügt auch, um uns deutlich zu machen, welche Schwierigkeit dabei oft nicht überwunden ist. Die Nebenfiguren sollen bedeutend sein; und sie sollen doch die Hauptfigur noch bedeutender erscheinen machen. Das wird selten und nur dem größten Verständniß der eigenen Kunstmittel gelingen. Darum sehen wir oft nur einen als Typus gemalten Christus mit einem Glorienschein, während von erleuchteten Augen die Klarheit Gottes im individuellen Angesicht Jesu Christi gesehen wurde. Die Bildhauer dagegen, die durch ihr Material und die schwierige Bearbeitung größere äußere Hemmnisse zu überwinden haben, werden der einzelnen Person gewiß dann den Vorzug geben, wenn sie dieselbe herausheben und größer als andere, geistig bedeutender darstellen wollen. Sie sind dann genöthigt, den dramatischen Moment sehr dicht bei, vor oder eben nach dem entscheidenden Entschluß zu wählen. Ihre größte Schwierigkeit ist, daß sie die Bewegungen des Körpers als die Folge und damit zugleich als Erklärung der geistigen Bewegung hinstellen sollen. Daran scheitern die meisten Statuen, die oft kaum das Gesicht, geschweige denn die Bewegung der Glieder als Offenbarung der geistigen Bedeutung

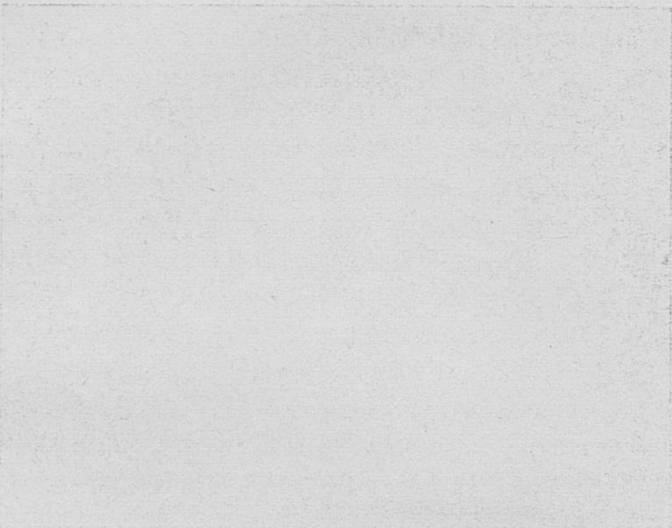
der dargestellten Person darbieten. Wenn aber ein Bildhauer seiner Kunst Meister ist, wird er sicherlich den großen Vorzug der körperlichen Darstellung einer einzigen, bewegten Person festhalten. Die einzige Gestalt hat keine anderen neben sich, die sie erst übertreffen muß; ihre Vorzüge werden von dem Beschauer mit der Zahl aller anderen, die man sehen könnte, aber nicht sieht, sozusagen multipliziert. Handelt es sich obendrein um eine Existenzform, die sie allein haben soll, und die keine andere Person, die man neben sie stellen möchte, in dem dargestellten Augenblicke haben kann, so vermag der Bildhauer dies nur mit einer einzigen Gestalt einigermaßen glaubhaft zu machen. Denn sein Stein, Erz oder Holz wird immer eine körperliche, irdische Person darstellen, ob er nun Geister in der Unterwelt oder Menschen, die noch nicht gestorben sind, oder den Auferstandenen darstellt. Eine Verschiedenheit der körperlichen Existenzform könnte er nur durch hinzugefügte Symbole, wie die Flügel bei den Engeln sind, äußerlich andeuten. Es war also ein Akt hoher künstlerischer Weisheit, daß Michelangelo für seine Darstellung des Auferstandenen einen Moment wählte, in dem er den Herrn allein zu zeigen hatte und nur ihn allein zeigen durfte: den Beginn seiner Wanderung aus dem Grabe in die Unterwelt. Und es ist der Triumph seiner unvergleichlichen Kunst, daß er jedes Glied in der durch die geistige Bewegung zu den Entschließungen, welche sie veranlaßt, unbedingt geforderten Stellung zeigt und dadurch die bedeutende Gestaltung des Angesichtes noch bedeutender gemacht hat. Aus diesem Angesicht leuchtet ernste Trauer, inniges Mitleid und das helle Licht barmherziger Liebe; die bewegten Glieder sind sozusagen die Nebenfiguren des Malers, welche die Gefinnung, die aus dem Angesicht leuchtet, durch ihre Bewegungen als thätig und wirksam erweisen.

Die Bewegung ist so ebenmäßig über den ganzen Körper und alle Glieder vertheilt, daß dies vielleicht die Ursache ist, warum

sie so beharrlich übersehen wurde. Und gar Michelangelos Kontraposto, d. h. die gegensätzliche Bewegung der einzelnen Körpertheile, ist der Wahrheit des Lebens gemäß bis ins Letzte durchgeführt. Der linke Fuß hat die große Zehe weit abgerückt; der rechte muß sie ohne besondere Anstrengung den Zehen parallel halten. Das linke Bein steht; das rechte dagegen bewegt sich vor. Von links ist der Oberkörper nach der rechten Seite der Gestalt gedreht; die Muskeln in der größten Ausdehnung; von der Rechten der Gestalt beginnt die entgegengesetzte Bewegung. Angesicht und Hände, die beiden größten Mittel des seelischen Ausdrucks, sind nach den entgegengesetzten Seiten gewendet und doch in einem Gedanken vereinigt. Linker Arm und Hand sind vor dem Kreuz beschäftigt; der rechte greift von hinten über. Während die linke Hand den jetzigen Stand des Kreuzes sichert, bereitet sich die rechte, es anzufassen, um es nach dem folgenden Standort zu bewegen. Wie natürlich, daß dies die rechte Hand thut. Und wie entscheidend für die ganze Stellung der Figur. Der Gegensatz der Stellung und Bewegung geht bis zu jedem einzelnen Finger der beiden Hände fort. Die linke geschlossene Hand, die anderes hält, kann das Ergebnis einer beendeten Handlung sichern; die rechte öffnet sich, um eine neue Handlung zu beginnen. Und über dem allen das individuell bestimmte treue Antlitz, welches zeigt, wie das hohe geistige Leben des Dargestellten in seinem Thun mit voller Anspannung aller Kraft ganz aufgeht.

Die sorgsame Ueberlegung der Stellung und des Ausdrucks wird Einem noch deutlicher, sobald man diesen Christus mit dem David in Florenz vergleicht. Dieser Vergleich liegt nahe. Wenn es auch kaum der Mühe lohnt, darüber zu streiten, ob der Held aus Davids Stamm auch äußerlich den individuellen Familienzug jenes Gesichtes an sich trägt, so stellte doch dieser David „mit der Schleuder und nicht mit dem Bogen“, wie





Michelangelo das Standbild erklärte, dem Bildhauer eine ähnliche Aufgabe. In Florenz, wo der David ihm lebhaft vor Augen trat, ist der Christus von Michelangelo ausgeführt worden. David ruht auf dem rechten Fuße und bewegt den linken ein wenig, wie er eben die rechte Hand anfängt zu heben. Denn im nächsten Augenblick wird er, seines Zieles gewiß, zum Angriff vorspringen, den Stein aus der Linken in die Schleuder der Rechten legen und den Gegner treffen. Es ist der Augenblick der letzten höchsten Sammlung gewählt. Das Leben scheint ganz nach innen gezogen, auf der Stirne liegt ein dunkler Schatten wie eine schwere Gewitterwolke, die sich zusammenzieht. Der Sturm der Erregung schweigt, alles wird still, aber im nächsten Augenblick wird der Blitz aus den Augen brechen und der Stein fliegen, der den riesenhaften Gegner niederstrecken soll. Der junge David ist ein Held, der in diesem Kampfe sich sammeln muß, um sich zu bewähren. Wie anders dagegen der Christus, der den Tod überwunden hat. Er ist des Sieges gewiß; er ist ein Mann; die geistige Klarheit leuchtet ihm von der hellen Stirn, die das gescheitelte Haar freiläßt; und seine Kraft wird gestärkt durch die letzte Nachempfindung der Todes Schmerzen, die er geschmeckt hat. Sieht man genau auf die Mundwinkel und die Wangen, so merkt man fast gradezu die letzte Bewegung des Schmeckens, die zugleich eine Vorbereitung des Redens ist, wie man sie oft an innerlich tief bewegten Menschen wahrnehmen kann. Der hier reden will, hat die Bitterkeit des Todes geschmeckt, und indem er damit sein Erbarmen zum entscheidenden Entschluß aufweckt, giebt er mit dem festen Willen zu erlösen auch der Siegeszuversicht Ausdruck. Mit seinem Kreuz, das weiß er nun sicher und gewiß, kann er die stärkste Pforte brechen, das festeste Gefängniß zerstören und den schlimmsten Feind besiegen. So bringt dieses Christusbild den Sieg Christi über Sünde und Tod und alle dunkle Gewalt, die aus ihnen stark wird, in einer

Weise zur Darstellung, wie kein Bild der Auferstehung aus dem Grabe es vermag, weil dieses letztere, der Maler oder Bildhauer mag sich stellen, wie er will, immer nur einen Triumph über die Naturgewalt des Todes darstellt. Im Anblick des ergreifenden Angesichtes habe ich auf einer der obersten Stufen der Treppe, die an ihm vorbeiführt, lange gesessen. Die Leute sind um mich gekommen und gegangen; ich habe sie kaum beachtet; der Künstler hat nicht begreifen können, daß mir für alle sonstigen Herrlichkeiten, die er zu zeigen hat, keine Lust kommen wolle. Mich aber hat diese eine Gestalt ganz überwältigt und erfüllt; und ich habe dort meine andächtigste Stunde in Rom verbracht. Die Hoheit der aus Todesleid zu Thaten rettender Liebe wiedergeborenen Gesinnung hat dort eine der höchsten künstlerischen Darstellungen gefunden, die sie je finden wird. Als ich hinausging in die Stille, war mir, als käme ich von der gewaltigsten Predigt eines evangelischen Mannes; und ich mußte mit einer großen unsichtbaren Gemeinde singen: „Wir nach spricht Christus unser Held.“ Das ist kein Christusbild der Vergangenheit, das ist ein Christusbild für eine bessere Zukunft.

Es ist John Addington Symonds, der in seinem schönen Buche über die Renaissance in Italien die Bemerkung macht, daß Michelangelos Einsamkeit mit der Größe seines Charakters und dem Wesen seiner Ideale zusammenhänge. „Von Dante zu Plato, von Plato zu Christus, so lebte er ein Fremdling auf dieser Erde, in Gemeinschaft mit den Seelen der Größesten.“¹¹ Er ließ seine Werke einer in der Gegenreformation herunterkommenden Welt, die bei jeder unbekleideten Gestalt an ihre eigene Gemeinheit dachte, und diese zu bedecken meinte, wenn sie nur sinnlich gedachte Körper mit Kleidern bemalte; seine Anregung konnte nicht haften und wirken, wo verlotterte Geister die Gesinnung Jesu mit Füßen traten, aber vor der dogmatischen Korrektheit devote Verbeugungen machten und nicht mehr aus eigenem Gewissen und

selbst erfahrener Wahrheit ihre Werke schufen. An diesem Umstande wird es liegen, daß die Augen der Menschen in Bezug auf das Verständniß dieses Werkes durch die Tradition solange gefangen blieben. Denn allerdings, vor fanatischen Augen könnte es als eine in Stein gehauene Kezerei erscheinen. Nach dem Dogma ist nicht der menschliche Leib Christi, sondern seine Seele mit der Gottheit zur Unterwelt gefahren. Dem Maler konnte man es nachsehen, wenn er den in die Unterwelt eintretenden Erlöser mit den Zeichen der Wundmale darstellte, wie dies auch Fra Angelico in seinem Bilde in dem Dominikanerkloster in Florenz gethan hatte; aber die körperliche Gestalt des Auferstandenen auf diesen Weg zu stellen, das mag dem dogmatistrenden Geiste der späteren Zeit zu viel gewesen sein. Zumal in einer Gestalt, die so völlig den Anspruch erhebt, für einen lebendigen Menschen, nicht bloß für einen Schemen, eine Seele ohne Leib, doch etwa in Menschenform, gehalten zu werden. Denn jene Auffassung galt als die gemein christliche Lehre. Für sie ist auch in evangelischen Kreisen geeifert und die weitblickende Mahnung Luthers über die Berechtigung der bildlichen Darstellung vergessen worden. Die Reformatoren wußten recht wohl, daß die Hölle nicht der vorgestellte Ort in den Tiefen der Erde sein könne, dessen Leugnung von kindlich unwissenden Geistern zuweilen als ein großer Triumph der modernen Naturwissenschaft hingestellt wird. Luther sagt einmal, „daß die Hölle ein sonderlicher Ort sein sollte, da die verdammten Seelen jetzt innen sind, wie die Maler malen, und die Bauchdiener predigen, halte ich für nichts.“¹² „Die Hölle nennet die Schrift den heimlichen verborgenen Ort, welcher außerhalb dieses leiblichen Lebens, außerhalb aller Jahre, Tage, Stunde, Zeit und alles leiblichen zeitlichen Wesens ist, da die Seele hinfährt, welches mit Vernunft nicht zu begreifen ist. Wo aber, und was das sei, ist verborgen und kann Niemand wissen; denn die Schrift sagt nichts davon,

bis daß Gott die Todten auferwecket und alles offenbaret . . . Die Todten sind außerhalb aller Zeit, Stunde, Jahr und Stelle; denn was außerhalb dieses leiblichen Lebens ist, das ist außer aller Zeit und Stelle; wie wir auch werden nach der Auferstehung in Ewigkeit sein, und wird gefassete Zeit und Stelle nicht mehr sein.“¹³ Daher wollte man zuerst im älteren Protestantismus die nähere Erklärung des Sazes „hinabgefahren zur Hölle“ nicht allgemein feststellen. Bald aber setzte eine doppelte Bewegung ein. Man sollte nicht darüber streiten, rieth Melancthon noch 1550, als vom Rath der Stadt Hamburg in Wittenberg angefragt war, weil die Erklärungen des Superintendenten Aepinus, daß nur die Seele Jesu zur Unterwelt gefahren sei und dort die Höllenstrafen für die Menschen erlitten habe, trotz einem Dekrete des Rathes noch Widerspruch fanden. Der hamburgische Rath ließ sich aber bereden, daß das Dekret richtig sei, und nöthigte sogar 1552 einige Geistliche, welche diese Deklaration nicht annehmen wollten, die Stadt zu verlassen, was freilich nicht verhindert hat, daß seine eigene Bestimmung und des Aepinus Lehre von der Konkordienformel (Art. 9) später verworfen wurde. Denn diese ging dazu über, Luthers Bertheidigung der Vorstellung einer Hölle, zu welcher die Mäler Christum gehen lassen, für seine positive Lehre zu nehmen unter Mißachtung der starken Einschränkungen, die, wie oben gemeldet, Luther sofort dazu gesetzt hatte. „Wir glauben,“ heißt es in der Konkordienformel, „daß die ganze Person Christi, Gott und Mensch, nach dem Begräbniß zur Unterwelt hinabgestiegen sei, den Satan besiegt, das Reich der Unterwelt zerstört und dem Teufel alle Macht und Gewalt genommen habe.“ Aber sie verbieten, weiter darüber zu spekuliren. Auf der reformirten Seite dagegen wurde die Kritik der Höllenvorstellung in den Vordergrund gerückt und damit die Bedeutung der alten Lehre immer weniger verstanden. Wo dieser Einfluß vorherrschte, gelangte man dazu,

die ganze Lehre als Allegorie der Schmerzensqualen Jesu aufzufassen, wobei man das Verständniß für die bildliche Darstellung eines Kampfes verlieren mußte; ohne Zweifel tönt aus den Worten Grimms, daß ein Bild des Erlösers nur das Sanfte, Duldbende, nicht aber den Kämpfer zeigen dürfe, ein Nachklang dieser Auffassung.

In unseren Zeiten möchte man hoffen, daß die tiefere Erfassung der religiösen Kräfte und die freiere Stellung zu den dogmatischen Vorstellungen auch der Freude an den großen Gebilden echt religiöser Kunst zu Gute käme, man darum auch ernstlicher danach strebte, das wirklich Bedeutende in Nachbildungen zugänglich zu machen. Michelangelos Standbild des Erlösers ist bei uns gewiß auch um deswillen solange nicht besser verstanden und gewürdigt worden, weil wir keinen guten Abguß in unseren Museen sehen können. König Franz I. wollte einen solchen für Paris beschaffen; aber Niemand, der dies anführt, weiß, was aus dem Plane und den Formen geworden ist. Hoffentlich wird die Zeit der freundlichen Annäherung an Italien für uns jetzt benutzt. Unseren Kaiser, den man in Italien so hochschätzt, sollte ein Mann, der um die Kunst redlich sorgt und solches Anliegen vorbringen mag, ernstlich bitten, daß er helfe, den deutschen Kunstsammlungen einen Abguß des Werkes, wie es Michelangelo geschaffen, zuzuführen. Es wäre ein großes Verdienst und würde dem Studium und dem Verständniß der eigenartigen, einzigen Kunst des großen Mannes zum höchsten Vortheil gereichen. Und indem es die in seinen größten Werken pulsirende Kraft und Wahrheit anschaulich machte, würde es vor allem der kirchlichen Kunst unter uns Evangelischen zu gesunder Weiterentwicklung Hülfe bringen gegen den sentimentalen Zug der katholisirenden Symbolik. Von den profanisirenden Wegen der modernen Naturalistik zeigt dieser große Mann einen von geistiger

Wahrheit erfüllen, zu individuellen Gestalten führenden Realismus.

Vielleicht hätte die deutsche Theilnahme an Michelangelos Kunst dann auch den Muth und das Glück, das große Hauptwerk seines Lebens aus den zerstreuten Theilen zusammenzustellen, nämlich die Verkündigung des neuen Lebens, das Jesus Christus in die neue Welt gebracht hat. Nicht das Juliusdenkmal, um das soviel Buchstaben-Jammer durch die Kunstgeschichte geht. Denn es bleibt doch sehr zu bedenken, ob es nicht eine günstige Fügung für die bleibende Wirkung Michelangelos ist, daß er in der Durchführung dieses Werkes den klaffenden Zwiespalt zwischen seinem innersten Leben und dem zu verherrlichendem Manne der Welt nicht offenbaren mußte. Nach antiken Mustern war bestimmt, daß Gefangene, gefesselte Sklaven, wie man sagte, als Sinnbilder der von dem Papste unterworfenen und besiegten Menschen und Provinzen an dem Denkmal sollten angebracht werden. Zwei davon sind vollendet und gehören jetzt zu den größten Schätzen des Nationalmuseums im Louvre; es sind die ergreifendsten Darstellungen hoffnungslosen menschlichen Leidens, das vergeblich mit einer Knechtschaft ringt, die bis in die Seele greift. Wen können sie verherrlichen? Etwa den, der sie gebunden; oder nur den, der im Stande wäre, sie zu befreien? Das nicht zurückhaltende Mitleid mit den Besiegten wäre in jeder ehrlichen Empfindung die stärkste Verurtheilung des verherrlichten Siegers geworden. Mit einem Papstbilde zusammen hätte man den Anblick dieser gefesselten Sklaven empfunden wie einen unbewußten Ausschrei des menschlichen Gewissens gegen die falsche politische Stellung und die irreführende kirchliche Gewalt des Papstthums, davon eine starke Erregung durch die Geister des sechzehnten Jahrhunderts ging; eine in Stein gehauene Predigt Savonarolas würde man sie nennen müssen, wenn man sie einigermaßen richtig bezeichnen wollte. Diese Gefesselten erdrücken

jede andere Gestalt bis auf die eine, welche Denjenigen verkörpert, der die Freiheit der Kinder Gottes in der Welt herstellt, den Erlöser mit seinem Kreuze. Brächte man sie an einem Postamente an, das diese Gestalt zu tragen hätte, so wären sie an ihrem Platze. Und auch nur dieser Gestalt gegenüber würde der gewaltige Moses, der es mit dem Gesetz und der äußeren Gewalt zwingen will, in eine dienende Stellung rücken.

Darum könnte man wohl denken, es würde in einem großen Denkmal das Größte zum Großen vereinigt und etwa fehlendes nach Michelangelos Motiven ergänzt. Eine angemessen hohe Aufstellung des Erlösers würde einen Unterbau erfordern, der wegen der nicht wirkenden Rückseite an eine Wand zu rücken wäre. An die vier Ecken dieses Unterbaues hätte man unten hinzusetzen an die Wand auf der linken Seite den Moses, auf die andere Seite den trauernden Jeremias aus den Bildern der Sixtina; an die vordere Ecke der Mosesseite in geistiges Schauen versunken den Apostel Johannes; auf die andere Seite, zum Verkündigen sich erhebend, den Apostel Paulus.

Der Gedanke hat mich in Rom nicht wieder verlassen wollen. Es war in der hellen Kirche St. Maria degli Angeli, die Michelangelo aus den Thermen Diokletians gestaltet hat, wo der heilige Hieronymus, von Girolamo Muziano gemalt, durch die Haltung des Körpers, die Zahl und Lage der Gewänder stark an den Moses des großen Florentiners erinnert. Da packte mich die Vorstellung wieder, und mir war, als sähe ich in dem weiten, lichten Abschluß des jetzigen Querschiffes die vier Gestalten des Moses, des Jeremias, eines Apostels Johannes und des Paulus um einen verhüllten hohen Aufbau sitzen. Ich wurde hingeführt zuerst auf die Seite des Jeremias und Paulus nach rechts; der Vorhang fiel und ich sah eine Darstellung der Taufe Jesu. Dann wurde ich auf die entgegengesetzte Seite geführt; und ich stand vor dem Gekreuzigten; ich erbehte. Und

zuletzt führte mich dieselbe Hand vor die Mitte des Denkmals, und es trat mir entgegen die Pietà, das Bild des in seinem Tode auf dem Schoß der Mutter ruhenden Herrn. Zudem ich noch schaute, hob sich der Vorhang weiter, und an den abgeschrägten Ecken des hohen Postamentes waren die beiden gefesselten Gefangenen zu sehen, zu welchen der auf dem Postamente stehende Erlöser aus der Minerva hinabschritt. Ueber das Ganze war mit einfachen goldenen Buchstaben an die Wand geschrieben: „Er hat Gehorsam gelernt. Und ist gehorsam gewesen bis zum Tode am Kreuze; darum hat ihn auch Gott erhöht und ihm einen Namen gegeben, der über alle Namen ist, daß in dem Namen Jesu sich beugen sollen aller Derer Knie, die im Himmel und auf Erden und unter der Erde sind, und alle Zungen bekennen sollen, daß Jesus Christus der Herr sei zur Ehre Gottes des Vaters.“ Als ich zutreten und näher sehen wollte, fiel der Vorhang nach vorne über, und das Bild verschwand; nur war es so anzusehen, als ob an der Wand, über dem Moses und Jeremias, den Gefesselten entsprechend, noch zwei herrliche befreite Gestalten, die Liebe und die Geduld, gestanden hätten, die mit verschwanden. „In Rom eine verschwindende Vision,“ mußte ich, aus meinen Träumen erwachend, leise für mich hinsprechen. „Aber könnte sie nicht einmal in deinem Vaterlande wirklich werden, wenn auch nur in einem monumentalen Bau, in dem ein weiter Raum weniger für die Gemeindeversammlung und Predigt, als für die große Aufführung der Passionsmusik hergerichtet wäre? . . . Vielleicht, wenn Liebe und Geduld mit der Wahrhaftigkeit im Bunde das hohe Haus der evangelischen Kirche bauen.“

Anmerkungen.

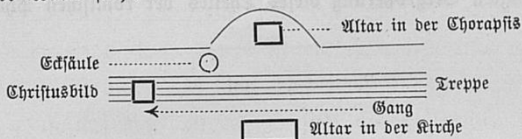
¹ Anton Springer, Rafael und Michelangelo, 1895, II. S. 209.

² Adolf Philippi, Die Kunst der Renaissance in Italien, II. 661.

³ H. Knackfuß, Michelangelo, S. 75.

⁴ The life of Michelangelo Buonarotti. 2 Bde. London 1893.

⁵ Die Statue erscheint gleichsam in einer Nische stehend, während sie frei vor der Wand steht, an welcher die Säule sich befindet.



⁶ Rede des Thaddäus, Euseb. 1, 13.

⁷ Vergl. meine Abhandlung über dieses Evangelium, Protestantische Kirchenzeitung 1893, 178.

⁸ Vergl. Hilgenfeld und Harnack zu Herm. IX, 16.

⁹ Protestantische Kirchenzeitung a. a. O., S. 183. Es ist übrigens lehrreich zu sehen, wie selbst in der reformirten Kirche Frankreichs gerade in Kreisen, welche die überlieferte Form der Dogmen zu konserviren trachten, die Empfindung für die große Bedeutung dieser Hoffnung zunimmt und nach Mitteln und Wegen sucht, das überlieferte Dogma umzudeuten oder an Stelle desselben eine veränderte Auffassung als schriftgemäß zu erweisen. Man vergleiche die interessante Studie von E. Brunton, Doyen de la Faculté de Théologie de Montauban. „La descente du Christ aux enfers d'après les apôtres et d'après l'église.“ Paris 1897. Auch die dort angeführten Stellen aus anderen Schriftstellern. So aus einer Predigt von A. Gout: La descente du Christ aux enfers: „Il y a donc par delà les régions de cette terre un monde où de pauvres captifs attendent qu'une parole liberatrice vienne briser leurs fers et, en les affranchissant du péché, les fasse entrer en partage de la vie éternelle. Il y a un monde où le salut est encore possible, où l'évangile est encore annoncé, où le Christ accomplit journellement des miracles de conversion“ 2c.

¹⁰ Luthers Werke, Ausgabe von Walsh, X, S. 1354—1361. Es wäre wohl der Mühe werth, daß einmal sämtliche Beschreibungen von alten Kirchenbildern, die Luther giebt, von Jemand zusammengestellt und dazu seine Aeußerungen über das Recht und die Freiheit der künstlerischen Darstellung im Zusammenhang gezeigt würden. Da würde man deutlich sehen, um welchen Schatz gesunder Auffassung und wieviel nützliche Anregung der romantische Schwindel die deutsche Kunst fast betrogen hätte.

(367)

¹¹ John Addington Symonds, *The renaissance in Italy; the fine arts*, S. 390.

¹² Walch, *Luthers Werke* VI, 2651.

¹³ A. a. D. V, 2304.

Die Abbildungen sind nach römischen Photographien in der Verlagsanstalt und Druckerri A.-G. (vorm. J. F. Richter) in Hamburg hergestellt; die Hand mit den Symbolen nach der hier von Herrn Hofphotographen Fuß gefertigten Vergrößerung dieses Theiles der römischen Photographie.

