



CHRISTOPH GERHARDT und HARTMUT REINHARDT

Madonnas Erdenblick.

Goethe, Tizian, eine Gürtelgeschichte und eine Fernwirkung

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Röllwagenbüchlein. Festschrift für Walter Röll zum 65. Geburtstag. Hg. von Jürgen Jaehring, Uwe Meves und Erika Timm. Tübingen: Niemeyer 2002, S.251-276.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/reinhardt_tizian.pdf>

Eingestellt am 04.02.2004

Autor

Prof. Dr. Hartmut Reinhardt

Universität Trier

FB II Germanistik

Neuere deutsche Literaturwissenschaft

54286 Trier

Emailadresse: <reinhar0@uni-trier.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Christoph Gerhardt und Hartmut Reinhardt: Madonnas Erdenblick. Goethe, Tizian, eine Gürtelgeschichte und eine Fernwirkung (04.02.2004).

In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/reinhardt_tizian.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

CHRISTOPH GERHARDT und HARTMUT REINHARDT

Madonnas Erdenblick.

Goethe, Tizian, eine Gürtelgeschichte und eine Fernwirkung

Am 14. September 1786 kam Goethe, elf Tage nach seiner Karlsbader Hegire, in Verona an. Der Italien-Reisende hatte nach dem „Sprung über die Gebirge“ Italien betreten: „Nach und nach find ich mich. [...] Ich gehe nach meiner Gewohnheit nur so herum, sehe alles still an, und empfangen und behalte einen schönen Eindruck.“¹ Was er sieht und der Aufmerksamkeit wert findet, hält er im Reise-Tagebuch fest, das er für Charlotte von Stein führt, programmatisch darauf bedacht, seinen „Beobachtungsgeist“² zu schulen und die subjektiven Antizipationen zu zügeln, „damit die Gegenstände keine erhöhte Seele finden, sondern die Seele erhöhen“.³

In Verona macht sich Goethe auf ins Amphitheater (die „Arena“), besichtigt die schöne, doch nicht recht in die Verkehrswege eingepaßte Porta stупpa, das Portal des „Teatro Filarmonico“ mit seinen sechs ionischen Säulen, besucht auch das „Museo Lapidario“ (Maffeianum) mit seinen „Basreliefs“ und „Antiquitäten“. Nur ein einziger Eindruck bleibt vom Dom (Abb. 1):

Der Titian.ist sehr verschwärzt und soll das Gemählde von seiner geringsten Zeit seyn.

Der Gedanke gefällt mir daß er die Himmelfahrende Maria nicht hinaufwärts sondern nach ihren Freunden niederwärts blicken läßt.⁴

Diese Notiz erscheint beinahe beiläufig, ohne Aufhebens. In der Tat findet der Beobachter Goethe in Verona Gegenstände und Themen, denen er sich ausführlicher und mit größerer Emphase widmet. Die „Grabmäler“ beschäftigen ihn sichtlich, das Amphitheater bringt ihn ins Nachdenken über das Volk und seine Formation zu einer kollektiven Einheit, das Volk selbst wird ihm denkwürdig mit seinem Habitus der „Sorglosigkeit“ – er beschreibt die eigentümliche „Tracht“ der Menschen und ihre nicht minder eigentümlichen Verhaltens-

¹ Frankfurter Ausgabe (künftig: FA), II, 3, S. 48.

² Ebd., S. 30.

³ Ebd., S. 72.

⁴ Ebd., S. 53.

weisen, darunter die Gewohnheit, gewisse Verrichtungen in den Säulengängen und Vorhöfen der „Palazzi“ zu plazieren.

Auch wenn es um Bilder und Kunstthemen geht, wird Goethe mitunter ausführlicher als nach seinem Dombesuch, so in der Pinakothek „St. Giorgio“ oder in der „Casa Bevilacqua“. Allerdings heißt dies auch: er wird kritischer, mäkelte an den religiösen Sujets herum, etwa an dem Altarblatt in „St. Giorgio“, dem „Mannaregen“ (begonnen von Felice Brusasorci d.J.), 30 Fuß lang und 20 hoch. Goethe bedauert „die unglückseligen Künstler“, die sich in kirchlichem Auftrag „die Folter gegeben“ haben, „um solche Armseeligkeiten nur einigermaßen bedeutend zu machen“.⁵ Sogar ein „Paradies“ von Tintoretto – „die Krönung Mariä zur Himmelskönigin in Gegenwart aller Erzväter, Propheten, Heiligen, Engel pp“ – scheint ihm „ein unsinniger Gedancke“, allerdings „mit dem schönsten Genie ausgeführt“. Nicht das sakrale Hauptthema des Bildes interessiert den Betrachter hauptsächlich, sondern – vom Kompositorischen her – eine Nebenfigur: „Die Eva ist doch das schönste Weibgen auf dem Bilde und noch immer von Alters her ein wenig lüstern.“⁶

Gemessen an solchen Beanstandungen und ‚dekonstruierenden‘ Blicklenkungen gewinnt das uneingeschränkte Wohlgefallen an Tizians „Himmelfahrt Mariae“ im Seitenschiff des Doms „Sta. Maria Matricolare“ an Bedeutsamkeit. Zum erstenmal steht der Italien-Reisende vor einem Original Tizians, der ihm als großer Meister der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts natürlich längst ein Begriff ist. Goethe formuliert seinen Eindruck knapp, weil er sich auf eine persönliche Ergänzung dessen beschränken kann, was schon sein ‚klassischer‘ Reiseführer Volkmann über das Bild mitteilt – diesen nützlichen Cicerone hatte er der Weimarer Freundin nach der Ankunft in Verona zur imaginären Reisebegleitung ausdrücklich empfohlen.⁷ Wenn er bemerkt, daß die in den Himmel auffahrende Maria „nicht hinaufwärts“, sondern „niederwärts“ blickt, so deshalb, weil er den Kontrast zur berühmten Assunta Tizians, ge-

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 58.

⁷ Ebd., S. 48. – Johann Jacob Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien, 3 Bde., Leipzig 1770/71, hier Bd. 3, S. 696f.: „Die Domkirche hat nicht viel Merkwürdiges. Man sieht inzwischen das Grabmal des Pabsts Lucius III. darinn, welcher im Jahre 1185. aus Rom gejagt wurde. In der ersten Kapelle auf der linken Seite bemerkt man eine Himmelfahrt der Maria von Tizian. Die Maria ist etwas hart kolorirt. Der untere Theil des Gemäldes hat eine schöne Anordnung.“ Deshalb kann Goethe scheinbar unvermittelt im Reise-Tagebuch ansetzen: „Der Titian [...]“ (Hervorhebung von uns)

schaffen für die Frari-Kirche in Venedig (Abb. 2), hervorheben will.⁸ Sein Beifall scheint die Freude darüber auszudrücken, im Marienkult der christlichen Malerei einer Gesinnung der Weltzuwendung auf die Spur gekommen zu sein und diese Entdeckung der streng christlichen Adressatin diskret beibringen zu können.

Fast drei Jahrzehnte später machte sich Goethe daran, die Publikation der „Italienischen Reise“ vorzubereiten. Das berühmte Buch (mit den ersten beiden Bänden 1816/17, dem „Zweiten Römischen Aufenthalt“ erst 1829) entstand durch eine Redaktion und Komposition der originalen Dokumente, des Reisetagebuches für Charlotte von Stein, der Briefe, die er aus Italien an sie und andere Weimarer Freunde geschrieben hatte, und Einschreibungen auch fremder Texte, so u.a. Auszüge aus Karl Philipp Moritz' Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen“, des ersten Programms der klassischen Ästhetik. Das Persönliche wurde ausgesondert, statt dessen suchte Goethe die jeweiligen Hauptsachen seiner Reisetagebuchaufzeichnungen objektiv darzustellen. So begann der Abschnitt über Verona nicht mit der Mitteilung über seine Ankunft, sondern gleich mit dem Amphitheater. Die Impression im Dom blieb erhalten, wurde aber umformuliert:

Die Himmelfahrt Mariä im Dom, von Tizian, ist sehr verschwärzt, der Gedanke lobenswert, daß die angehende Göttin nicht himmelwärts, sondern herab nach ihren Freunden blickt.⁹

Gegenüber der früheren Version fällt auf, daß die Assunta als „angehende Göttin“ erscheint. Die Kultfigur des Katholizismus wird so verherrlicht, daß sich ein ironisches Spiel mit der christlichen Dogmatik ergibt, die nichts von einer Göttlichkeit Marias weiß. Goethe sieht sie an, als hätte er es im Mariengewande mit einer Juno zu tun. In seiner Darstellung des tizianischen Bildes ist – nach Jörg Traeger – die Absicht einer „paganen Brechung“ zu bemerken, als sei das „Ziel der Assumptio [...] nicht der christliche Himmel, sondern eher der antike Olymp“.¹⁰ Wir erkennen hier, wie die leitende Intention des Buches –

⁸ Diese ordnet sich dem Traditionstypus des „himmelnden Blicks“ unter. Vgl. Andres Henning / Gregor J.M. Wehr, „Der himmelnde Blick“. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari. Ausstellung im [Dresdner] Semperbau 3. November 1998 – 10. Januar 1999, Emsdetten und Dresden 1998.

⁹ FA, I, 15/I, S. 50.

¹⁰ Jörg Traeger, Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997, S. 16f. – Wie das bei Goethe ineinander geht, zeigt auch die Vorstellung der Bewohner „des christlichen Olymps“ – und überhaupt diese synkretistische Fügung – in einer kunsthistorischen Skizze 1814 (Weimarer Ausgabe, I, 34/II, S. 23).

die freilich aus chronologischen Gründen ungenannt bleiben muß – bis ins Detail greift: es gilt Stellung zu beziehen gegen „das klosterbrudrisierende, sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst [...] Gefahr bevorsteht“,¹¹ es gilt den Klassizismus gegen die romantische Malerei mit ihren altchristlich-nazarenischen Aktualisierungen zu vertreten. Da ließ sich Goethe die Chance nicht entgehen, ein auf den ersten Blick christliches Gemälde für die eigene Sache zu reklamieren: Madonnas Erdenblick spricht für eine nicht dem Jenseits, sondern der irdischen Welt zugewandte Gesinnung.

Warum aber blickt Tizians veronesische Maria erdwärts, zu ihren Freunden herab, die ihre Himmelfahrt mit Gebärden begleiten? Goethe stellt die Frage nicht, weil ihm sein Wohlgefallen schon die Antwort zu enthalten schien. Doch auch die neueren Goethe-Kommentatoren bleiben in dieser Beziehung beharrlich stumm.¹² Wir müssen dabei bedenken, daß Goethe das tizianische Bild, wie er ausdrücklich vermerkt, in einem schlechten Zustand vor sich hatte, nicht in jenem restaurierten Glanz, mit dem es sich heutigen Betrachtern zeigt. Es galt lange Zeit nicht einmal als sicher, ob Goethes Beobachtung, daß die Assunta nach unten blicke, überhaupt zutrifft – Zweifel an der Richtigkeit seiner Wahrnehmung sind inzwischen längst ausgeräumt.¹³ Doch mag es sein, daß er wichtige Details schlichtweg nicht sehen konnte wie beispielsweise den Gürtel, den ein bärtiger Mann in der Bildmitte unten mit der linken Hand emporhält – eine Gebärde, die mit Marias Erdenblick offenbar korrespondiert. Dieser Gürtel erzählt eine ganze Geschichte, für die etwas weiter ausgeholt werden soll, als es die Goethe-Kommentierung erforderlich macht.

*

¹¹ So Goethes polemisch verschärfender Zusatz zum Aufsatz „Über Polygnots Gemälde“ seines klassizistischen Bundesgenossen Johann Heinrich Meyer 1805 (FA, I, 18, S. 920).

¹² Wir erwähnen, dankend für nützliche und zuverlässig gebrachte Informationen, für das Reise-Tagebuch Christoph Michel (als Hg. von: Johann Wolfgang von Goethe: Tagebuch der italienischen Reise 1786. Notizen und Briefe aus Italien. Mit Skizzen und Zeichnungen des Autors, Frankfurt/Main 1976, hier: S. 263), Karl Eibl (als Hg. von FA, II, 3, hier: S. 782f.), Norbert Miller (als Hg. in der Münchner Ausgabe, Bd. 3.1, hier: S. 666f.), Wolfgang Albrecht und Andreas Döhler (als Hgg. von Goethes Tagebüchern, Bd. I,2, Stuttgart und Weimar 1998, S. 583f.), für die „Italienische Reise“ Robert Weber (als Hg. in der ausgezeichnet kommentierten Ausgabe des „Bibliographischen Instituts“, Leipzig o.J., hier: S. 579, Herbert von Einem (als Hg. in der Hamburger Ausgabe, Bd. 11, 10. Aufl. 1981, hier: S. 590f.), Andreas Beyer und Norbert Miller (als Hgg. in der Münchner Ausgabe, Bd. 15, hier: S. 829) sowie Hans-Georg Dewitz (als Kommentator in FA, I, 15, hier: Bd. 15/II, S. 1192f.).

¹³ Vgl. R. Weber (Anm. 12).

Tizians „berühmtestes Altarbild“¹⁴ findet sich in Venedig, S. Maria dei Frari (1516-1518), es stellt „Mariae Himmelfahrt“ dar, wie das Bild gewöhnlich benannt wird. Das 690 × 360 cm große Bild ist deutlich in zwei Zonen gegliedert etwa im Verhältnis des ‚goldenen Schnittes‘. Dabei ist die untere von den Aposteln in unterschiedlichsten Posen besetzt, die z.T. die Arme emporrecken und nach der entschwebenden Maria zu greifen versuchen. Die größere obere Zone, die durch die von zwei krone- bzw. kranztragenden Engeln flankierte Figur Gottvaters deutlich in zwei von einander gesonderte Bereiche aufgeteilt ist, wird von einer runden, durchgehenden Engelgloriole zusammengehalten und gerahmt¹⁵, Maria steht auf von Engeln gestützten Wolken und breitet die hochemporgehobenen Arme aus im Gestus des Hörens und Empfangens bzw. in der Oranten-Haltung. Ihr Blick ist nach oben gerichtet, dem entgegen, der sie erwartet mit ausgebreiteten Armen. Maria ist streng fixiert auf das Aufgenommenwerden, auf die Vereinigung mit Gottvater. Das entspricht auch der Mariologie, liegt bei Maria doch keine *ascensio* vor wie bei Christus, sondern eine *assumptio*.

Die Suggestion, die von dem Bild der Frari-Kirche ausging, war offenbar so mächtig, daß das Bild im Dom von Verona, das gewöhnlich um 1535 datiert wird, nur vor der Folie der vorangehenden Darstellung gesehen und gewürdigt wurde, so daß die Eigentümlichkeiten des Veroneser Bildes nicht in den Blick gerieten. Die Bildbeschreibung aus einem älteren Standardwerk möge diese Sichtweise belegen:¹⁶

Bei dem einen von ihnen drängt sich des Gegenstandes wegen die Vergleichung mit dem erstgenannten Bilde auf, aber die Himmelfahrt Mariä im Dom von Verona knüpft in keiner Weise an die der Frarikirche an. Eher klingt eine Erinnerung an den Marienaltar in Ancona und über ihn an Raffaels Madonna di Foligno an; auch in der Mäßigung der Ausdrucksmittel möchte man Raffaels Einwirkung erkennen. Im Gegensatz zum dröhnenden

¹⁴ Siehe Alexander Rauch, Malerei der Renaissance in Venedig und Norditalien, in: Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur. Skulptur. Malerei. Zeichnung, hg. von Rolf Tomann, Köln 1994, S. 350-415, hier S. 393.

¹⁵ Es ist demnach nicht der Aufstieg Mariens durch alle Himmel ins Bild gesetzt, bei dem sie alle Heiligen, die neun Engelschöre preisend begrüßen und schließlich die drei Personen der Trinität in Empfang nehmen, vgl. die Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica, hg. von Adolf Vöggtlin (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 180), Tübingen 1888, V. 7478-7971; Barbara Bonard, Der Albrechtsaltar in Klosterneuburg bei Wien. Irdisches Leben und himmlische Hierarchie. Ikonographische Studie (tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte 2), München 1980. Im Lexikon für Theologie und Kirche (künftig: LThK) ²V, Sp. 364 wird die Figur oberhalb Marias als „Gottvater“ identifiziert und von einer „3teiligen Komposition“ gesprochen.

¹⁶ Siehe Hans Tietze, Tizian. Leben und Werk, Leipzig/Wien 1936. Textband S. 148. Tietze datiert das Dombild um 1543. S. 109ff. zur „Himmelfahrt Mariae“ in Venedig.

Pathos des Fraribildes vollzieht sich das Wunder hier in feierlicher Stille, die die von Sansovino herrührende graue Marmorrahmung glücklich isoliert; zwischen den Aposteln, die das entleerte Grab umstaunen, und der Glorie oben besteht kaum ein Zusammenhang. Maria ist entrückt; tiefblau und mauve gegen weißlich graue Wolken gesetzt, schwebt sie friedlich hoch über einer Menschheit, die ihr nur mit sehnsuchtsvollen Blicken folgt; unten überwiegen schwere Farben – Braunrot, Schwarz, Grün –, aus denen das Licht den Apostel in der Mitte herausholt. Sein Kopf ist porträtmäßig wie die der anderen; den mit gefalteten Händen rechts Knienden hat schon Ridolfi als Bildnis des Veroneser Architekten Michele di Sanmicheli bezeichnet, neuerdings will man in dem sich in den Sarkophag Hinabbeugenden ein Selbstbildnis Tizians erblicken. Auch diese Vorliebe für das Porträtmäßige, also die Überbetonung des einzelnen gegenüber dem Ganzen, spricht für die dreißiger Jahre als Entstehungszeit; von seinem Standpunkt als Maler wollte Ricketts den Altar – ohne Rücksicht auf andere vorgeschlagene Datierungen – zwischen Giovanni Elemosinario und Mariä Tempelgang setzen, was einleuchtend dünkt. Der Petrus in Verona ist wirklich fast identisch mit dem Bettler auf dem Bild des almosenspendenden Johannes in der venezianischen Kirche gleichen Namens.

In diesem Passus stimmt nahezu nichts. Man könnte glauben, es sei von einem anderen Bild die Rede: von „feierlicher Stille“ ist nichts zu sehen; die Apostel „umstaunen“ keineswegs alle das leere Grab, die meisten blicken ganz im Gegenteil nach oben. Entgegen Tietzes Meinung besteht zwischen den Aposteln und der „Glorie oben“ durchaus ein Zusammenhang. Gewiß ist Maria „entrückt“, aber ihr Blick geht nach unten zu den Zurückgelassenen, sie schaut ihrem ‚Beweisstück‘ hinterher. Schließlich ist sogar der Titel des Bildes übernommen, allerdings ist er noch unpassender, ja falsch. So bleibt nur die Frage, was den so renommierten Kunsthistoriker Tietze veranlaßt haben könnte, das Bild wie blind, besser: verblendet anzusehen und zu beschreiben. Sein kenntnisreicher Aufsatz über die typologischen Bilderkreise des Mittelalters hätte ihm eigentlich die Augen öffnen müssen.

Nicht viel besser steht es um das, was man bei Wethey über Tizians angebliche „Assumption of the Virgin“ in Verona nachlesen kann:¹⁷

The simplicity of this composition, with the Madonna kneeling in a prayerful attitude as she looks at the Apostles below, could scarcely provide a greater contrast to the magnificent drama of the Frari *Assumption*. The Apostles, terminated by a profile head at each side, suggest also more intimate and personal reactions to the miracle. Here the blue mantle almost completely

¹⁷ Harald E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition. I: The Religious Paintings*, London 1969, S. 76. Wichtig ist die Bemerkung über den Zustand des Bildes: „heavily varnished“. Ebd. Bemerkungen zur unterschiedlichen Datierung (c. 1535 und c. 1543). Goethe wird unter den Angaben zur Geschichte des Bildes und in der Bibliographie nicht aufgeführt.

envelops the Madonna's figure, her white tunic being visible only in the right sleeve and at the waist. The red drapery of the two men at the extreme left and of the young St. John at the right, in salmon-red over dark green, are the major warm colours in a generally subdued tonality. The bearded Apostle in black, kneeling to the extreme right, was identified by Ridolfi (1648) as a portrait of the Veronese architect, Michele Sanmicheli. St. Peter with white beard, leaning backwards in the centre, wears his traditional yellow cloak over a dark costume. The girdle in the outstretched hand of another Apostle identifies him as St. Thomas. The rest of the eleven (*sic*) Apostles are difficult to determine, although the long white beard (fourth from the left) suggests St. Paul.

Mit dem „miracle“ meint Wethey die ‚Himmelfahrt Mariens‘, das Staunen der Apostel gilt aber der ‚Gürtelspende Mariens‘, die dem Bild auch den Namen geben müßte. Denn der Gürtel, den Thomas in der Hand hält bzw. gerade aufgefangen hat, ist nicht eines der üblichen identifizierenden Attribute eines Apostels wie Schlüssel, Keule, Axt, Muschel etc. – so hat ihn Wethey verstanden –, sondern er ist das Zentrum einer Legende über den zweifelnden Thomas, die im größeren Rahmen der ‚Berichte‘ über die *assumptio* Mariens ihren ‚Sitz im Leben‘ hat.¹⁸ Allerdings – und das ist besonders hervorzuheben – nach dem abgeschlossenen Vollzug der *assumptio*. Die Gürtelspende soll ja gerade als materieller, tatsächlicher Beweis der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel dienen. Demgemäß ist sie zeitlich versetzt dem verspätet zu den Aposteln stoßenden Thomas (s.u. den Bericht der „Legenda aurea“) zu Teil geworden. Insofern ist die Gürtelspende Mariens kein *Teil* der ‚Himmelfahrt Mariens‘, sondern sie zeigt ihr Handeln *nach* der *assumptio* zum Wohl der Gläubigen und Zweifelnden und zum Beweis ihrer Glorie.

Diese Legende – um mit zwei Beispielen anzufangen, die für größte Verbreitung des Legendenmotivs im Mittelalter und in der Renaissance gesorgt haben

¹⁸ Vgl. u.a. Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. Br. 1909, Nachdruck: Darmstadt 1972, S. 295 [S. 293 über ein Kleid Marias, S. 294f. über diverse Schleier (s.u.), S. 295 über einen Schuh, mit grundsätzlichen Bemerkungen über derartige Reliquien]; Hannelore Sachs/Ernst Badstübner / Helga Neumann, Christliche Ikonographie in Stichwörtern, Leipzig²1980, S. 179 s.v. Himmelfahrt der Maria; Lexikon der Kunst, hg. von Ludger Alscher, Leipzig 1991, Bd. III. S. 261-263 s.v. Himmelfahrt Mariä; Lexikon der christlichen Ikonographie (künftig: LCI) II, Sp. 281 s.v. Himmelfahrt Mariens von J. Fournée [unter „3. Die Beweise der H.M. [...] 6) Der Gürtel, den M. v. Himmel dem Ap. Thomas zugeworfen hat“]; VIII, Sp. 468-475 (hier 473) von M. Lechner; Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 4,2: Maria, Gütersloh 1980, S. 87f., 120, 129-131 (u.ö., s. Register); Marienlexikon, hg. von Remigius Bäumer / Leo Scheffczyk, St. Ottilien 1991, Bd. III, S. 55f. s. v. Gürtelspende von G. Nitz; Klaus Schreiner, Maria. Jungfrau. Mutter. Herrscherin, München/Wien 1994, S. 472f.; Anton Legner, Reliquien in Kunst und Kultur zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995, s. im Register s. v. Gürtel Mariens, Kleid Mariens, Mantel Mariens.

– findet sich z.B. in der „Vita beate Virginis Marie et salvatoris rhythmica“ (vgl. Anm. 15), die „vor 1250 in Südostdeutschland von einem anonymen Autor verfaßt“, überaus reich überliefert und mehrfach ins Deutsche übersetzt worden ist.¹⁹

Der entsprechende Abschnitt (V. 7442-7477) ist überschrieben: *Quod assumptio corporis Marie relevata est Thome apostolo*. Über Thomas heißt es an der entscheidenden Stelle:

Ad orationes suas mox convertebatur
Atque Jesum filium Marie precabatur,
Ut sibi signum aliquod a deo traderetur,
7455 Per quod illi visio talis crederetur,
Et quod nullus dubitaret ipsum conspexisse
Translatum corpus virginis ad ethera fuisse.
Tunc ad eum cecidit ex nubibus velamen,
Quod Marie corporis fuerat ligamen.
7460 Nam est ad eum linteum desursum devolutum,
Virginis quo fuerat corpus involutum.
Thomas statim apprehendens pannum hunc letanter
Ad reliquos discipulos cucurrit festinanter.

Diese kleine Legende hat ihren Ursprung und Zweck gewiß darin, die kirchliche Lehre²⁰ von Marias leiblicher Aufnahme in den Himmel zu stützen und zu festigen, Glaubenszweifel daran zu beseitigen. Daß gerade der Apostel Thomas zur ‚Hauptfigur‘ der Legende erwählt wurde, findet seine Erklärung darin, daß auch legendarisches Erzählen vielfach den epischen Gesetzen der Volksdichtung²¹ folgt und zu diesen zählt „das gesetz der wiederholung“ (S. 3f.). Denn es ist offensichtlich, daß die Szene Joh 20,24-29 als Vorbild gedient hat.

„Vielleicht gibt es bei der Gürtelspende Marias eine Analogie zur Himmelfahrt des Elias, der seinen Mantel Elisäus zuwirft.“²² Diese Vermutung wird umso wahrscheinlicher, wenn man „Analogie“ durch ‚Typos‘ bzw. ‚Typologie‘ ersetzt und bedenkt, daß ‚Elias Himmelfahrt‘ ein sehr beliebter und verbreiteter

¹⁹ Siehe Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Auflage (künftig: ²VL). X, Sp. 436-443 von Kurt Gärtner, hier Sp. 443.

²⁰ Siehe Michael Schmaus, Katholische Dogmatik. Bd. 5: Mariologie, München 1955 (²1961), § 7, S. 220-247.

²¹ Siehe Axel Olrik, Epische Gesetze der Volksdichtung, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 51 (1909), S. 1-12. Vgl. dazu die allgemeineren Überlegungen von Ludwig Bieler, Zur Interpretation hagiographischer Parallelen, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 1974, 7. Heidelberg 1974, s. z.B. S. 9.

²² LCI,II, 281; s. IV. Reg II, 11-13. Vgl. Schiller [wie Anm. 5], S. 88

Typus zum Antitypus ‚Christi Himmelfahrt‘ gewesen ist²³; und diese wiederum fand ihre Wiederholung und Verdoppelung in den Legenden von Mariens *assumptio*. Die Nähe der Schilderung von der Himmelfahrt des Elias zu der Auffassung der „*vita rhythmica*“ wird noch durch ein Detail bekräftigt. Elias hinterlässt seinen *pallium*, während Maria ihr *velamen* Thomas zukommen läßt, einen den ganzen Körper umschließenden ‚Schleier‘;²⁴ von einem ‚Gürtel‘ ist im Bannkreis der „*vita rhythmica*“ in Süddeutschland im 13. und 14. Jahrhundert nur selten die Rede (s.u.). Vom meist blutbefleckten Schleier Mariens, der vor allem in den Passionshistorien eine große Rolle spielt, wurden mehrere Reliquien verehrt, so z.B. eine in Trier²⁵, so daß der Wechsel von *cingulum* bzw. *zona* zu *velamen* u.U. durch den Gedanken an eine Schleierreliquie veranlaßt worden ist. Vielleicht liegt aber auch eine Beeinflussung der Legende durch den alttestamentlichen Bericht vor.

Zu der üblichen ‚Gürtelspende‘²⁶ kommt es dagegen in der um 1265 entstandenen „*Legenda aurea*“ des Jacobus de Voragine, einem Werk von gesamteuropäischer Verbreitung und Wirkung.²⁷ „Die direkte und indirekte Wirkung der ‚*Legenda aurea*‘ in ihrer lateinischen und ihren volkssprachlichen Fassungen (und der im Lauf der Zeit an sie jeweils angelagerten hagiographischen Überlieferungskomplexe) ist, wie auch auf ikonographischem Gebiet, unübersehbar.“²⁸ Mit der „*Legenda aurea*“ ist auch die Legende von der ‚Gürtelspende Mariens‘ ein allseits bekanntes Detail aus dem Komplex der ‚Himmelfahrt Mariens‘ geworden.

²³ Z.B. in den beiden außerordentlich verbreiteten und wirkungsmächtigen Werken „*Biblia pauperum*“ und „*Speculum humanae salvationis*“, aber auch in der „*Rota in medio rotae*“ und dem „*Pictor in carmine*“.

²⁴ Die mittelalterlichen deutschen Übersetzungen der „*vita rhythmica*“ sind in diesem Punkt ganz eindeutig. Vgl. Das Marienleben Walthers von Rheinau (ed. E. Perjus), V. 15061, 15065, 15076 *lînîn tuoch*; Das Marienleben des Schweizers Wernher (ed. M. Pöpke), V. 14057-14059 *Do viel ain schleier für den man, Der umb Marien was getan, Gegürtet und gebunden*, V. 14068 *das Tûch umb si gebunden was*; Bruder Philipps Marienleben (ed. H. Rückert), V. 9549, 9552, 9554 *gewant*.

²⁵ Siehe Beissel [wie Anm. 18], S. 294f.; Leopold Kretzenbacher, Bild-Gedanken der spätmittelalterlichen Hl. Blut-Mystik und ihr Fortleben in mittel- und südosteuropäischen Volksüberlieferungen, Abhandlung der Bayerischen Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. NF 114, München 1997, S. 39-51, zur Trierer Reliquie S. 45-47.

²⁶ Nicht zu verwechseln ist die ‚Gürtelspende‘ Mariens mit der ‚Knotenmadonna‘, einem Marienbild, auf dem Maria ein langes, verknotetes Band in den Händen hält; vgl. dazu zuletzt Leopold Kretzenbacher, Maria als Knotenlöserin. Überlegungen einer vergleichenden Volkskunde zur Wallfahrt in St. Peter am Perlach in Augsburg, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 62 (1999), S. 583-596.

²⁷ Siehe ²VL IV, Sp. 448-466 von Konrad Kunze; Lexikon des Mittelalters V, Sp. 262 von G. Barone.

²⁸ Kunze [wie Anm. 27], Sp. 463.

Cap. CXIX (114) der „Legenda aurea“ ist überschrieben: *De assumptione beatae Mariae virginis*.²⁹ Darin führt Jacobus die Legende von der Gürtelspende an den Apostel ganz kurz auf – pflichtgemäß und, dem gewöhnlichen Titel „Historia Lombardica“ entsprechend, italienischer Lokaltradition verbunden, um der Vollständigkeit des Materials wegen, ist man geneigt zu sagen. Er fügt aber eine sehr bemerkenswerte Legendenkritik hinzu, in der er unterscheidet „zwischen Überlieferung, die Glaubwürdigkeit beanspruchen könnte, und wohlmeinenden Empfindungen, die ‚mehr Dichtung denn Wahrheit‘ seien.“³⁰

Thomas autem cum abesset et rediens credere recusaret, subito zonam, qua corpus ejus praecinctum fuerat, ab aëre recepit illaesam, ut vel sic intelligeret, quod totaliter fuisset assumpta. Hoc autem, quod praedictum est, totum illud apocryphum est, de quo Hieronymus in epistola sive sermone ad Paulum et Eustochium sic ait: ille sane libellus vere apocryphus est censendus, nisi quo ad aliqua fide digna, quae videntur a sanctis approbata, quae sunt novem, scilicet quod promissa sit et exhibita virgini omnimoda consolatio, apostolorum omnium congregatio, sine dolore consummatio, sepulturae in valle Josaphat praeparatio, exsequialis devotio, Christi et totius curiae coelestis obviatio, Judaeorum persecutio, miraculorum in omni causa condecen- te coruscatio, in anima simul et corpore assumptio. Porro alia multa sunt ibi posita potius ad simulationem, quam ad veritatem, ut, quod Thomas non af-

²⁹ Siehe Jacobi a Voragine, *Legenda aurea vulgo Historia Lombardica dicta*, hg. von Th. Graesse, Breslau ³1890 (¹1845), Nachdruck: Osnabrück 1969. Es handelt sich um ein recht umfangreiches Kapitel (S. 504-527), das S. 517 unterteilt wird: *de modo assumptionis beatae Mariae*. Vgl. Joachim Knappe, Die ‚Historia apocrypha‘ der ‚Legenda aurea‘ (dt.), in: Joachim Knappe / Karl Strobel, *Zur Deutung von Geschichte in Antike und Mittelalter* (Bamberger Hochschulschriften 11), Bamberg 1985, S. 113-172; Reglinde Rhein, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in ‚Historia‘ und ‚Doctrina‘* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 40), Köln/Weimar/Wien 1995.

³⁰ So Schreiner [wie Anm. 18], S. 472. Die Übersetzung der legendenkritischen Passage, die Schreiner S. 472f. bietet (nach der Übersetzung von Richard Benz, Heidelberg ¹¹1993, S. 588f.), füge ich hier hinzu: „Was wir hier geschrieben haben, mag die apocryphe Geschichte sein, von der Hieronymus in seinem Briefe oder Gespräche [besser: Traktat] an Paula und Eustochium also schreibt ‚Dies Büchlein soll man sicherlich für apocryph halten, doch sind etliche Dinge darin, des Glaubens gar würdig und von den Heiligen bewährt, das sind neunerlei: daß versprochen und erfüllt ward der heiligen Jungfrau Tröstung, aller Apostel Sammlung, der schmerzlose Tod, die Bereitung des Grabes im Tale Josaphat, das feierliche Begängnis, Christi und alles himmlischen Heeres Erscheinung [besser: Entgegengangehen, Empfangen; s.o. Anm. 15], der Juden Nachstellung, mannigfachen Wunders Erzeugung, Auffahrt [besser: Aufnahme] der Seele mit dem Leibe. Doch findet sich hier auch vieles andere geschrieben, das mehr Dichtung denn Wahrheit mag sein; als daß Thomas nicht sei dabei gewesen, und, da er kam, zweifelte; und anderes dergleichen.““ Der bei Schreiner fehlende Rest des Satzes lautet „das man lieber fahren läßt denn glaubet.“ In der um 1350 in Straßburg entstandenen Übersetzung ins Deutsche, der sog. „Elsässischen Legenda aurea“ (s. ²VL IV, 460f.) fehlt bezeichnender Weise der gesamte legendenkritische Passus, statt dessen fügt der Übersetzer hinzu, daß das Wunder den gewünschten Erfolg hatte, daß die Zweifel des Apostels beseitigt waren und er in seinem Glauben gestärkt worden ist: *Bi diser geschicht was sant Thomas nit, do von misseglöbte er dis. Also kam ime der gürtel vnserre frowen von dem himmel abe fallende. Do von wart er dis globende das sú liplich were enphangen in den himel.* (ed. U. Williams / W. Williams-Krapp, Bd. I, S. 529, 34-36)

fuerit et veniens dubitaverit, et his similia, quae per se patent, quod sunt relinquenda potius quam asserenda (S. 509f.).

Offensichtlich erschien Jacobus der durch die Legende von der Gürtelspende beigebrachte Beweis für die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel zu suspekt und zu schwach, als daß er ihm allein die Beweiskraft zutrauen mochte; nicht alle Zweifel an dieser *pia sententia*, die im Mittelalter und der frühen Neuzeit keine dogmatische Gültigkeit hatte, waren mit dieser Thomaslegende ausgeräumt. Er ergänzte die jahrhundertealte, durch lokale Tradition befestigte Legende durch eine gut 100 Jahre zurückliegende Vision, die ihm offenbar viel glaub- und vertrauenswürdiger erschien: *In revelationibus sanctae Elizabeth legitur ...*³¹ Im Folgenden zitiert Jacobus paraphrasierend in aller Ausführlichkeit die *visio XXXI* des zweiten Buches der hl. Elisabeth von Schönau (~1129-1164), *quam vidit de resurrectione beate virginis matris domini*.³² Die vorangehende Legendenkritik des Jacobus wertet den Erkenntniswert der Vision erheblich auf, die Offenbarungsliteratur tritt gleichberechtigt neben die Exegese, während die Legende nur erbaulichen Zwecken dient. Wenn Schreiner (vgl. Anm. 18) meint: „Jakob von Varazze fühlte sich den Erkenntnis- und Berichtsinteressen eines Hagiographen verpflichtet. Er wollte erbauen und nur insoweit Kritik üben, als diese den erbaulichen Zweck, der durch das Lesen von ‚Heiligenleben‘ erreicht werden sollte, nicht in Frage stellt“ (S. 473), so übersieht er, daß Jacobus durch die Vision, die er kommentarlos folgen läßt, die Kritik zusätzlich deutlich verschärft, nicht zuletzt dadurch, daß er von Elisabeth den Gedanken übernimmt, die geoffenbarte, Gewißheit verheißende Wahrheit sei *nec carnalibus et incredulis revelanda, nec devotis et fidelibus abscondenda*.

³¹ Siehe „Legenda aurea“ (ed. Th. Graesse), S. 510.

³² Siehe Die Visionen der hl. Elisabeth und die Schriften der Äbte Ekbert und Emecho von Schönau, hg. von Friedrich Wilhelm Erwin Roth, Brünn 1884 (²1886), S. 53ff., vgl. S. Cf. Diese Vision hat neben der „Legenda aurea“ (siehe S. LXXXI) auch das „Speculum historiale“ des Vincentius Bellovacensis (S. LXXXIf.). Eingang gefunden hat sie ferner in ein gereimtes Marienleben, das noch im 13. Jahrhundert im Kölner Raum entstanden ist – siehe ²VL VI, Sp. 14f. von Werner Fechter –; hier wird allerdings aus Elisabeth (von Schönau): *swester Elsebete. To Binge die selve hede Wonunge* [= mhd. *waenunge*] *vile menigen dach* (V. 792-794). Elisabeth ist nicht „verwechselt mit Hildegard von Bingen“ (s. Anm. zu V. 793), sondern vielmehr sind die beiden rheinischen Visionärinnen ‚zusammengefallen‘, die Bilder der beiden prophetischen Frauen im Zuge der Rezeption ihrer Werke zusammengefloßen. S. Diemut Hinderer, Das Marienleben der Königsberger Handschrift 905, Diss. phil. Berlin, Halle/Saale 1941, V. 787-837 und besonders die Anm. zu V. 788ff. Fechter erwägt nicht, daß dem Dichter die Vision nur indirekt vermittelt sein könnte, daß er sie nämlich aus der ‚Legenda aurea‘ übernommen haben könnte. Dieser Punkt wäre dann auch für die Datierung von Interesse.

Die Legende von der Gürtelspende Marias an den Zweifler, den Apostel Thomas, geht zurück auf den „Transitus Mariae“, der dem Bischof Melito von Sardes zugeschrieben wurde. Er ist um 400 verfaßt und war, wie sehr viele Apokryphe, von ganz außerordentlicher Wirkung. Aber erst in einer dem 7. Jahrhundert entstammenden Version, dem „Transitus Mariae A“ findet sich die Thomas-Episode. Mehrfach wird sie in den folgenden Jahrhunderten in Handschriften hineingenommen, die den „Transitus Mariae B“ überliefern, dem sie von Haus aus nicht angehört; auch Konrads von Heimesfurt „Unser vrouwen hinvar“ geht auf eine solche Handschrift zurück, hat aber die Thomas-Episode „in den völlig anderen Kontext des „Transitus Mariae B²“ integriert“ (S. XXI).³³ Auf jeden Fall kann man feststellen, daß es die Texte sind, seien es ‚reine‘ Legendentexte wie die „Legenda aurea“ oder solche, die im Zusammenhang mit der Reliquie und Wallfahrt in Prato entstanden sind, die die Legende an die bildenden Künste vermittelt haben und unabhängig von Bildtraditionen immer aufs Neue an bildende Künstler vermitteln können.

Denkmäler der bildenden Künste, die Mariens Gürtelspende allein oder mit anderen Motiven zum Thema haben, sind seit dem 11. Jahrhundert bezeugt.³⁴ Das Fragment eines Tympanons der Kirche in Cabestany (Ostpyrenäen) aus der Mitte des 12. Jahrhunderts gilt als die „früheste bekannte Thomasfigur mit dem Gürtel, die eine selbständige abendländische Thomastradition in der Mariendarstellung wahrscheinlich macht.“³⁵ So verwunderlich prima vista der abgelegene Ort für das älteste bildliche Auftreten des Gürtelspendenmotivs erscheinen mag, findet der Befund schnell seine Erklärung. Denn der Meister hat nicht nur in Cabestany gearbeitet, sondern auch in der Toscana und insbesondere in Prato.³⁶ Von daher war er mit der entsprechenden Legende vertraut.

³³ Siehe Werner Hoffmann, Konrad von Heimesfurt. Untersuchungen zu Quellen, Überlieferung und Wirkung seiner beiden Werke „Unser vrouwen hinvar“ und „Urstende“ Diss. phil. masch. Trier 1987, S. 24, 41-43, 111-117, (S. 88ff. über den Glauben an die *assumptio* Marias im Abendland); Konrad von Heimesfurt „Unser vrouwen hinvar“ und „Diu urstende“, mit Verwendung der Vorarbeiten von Werner Fechter hg. von Kurt Gärtner und Werner J. Hoffmann (Altdeutsche Textbibliothek 99), Tübingen 1989, S. XXf.; Schiller [wie Anm. 18], S. 87f., die allerdings irrt, wenn sie behauptet: „in der deutschen Literatur hat nur Konrad von Heimesfurt Anfang des 13. Jh. diese Episode übernommen“ (S. 87), da sie sich, wie oben belegt, auch in der „Vita rhythmica“ und ihren Übertragungen findet.

³⁴ Das LThK²V, Sp. 363 nennt: „Byz. Bronzetüren: S. Paolo zu Rom, 11. Jh.“; vgl. insbesondere das Marienlexikon [wie Anm. 18] III, S. 55f.; Schiller [wie Anm. 18], S. 108f. (zu Cabestany), S. 113f. (Straßburg, zerstört, Magdeburg), S. 119ff. (Denkmäler im Bereich der Ostkirche), 127 (Lübeck), 129ff. (in Italien), 140ff.

³⁵ Schiller [wie Anm. 18], S. 109.

³⁶ Siehe André Bonnery u.a., *Le Maitre de Cabestany (La voie lactée)*, Zodiac, o.O., o.J., S. 48ff., insbesondere Abb. S. 50 und S. 55 und S. 67ff. ‚L’oeuvre toscan‘. Die Datierung des

Von Marias Gürtel gibt es mehrere Reliquien, z.B. in Aachen, Chartres, Venedig oder Limburg, und zwar vornehmlich ab dem 15. Jahrhundert.³⁷ Doch

ein besonderer bildlicher Niederschlag ist an keinem dieser Orte zu erkennen. Anders verhält es sich bei einer anderen Gürtel-Reliquie, die noch heute mehrmals im Jahr zur Verehrung gezeigt wird [sc. Weihnachten, Ostern, 1. Mai, 15. August, 8. Sept.]. Im 14. Jh. wird im Dom zu Prato die ‚Sacra Cintola‘ verehrt, die nach der Legende Michael Dogomari 1141 aus dem Hl. Land mitgebracht und auf dem Totenbett dem Bischof Uberto von Prato übergeben haben soll. (Manche Legendenfassungen sehen darin den Gürtel, den Maria dem hl. Thomas sandte). [...] Erstaunlicherweise hat gerade diese fragwürdige Gürtel-Reliquie ein gehäuftes Auftreten der Darstellungen der Gürtelspende in Mittelitalien bewirkt.³⁸

Wenn also Tizian dieses Legendenmotiv für sein Altarbild im Dom zu Verona gewählt hat, so tut er damit nichts Ungewöhnliches oder Bemerkenswertes, er ordnet sich vielmehr ganz zwanglos dieser Legendentradition ein und greift ein Thema auf, das zu seiner Zeit und in seiner Kunstlandschaft und Wallfahrtsregion durchaus verbreitet und gut bekannt war. Jeder einheimische Beschauer des Veroneser Altarbildes wußte das Thema mit der Gürtel-Reliquie in Prato und der damit verbundenen Legende von Mariens Gürtelspende an den Apostel Thomas in Verbindung zu bringen und somit ikonographisch zu identifizieren. Denn die Verbreitung des Motivs von der Gürtelspende hat weniger mit der Propaganda für eine *pia sententia* zu tun, sondern viel mehr mit der Propaganda³⁹ anhand von meist bebilderten Heilumsschriften aller Art, Wallfahrtsbildern, Pilgerzeichen, Wallfahrtsfähnchen etc. für eine Reliquie und dem mit ihr

Tympanons in Cabestany wird mit dem Bekanntwerden der Reliquie in Prato von 1141 in Zusammenhang stehen. Franz J. Ronig (Trier) verdanken wir den Hinweis auf dieses Buch.

³⁷ Vgl. LCI, VIII, Sp. 473; LCI, II, 281; Sachs / Badstübner / Neumann [wie Anm. 18], S. 179; Schiller [wie Anm. 18], S. 130.

³⁸ Siehe Marienlexikon [wie Anm. 18], S. 54 s.v. Gürtel Mariae von F. Tschochner, vgl. S. 55 s.v. Gürtel von L. Heiser; Beissel [wie Anm. 18], S. 295; Lenz Kriss-Rettenbeck, Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens, München ²1971, S. 41 mit Anm. 71, S. 138f. zu Gürtel-Reliquien, -Bruderschaften usw. Vgl. Klaus Zimmermanns, Toscana. Das Hügelland und die historischen Stadtzentren, Köln ¹⁰1987, S. 130f. (S. 103 die Abb. einer Inkunabel von 1477, einem Heilumsdruck, der Lucca mit dem ‚Volto Santo‘ gerahmt von zwei Heiligen zeigt); Brendan Cassidy, A Relic, Some Pictures and the Mothers of Florence in the Late 14th Century, in: Gesta 30 (1991), S. 91-99, hier bes. S. 96f. mit Abb. 8ff. Den Hinweis auf diesen Artikel verdanken wir Jeanette Kohl (Trier).

³⁹ Zum Begriff ‚Kultpropaganda‘ s. z.B. Arnold Angenendt, Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1994, S. 146f.; ders., Der Kult der Reliquien. Verehrung und Verklärung. Skizzen und Noten zur Thematik und Katalog der Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgen-Museum, hsg. von Anton Legner, Köln 1989, S. 9-24. Insgesamt vgl. Hartmut Kühne, ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilumsweisungen im römisch-deutschen Regnum (Arbeiten zur Kirchengeschichte 75), Berlin/New York 2000.

verbundenen Reliquienkult, sowie mit dem betreffenden Wallfahrtsort und den daran geknüpften Ablässen; man denke nur an das benachbarte Lucca mit seiner ‚Volto Santo‘-Reliquie. Die Bedeutung regional begrenzter Wallfahrten sowie Lokaltraditionen bzw. -legenden verpflichteten Reliquienverehrungen kann man, selbst im Vergleich mit der überregionalen Zentren wie z.B. Rom oder Santiago de Compostela, auch für die Kunst- und Literaturgeschichte gar nicht hoch genug veranschlagen.

Es sei hier noch an eine Beobachtung Schillers (vgl. Anm. 18) erinnert, die auch für Tizians Auffassung der Thomasfigur zuzutreffen scheint; denn erst sie ermöglicht eine psychologisch differenzierte, vertiefte und verinnerlichte Auffassung des Apostels, vergleichbar der des Lieblingsjüngers Jesu, Johannes, der, beim Abendmahl an Christi Brust entschlafen, der Offenbarung göttlicher Geheimnisse gewürdigt wird, wie sie insbesondere in dem Andachtsbild der Christus-Johannes-Gruppe Gestalt gewinnt. Was Tietze (vgl. Anm. 16) als „porträtmäßig“ versteht (s.o.), ist auf diese Weise angemessener zu erklären.

An der Gestalt des Thomas läßt sich ermessen, in welcher Weise der erzählende Legendenstoff in die bildliche Darstellung eingeht und, auf seine Sinndeutung reduziert, in deren Gesamtaussage eingeschmolzen wird. Thomas ist im Verständnis der damaligen Zeit viel weniger die Gestalt des Zweiflers, der sehen will, um überzeugt zu werden, als vielmehr der, der schauen darf und einer besonderen Nähe zu Christus bzw. zu Maria gewürdigt wird. Bei den Beispielen zur italienischen Darstellung der Assunta wird noch deutlicher werden, welchen Sinn die Thomasgestalt, die sich sehnsüchtig und schauend der zwischen Himmel und Erde thronenden Gottesmutter entgegenstreckt, in diesem Bild hat (S. 130).

Der ‚Erdenblick‘ Mariens auf dem Veroneser Bild, der Goethes Aufmerksamkeit erregte und ihn zu seiner objektiv falschen ikonographischen Erklärung veranlaßte, ist also motivgebunden und war keine freie Wahl und Entscheidung, die im subjektiven Belieben des Malers stand. Tizian wußte ganz genau, wann er Marias ‚Himmelblick‘, wie auf dem Bild der Frari-Kirche, oder ihren ‚Erdenblick‘ darstellen wollte oder mußte.⁴⁰

⁴⁰ Vgl. oben Anm. 8 und immerhin Margaretha Palzkill, ‚Meditatio‘ und ‚Modestia‘. Der gesenkte Blick Marias auf italienischen Verkündigungsdarstellungen des 14. bis 16. Jahrhunderts, in: *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter*. Festgabe für Klaus Schreiner, hg. von Andrea Löther u.a., München 1996, S. 167-203. Zu Gesten und Gebärden vgl. auch Ludolf Kuchenbuch, ‚Elevatis ad celum manibus et oculis‘ – Gebärden und Gebaren in den *Miracula Sancti Annonis* von 1184, in: *Frömmigkeit. Formen, Geschichte, Verhalten, Zeugnisse*. Lenz Kriss-Rettenbeck zum 70. Geburtstag, hg. von Inggolf Bauer, Deutscher Kunstverlag o.O. 1993, S. 27-44; die Geste *elevatis ad celum manibus* wird ausführlich besprochen (s.o.), die ... *et oculis* taucht leider nur im Titel auf.

Goethes Fehldeutung ist zweifach zu erklären. Denn zum einen, wie bereits erwähnt, war der Erhaltungszustand des Bildes im Dom zu Verona zu seiner Zeit beklagenswert, so daß für Goethe das Detail des Gürtels in den Händen des Apostels Thomas unter Ruß und Firnis nur schlecht oder kaum erkennbar gewesen sein dürfte. Zum anderen war das Legendenmotiv von der Gürtel-spende nördlich der Alpen insgesamt recht selten und wenig verbreitet, so daß Goethe es von Bildern her kaum kennen gelernt haben konnte. Die „Legenda aurea“ dürfte Goethe ebensowenig bekannt gewesen sein wie die „Vita rhythmica“. Es bestätigt sich also der bekannte Satz: „Man sieht nur, was man weiß“, und Goethes „Wissen“ war durchaus von Vorurteilen gegenüber der christlich-katholischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance geprägt. Selbst wenn also der Gürtel in Thomas‘ Händen unter der gebrauchsbedingten Schwärzung des Altarbildes noch hätte erkannt werden können, so gab es für Goethe weder Grund noch Anlaß, dem ihm unbekanntem Legendenmotiv seine Aufmerksamkeit zu widmen. Wie wenig im übrigen Goethe mit seiner Fehldeutung alleine steht, zeigt, wenn auch durch ein anderes Vorurteil zustande gekommen, der bis heute übliche falsche Titel, den man dem Altarbild im Dom zu Verona gibt: „L’Assunta“.⁴¹

Um Goethes kulturelles Mißverständnis in einen allgemeineren Rahmen vergleichbarer Fehl- und Umdeutungen zu stellen, um aber auch deren produktiven, innovatorischen Charakter zu betonen, der neue Sehweisen erlaubt, ungeahnte Zusammenhänge schafft und veränderte Einsichten provoziert, könnte man von ‚säkularisierter Ikonotropie eines religiösen Bildthemas‘ sprechen.⁴² Unter Ikonotropie ist dabei ein Verfahren zu verstehen, mit dem „Geschichten erfunden oder geändert werden, um (religiöse) Bilder zu beschreiben, die nicht mehr in ihrem ursprünglichen kultischen Sinne erfaßt werden“.⁴³ Im vorliegenden Falle ist ‚Marias Erdenblick‘ Gegenstand ‚der ‚Ikonotropie‘ im Sinne von

⁴¹ So z.B. in einem kleinen im Dom ausliegenden Veronapropekt, Marzo / Ottobre 2000, S. 2; vgl. oben Anm. 15 und 16.

⁴² Siehe Leopold Kretzenbacher, Säkularisierte Ikonotropie zu religiösen Bildthemen Südost-Europas, in: Südost-Forschungen 50 (1991), S. 215-234, Zitat S. 217.

⁴³ Kretzenbacher bezieht sich für seine Definition von Ikonotropie S. 217, Anm. 9, auf W. Schmidbauer, Methodische Probleme einer Psychologie des Mythos. Aufgezeigt an der Ödipus-Sage, München 1969, S. 150, 166-171.

Um-Deuten zuvor gänzlich anders gegebener Bild-Inhalte.⁴⁴ Ganz entsprechend gewinnt Wittkower Fehlinterpretationen eine positive Seite ab:⁴⁵

Wenn vorhandenen Werken der jüngeren oder älteren Vergangenheit eine neue Bedeutung gegeben wird, sollten wir, strenggenommen, von Fehlinterpretationen sprechen. Kollektive Fehlinterpretation ist von einer kaum zu überschätzenden Wichtigkeit. Wir verdanken ihr nicht nur ein beharrliches Interesse an einer großen Menge Bilder der Vergangenheit, sondern auch entscheidende Anreize für die Erfindung neuer Symbole.

Die Kunst der Renaissance wurde, was sie war, aufgrund der Fehleinschätzung antiker Monumente. Elemente der muselmanischen, chinesischen, hinduistischen, ägyptischen, japanischen und negroiden Kunst erreichten den Westen in aufeinanderfolgenden Wellen. Aus ihrem Symbolzusammenhang herausgelöst, wurden sie fehlinterpretiert, gaben aber Anlaß zu neuen Symbolen.

*

Auch eine andere tizianische Madonna hat Goethe gesehen und beschrieben, die „Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen“, gemalt für San Niccolò de' Frari in Venedig (Abb. 3). Dieses Gemälde, nicht zu verwechseln mit dem berühmten Altarbild in Sta. Maria dei Frari (s.o.), war 1770 nach Rom gebracht und in die Vatikanische Galerie aufgenommen worden. Goethe sah noch den oberen halbkreisförmigen Abschluß mit der Taube „als Mittelpunkt und Schlußstein zugleich“, der heute abgeschnitten ist. Seine Bildbeschreibung⁴⁶ klammert die Fragen „nach Wie und Warum“ aus (und markiert damit die Vorbehalte gegen das Sujet), macht die Bewunderung für „die unschätzbare Kunst“ des Malers zur Hauptsache. Die Madonna nimmt er wahr „in höchster Glorie“, aber auch als „eine herabwärts teilnehmende Mutter“, also in einer Abwärtsbewegung, die er noch dadurch verstärkt sieht, daß das Kind in ihrem

⁴⁴ Siehe Leopold Kretzenbacher, Ikonotropie nach mißverstandenen Attributen, zumal bei den sogenannten ‚Volksheiligen‘ St. Agatha, Florian und Leonhard, in: Festschrift für Gerhard Pferschy zum 70. Geburtstag, Graz 2000, S. 155-169, Zitat S. 155 Anm. 1. Über neue Legenden, die aus Übersetzungsfehlern und Textmißverständnissen entstanden sind, s. Hippolyte Delehaye S.J., Die hagiographischen Legenden, übersetzt von E.A. Stückelberg, Kempten/München 1907, S. 79ff. Im Bereich der Sprachgeschichte gründet die sog. ‚Volksetymologie‘ in individuellen wie kollektiven Fehlern, die sich in der Sprachgemeinschaft festsetzen und ihre eigene produktive, Realität schaffende Kraft entfalten.

⁴⁵ Siehe Rudolf Wittkower, Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst, in: Ikonographie und Ikonologie, Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. I, hg. von Ekkehard Kaemmerling (dumont Taschenbücher 83), Köln 1979, S. 226-256, Zitat S. 251 [Erstpublikation 1955].

⁴⁶ FA, I, 15/I, S. 137f. – Nach Herbert von Einem gehört die Beschreibung „zu Goethes schönsten Bildinterpretationen überhaupt“ (Hamburger Ausgabe, Bd. 11, S. 616). Vgl. auch seine Studie: Tizians Madonna mit sechs Heiligen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33, 1971, S. 99-114.

Schoße den „Kranz“, den „es mit heiterer Gebärde“ reicht, geradezu „herunterzuwerfen“ scheint. Das Madonnenbild gerät damit in eine klassisch-klassizistische Beleuchtung,⁴⁷ und dabei scheint die Erinnerung an die knapp zwei Monate vorher in Verona wohlgefällig betrachtete Madonna mit dem Erdenblick eine präformierende Rolle gespielt zu haben. Allerdings müssen wir dabei bedenken, daß die Beschreibung der „Madonna in der Glorie“ in der „Italienischen Reise“ auf die spätere Redaktion zurückgeht und Originalbriefe von Anfang November 1786 nicht erhalten sind.

Tizian ist auch im Spiel bei der Charakterisierung des Altersstils, mit der Goethe Schule gemacht hat. „Daß nur die Jugend die Varietät und Spezifikation, das Alter aber die Genera, ja die Familias habe“, berichtet Riemer als „[m]erkwürdige Äußerung Goethes über sich selbst“. Er fährt dann fort mit dem unter dem 4. April 1814 aufgezeichneten Gesprächsbericht: „An sich und Tizian gezeigt, der zuletzt den Samt nur symbolisch malte.“⁴⁸ Eine von Riemer überlieferte Variante des Goetheschen Diktums lautet: „Tizian, der große Kolorist, malte im hohen Alter diejenigen Stoffe, die er früher so konkret nachzuahmen gewußt hatte, auch nur in abstracto, z.B. den Sammet, nur als Idee davon [...]“⁴⁹ Der Dichter, der in den „Wanderjahren“ und im zweiten „Faust“ wahrhaft „ins Generische“ gegangen ist, fand in dem venezianischen Meister ein großes Beispiel für das künstlerische Recht eines solchen entindividualisierenden Altersstils. Es ist ihm erspart geblieben, die vielen kritischen Beurteilungen seiner Alterswerke im 19. Jahrhundert ertragen zu müssen, in denen doch nur wieder von einem Nachlassen der Schöpferkraft oder von einem biologischen Verfall die Rede gewesen ist.

Zurück zum Madonnenbild: Daß Goethe als „dezidierter Nichtkrist“⁵⁰ für das Sujet keine Vorliebe hegt und, wenn es nicht gerade um ein Tizian-Format geht, leicht ins Kritteln fällt, läßt sich über sein ganzes langes Dichterleben beobachten. Einige dieser Äußerungen seien angeführt, um den Salto mortale ermessen zu können, den der alte Griechenverehrer am Schluß des „Faust“

⁴⁷ Heiterkeit ist ein Merkmal des ‚Klassischen‘: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ (Schiller). Eine solche Charakterisierung des Christusknaben ist ironisch-subversiv gegen die christliche Kunst gesetzt.

⁴⁸ FA, II, 7, S. 328.

⁴⁹ Zitiert nach Herbert von Einem, Goethe und die bildende Kunst, in: H. v. E., Goethe-Studien, München 1972, S. 89-131, hier: S. 124.

⁵⁰ An Johann Caspar Lavater, 29.7.1782 (FA, II, 2, S. 436).

vollführt, als der die Himmelsszenerie in der Erscheinung der Mater gloriosa gipfeln läßt.

In der Abhandlung „Nach Falconet und über Falconet“, 1776 in „Goethes Brieftasche“ im „Anhang“ zu der von ihm veranlaßten Übersetzung von Merciers „Du Théâtre ou Nouvel Essai sur L’Art Dramatique“ publiziert, tritt der junge Autor für Rembrandts Darstellung der Muttergottes als niederländische Bäuerin ein. Deutlich gibt er im Kontrast dazu seinen Unmut über den konventionellen Typus des Madonnenbildes zu Protokoll:

Hat Raphael was anders, was mehr gemalt, als eine liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen? und war aus dem Sujet etwas anders zu malen? Und ist Mutterliebe in ihren Abschattungen nicht eine ergiebige Quelle für Dichter und Maler, in allen Zeiten? Aber es sind die biblischen Stücke, alle durch kalte Veredlung und die gesteierte Kirchenschicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem teilnehmenden Herzen entrissen worden, um gaffende Augen des Dumpfsinns zu blenden. Sitzt nicht Maria zwischen den Schnörkeln aller Altareinfassungen, vor den Hirten, mit dem Knäblein da, als ließ sie’s um Geld sehn [...]?⁵¹

Ein Madonnenbild findet demnach nur Gnade vor Goethes Augen, wenn es nicht die als künstlich gestempelte christliche Besonderheit zur Schau stellen will, sondern das Thema auf ein Substrat des Natürlichen zurückführt. Es genügt, wenn aus dem Bild die „Mutterliebe“ spricht; mehr bedarf’s nicht. Aus dieser Prämisse sind viele Urteile abgeleitet, die Goethe in Italien und später über die einschlägigen Bildwerke abgibt. In Venedig macht er sich Gedanken über das Sujet, die einen Bogen schlagen vom einen Negativ-Pol („das Unsinnige“) zum anderen:

Was die Mutter Gottes für eine schöne Erfindung ist, fühlt man nicht eher als mitten im Catholicismus. Eine *Vergine* mit dem *Sohn* auf dem Arm, die eben darum *santissima Vergine* ist, weil sie einen Sohn zur Welt gebracht hat. Es ist ein Gegenstand, vor dem einem die Sinne so schön stillstehn, der eine gewisse innerliche Grazie der Dichtung hat, über den man sich so freut und bey dem man so ganz und gar nichts dencken kann; daß er recht zu einem religiösen Gegenstande gemacht ist.

Leider aber sind diese Gegenstände die Geißel der Mahler gewesen und Schuld daß die Kunst gesunken ist, nachdem sie sich kaum erhoben hatte. Eine Danae ist immer eine andre Aufgabe für den Künstler, als eine Empfängniß Mariä und doch im Grund derselbe Gegenstand. Nur daß der Künstler aus der ersten viel, aus der zweyten nichts machen kann.⁵²

⁵¹ FA I, 18, S. 178f.

⁵² FA, II, 3, S. 111. – Der Passus entfällt in der Buchfassung.

Wenn sich Zeus in der Gestalt eines Goldregens mit Danae vereinigt, so ist das ein anschaulicher Vorgang – die spirituelle „Empfängniß“ Marias hingegen nicht. Daß die christliche Glaubenslehre die beiden Bildvorwürfe ganz anders hierarchisiert, will Goethe nicht gelten lassen. Nur wenn das Ingenium eines Malers das religiöse Thema ins Natürliche wendet, meldet der Betrachter seine Zustimmung oder sogar seine Bewunderung, so in Cento angesichts einiger Bilder von Guercino, „die man Jahre lang ansehen könnte“.⁵³ Zum Beispiel: „Eine Madonna. Das Kind verlangt nach der Brust und sie zaudert schamhaft die Busen zu entblößen und sie ihm zu reichen. köstlich schön.“⁵⁴ Ein anderes Marienbild, auf dem die Mutter dem Kind den Arm führt, „daß es mit aufgehobnen Fingern den Segen austheile“, wird wiederum mit einer Einschränkung versehen: „Im Sinn der katholischen Mythologie ein glücklicher Gedancke.“ Dies bedeutet für den Sinn des Betrachters das Gegenteil.

Für die späteren Jahre liegt ein Gesprächszeugnis vor, nach dem Goethe dem Sujet der Madonnenbilder gegenüber nicht einmal mehr den Genius-Vorbehalt gelten lassen will. Wilhelm von Humboldt berichtet 1809, daß Goethe „im Eifer“ versichert habe, „auch jede gemalte Madonna sei nur eine Amme, der man die Milch verderben möchte [...], und die Raffaelschen stäken im gleichen Unglück“, und fügt hinzu, dies seien „höchsteigene Worte“.⁵⁵ Parallel dazu, wenn auch nicht immer gleichermaßen drastisch, sind Argumente in Goethes Literaturkritik geführt. So vermerkt er 1805 in einer Rezension über Hebels „Alemanische Gedichte“: „Die höhere Gottheit bleibt bei ihm im Hintergrund der Sterne, und was positive Religion betrifft, so müssen wir gestehen, daß es uns sehr behaglich war, durch ein erkatholisches Land zu wandern, ohne der Jungfrau Maria und den blutenden Wunden des Heilands auf jedem Schritte zu begegnen.“⁵⁶ Und 1822 differenziert Goethe die Besprechung eines berühmten Dichters in einer Weise, die uns an seine Kommentare zu großen christlichen Malern erinnern kann: „[...] leider! sieht man in mehreren Stücken Calderons den hoch- und freysinnigen Mann genöthigt, düsterem Wahn zu fröhnen und dem Unverstand eine Kunst-Vernunft zu verleihen, weßhalb wir denn mit dem

⁵³ FA, II, 3, S. 128. – Die weiteren Zitate aus der anschließenden Aufreihung (S. 128f.).

⁵⁴ In der „Italienischen Reise“ dann weiter verdeutlichend: „Natürlich [!], edel, köstlich und schön.“ (FA, I, 15/I, S. 109).

⁵⁵ An Caroline von Humboldt, 1.1.1809 (FA, II, 6, S. 434). – Allerdings muß man, um Goethes Affektentladung recht zu verstehen, die von Humboldt skizzierte Situation im Blick behalten: den Ärger über Zacharias Werners religiösen „Mystizismus“. Werner hatte in einem bei Tisch vorgelesenen Sonett „die Scheibe des Vollmonds zur Hostie gemacht“ und damit Goethes Zorn erregt.

⁵⁶ FA, I, 18, S. 977. – Da blickt ein Überdruß durch, zu dem man beinahe schon den grantelnden Weltverbesserer in Thomas Bernhards gleichnamigem Theaterstück (1978) assoziieren kann: „Von Säule zu Säule / von Grab zu Grab / von Kirche zu Kirche / von Madonna zu Madonna / Ich habe es immer gehaßt [...]“ (Thomas Bernhard, Die Stücke 1969-1981, Frankfurt/Main 1983, S. 928).

Dichter selbst in widerwärtigen Zwiespalt gerathen, da der Stoff beleidigt, in-
deß die Behandlung entzückt [...]⁵⁷

Wir kommen zur Literarisierung des Madonnenbildes bei Goethe, übergehen dabei das gestellte Bild in den „Wahlverwandtschaften“, das Ottilie als „Himmelskönigin“ figurieren läßt⁵⁸: immerhin ein Beispiel dafür, daß der gleiche Autor, der so unwillig über das Sujet herziehen kann, auch Konstellationen zu entwerfen vermag, in denen die religiöse Symbolik sehr ernst genommen wird. Das scheint auch schon in einer frühen Übertragung des Madonnenbildes auf Charlotte von Stein der Fall zu sein:

Sie kommen mir eine Zeither vor wie Madonna die gen Himmel fährt, vergebens dass ein rückbleibender seine Arme nach ihr ausstreckt, vergebens dass sein scheidender trähnevoller Blick den ihrigen noch einmal niederwünscht, sie ist nur in den Glanz versunken der sie umgiebt, nur voll Sehnsucht nach der Krone die ihr überm Haupt schwebt.⁵⁹

Lassen wir beiseite, was über die schwierige Beziehung Goethes zu Charlotte von Stein zu sagen oder zu spekulieren wäre. Nur soviel sei erinnert: Goethe befindet sich seit einem knappen Jahr in Weimar, hat die Baronin heftig umworben und sich in eine Distanz zurückverwiesen gesehen, die offenbar seinen innersten Wünschen (nach einer ‚Ersatz-Schwester‘) gemäß ist. Seine Huldigung und ihr Distanzgebot geben ihm in der Korrespondenz öfter sakralisierte Bilder ein – das Madonnenbild ist das höchste davon. Wir sehen eine Assunta, die dem auf der Erde zurückbleibenden Mann, dem sie sich durch die Himmelfahrt entzieht, nicht einmal mehr den erwünschten Blick gönnt. Offenkundig handelt es sich um das psychische Vorspiel zur Wahrnehmung der tizianischen Madonna im Dom zu Verona: Daß diese niederwärts blickt, „gefällt“ dem Betrachter. Denn sie scheint es nicht eilig zu haben mit der Himmelfahrt, mit der Krönung zur Himmelskönigin, vielmehr der Sphäre des Irdischen liebend verbunden zu bleiben. Insofern ist Goethes knappe, doch den Hauptpunkt um so deutlicher herausstellende Schilderung im Veroneser Reise-Tagebuch als eine subtile Kommunikation mit Charlotte von Stein zu erkennen.⁶⁰ Die erdwärts blickende Madonna wird zum ‚antwortenden Gegenbild‘.⁶¹

⁵⁷ Besprechung von „Die Tochter der Luft“, neu übersetzt von Johann Diederich Gries (FA, I, 21, S. 271f.).

⁵⁸ FA, I, 8, S. 438ff.

⁵⁹ An Charlotte von Stein, 7.10.1776 (FA, II, 2, S. 68).

⁶⁰ In Padua wird die Assoziation der Weimarer Freundin – zu der das Verhältnis inzwischen kritisch geworden ist – mit der Madonna noch einmal hergestellt: „Wie gewöhnlich meine liebe wenn das Ave Maria della Sera gebetet wird wend ich meine Gedancken zu dir; ob ich mich gleich nicht so ausdrücken darf, denn sie sind den ganzen Tag bey dir. Ach daß wir

Am Ende von Goethes Leben, gleichsam als Schlußstein seiner Dichtung erscheint, so meinen wir, die Veroneser Muttergottes wieder: als Mater gloriosa, die gleichsam aus dem Himmel zurückkehrt, um die Seelen, Gretchen voran, gnädig „hinan“ zu ziehen: „Komm! hebe dich zu höhern Sphären, / Wenn er dich ahnet folgt er nach.“ (V. 12094f.)⁶² Das sind die einzigen Worte, die die Mater gloriosa in der Schlußszene spricht: sie ist Gretchen gnädig, sie ist den Menschen gnädig. Die Worte der Madonna nehmen steigernd die Vertikalbewegung auf, die die Szene beherrscht. Strukturiert wird das Ganze nach Vorstellungen zur Wolkenbewegung und Wolkensymbolik, die Goethe seit 1815 im Anschluß an den Engländer Luke Howard ausgearbeitet hat. Albrecht Schöne hat die „Bergschluchten“-Szene pointiert als Goethes „letzte Schrift zur Wolkenlehre“ bezeichnet.⁶³ Eher beiläufig und ohne den Zusammenhang näher zu entfalten, führt er auch Tizians Veroneser Madonna an, die von einer Wolke auf ihre Freunde herabblickt.⁶⁴ Wir meinen bei aller gebotenen Vorsicht vor der Verführungskraft solcher Inspirationstheorien,⁶⁵ daß hier ein Fall gegeben ist, der abermals Goethes eminentes ‚Bildergedächtnis‘ unter Beweis stellt –

doch recht wüßten, was wir an einander haben wenn wir beysammen sind.“ (FA, II, 3, S. 80) Sie wissen es offenbar nicht mehr.

⁶¹ Zu dieser Konfiguration vgl. den Abschnitt „Eintritt“ in Goethes Winckelmann-Buch 1805 (FA, I, 19, S. 177f.). Goethes Vater hingegen hatte, ohne eine solche Antizipation, in seiner Beschreibung Veronas das sich in einem heruntergekommenen Zustand präsentierende Tizian-Gemälde nicht für erwähnenswert gehalten. Vgl. Johann Caspar Goethe, Reise durch Italien im Jahre 1740 (Viaggio per l'Italia), aus dem Italienischen übersetzt von Albert Meier, München 1986, S. 392ff.

⁶² Das „er“ steht für Faust, dessen „Unsterbliches“ nach dem irdischen Tod „oben“ angekommen ist. Zitate aus dem „Faust“ mit Angabe der Verszahl nach FA, I, 7, in der vierten überarbeiteten Auflage 1999.

⁶³ Albrecht Schöne, Über Goethes Wolkenlehre, in: Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte, hg. von Karl Heinz Borck und Rudolf Henss, Heidelberg 1970, S. 24-41 [mit der noch im Rückblick makaber berührenden Pointe, daß der für den Germanistenkongreß vorgesehene (glänzende!) Vortrag auf Grund der damaligen Turbulenzen im Gefolge der ‚Studentenbewegung‘ nicht gehalten wurde], hier: S. 35. – Die S. 38 aufgestellte These, daß aus der Meteorologie die „Strukturformel“ der „Bergschluchten“-Szene stamme, nimmt A. Schöne neben anderen Vorarbeiten in seinem Kommentar zum „Faust“ auf (FA I, 7/II, S. 793ff., hier: S. 795). Sie wird nun verbunden mit einer weiteren, durchaus strittigen – von uns nicht zu diskutierenden – These: daß sich darin „die origenistische Wiederbringungslehre“ (Apokatastasis) abbilde.

⁶⁴ Über Goethes Wolkenlehre (Anm. 63), S. 37 (auch abgebildet: Tafel 6). Vgl. auch den „Faust“-Kommentar (FA, I, 7/II, S. 805f.), dort allerdings in den Hintergrund gerückt zugunsten eines anderen Madonnenbildes (von Caliari; vgl. Anm. 68).

⁶⁵ So hat Peter Wapnewski eine andere tizianische Madonna – im großen Dogensaal in Venedig – als Anstoß für die Ausführung der „Meistersinger“ durch Richard Wagner ins Spiel gebracht, zwischen der Himmelfahrt des Bildes und dem Entsagungsmotiv des Hans Sachs (vor dem Hintergrund von Wagners Beziehung zu Mathilde Wesendonck) eine Brücke geschlagen: geistvoll, doch wohl nicht unbedingt schlüssig. Peter Wapnewski, Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden, München 1978, S. 89f.

und daß es dem Verstehen aufhelfen kann, wenn dieser ikonographische Bezug aufgenommen wird.

Die „Bergschluchten“, ebenso Naturraum mit Wäldern, Bergen und Wolken wie Legendenlandschaft mit Anachoreten, schwebenden Engeln und schließlich der Mater gloriosa ist nach identifizierbaren Mustern entworfen. Dazu gehört Wilhelm von Humboldts Reiseschilderung „Der Montserrat bei Barcelona“ (1803), die sich Goethe 1816 wieder vor Augen stellte, als er sein Fragment gebliebenes Stanzenepos „Die Geheimnisse“ kommentierte. Die von Humboldt beschriebene Berglandschaft mit Mönchen, deren Einsiedeleien so in den steil ansteigenden Felsen eingefügt sind, daß man „einige unmittelbar über sich im eigentlichen Sinne des Worts in den Lüften schwebend erblickt“,⁶⁶ wird unverkennbar in den „Bergschluchten“ wieder lebendig. Zur Kommentiertradition gehört auch der Hinweis auf ein Fresko im Kreuzgang des Campo Santo in Pisa, dessen Szenerie frühchristlicher Einsiedlermönche in einer Landschaft mit Strom, Bäumen und Felsen (sogar mit Löwen!) zumindest für den Anfang der „Bergschluchten“ als Modell gedient hat.⁶⁷ Benedetto Croce hat ein Altarbild in Venedig entdeckt, das Goethe niemals erwähnt, doch vermutlich bei seinem zweiten Besuch 1790 gesehen hat (als er sich die Zeit beim Warten auf Herzogin Anna Amalia vertreiben mußte). Das Bild zeigt eine auf Wolken schwebende, von Engeln umgebende Mater gloriosa, den Christusknaben im Arm, herabblickend auf eine Frauengruppe mit zwei venezianischen Kurtisanen, denen gegenüber erhöht und abgesetzt, an ihrem Salbengefäß erkennbar, die „Magna peccatrix“ als Fürbitterin auf einem Wölkchen erscheint.⁶⁸ Die Fürbitte der drei Bűßerinnen, der „Magna peccatrix“ (gleichzusetzen mit Maria Magdalena), der „Mulier samaritana“ und der „Maria egyptiaca“, für „una poenitentum“, „sonst Gretchen genannt“, bringt dieses Bild in eine sprachlich-szenische Bewegung. Trägt diese bis zum Schluß, so daß noch

⁶⁶ Zitiert nach A. Schönes Kommentar (FA I, 7/II, S. 779).

⁶⁷ Als – freilich arg verkleinernde – Abbildung 14 nach einem Kupferstich von Pietro Laurati in FA, I, 7/II.

⁶⁸ Das Bild befand sich zu Goethes Zeit in der Chiesa del Soccorso; es ist um 1595 entstanden und wird heute Benedetto Caliari zugeschrieben. Vgl. zu Croces Entdeckung (1946) und weiteren Details Paul Friedländer, Rhythmen und Landschaften im zweiten Teil des Faust, Weimar 1953, S. 93ff. (mit einem leichten Tadel für den mit manchem in Sachen „Faust“ offenbar „unangebrachten Scherz“ aufwartenden Philosophen S. 114) und A. Schönes Kommentar (FA, I, 7/II, S. 806) – u.a. mit dem Hinweis auf ein Paralipomenon, das der Madonna noch bildgemäß „Im Arme den Süßen / Den göttlichsten Knaben“ zuspricht (FA, I, 7/I, S. 735). Vgl. Abbildung 15 in FA, I, 7/II. – Näheres zur Ikonographie – Maria Magdalena als Schutzpatronin der Kurtisanen – bei Monika Ingenhoff-Danhäuser, Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian, Tübingen 1984, S. 68ff.

die abschließende Apotheose der Mater gloriosa von der venezianischen Bildreminiszenz gelenkt wird? Es ist auch denkbar, daß diese Mnemosyne bei Goethe von einer anderen ausgelöst worden ist, jene an die erdwärts blickende Madonna in Verona, die im Verhältnis zu Charlotte von Stein, wie wir gesehen haben, bedeutsam geworden ist und unverlierbar.

Doch geben wir dem Doctor Marianus das Wort, „in der höchsten, reinlichsten Zelle“ steigernd emporgehoben über die anderen Patres der „Bergschluchten“, schon mit seinem Namen als ‚Mariologe‘ – und Marienverehrer – ausgewiesen, vielleicht zusammenzusehen mit Bernhard von Clairvaux, der den XXXIII. und letzten Gesang von Dantes „Divina commedia“ mit einem Mariengebete eröffnet.⁶⁹ Seine Anrufung läßt die „Himmelskönigin“ (V. 11995) erscheinen: „Höchste Herrscherin der Welt“ (V. 11997), „Jungfrau, rein im schönsten Sinn, / Mutter, Ehren würdig, / Uns erwählte Königin, / Göttern ebenbürtig“ (V. 12004ff.) – so die Anreden des Doctor Marianus, die keineswegs im Rahmen der christlichen Dogmatik bleiben. Mit der gleichen Auszeichnungsformel – „Göttern ebenbürtig“ – war auch schon die heidnisch-mythologische Helena von Faust bedacht worden (V. 7440). Es ist kein Zufall, daß auch die Assunta von Verona in der „Italienischen Reise“ als „angehende Göttin“ bezeichnet,⁷⁰ die Kultfigur des Katholizismus – wenn auch ihrem Wesen nach keineswegs göttlich – hier wie dort in das pagane Licht einer Apotheose gerückt wird.

Ursprünglich sollte die letzte Szene des „Faust“ – als Epilog und damit als Gegenstück zum einleitenden „Prolog im Himmel“ – ein „Gericht über Faust“ bringen, für das auch ein Auftritt Mephistos „zur Appellation“ vorgesehen war.⁷¹ Erst ganz spät, wohl Ende 1830, hat Goethe die Schlußszene umkonzipiert, einen Naturraum geschaffen, der mit naturgesetzlich ablaufenden Wolkenbewegungen und mit christlichen Figuren gefüllt ist, an der Spitze die im Katholizismus verherrlichte Gottesmutter, während vom „Herrn“ nicht mehr die Rede ist. Das alles erscheint anschaulich-konkret und bleibt doch immer ‚uneigentlich‘, Verweisung auf ein an sich nicht Darstellbares, poetischer Bildentwurf: „Übrigens werden Sie zugeben“, soll Goethe zu Eckermann gesagt haben, „daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich, bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden

⁶⁹ Vgl. A. Schönes Kommentar (FA, I, 7/II, S. 804f.).

⁷⁰ Vgl. Italienische Reise (FA, I, 15/I, S. 50) und die oben gegebene Kommentierung. Das Tertium der „Göttin“ hat auch A. Schöne markiert (FA, I, 7/II, S. 805f.). Vgl. die eindeutige - und metrisch akzentuierte – Erhebung Marias zur „Göttin“ in V. 12103.

⁷¹ Vgl. das Paralipomenon 195 (FA, I, 7/I, S. 731).

Dingen, mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen, durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen, eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.“⁷² Der Konzeptionswechsel von der zunächst vorgesehenen Gerichtsdisputation ließ sozusagen die Madonna hereinschweben, nicht mehr die Mater dolorosa, die von Gretchen in ihrer Not um Hilfe angefleht wurde,⁷³ sondern die Mater gloriosa, von der „die allmächtige Liebe“ ausstrahlen kann, „Die alles bildet alles hegt“ (V. 11872f.). Daß es eine sehr eigene, durchaus nicht christliche Liebesreligion ist, die in diesem letzten Ausblick erscheint, zeigt die Rede von „heiliger Liebeslust“ im Hymnus des Doctor Marianus (V. 12003), die durchaus zusammenführt, was nach christlicher Lehre auseinander gehört, das Himmlische und das Sinnliche. In solchem Monismus verrät sich, daß der Dichter bis in seine Alterszeit der spinozistischen Denkstruktur treu bleibt.

Den drei Büsserinnen, die es arg getrieben hatten, ist verziehen worden. Auch Gretchen wird Gnade finden vor der allmächtigen Liebe, und sogar Faust, obwohl er nach etlichen Missetaten ohne jeden Anflug von Reue von der Erde geschieden ist (und in den höheren Sphären stumm bleibt). Doctor Marianus preist die Mater gloriosa in ihrer gnädigen Menschenfreundlichkeit:

Blicket auf zum Retterblick
Alle reuig zarten,
Euch zu seligem Geschick
Dankend umzuarten.
Werde jeder bessre Sinn
Dir zum Dienst erbötig;
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin bleibe gnädig.
(V. 12096ff.)

Doctor Marianus betet „auf dem Angesicht“, also mit abgewendetem Blick. Doch die Prostration zielt auf den Blick der Mater gloriosa, auf ihren „Retter-

⁷² Eckermanns Gesprächsaufzeichnung unter dem 6.6.1831 (FA, II, 12, S. 489). Zum ‚uneigentlichen‘ Gebrauch des Katholizismus vgl. Jochen Schmidt, Die „katholische Mythologie“ und ihre mystische Entmythologisierung in der Schlußszene des ‚Faust II‘, in: Aufsätze zu Goethes ‚Faust II‘, hg. von Werner Keller (Wege der Forschung, Bd. CDXLV), Darmstadt 1992, S. 384-417 (zuerst 1990). Karl Eibl hat vorgeführt, daß die Szene – nähme man sie „theologisch ernst“ – als „ein großer Haufe von Häresien“ beschrieben werden müßte (Das monumentale Ich. Wege zu Goethes ‚Faust‘, Frankfurt/Main 2000, S. 338ff.).

⁷³ Vgl. die Szene „Zwinger“ in ‚Faust I‘ (FA, I, 7/I, S. 156f.), schon in der frühen Fassung (dem von A. Schöne nicht mehr so genannten ‚Urfaust‘), ebd., S. 527f.

blick“,⁷⁴ und dieser Blick geht nach unten – sonst hätte die Aufforderung zum Aufblick keinen Sinn. Im „Retterblick“ nach unten offenbart sich die von oben teilnehmende Liebe, wird der zur Sünde verführende „Blick“ gnädig aufgehoben, dessen vorher angesichts der Büsserinnen – einschließlich Gretchens – gedacht worden ist (V. 12030). Im „Blicktausch“ mit der höchsten Frau ereignet sich die Rettung, die Bewahrung der Seele im Tod.⁷⁵ Dabei sind andere, auch mythologische Erscheinungen des „Weiblichen“ mitaufgerufen.⁷⁶ Doch der beherrschende Zug im Hymnus auf die Madonna bleibt der Blick „niederwärts“, der den Dichter des „Faust“ einst im Dom zu Verona beeindruckt hat. Die tizianische Madonna erweist sich als Inbild der Mater gloriosa. Auch Bilder können ein wunderbares Schicksal haben.

⁷⁴ Ein Goethescher Neologismus, wie zu vermuten ist. Im „Deutschen Wörterbuch“ findet man das Lemma allerdings nicht im zuständigen VIII. Band, 1893 s.v. Das soll keine nachträgliche Kritik sein, weil es sich um eine okkasionelle Neubildung handelt – wie z. B. auch der „Gesundheits Blick“ in Goethes früher Hymne „An Schwager Kronos“ (V. 25; FA, I, 1, S. 202). Der Variabilität im Bilden von neuen Komposita nach einem bestimmten Typus sind kaum Grenzen gesetzt. Daher sind sie lexikalisch kaum zu erfassen. Immerhin führt das Grimmsche Wörterbuch mehr als 150 Blick-Komposita auf (darunter den „blumenblick“, den „gierblick“ und den „verklärungsblick“). Den „Retterblick“ (innerhalb des oben angeführten Zitats aus „Faust II“) findet man unter dem Lemma „reuig“ (im genannten Band).

⁷⁵ Vgl. den Kommentar von Dorothea Hölscher-Lohmeyer (in der Münchner Ausgabe, Bd. 18.1, S. 1185), wobei allerdings keine Bildvorgaben in Erwägung gezogen werden. Ähnlich Ulrich Gaier in seinem Kommentar (Goethe, Faust-Dichtungen, Stuttgart 1999, Bd. 2, S. 1131f.).

⁷⁶ Vgl. K. Eibl (Anm. 72) unter Hinweis auf das „Consensus“-Prinzip (S. 340). In allernächster Nähe – schon chronologisch – zur Mater gloriosa ist eine andere große Frauengestalt im Kosmos des alten Goethe angesiedelt: die Makarie der „Wanderjahre“, die „heilige Gestalt“, deren Sternwerdung Wilhelm Meister träumt und der Astronom als „Apotheose“ bezeichnet (FA, I, 10, S. 386). Auch Makarie dürfte im Konnex mit der ‚sternengläubigen‘ Charlotte von Stein (sie war 1827 gestorben) zu sehen sein (vgl. Walter Hof, *Wo sich der Weg im Kreise schließt. Goethe und Charlotte von Stein*, Stuttgart 1957, S. 333ff.). Ob hier auch die Madonnen-Mnemosyne im Spiel ist, wäre im Blick auf Motiv- und Bildparallelen (wie die Wolken-Umgebung) zu diskutieren. Vgl. auch den Ausklang der „ätherische[n] Dichtung“ – als Komplement zum „terrestrischen Märchen“ des ganzen Romans – über Makarie: die Hoffnung wird ausgedrückt, „daß eine solche Entelechie sich nicht ganz aus unserm Sonnensystem entfernen, sondern wenn sie an die Grenze desselben gelangt ist, sich wieder zurücksehnen werde, um zu Gunsten unsrer Urenkel in das irdische Leben und Wohltun wieder einzuwirken“ (FA, I, 10, S. 737).

Abbildungsnachweis:

Abb. 1 und 2: Diathek des Faches Kunstgeschichte der Universität Trier.





Abb. 3: nach v. Einem, Tizians Madonna [wie Anm. 46].

