

und anderes). Nur daß das Geschichtliche doch stellenweise zum Papalen wird, so wenn Pastor schlechthin von dem dem Großen und Erhabenen geweihten Pontifikat von Julius II. spricht (S. 37), so erfreulich es ist, daß nicht ausschließlich der kirchengeschichtliche Maßstab angelegt erscheint. Auch die Verdienste der Päpste um die den Kunstwerken zugrundeliegenden Ideen werden doch hinaufgeschraubt (S. 28, 124, 127), so z. B. wenn es heißt (S. 54), Clemens VII. gebühre das Verdienst, den glänzenden Vorwurf für Michelangelos Jüngstes Gericht ersonnen zu haben. Dieser Vorwurf lag doch wirklich recht nahe, rein theologisch, besonders wenn man das Thema der vorausgehenden Sixtinafresken ins Auge faßt, wie auch geschichtlich in Hinsicht auf die Gerichtsdarstellungen in der mittelalterlichen Kunst. Andere Belege noch: S. 132, Z. 10–13; S. 140, Z. 13–15; S. 155 wird die Meinung vertreten, der Saal Konstantins würde besser den Namen des Papstes Sylvester tragen, und S. 143 wird Leosaal vorgeschlagen. Den freilich nicht durchaus gesicherten Beitrag des Verfassers zur Aufhellung der Beziehungen zwischen der Zeitgeschichte und dem Inhalt der Fresken (Sixtina: Pharaos Untergang gegen Steinmann gedeutet; Stanza dell' Eliodoro, Stanza dell' Incendio) läßt ein Vergleich mit Burckhardts Cicerone (Neudruck der Urausgabe z. v. S. 866 ff.) erkennen, aus dem Pastor manches an Formalem geschöpft, auch dort wo es nicht ausdrücklich angegeben ist (z. B. Pastor S. 40 vgl. mit Cicerone S. 826, Pastor S. 152 mit Cicerone S. 872).

Wer mit der katholischen Theologie vertraut ist, der fühlt es, mit welcher Wärme und Liebe der Verfasser das Theologische behandelt, das er gern in Exkursen darlegt. Bei der Deutung der Kunstwerke stellt er es über das Zeitgeschichtliche: »Zum vollen Verständnis ist es unbedingt nötig, über die ausschließlich historische Auffassung mancher Szenen hinauszugehen und die dem Ganzen zugrunde liegenden theologischen Gedanken scharf ins Auge zu fassen« (S. 22). Das ist der Kanon für die Deutung der Sixtinafresken, besonders auch für die Deutung der Disputa (S. 99 ff., 112 ff.). Auch der Schule von Athen wird eine theologische Beziehung gegeben, die an eine beliebte Deutung von Dürers Melancholie erinnert (S. 97 f., 120 ff.). Es wurde schon gesagt, die theologische »Füllung« ist ein Vorzug der Betrachtungsweise des Verfassers. Seine Vertrautheit mit der katholischen Theologie läßt die vatikanischen Bildwerke ihr ganzes Leben offenbaren. Doch scheint mir da und dort das Theologische in das Künstlerische hineinzuwuchern: in die Beschreibung (S. 105, Z. 5–8), auch in die Wertung (S. 87, Z. 7 u. f.); am meisten aber in die Deutung (S. 42 f.; 71, Z. 3–7; 73, Z. 3; 75, Z. 12 f.; 97; 107 f.; 113 Disputa-Komposition; 121 Komposition der Schule von Athen). Justi aber folgte Pastor nicht.

Was sich aber vom kunstwissenschaftlichen Standpunkt aus am peinlichsten fühlbar macht, das ist der übermäßige Gebrauch des Superlatives bei Charakterisierungen und Wertungen. Dazu kommt noch die nach einer veralteten Art vorgenommene, die Werke allzusehr aus dem Entwicklungszusammenhang lösende Herausstellung von Höchstleistungen, die nahezu an Rekordaufstellungen erinnert (S. 12, Z. 18–21; 17, Z. 19–23; 43, Z. 8–11; 100: hier [= Disputa] hat Raffael vielleicht das schönste Christusbild auf Erden geschaffen. S. 125: Es [= Camera della Segnatura] ist das größte, was Raffael bis dahin hervorgebracht und vielleicht auch die höchste Leistung der christlichen Malerei). Als Beispiel geschichtlicher Betrachtungsweise wäre etwa zu nennen Schlosser, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses 17 (1896). Raffael wird gepriesen als der genialste christliche Künstler (S. 98), als der genialste christliche Maler (S. 141), ein andermal ist die Rede von dem »Zauberreich der genialen Schöpfungen des göttlichen Urbinaten« (S. 141). Ein Beispiel für sich: Die Musen im Parnas werden geschildert als Gestalten von höchster Anmut und Grazie (S. 89),