

Vorbilder und Nachbilder Friedrich Gundolf (1880-1931)

Michael Thimann

Unter den zahlreichen Karikaturen, die der Heidelberger Literaturhistoriker Friedrich Gundolf in seinem Leben gezeichnet hat und mit denen er Briefe, Notizbücher und alle erdenklichen Papiere bevölkerte, finden sich immer wieder solche Bilder, die zum Nachdenken über das Selbstverständnis des Gelehrten anregen. In beiden hier ausgewählten Beispielen geht es um Julius Caesar und damit um eben denjenigen »Spleen«, dem Gundolf einen nicht unbeträchtlichen Teil seiner Forscherkarriere wie auch seiner emotionalen Energie gewidmet hatte. Bricht Gundolf auf dem einen Blatt mit der Figur Caesars, der im Ausfallschritt ein Blatt seiner *Commentarii* überreicht, ironisch die steile Pose gelehrten Schriftentauschs, indem er mit der Karikatur des Weltenerobers die Tatenferne papierner Gelehrtenkommunikation zur »caesarischen Geste« uminterpretiert, so zeigt das andere Blatt das tänzelnd einherschreitende Paar von Caesar und Cleopatra und damit jenes mythische Liebespaar der Weltgeschichte, dessen erotisches Verhältnis sich die menschliche Fantasie bis auf den heutigen Tag auszumalen versucht (Abb. 1 + 2). Gundolf hatte in seinem Buch *Caesar. Geschichte seines Ruhms* von 1924 gerade diese Liebesbeziehung als einen der seit Sueton und Lucan immer wiederkehrenden Gemeinplätze der europäischen Caesar-Überlieferung entlarvt, der etwa im Hochmittelalter von Johannes von Salisbury moralisch verdammt und im französischen Barockdrama zur galant aufgeputzten Hofschranzenromanze degradiert worden war. Doch gehört »Caesar und Cleopatra« zu ebenjenem historischen Bilderfundus, der in seiner allegorischen Dimension – die welthistorisch sanktionierte Verbindung von Schönheit und Macht – zum wirkmächtigen Geschichtsbild wurde, auch wenn die Überlieferung der Fakten spärlich ist. Seinen Witz bezieht das Blatt aus wenigen gezielten Überlegungen des Zeichners: Mit der zumal dem Herrscher ganz unangemessenen Rückenansicht und dem an der Leine geführten Krokodil erzeugt er das Bild eines spießigen Ehepaars beim Sonntagsspaziergang. Nun mag man einwenden, dass derartige Karikaturen kaum dazu dienen können, Gundolf als Ideengeber der

Bildwissenschaft zu charakterisieren. Die Kunst- und Wissenschaftsgeschichte kennt ganz andere Ausprägungen zeichnender Humanisten, Naturforscher und Gelehrter, denen die erkenntnistiftende Kraft der Zeichnung integraler Teil ihrer wissenschaftlichen Praxis geworden ist.¹ Doch offenbart sich bei Friedrich Gundolf in dem Spieltrieb des Zeichners eine für das Visuelle überaus empfängliche Persönlichkeit, die, wie auch sein Hang zu Scherzversen und verwandten gelehrten Albernheiten, in gewissermaßen diametralem Gegensatz zu dem durchstilisierten Bild des Sängers zeitlosen großen Menschentums steht, als der sich der George-Schüler Gundolf in das kollektive Gedächtnis eingegraben hat.² Doch kann man in dem Germanisten Gundolf einen Vordenker der Bildwissenschaft erkennen? Zwar teilte er mit dem größeren Teil seines intellektuellen Umfelds, dem Künstler- und Intellektuellenkreis um den Dichter Stefan George, einen emphatischen Kunstbegriff. Doch mag man der Kategorie des Bildes und vor allem der wissenschaftlichen Beschäftigung damit in seinen ausschließlich literarhistorischen Schriften keine Rolle beimessen. So mag es scheinen, und doch ist man versucht, in manchen Texten Gundolfs eine Sensibilität für Bilder und einen weiter gefassten Begriff von Bildlichkeit auszumachen, der es rechtfertigt, ihn hier weniger als Bildwissenschaftler, sondern als »Bildpraktiker« vorzustellen. Dieser Zugang gründet sich nicht zuletzt auf der Bedeutung, die Friedrich Gundolf in der Geschichte der Geisteswissenschaften in Deutschland im frühen 20. Jahrhundert eingeräumt werden muss. Im akademischen Feld der Weimarer Republik war der »Wissenschaftskünstler« Gundolf eine Ausnahmestalt und blieb in seinem

1 Vgl. dazu u. a. Francis Haskell, *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995; Gerhard Wolf, »Gestörte Kreise. Zum Wahrheitsanspruch des Bildes im Zeitalter des Disegno«, in: Hans-Jörg Rheinberger u. a. (Hg.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997, S. 39-62; Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007; Michael Thimann, »Idea« und »Conterfei«. Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der Frühen Neuzeit«, in: *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Ausst.-Kat., Berlin, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 23. November 2007-24. Februar 2008, Berlin, München 2007, S. 15-30.

2 So ist eine deutsche Literaturgeschichte aus Gundolfs Feder nur als Parodie in Versen erhalten, vgl. Friedrich Gundolf, *Die deutsche Literär-geschicht reimweis kurz fasslich hergerichtet*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Ernst Osterkamp, Heidelberg 2002.

Fach, der Neugermanistik, zugleich ein Außenseiter.³ Mit der Habilitationsschrift *Shakespeare und der deutsche Geist* von 1911, die, abgesehen von der pathetischen Diktion einer »Kräftegeschichte«, als ein Experiment literaturwissenschaftlicher Rezeptionsforschung gelesen werden kann, und mit dem *Goethe* von 1916 war ihm die Aufmerksamkeit in eben derjenigen Disziplin zuteil geworden, die er mit dem Antihistorismus und der Antibiografie seiner Monografien gerade attackiert hatte. Fortan wurden nahezu alle, in regelmäßigen Abständen erscheinenden »Gestalt-Monografien« Gundolfs, etwa zu *George* (1920), *Heinrich von Kleist* (1922), *Paracelsus* (1927), *Shakespeare* (1928) und den *Romantikern* (1930/31), emphatisch begrüßt und bereitwillig rezensiert. Allein, Gundolf blieb im Fach trotz seiner hohen öffentlichen Reputation, die er als der wohl meistgelesene Germanist der Vorkriegszeit erlangt hatte, ein schillerndes Faszinosum, dem es an akademischer Macht und Rückhalt, wie die Geschichte seiner gescheiterten Berufung nach Berlin zeigt, fehlte.⁴ An der Heidelberger Universität entfaltete er ein Lehrprogramm, das die gesamte deutsche Literatur von der Frühen Neuzeit bis in die unmittelbare Gegenwart umfasste, ja, über den eigentlichen Gegenstand der Dichtung hinaus auch humanistische und historiografische Texte als Teile der gesamten literarischen Überlieferung in große, historische Bögen überspannenden Vorlesungen wie *Deutsche Literatur der Reformationszeit*, *Deutsche Bildung von Luther bis Lessing* und *Deutsche Geistesgeschichte von Luther bis Nietzsche* präsentierte. Der große Zulauf, den Gundolf als Universitätslehrer hatte, und die ästhe-

3 Zum Leben und zur *vita academica* Gundolfs siehe Victor A. Schmitz, *Gundolf. Eine Einführung in sein Werk*, Düsseldorf 1965; Ernst Osterkamp, »Friedrich Gundolf (1980-1931)«, in: Christoph König u. a. (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, Berlin, New York 2000, S. 162-175. Zur Position Gundolfs in der akademischen Landschaft des frühen 20. Jahrhunderts vgl. die umfassenden Studien von Carola Groppe, *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890-1933*, Köln, Weimar u. a. 1997; Rainer Kolk, *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*, Tübingen 1998.

4 Vgl. Ernst Osterkamp, »Verschmelzung der kritischen und der dichterischen Sphäre«. Das Engagement deutscher Dichter im Konflikt um die Muncker-Nachfolge 1926/27 und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 33 (1989), S. 348-369; Wolfgang Höppner, »Eine Institution wehrt sich. Das Berliner Germanische Seminar und die deutsche Geistesgeschichte«, in: Christoph König, Eberhard Lämmert (Hg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Frankfurt/M. 1993, S. 362-380.

tische Faszination der Monotonie seines vom Publikum scheinbar keine Kenntnis nehmenden Vortragsstils sind oft beschrieben worden.⁵ Neben allen Stilisierungen, die Gundolfs Wirken zur Signatur des »Heidelberger Geistes« der 1920er Jahre werden ließen, wird in seinen literarhistorischen Arbeiten ein emphatischer Leser der Weltliteratur wie auch von entlegeneren Texten sichtbar, dem durch die Ereignisse nach 1933 eine bis heute andauernde Rezeption versagt geblieben ist. Ohne Frage, Gundolfs subjektive Sicht, der scheinbare Verzicht auf wissenschaftliche Objektivität und seine nur noch historisch und im Kontext des von George festgesetzten Heroenkanons zu verstehenden Werturteile über Autoren und Epochen, waren kaum als Beitrag wertfreier Wissenschaft zu verstehen. Als normative Setzungen wollten sie eine mit dem »Leben« unzertrennbar verknüpfte »Bildung« vermitteln: »Wirkung (nicht Wissen)« war die Devise. Gundolfs intellektuelle Herkunft aus dem Lager einer elitären künstlerischen Gemeinschaft, dem George-Kreis, hat den Blick für manche originellen Aspekte seiner Schriften in der Wissenschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts weitgehend verschlossen. Aber jede Form der Re-Lektüre der Schriften Gundolfs trifft auf eine Grenze, an der sich auch ihr objektiver Gehalt für die wissenschaftshistorischen Debatten brechen muss: die der Sprache. Es ist jene pathetische Sprachschicht der ersten Jahrhunderthälfte, die heute in eine so unerreichbare Ferne entrückt erscheint und deren Pathos und Anspruch auf »Welthaltigkeit« mit ihren großen Begriffen und funkelnden Metaphern, die gerade die »Geistbücher« des George-Kreises in eine große Nähe zu allen möglichen Formen irrationalen bis »völkischen« Schrifttums rücken und eine unvoreingenommene Lektüre unmöglich machen. Welcher Natur aber sind die Gedanken, die sich hinter diesem dunkeltönenden Sprachpanzer der Antithesen und Superlative – Warburg spricht bei der Lektüre Gundolfs kritisch von einer »Complementärfarbenpsychologie« – verbergen mögen?⁶

5 Vgl. Dolf Sternberger, »Einige Striche zu einem Portrait«, in: *Euphorion* 75 (1981), S. 127-129.

6 Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, hrsg. von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001 (= *Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe*; 7. Abteilung, Bd. 7), S. 459 (Neapel, 20. Mai 1929).

Statt eines Lebensbilds: biografische Splitter

Im Leben Friedrich Gundolfs spielte Kunst eine zentrale Rolle, doch hier weniger die Bild- als die Wortkunst gestalteter Dichtersprache. Gundolf war selbst ein Sprachkünstler, wovon – mehr als seine literarhistorischen Schriften und seine epigonale, in den *Blättern für die Kunst* veröffentlichte Lyrik – seine unzähligen Briefe und Gelegenheitsdichtungen Zeugnis ablegen, in denen er sich frei von akademischen Zwängen und den Stilisierungen des George-Kreises äußert.⁷ Gundolfs Redefluss und seine Sprachspiele – er selbst verglich sich einmal mit Heinrich Heine – thematisiert auch das hier abgebildete Selbstbildnis (Abb. 3), das Gundolf auf die Rückseite einer Postkarte gezeichnet hat: »verehrte freundinnen: heute beim erwachen hat umstehender das unangenehme gefühl als ob er gestern mehr geredet als nötig war [...]«.«⁸

Sucht man nach biografischen Spuren, die Friedrich Gundolf mit dem Projekt der Bildforschung verbinden, so wird man zunächst bei dem Studenten fündig, der neben der Germanistik, Anglistik und Nationalökonomie auch Kunstgeschichte studiert hatte. Während seines Studiums 1900 bis 1903 an der Berliner Universität war er ein begeisterter Hörer Heinrich Wölfflins und äußerst empfänglich für die Wirkung von dessen »Hörsaaldramaturgie«. Gundolfs Briefe sind Zeugnisse für den ungemein großen Einfluss, den die von klaren Begriffsdichotomien geprägte Kunstgeschichte Wölfflins auf die anderen geisteswissenschaftlichen Fächer um 1900 ausgeübt hat: »Erich Schmidt wird täglich läppischer [R. M.] Meyer gallertiger – aber Wölfflin ist für eine ganze Generation Studierender in Berlin ein Glück für das ich Gott danke [...] ein ächter Künstler der Wissenschaft und auf seinem Gebiet endlich der synthetische Kopf der wieder bauen kann statt Karren zu schieben, wann kommt der Philologie ein Gleicher, der Germanischen wenigstens?«⁹ Der »Wissen-

7 Siehe etwa Peter-André Alt, »Zwischen Wissenschaft und Dichterverehrung. Friedrich Gundolf in seinen Briefen und Briefwechseln«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 106 (1987), S. 251-281.

8 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Stefan-George-Archiv, Friedrich Gundolf an Wiesi de Haan und Hannah Wolfskehl, Darmstadt, 1. April 1905 (Original in Großschreibung).

9 Friedrich Gundolf an Karl und Hannah Wolfskehl, Berlin, ca. 14. Juli 1901; zitiert nach: Karl und Hannah Wolfskehl, *Briefwechsel mit Friedrich Gundolf. 1899-1931*, hrsg. von Karlhans Kluncker, Amsterdam 1976, Bd. 1, S. 124-125.

schaftskünstler« Gundolf hat diese Forderung, wie Ernst Osterkamp überzeugend ausgeführt hat, in seiner eigenen *vita academica* einzulösen versucht.¹⁰ Zwar war Gundolf, um den Vergleich mit Wölfflin aufzugreifen, von einer »Literaturgeschichte ohne Namen« denkbar weit entfernt – fast alle seiner Schriften sind »Gestalt-Monografien«, die zwar die faktengesättigte Biografik verschmähen, aber eben Monografien von Autorpersönlichkeiten sind. Auch liefert er keine Formanalysen, sondern vor allem nachschaffende Paraphrasen des »Stoffs« der jeweiligen Dichtung. Doch taugt der Vergleich mit Wölfflin, weil Gundolf im Habitus des auf dem Höhepunkt seines öffentlichen Erfolgs stehenden Berliner Gelehrten früh ein Vorbild dafür fand, dass die Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse eng mit ihrer ästhetischen Präsentation zusammenhing. Bei Gundolf setzt sich dieser Impuls in dem Verzicht auf die Ausbreitung von Fakten und die konsequente Verweigerung der Reflexion von Methoden um. Stattdessen konzentrierte er sich ganz auf die sprachliche, ja sprachmagische Gestaltung des Gedankens, was ihn, gleichsam die Gelehrtenarbeit und das vorgängige Studium eliminierend, auch zum ostentativen Verzicht auf Fußnoten führte.

Neben seinen akademischen Erfahrungen pflegte Gundolf intensiven Umgang mit bildenden Künstlern, zu denen neben dem Buchgrafiker und Maler Melchior Lechter auch Ludwig von Hofmann, Alfred Kubin und die Porträtmaler Reinhold und Sabine Lepsius zählten. Es sei hier nur beiläufig erwähnt, dass Gundolf mit wachsender Berühmtheit als Universitätslehrer auch intellektuelle Kontakte mit Kunst- und Bildhistorikern knüpfte, die in den 1920er Jahren für die Innovation im Umgang mit dem Bild standen. Natürlich stand Gundolf im Austausch mit dem Kunsthistoriker des »Kreises«, Wilhelm Stein, der 1923 einen abbildungslosen Raffael in den *Werken der Wissenschaft aus dem Kreis der Blätter für die Kunst* publiziert hatte (wobei es sich freilich mehr um ein auf Georges Maximin-Kult umgemünztes Andachtsbuch vom heiligen Künstlerknaben, als um ein genuin wissenschaftliches Werk handelte).¹¹ Neben Bekannt-

10 Ernst Osterkamp, »Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis«, in: König, Lämmert (Hg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, S. 177-198.

11 Ernst Osterkamp, »Wilhelm Stein (1886-1970)«, in: Bernhard Böschstein u. a. (Hg.), *Wissenschaftler im George-Kreis. Die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*, Berlin, New York 2005, S. 225-238. Vgl. auch Ernst Osterkamp, »Art his-

schaften mit eher konventionell arbeitenden Kunst- und Kulturhistorikern wie Eberhard Gothein, August Grisebach, Karl von Tolnai, Paul Clemen und Wilhelm Pinder ist hier der engere Austausch mit der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg zu nennen, der sich schon in dem 1916 einsetzenden Briefwechsel mit dem Philosophen Ernst Cassirer angebahnt hatte.¹² Aby Warburg lud Gundolf 1929 nach Hamburg ein, doch kam die persönliche Begegnung nicht mehr zustande, weil Warburg am 26. Oktober des Jahres verstarb. Gundolf befreundete sich mit Raymond Klibansky, Fritz Saxl und Erwin Panofsky, auch gemeinsame Projekte wurden in diesen Jahren ins Auge gefasst. Der Kontakt intensivierte sich so weit, dass sich Gundolf 1929 zusammen mit Alfred Weber und Karl Jaspers für die – gescheiterte – Berufung von Erwin Panofsky nach Heidelberg einsetzte. Dieser hatte bereits seine ersten großen ikonologischen Arbeiten wie das zusammen mit Saxl 1923 verfasste Hauptwerk der Warburg-Schule, *Dürers Melencolia I*,¹³ vorgelegt und damit eine ganz andere Kunstgeschichte vorgeführt als denjenigen formalistischen Ansatz, den Gundolf bei dem verehrten Lehrer Wölfflin kennengelernt hatte. Klibansky sorgte zuletzt dafür, dass Gundolfs schriftlicher Nachlass und seine berühmte Bibliothek, deren wertvollster Kern eine Sammlung zum Nachleben Julius Caesars mit vielen Büchern und Bilddokumenten bis in die Trivialkultur herab war, in der Nacht des 13. Dezember 1933 zusammen mit der Bibliothek Warburg nach England verschifft wurden.¹⁴

tory and humanist tradition in the George Circle«, in: *Comparative Criticism* 23 (2001), S. 211-230.

12 Vgl. Thomas Meyer, »Im gleichen Bergwerk. Unveröffentlichte Briefe von Ernst Cassirer und Friedrich Gundolf«, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 199 (29. August 2002), S. 14. Siehe dazu auch Ulrich Raulff, »Der Bildungshistoriker Friedrich Gundolf« in: Friedrich Gundolf, *Anfänge deutscher Geschichtsschreibung von Tschudi bis Winckelmann. Aufgrund nachgelassener Schriften Friedrich Gundolfs bearbeitet und herausgegeben von Edgar Wind*, Neuausgabe hrsg. v. Ulrich Raulff, Frankfurt/M. 1993; Michael Thimann, *Caesars Schatten. Die Bibliothek von Friedrich Gundolf. Rekonstruktion und Wissenschaftsgeschichte*, Heidelberg 2003, S. 149.

13 Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Dürers »Melencolia I«. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Berlin 1923 (= Studien der Bibliothek Warburg; 2).

14 Vgl. Raulff, »Der Bildungshistoriker Friedrich Gundolf«, S. 115-154; Thimann, *Caesars Schatten*.

»darum stellen wir bilder auf, keine systeme«:

Gundolfs Bildpolemik

Von Bildern ist in den literarhistorischen und polemischen Schriften Gundolfs erstaunlich häufig die Rede. Vor allem von sogenannten »Vorbildern«, unter denen er eine Reihe historischer Gestalten versteht, an der sich die richtungslos fortschrittsfixierte Gegenwart wieder zu orientieren habe. Dies ist der kulturkritische Impetus des von 1910 bis 1912 erscheinenden *Jahrbuchs für die geistige Bewegung*, das, von Stefan George autorisiert, von Gundolf mitherausgegeben wurde und die ästhetischen, wissenschaftlichen und »staatspolitischen« Positionen des George-Kreises, die in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg immer als ästhetizistische Anti-Politik zu denken sind, einer größeren Öffentlichkeit unterbreitete. Als Programmschrift für den Gestaltenkult des George-Kreises muss der Aufsatz »Vorbilder« im *Jahrbuch* von 1912 gelten. Hier tritt Gundolf als ästhetischer Polemiker an die Öffentlichkeit und propagiert gegen Historismus, Positivismus und Werteverlust die Verehrung der großen Männer, die als überzeitliche Vorbilder aus der Geschichte ausgewählt und denen Aufgaben der Gegenwart durch »wählerisches umschaffen« angepasst werden müssen:

Darum ist es die pflicht jeder lebendigen bewegung, in ihre gegenwart hinein die heroen wachzuhalten, sie umzusetzen in eigenes dasein und die strahlung die sie von ihnen empfangen in neues gebild zu verwandeln. [...] reliquienkult ist nicht unsre aufgabe, kein wiederbau der vergangenheit, kein autoritätsdienst. Die grossen sind gross durch ihre nie versiegende neuheit, nicht durch ihr wandellooses altertum . . . weil sie nach tausend jahren sind, nicht weil sie vor tausend jahren waren.¹⁵

Gundolf gehörte zu jener an Nietzsche gebildeten Generation, für die der Historismus ein Trauma war. Erst durch den Prozess produktiver Anverwandlung, nicht durch wissenschaftliche Objektivierung können aus historischen Schemen wieder lebendige Bildungsmächte – »kulturheilande« – werden, zu welchem Zweck allein ein Studium der Vergangenheit wider allem historischen Relativismus und Positivismus nützlich sei. George hatte Gundolf auf die Heroentrias der Dichter Dante, Shakespeare und Goethe eingeschworen, wozu

¹⁵ Friedrich Gundolf, »Vorbilder«, in: *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 3 (1912), S. 2. Zum aggressiven Stil von Gundolfs Polemiken siehe Bernhard Böschstein, »Gundolf als ästhetischer Polemiker«, in: *Euphorion* 75 (1981), S. 130-141.

später die politischen »Täter« Caesar und Napoleon traten, die, mit Ausnahme Dantes, allesamt mit »Gestalt-Monografien« des George-Kreises bedacht werden sollten. Der zeitlose Held war im George-Kreis wiederum nur als plastische Gestalt denkbar.¹⁶ Die »Gestalt-Monografie« ist die große Synthese, die zugleich das Geheimnis ihres Gegenstands wahren möchte, ja die Werke sprachlich nachschaffend um eine Mitte des eigentlich Unaussprechlichen herum gebaut ist. Der rhetorische Aufwand, den gerade Gundolf mit seiner Metaphorik und forcierten Antithetik dazu betreibt, erweckt allerdings allzu häufig den Eindruck, dass das Ineffabile hier nicht nur ein Unerklärliches, sondern oft auch ein Ungewusstes ist, solange es nicht wieder direkt auf Stefan George verweist, auf den die meisten »Gestalt-Monografien« hingeschrieben sind. Entgegen der genuin wissenschaftlichen Monografie möchte die »Gestalt-Monografie« vermeiden, dem Wahn der Vollständigkeit zu verfallen. Ihr antiwissenschaftlicher Impuls liegt im Weglassen des philologischen Handwerks, der biografischen Dokumentation und der vorgängigen Forschungsdiskussionen. Ihr Ziel ist nicht die wissenschaftliche Analyse, sondern die Wesenserfassung durch künstlerische Einfühlung und Intuition. Die forcierte Reduktion von Komplexität folgt dem Gebot Georges, wobei mögliche Widersprüche im Werk in der »Gestalt-Monografie« aufgehoben werden, indem die Dichterpersönlichkeit, die immer nur in ihrem Werk präsent ist, zur »Gestalt« bzw. zum »Bild« homogenisiert wird. Diesen Diskurs, der sich mit dem »Gestalt«-Begriff einer verbreiteten Ganzheitsmetapher bedient,¹⁷ spiegelt auch die Konzeption von Gundolfs *Goethe*. Hier wird der Dichter enthistorisiert und seine biografische Entwicklungsgeschichte zugunsten der Schau des »Gesamtmenschen« Goethe, der sich allein im Werk ausspricht, gleich-

16 Zur zentralen Bedeutung der »Plastik« – als Metapher und Artefakt – im George-Kreis vgl. Stephan E. Hauser, »Stefan George und die bildenden Künste. Malerei – Plastik – Bildnis«, in: *George-Jahrbuch* 4 (2002/2003), S. 79-111; Ulrich Raulff, »Steinerne Gäste. Im Lapidarium des George-Kreises«, in: Ulrich Raulff, Lutz Näfelt (Hg.), *Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis*, Marbach am Neckar 2008, S. 5-33.

17 Vgl. dazu Kolk, *Literarische Gruppenbildung*, S. 375-384. Zum Begriff der »Gestalt«: Joachim Ritter u. a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 12 Bde., Basel 1974, s. v. Gestalt, Bd. 3, Sp. 540-548. Zum Kontext von Gestaltpsychologie und Ganzheitsphantasmen um 1900 siehe Anne Harrington, *Die Suche nach Ganzheit. Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung*, Reinbek 2002.

sam eliminiert. Entwicklungslos ruht die Gestalt in sich selbst. Ganz besonders konsequent führt Gundolf dies im *Goethe* mit der raumzeitlichen Metapher der »Kräftekugel« durch. Der Entwicklungszusammenhang des Werkes wird mit ihrer Hilfe in die Ausfaltung des »innen« bereits Vorhandenen umgedeutet.¹⁸ Das dazu bemühte Konzept der »Kräftekugel«, mit dem Goethes schöpferisches »Sein und Werden« als räumliche Gestalt beschworen wird, um die sein Werk in allen seinen Partikularitäten von der Lyrik bis zur Naturwissenschaft wie Jahresringe kreist, ist ein deutlicher Rückgriff auf bildliche Metaphorik. Inwiefern es den heutigen Leser allerdings überzeugen mag, sich den Dichter nun gerade als eine Kugel vorstellen zu sollen, bleibt dahingestellt. So viel ist jedoch deutlich: Wie »Gestalt«, »Wirkung«, »Schau«, »Leben« usw. ist »Bild« einer der epistemisch hochaufgeladenen Begriffe des George-Kreises.¹⁹

Nachbilder

Nahezu alle Monografien Gundolfs nach dem *Goethe*, das Kleist-Buch von 1922 und manche spätere Abhandlungen ausgenommen, sind enthistorisierende Monumentalisierungen großer Gestalten. Die Emanation des schöpferischen Subjekts, sei es ein Dichter oder ein politischer »Täter«, ist seine Bildwerdung. Diesen Gedanken hat Gundolf in seinem für die hier verfolgte Fragestellung wohl wichtigsten Buch *Caesar. Geschichte seines Ruhms* von 1924 am intensivsten genutzt. Darin geht es um die Rezeptions- und Erinnerungsgeschichte Caesars im Gedächtnis der Jahrhunderte. Schon seine 1903 bei Erich Schmidt und Gustav Roethe eingereichte Dissertation *Caesar in der deutschen Litteratur* war diesem Thema gewidmet, auch wenn sie als stoffgeschichtliche Untersuchung und in dem Anspruch, erst einmal sämtliche »Denkmäler« von Caesars Nachleben vom hohen Mittelalter bis zu Mommsen zu sammeln und zu erfassen, noch ganz dem positivistischen Wissenschaftsethos des 19. Jahrhunderts verpflichtet war. Im *Caesar* von 1924 gewinnt das Projekt dann eine

18 Kolk, *Literarische Gruppenbildung*, S. 379.

19 Programmatisch trägt ein jüngerer Sammelband zum George-Kreis den Begriff des »Bildes« bereits im Titel, jedoch gehen nur die wenigsten der Beiträge konkreten Bildmodellierungen nach, vgl. Barbara Schlieben u. a. (Hg.), *Geschichtsbilder im George-Kreis. Wege zur Wissenschaft*, Göttingen 2004.

ganz andere Dynamik, die sich bereits in der stringenten Komposition des unerschöpflichen Materials offenbart, das Gundolf über Jahrzehnte hinweg gesammelt hatte. In drei Kapiteln verfolgt er die Überlieferung von der »mythischen Gestalt« des antiken Weltenherrschers über die Zauberwirkung seines »magischen Namens« im Mittelalter bis zur Überführung Caesars in seine »geschichtliche Person« durch die sammelnde Arbeit der Humanisten und das Erwachen historischer Forschung. Doch liefert das Buch alles andere als eine kritische Rezeptionsgeschichte. »Ruhm« ist für Gundolf »mythische Bildwerdung«, Ruhmesgeschichte ist daher eben nicht Rezeptionsgeschichte, sie historisiert weniger, sondern ist vielmehr aktivisch gedacht, da sie in der Aneignung des »Bildes« ein Zukunftspotential besitzt: »Ruhm« erzeugt »Bilder«, und neue Bilder erzeugen neue »Kräfte«, so und ähnlich formuliert Gundolf immer wieder. Sein Caesarbild entspricht ganz den Vorstellungen des George-Kreises, wenn Caesar eine ahistorische und statische Konzeption der absoluten Größe bleibt (»der wahre Gebieter«, »der kolossalste Mensch« etc.). Gundolfs Caesarbild ist eine diffuse Abstraktion und zugleich Teil einer metapolitischen Heilslehre, die den historischen »Täter« zum fernstrahlenden Urbild eines zukünftigen Heilbringers werden lässt, mit dem wohl kaum der Cäsarismus und Führerkult Mussolinis oder Hitlers gemeint ist. Vielmehr scheint auch hinter dem *Caesar*, den Gundolf in Zeiten höchster persönlicher Spannungen mit Stefan George niederschrieb, das Bild des von einem Dichterseher und Herrscherweisen angeführten »Staates« auf, wie sich ihn der George-Kreis auf der Grundlage seiner Nietzsche- und Platonlektüre imaginiert hatte.

Caesars Nachleben fasst Gundolf als eine Geschichte der Bildwerdung und des Bildverlustes auf. Jedes Zeitalter hat sich sein eigenes Caesarbild (oder gar verschiedene Caesarbilder) geschaffen. Entscheidend dabei ist, dass Gundolf das Nachleben Caesars als ein energetisches Fortstrahlen der »mythischen Gestalt« begreift. Dabei geht es erstaunlich wenig um den historischen Caesar und dessen Biografie. Gundolf beschreibt die Spiegelungen Caesars in den literarischen Zeugnissen des Altertums, die immer nur Teilaspekte seiner unvorstellbaren historischen Größe erfassen, deren Fortwirken er bis in das 19. Jahrhundert – 1926 erschien auch noch ein Nachtragsband mit der Wirkungsgeschichte bis zu Mommsen und Nietzsche – nachzeichnet. Bemerkenswert ist, und das setzt ihn in einen deutlichen

Kontrast zur zeitgenössischen Historikerkunft, dass er den »Ruhm« oder das »Bild« Caesars, also die immateriellen Vorstellungsbilder, Legenden, Mythen und Stilisierungen, die sich als Folgen der Gedächtnisarbeit an die historische Figur angereichert haben, als integrativen Teil der historischen Wahrheit versteht. Ernst Kantorowicz wird in *Kaiser Friedrich der Zweite* (Berlin 1927) mit ganz ähnlichen Gedanken die positivistische Geschichtswissenschaft provozieren, die nicht anerkennen wollte, dass die Wahrheit der Geschichte auch jenseits der Fakten und Primärquellen in der Panegyrik, der Legendenbildung und in den so schwer fassbaren Ausgeburten der menschlichen Fantasie zu suchen ist. Es ist unmöglich, Gundolfs große Belesenheit in der europäischen Weltliteratur, in der er selbst kleinste Caesarspuren ausfindig zu machen versteht, noch die Konzeption und fragwürdigen politischen Implikationen des Buches hier eingehend zu würdigen.²⁰ Dem Vorwurf, dass der Autor des *Caesar* dem Führerkult den Weg geebnet und das Bild des antiken Herrschers dem politischen Messianismus der Straße anheimgegeben habe, mag zuletzt der bisweilen elegische Unterton des Buches widersprechen, den schon Edgar Salin registriert hat:

Im Caesar-Buch sind es nicht mehr die Wirkungen des Heros, die erspürt und dargestellt werden, sondern seine Spiegelungen, und die spiegelnden Sterne erscheinen an einem überwölbenden Geschichtshimmel voll leuchtender und düsterer Farben, voll heller und voll dumpfer Töne, – aber ohne lenkenden Gott und ohne menschliches Ziel. So steht das Caesar-Buch nicht mehr im berückenden Morgenlicht einer neuen Menschen-, sondern im wehmütigen Abenddämmer einer alten Bildungswelt, – ein spätes, vielleicht das letzte Wort des europäisch-deutschen Humanismus.²¹

Interessant ist, dass Gundolf seinen Gegenstand neben dem legendären und literarischen Nachleben auch auf die bildliche Überlieferung ausgeweitet hat, die namentlich in der italienischen Renaissance neue Caesarbilder entstehen ließ. Bedingungslos subjektive Bildbeschrei-

20 Vgl. dazu Victor Pöschl, »Gundolfs Caesar«, in: *Euphorion* 75 (1981), S. 204-216; Ines Stahlmann, »Täter und Gestalter. Caesar und Augustus im Georgekreis«, in: Karl Christ, Emilio Gabba (Hg.), *Caesar und Augustus*, Como 1989, S. 107-128; Raulff, »Der Bildungshistoriker Friedrich Gundolf«; Stephan Schlak »Der Bildhistoriker Friedrich Gundolf«, in: *Castrum Peregrini* 253/254 (2002), S. 40-54; Thimann, *Caesars Schatten*, S. 104-143.

21 Edgar Salin, *Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis*, 2. Aufl. München/Düsseldorf 1954, S. 90.

bungen nutzt Gundolf hier zur Illustration seiner Thesen vom Nachruhm des Herrschers. Sein Held ist zunächst Andrea Mantegna (Abb. 4), der mit seinen Antikenforschungen und seinem antiquarischen Ehrgeiz am Ende des Quattrocento ein vollgültiges Bild des Caesartriumphes erschuf,²² das allein Petrarca's literarischem Caesarsbild an die Seite zu stellen sei: »Nach dem Finder des klassischen Cäsar [= Petrarca, M.T.] ist er der deutliche Zeiger.« Auch hier bedient sich Gundolf des »Gestalt«-Begriffs und zeigt damit an, dass Mantegna allein aus seinem privilegierten Künstlertum heraus ein ganzheitliches Bild vom Wesen des Imperators habe geben können:

Seinen Cäsar selbst hat er nach einer alten Münze gezeichnet, den schwermütig heitern, mildfesten Kopf mit dem hagern Hals und der hohen Stirn. Auch hier sind nicht nur die Formen der Münze kennerisch abgetastet sondern der Ausdruck von innen her gefühlt. Wie der Siegespomp mit Soldaten Senatoren Gefangenen Lärmern Tieren nicht der Theateraufzug eines belebten Regisseurs geworden ist sondern ein antikes Gedränge voll Schicksalsluft und heilig nüchternem Ernst, wie die Wagen Waffen Türme Statuen Tuben Ketten kein Museumsgerümpel sind, sondern ein atmendes Ragen Rollen Klirren und Dröhnen, so ist auch sein Cäsar selbst, der Gipfel und das Ziel des geschwehnhaltigen Raumgesichts, kein gestellter Popanz sondern eine empfundene Gestalt: der über Taumel und Getös erhabene, ein wenig müde Sieger, stolz und gütig, mit sachtem Anflug von Spott und Verachtung, der Feier selbstverständlich froh, doch ohne rechte Lust darin.²³

Dem Werk der Malerei steht das plastische Gegenbild des *Brutus* von Michelangelo gegenüber (Abb. 5). Es ist oft darüber geschrieben worden, dass Gundolf, insbesondere nach dem Bruch mit Stefan George, sein Verhältnis zu dem Dichter in dem problematischen Vater-Sohn-Konflikt von Caesar und Brutus gespiegelt hat. Das dem Drama *Julius Caesar* gewidmete Kapitel im *Shakespeare* von 1928 und die Aufnahme des frühen lyrischen Zwiegesprächs *Cäsar und Brutus* in die Auswahl der *Gedichte* von 1930 bestätigen die Vermu-

22 Vgl. zur Innovation von Mantegnas Antikenrezeption zuletzt Stephen J. Campbell, »Mantegna's Triumph: The Cultural Politics of Imitation ›all'antica‹ at the Court of Mantua 1490-1530«, in: Stephen J. Campbell (Hg.), *Artists at Court. Image-Making and Identity, 1300-1550*, Boston 2004, S. 91-105. Die beiden hier verwendeten Abbildungen von Mantegna und Michelangelo sind kunsthistorischen Büchern entnommen, die Gundolf in seiner Bibliothek besaß und die den zeitgenössischen, wesentlich durch Reproduktion vermittelten Blick auf die Bilder verdeutlichen können.

23 Friedrich Gundolf, *Caesar. Geschichte seines Ruhms*, Berlin 1924, S. 146-147.

tung, dass Gundolf die Ablösung von dem »Meister« gewissermaßen in dem historischen Vätermord kompensiert hat. Spuren der Anteilnahme am Schicksal des Brutus lassen sich auch in seiner Beschreibung der Büste Michelangelos finden:

Dagegen ist der Brutus des Michelangelo von den Cäsarenbildern der übrigen Renaissance- und Barockkunst so verschieden wie seine schmerzlich gespannten Sonette von dem petrarkistischen Geklingel. Die Büste ist das Gesicht einer leidenschaftlich einsamen Seele voll erhabenen Stolzes und abgründiger Trauer über die Not der Welt oder über eigene Schuld. Der republikanische Freiheitsheld wird für Michelangelo, wie alles was er ergreift, zum Gleichnis seiner eigenen titanischen Qual und Kraft, seiner riesigen Spannung zwischen heidnischem Gestaltertrieb und christlichem Erlösungssehnen. Sein Brutus ist keine Huldigung an die Republik, noch weniger ein dekorativer Gemeinplatz aus der römischen Geschichte. Den Mord Cäsars hat Michelangelo verdammt und Dantes Urteil über Brutus und Cassius gerechtfertigt, aus weltlicheren Gründen freilich als der Sänger des Kaisertums: die Tat sei eine unbedachte Torheit gewesen, die kein Unrecht verhindert und viel Unheil gebracht habe. Michelangelo liebt auch den Cäsar nicht und schwankt ob er die Herrschaft des Gewaltigen als notwendiges Übel oder bestialische Tyrannei werten soll. Das cäsarische Reich von dieser Welt als selbstgenugsam freudige Macht war ihm ein Greuel, so sehr er Stärke und Größe suchte.²⁴

Die hohe Qualität des Bildes hebt dieses von der visuellen Tradition und Konvention der Kaiserreihen ab, die Gundolf zuvor an Beispielen aus der Buchillustration bis zu Rubens' Imperatorensérie diskutiert. Diese Bildwerke seien »ohne neuen Geist und ohne geschichtlichen Drang wie das des Mantegna, dienen als Festbehang des vornehmen Alltags«. Interessant ist aber seine Volte bei der Beschreibung des *Brutus*. Geradezu verweigert er die Diskussion der auf der Hand liegenden politischen Aspekte seiner Ikonografie, die in der Forschung oft und immer wieder diskutiert wurden.²⁵ Gundolf entzieht das Bildwerk der Sphäre des Politischen, indem er ein allein subjektives Bekenntnis des Künstlers Michelangelo in ihm sieht. Aus dem nur vordergründigen Bekenntnis zur Republik wird ein »Gleichnis seiner eigene[n] titanischen Qual und Kraft«. Politikferne

²⁴ Ebd., S. 149.

²⁵ Vgl. dazu u. a. Horst Bredekamp, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München 1995. Alois Riklin, *Gianotti, Michelangelo und der Tyrannenmord*, Bern 1996.

und Politikhaus wurde dem Zirkel ästhetischer Fundamentalisten, als welcher der George-Kreis in jüngerer Zeit beschrieben wurde, immer wieder attestiert.²⁶ Gundolfs Beschreibung der *Brutus*-Büste, auch wenn sie bereits im Kontext der persönlichen Entfernung von George verfasst wurde, spiegelt diesen Ästhetizismus wider, indem sie das Bildwerk aus seinen evidenten historischen Entstehungsbedingungen und Bedeutungskontexten herauslöst und es zu einem im zeitlosen Raum geschöpften künstlerischen Selbstbekenntnis werden lässt.

An derartigen Textstellen offenbart sich die Ferne, die Gundolfs Vorgehen von Arbeiten der kritischen Bild- und Traditionsforschung, wie sie in den *Vorträgen* der Bibliothek Warburg in den 1920er Jahren erschienen, bei aller sachlichen Nähe doch trennt. Möglich, dass manche Projekte, die dem Bild eine höhere Aufmerksamkeit schenken sollten, aufgrund von Gundolfs frühem Tod am 12. Juli 1931 – dem Geburtstag Caesars und Georges – unausgeführt blieben. Die späten Korrespondenzen, die Gundolf etwa mit dem Forscherkreis der Bibliothek Warburg führte, weisen auf die Existenz solcher Pläne zumindest hin. Auch wenn die persönlichen Berührungen, etwa Gundolfs Freundschaft mit Ernst Cassirer, Panofsky, Klibansky und Saxl, durch jüngere Forschungen offengelegt werden konnten, so ist sein Begriff des »Nachlebens der Antike« ein grundsätzlich anderer. Er ist gekennzeichnet durch eine weitestmögliche Enthistorisierung des Untersuchungsgegenstandes und die ahistorische Konzeption eines Urbildes, das von einem fernen Zentrum her aus- und nachstrahlt. Seine Brechungen in künstlerischen und literarischen Spiegelungen lassen sich beschreiben, doch wird die metaphysische Größe des Urbildes dadurch nicht berührt oder gar historisch und wissenschaftlich relativiert. Es ist evident, dass sich diese »unwissenschaftliche« Haltung aus verschiedenen Quellen speist. Das Insistieren auf dem Antihistorismus weist Gundolf als Autor aus, der mit seinen eigenen Schriften den Kampf gegen den philologischen Positivismus geführt und die »geistesgeschichtliche Wende« in der Germanistik selbst mit eingeleitet hatte. Stefan Georges Ästhetik der »Gestalt«, welche in der bildenden Kunst die substantielle »Plastik« privilegierte, hat die Geschlossenheit der Form, in der sich Gundolfs »Bilder« – bei aller schemenhaften Substanzlosigkeit – dem Leser präsentieren, sicher-

²⁶ Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt 1995.

lich in gleichem Maß geprägt. Zu diskutieren wäre auch eine Abhängigkeit der Bildkonzepte Gundolfs vom Platon-Kult des George-Kreises.

Um ein Resümee zu wagen: Gundolfs eigentümliche Konzeption der Geschichte, in die *Dichter und Helden* – so der Titel der späteren Erweiterung der »Vorbilder« – gleichermaßen eingespeist werden, ließe sich vereinfacht folgendermaßen beschreiben: Im Zentrum steht für ihn immer, auch nach dem persönlichen Bruch, der größte Dichter und »Gesamtmensch« der Gegenwart, Stefan George, dessen »sinnbildlicher wucht« er programmatisch im ersten Band des *Jahrbuchs* von 1910 den Aufsatz *Das Bild Georges* gewidmet hatte.²⁷ Als ästhetischer Polemiker sucht er in der Vergangenheit die »Vorbilder«, die von entfernten Punkten der Menschheitsgeschichte her mit kulturschaffender Bildungskraft ausstrahlen und so ein ultrahistorisches Koordinatensystem bilden, an dem sich die erneuerungsbedürftige Gegenwart zu orientieren habe. Damit bezeichnet der Begriff des »Vorbilds« gewissermaßen also ein monumentalisiertes, ganzheitliches Nachahmungskonzept. Als tätiger Historiker beschäftigt sich Gundolf wiederum mit den Nachbildern ebendieser Heroen. Einerseits, indem er sie in der Form von »Gestalt-Monografien« selbst erschafft und zum sprachlichen Strahlen bringt, andererseits, indem er, wie im Falle des *Caesar*, die Nachbilder als Bildwerdung und Bildverlust in der Erinnerungsgeschichte beschreibt. Dass das »Bild« bei dem aller Theorie abholden Gundolf stärker polemisch als theoretisch begründet ist, reiht ihn, man mag es wenden wie man will, unter die »Bildpraktiker« des 20. Jahrhunderts ein.

Auswahlbibliografie

Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin 1911.

Friedrich Gundolf, »Vorbilder«, in: *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 3 (1912), S. 2-10.

Friedrich Gundolf, *Goethe*, Berlin 1916.

Friedrich Gundolf, *Caesar. Geschichte seines Ruhms*, Berlin 1924.

Friedrich Gundolf, *Anfänge deutscher Geschichtsschreibung von Tschudi bis Winckelmann. Aufgrund nachgelassener Schriften Friedrich Gundolfs be-*

27 Friedrich Gundolf, »Das Bild Georges«, in: *Jahrbuch für die geistige Bewegung* 1 (1910), S. 19-48.

arbeitet und herausgegeben von Edgar Wind [Amsterdam 1938], Neuausgabe hrsg. v. Ulrich Raulff, Frankfurt/M. 1993.

Ernst Osterkamp, »Friedrich Gundolf (1980-1931)«, in: Christoph König u. a. (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, Berlin, New York 2000, S. 162-175.

Ernst Osterkamp, »Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis«, in: König, Lämmert (Hg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, S. 177-198.

Ulrich Raulff, »Der Bildungshistoriker Friedrich Gundolf«, in: Friedrich Gundolf, *Anfänge deutscher Geschichtsschreibung von Tschudi bis Winckelmann. Aufgrund nachgelassener Schriften Friedrich Gundolfs bearbeitet und herausgegeben von Edgar Wind*, Neuausgabe hrsg. v. Ulrich Raulff, Frankfurt/M. 1993, S. 115-154.

Michael Thimann, *Caesars Schatten. Die Bibliothek von Friedrich Gundolf. Rekonstruktion und Wissenschaftsgeschichte*, Heidelberg 2003.



ÜBERREICHT
IM AUFTRAG DES VERFASSERS

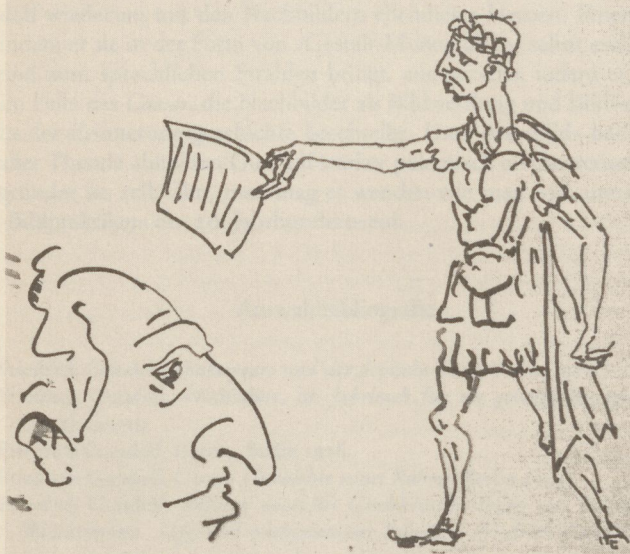


Abb. 1: Friedrich Gundolf, Billet mit Karikaturen aus dem Nachlass von Lucy Heyer-Grote, Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung.



Abb. 2: Friedrich Gundolf, *Caesar und Kleopatra*, um 1920 (?), Karikatur aus dem Nachlass von Lucy Heyer-Grote, Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung.

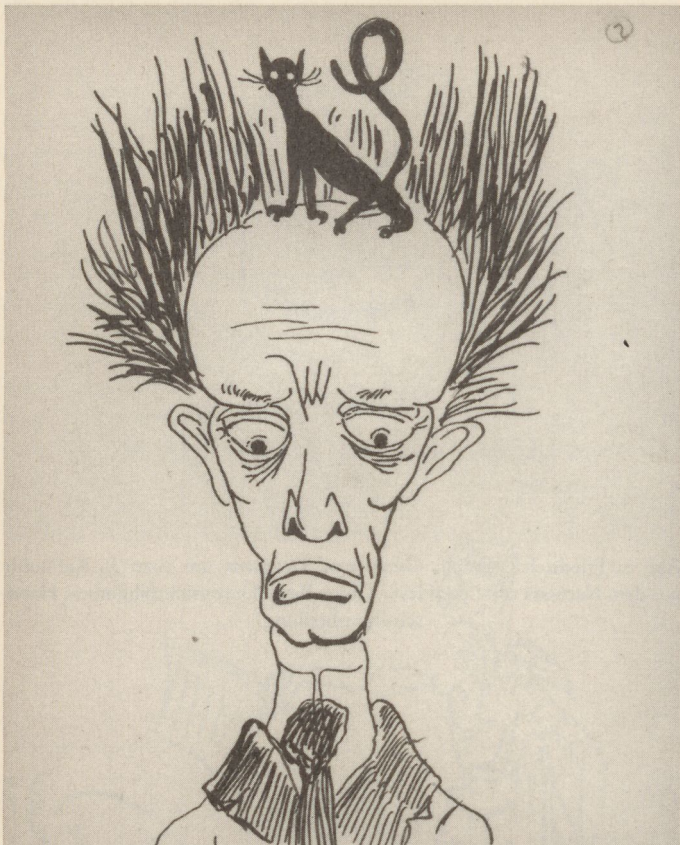
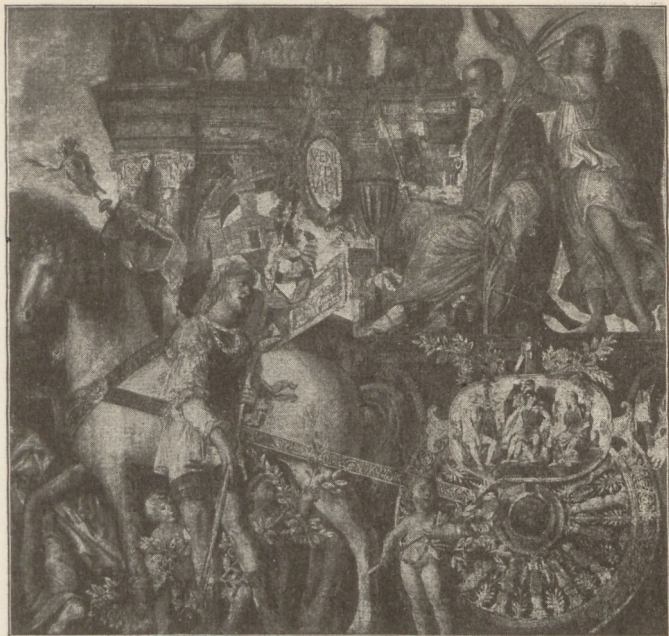


Abb. 3: Friedrich Gundolf, *Selbstbildnis*, 1905, Karikatur aus dem Nachlass von Wiesi de Haan, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Stefan-George-Archiv.



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H. 274, B. 274

Der Triumph Cäsars. IX

The triumph of Caesar. IX

1490-1492

Le triomphe de César. IX

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Abb. 4: Andrea Mantegna, *Der Triumph Julius Caesars*, Detail, ca. 1485-1500, Hampton Court, The Royal Collection (Abb. aus Fritz Knapp, *Andrea Mantegna. Des Meisters Gemälde und Kupferstiche*, Stuttgart 1910, Taf. 52).



BRUTUS [H. 0,65 m]

phot. Bruckmann

Abb. 5: Michelangelo Buonarroti, *Büste des Brutus*, 1537/38, Florenz, Bargello (Abb. aus Max Sauerlandt, *Michelangelo. Skulpturen und Gemälde*, Königstein i.T. 1922, Taf. 34).