

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 18 (1950-1951)  
**Heft:** 1

**Artikel:** Gefängnisse  
**Autor:** Huxley, Aldous  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-758827>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 04.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## GEFÄNGNISSE

*Von Aldous Huxley*

Am Kopf der Hauptstiege des University College in London steht ein kistenähnliches Gebäude aus gefirnißtem Holz, ein wenig größer als eine Telephonzelle und ein wenig kleiner als ein ländlicher Abtritt. Wenn man die Tür dieses Häuschens öffnet, flammt innen ein Licht auf, und der auf die Schwelle Tretende sieht sich einem kleinen alten Herrn gegenüber, der steif aufrecht auf einem Sessel sitzt und wohlwollend ins Leere lächelt. Sein Haar ist grau und hängt ihm fast bis auf die Schultern; sein breitkrepziger Strohhut sieht aus, als käme er aus einem Holzschnitt zu einer frühen Ausgabe von «Paul und Virginie»; er trägt einen Schwalbenschwanz (grün, wenn ich mich recht erinnere, und mit Metallknöpfen) und Pantalons aus weißer, diskret gestreifter Baumwolle. Dieser kleine alte Herr ist Jeremy Bentham oder zumindest, was von Jeremy Bentham nach der in seinem Testament verfügten Sezierung übrig ist — ein Skelett mit Händen und Gesicht aus Wachs, in das Gewand gekleidet, das einst dem ersten der Utilitarier gehörte.

Diesem wunderlichen Schrein (der in seiner übermäßigen Anspruchslosigkeit so charakteristisch ist für «diese buchtenwinkelige Insel Albion») stattete ich meinen Neugiersbesuch in Gesellschaft eines der außerordentlichsten, eines der bewundernswertesten Männer unserer Zeit ab: Albert Schweitzer. Seitdem sind viele Jahre vergangen; aber ich erinnere mich sehr deutlich des Ausdrucks liebevoller Belustigung, der auf Schweitzers Gesicht erschien, während er die Mumie betrachtete. «Der gute Bentham!» sagte er endlich. «Er ist mir um so viel lieber als Hegel. Er war für so viel weniger Schaden verantwortlich.» Und selbstverständlich hatte Schweitzer vollkommen recht. Der deutsche Philosoph war stolz darauf, «tief» zu sein, aber es fehlte ihm die demütige Bescheidenheit, welche die Vorbedingung äußerster Profundität ist. Und darum auch endete er als der Götzendiener des preussischen Staates, als der geistige Vater dieser Marxischen Geschichtsdogmen, in deren Begriffen es möglich ist, jeden von Rechtgläubigen begangenen Greuel zu rechtfertigen und jede gute oder vernünftige Tat Ungläubiger zu verdammen. Bentham da-

gegen erhob keinen Anspruch aufs Tiefsein. Er war seicht, von der freundlichen, verständigen Seichtheit des achtzehnten Jahrhunderts, und so sah er Individuen als wirkliche Menschen, nicht als unbedeutende Bläschen auf der Oberfläche des Stroms der Geschichte, nicht als bloße Zellen im Muskelgewebe und Knochengestüt eines sozialen Organismus, dessen Seele der Staat ist. Den Hegelschen Tiefen entsprangen Tyrannei, Krieg und Verfolgungen; den Untiefen Benthams eine ganze Schar anspruchsloser, aber wirklicher Wohltaten — die Abschaffung veralteter Gesetze, die Anlegung von Kanalisationssystemen, Reformen der Gemeindeverwaltungen, kurzum beinahe alles Vernünftige und Humane an der Zivilisation des neunzehnten Jahrhunderts. Nur auf einem einzigen Gebiet säte Bentham jemals Drachenzähne. Er besaß die Leidenschaft des Logikers für Ordnung und Konsequenz; und er wollte seine Vorstellungen von Ordentlichkeit nicht nur Gedanken und Worten aufzwingen, sondern auch Dingen und Einrichtungen. Nun ist Ordentlichkeit unbezweifelbar etwas Gutes — aber etwas Gutes, dessen man leicht zuviel haben kann und um einen zu hohen Preis. Ordnungsliebe war nebst Machtliebe oft ein Beweggrund zur Tyrannei. In menschlichen Angelegenheiten ist das Äußerste an Unordnung Anarchie — das Äußerste an Ordnung eine Armee oder ein Zuchthaus. Anarchie ist die Feindin der Freiheit, und das ist auch, in ihrem höchsten Grad, mechanische Leistungsfähigkeit. Ein anständiges Leben läßt sich nur in einer Gesellschaft leben, in welcher Ordentlichkeit gepredigt und auch praktiziert wird, aber nicht zu fanatisch, und wo Tüchtigkeit stets sozusagen mit einer Fehlerduldung von Schlamperei wie mit einem Heiligenschein umgeben ist. Bentham selbst war kein Tyrann und kein Anbeter des alltüchtigen, alles durchdringenden und alles vorsehenden Staates. Aber er war ordnungsliebend und pflanzte die Arten von sozialer Tüchtigkeit, mit welchen damals wie heute die Konzentrierung von Macht in den Händen einiger weniger Fachleute und die Regimentierung der Massen entschuldigt wird. Und dabei darf man die seltsame und recht beunruhigende Tatsache nicht vergessen, daß Bentham ungefähr fünfundzwanzig Jahre seines langen Lebens der Aufgabe widmete, bis in die kleinste Einzelheit die Pläne für ein vollkommen leistungsfähiges Gefängnis auszuarbeiten. Das «Panoptikon», wie er es nannte, sollte ein kreisförmiges Gebäude sein, so konstruiert, daß jeder Häftling sein Leben in dauernder Einsamkeit verbrächte, während er ununterbrochen von einem im Mittelpunkt postierten Aufseher bewacht bliebe. (Bezeichnenderweise erborgte sich Jeremy Bentham die Idee des «Panoptikons» von seinem Bruder, Sir Samuel

Bentham, dem Marine-Architekten, der, während er im Dienst Katharinas der Großen Schiffe für Rußland baute, eine Fabrik nach «panoptischen» Richtlinien entwarf, um den industrialisierten Muschiks eine größere und bessere Arbeitsleistung abzugewinnen.) Benthams Plan eines totalitären Wohnbauprojekts wurde nie ausgeführt. Um den Philosophen für seine Enttäuschung zu entschädigen, wurde ihm durch Parlamentsbeschluß eine Ehrengabe von 23 000 Pfund Sterling aus öffentlichen Mitteln gewährt.

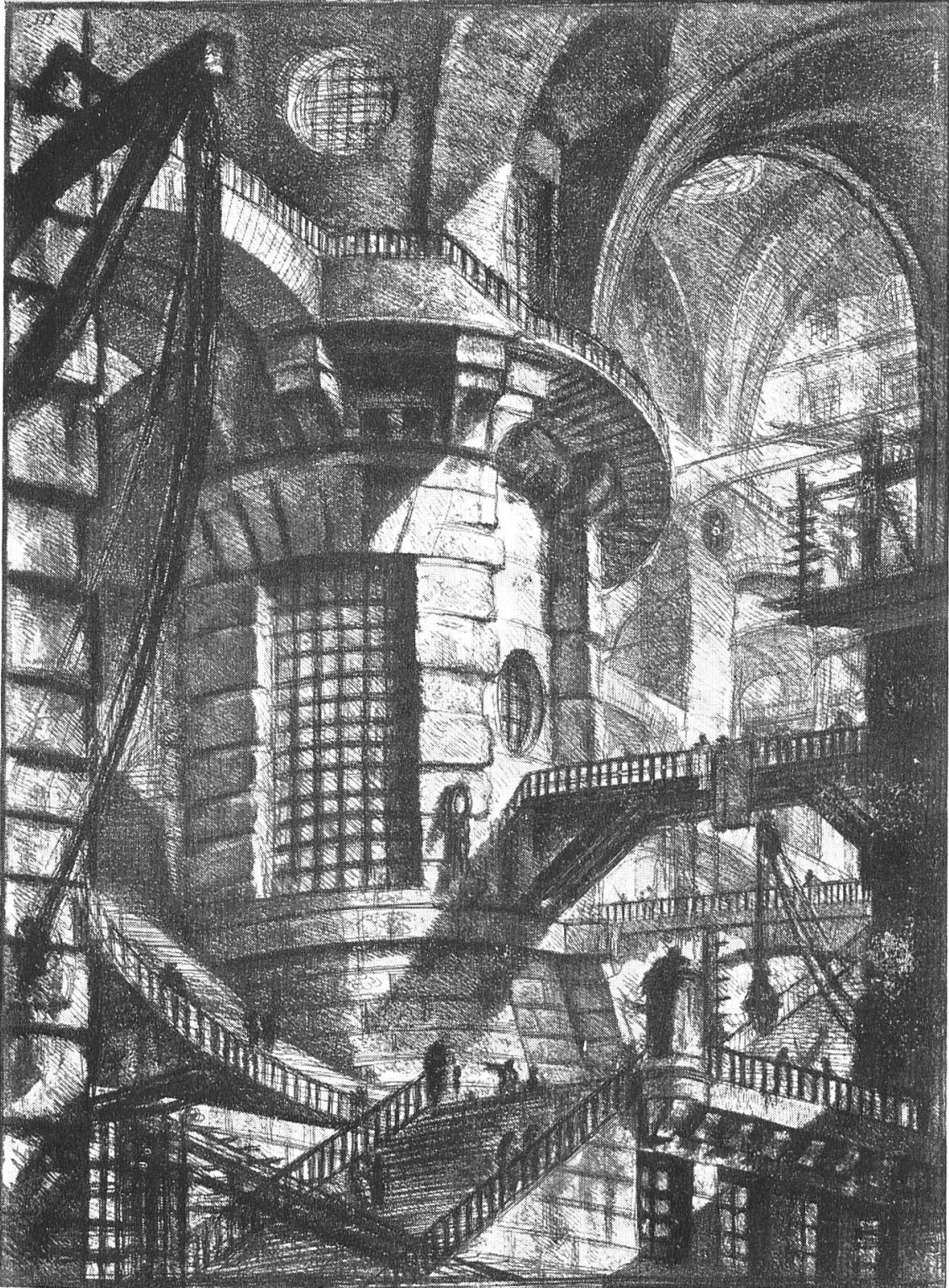
Die Architektonik moderner Gefängnisse ermangelt der für das «Panoptikon» charakteristischen logischen Vollkommenheit, aber sie war inspiriert von derselben Leidenschaft für eine übermenschliche Ordentlichkeit, die auch die Brüder Bentham beseelte und die, darf man hinzufügen, seit undenklichen Zeiten das Ideal strenger Zuchtmeister und Diktatoren ist. Vor den Tagen Howards und Benthams und der Philadelphia-Quäker scheint es aus irgendeinem seltsamen Grund niemandem eingefallen zu sein, Gefängnisse zu Stätten der Ordnung und Leistungsfähigkeit zu machen. Die Strafanstalten, welchen Elizabeth Fry ihren unerschöpflichen Schatz von Barmherzigkeit und Hausverstand zubrachte, glichen Verkörperungen eines kriminellen Deliriums. Trat der Häftling durch diese Tore, so fand er sich zu einem Dasein verurteilt, das dem theoretischen «Naturzustand», wie der Philosoph Hobbes ihn definiert hatte, ähnelte. Hinter der Fassade von Newgate — die ihr Architekt, unbehindert von der lästigen Notwendigkeit, für Fenster Platz zu finden, aufs eleganteste auszugestalten vermochte —, da lag nicht eine Welt der Menschen, nicht einmal eine Welt der Tiere, sondern ein Chaos, ein Pandämonium.

Der Künstler, dessen Werk das Wesen dieser Hölle am treuesten spiegelt, ist Hogarth — nicht der Hogarth der harmonischen farbigen Gemälde, sondern der Hogarth der Kupferstiche, der harten, unerbittlichen Linie, der unbarmherzige Zeichner bösen und chaotischen Elends innerhalb des Fleet-Gefängnisses, Newgates und des Irrenhauses von Bedlam und auch außerhalb ihrer, in diesen andern Gefängnissen, diesen andern Tollhäusern, den Schnapsbutiken von Gin Alley, den Bordellen und Spielhöllen von Covent Garden, den vorstädtischen Tummelplätzen, wo Kinder ihre Hunde und Vögel mit kaum vorstellbar erfinderischer Grausamkeit und Obszönität quälen.

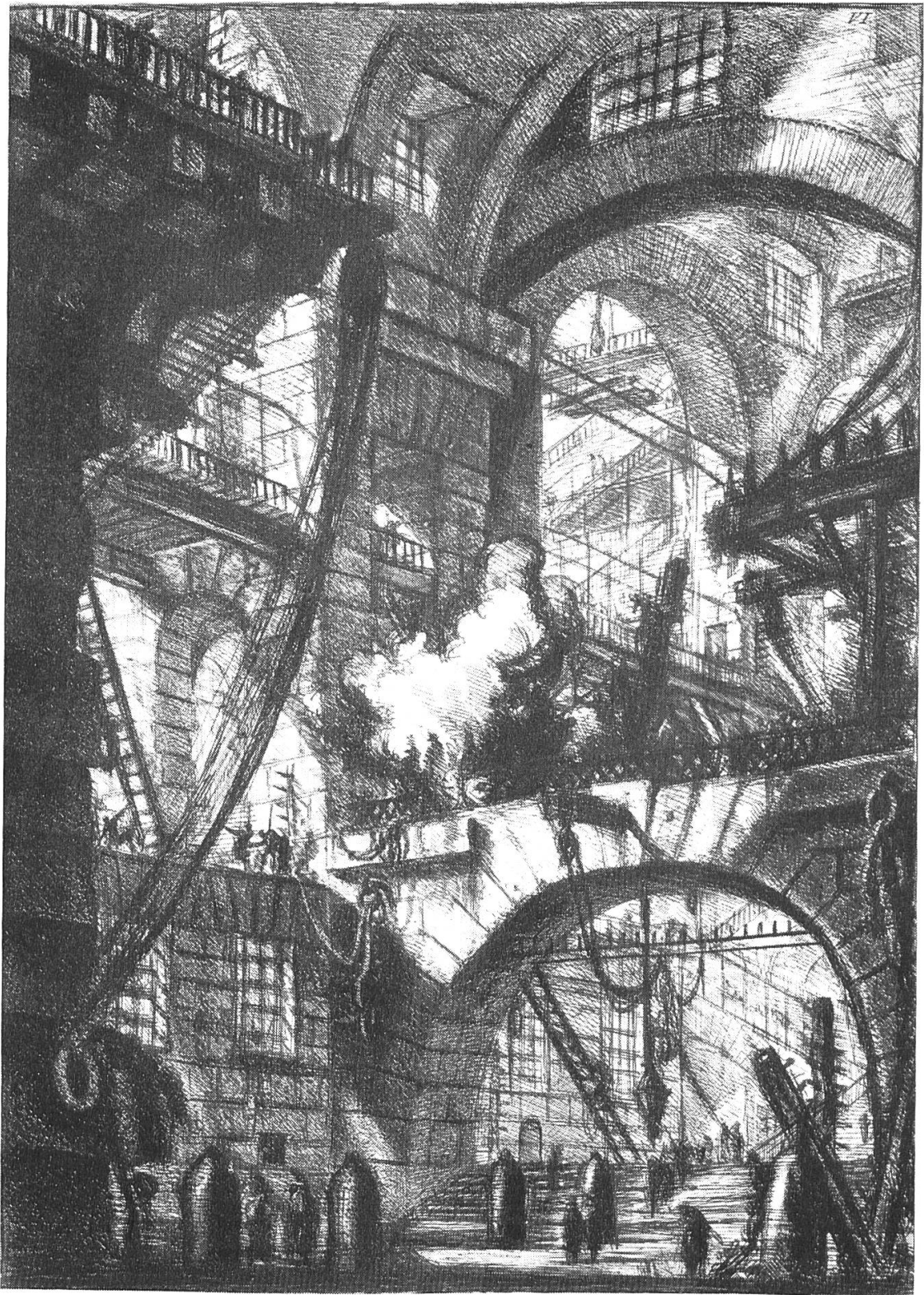
Binnen eines Zeitraums von dreißig oder vierzig Jahren vollbrachte die «Gesellschaft für Gefängnisdisziplin» da eine ganz außerordentliche Reform. Waren Gefängnisse vorher untermenschlich anarchisch gewesen, so wurden sie nun übermenschlich mechanisch. Seit Sir Joshua Jebb sein Mustergefängnis in Penton-

ville errichtete, ist das Bewußtsein, sich innerhalb einer Maschine zu befinden, innerhalb eines verwirklichten Ideals absoluter Ordentlichkeit und vollkommener Regimentierung schon immer ein Hauptteil der Bestrafung Verurteilter gewesen. Sogar in den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten war die Hölle auf Erden nicht von der alten, hogarthschen Art, sondern durchaus ordentlich und wissenschaftlich. Aus der Luft gesehen, soll Belsen einer Station für Atomforschung oder einem gut angelegten Filmatelier geglichen haben. Die Brüder Bentham sind nun schon mehr als hundert Jahre tot; aber der Geist des «Panoptikons», der Geist des muschikzwingenden Arbeitshauses Sir Samuels, marschierte weiter, und nach befremdlichen und grauenhaften Zielen.

Heute ist jedes leistungsfähige Amt oder Büro, jede auf der Höhe der Zeit stehende Fabrik ein «panoptisches» Gefängnis, worin der Angestellte und Arbeiter (je nach dem Charakter der Kerkermeister und des Grades ihrer angeborenen Feinfühligkeit) mehr oder weniger unter dem Bewußtsein leidet, innerhalb einer Maschine zu sein. Nur in der Literatur hat, glaube ich, dieses Bewußtsein eine einigermaßen entsprechende künstlerische Wiedergabe gefunden. Alfred de Vigny, zum Beispiel, hat sehr Schönes über die Versklavung des Soldaten an ein Ideal absoluter Ordentlichkeit gesagt; und in Tolstois «Krieg und Frieden» gibt es ein denkwürdiges Kapitel darüber, wie die unpersönlichen Mächte der «Befehle von Oben» und der hohen Politik, die sich im Funktionieren eines Systems ausdrücken, Pierres freundliche französische Gefängniswärter in fühllose und erbarmungslose Automaten verwandeln. Im zwanzigsten Jahrhundert aber ist eine Armee nur eins unter vielen «Panoptikonen». Da gibt es auch die Regimenter der Industrie, die Regimenter der Buchhaltung und Verwaltung. Diese haben eine beträchtliche Zahl von Klage- oder Protestschriften hervorgerufen, aber nicht sehr viel und nichts sehr Befriedigendes auf dem Gebiet der bildenden Künste. Es gab allerdings gewisse Kubisten, die gern Maschinen malten oder menschliche Körper darstellten, als wären sie Maschinenteile. Doch eine Maschine ist schließlich selber ein Kunstwerk, ein viel subtileres, formal gesehen, ein viel interessanteres, als irgendeine Darstellung einer Maschine es sein könnte. Mit andern Worten, eine Maschine ist ihr eigener höchster künstlerischer Ausdruck und kann, wenn sie durch eine symbolische Wiedergabe vereinfacht und zu ihrer Quintessenz ausgepreßt wird, nur verlieren. Und die Darstellung von Menschen in mechanomorphen Gruppen — die ist nur bis zu einem gewissen Grad wirksam. Denn der wirkliche Greuel eines Daseins in einem industriellen oder administrativen «Panop-



Piranesi: Aus der Kupferstichfolge «i carceri»



Piranesi: Aus der Kupferstichfolge «i carceri»

tikon» besteht nicht darin, daß Menschen in Maschinen umgewandelt werden (könnten sie das, wären sie in ihren Gefängnissen vollkommen glücklich); nein, das Fürchterliche ist grade die Tatsache, daß sie nicht Maschinen sind, sondern freiheitsliebende Tiere, weitschweifende Geister und gottähnliche Seelen, die sich Maschinen untergeordnet und gezwungen finden, in dem ausganglosen Tunnel eines willkürlichen und unmenschlichen Systems zu leben, wenn man das Leben nennen kann.

Jenseits der wirklichen, geschichtlichen Gefängnisse, wo zu viel Ordentlichkeit herrscht oder wo Anarchie die Hölle eines physischen und moralischen Chaos erstehn läßt, gibt es aber noch andre Gefängnisse, welche darum nicht minder schrecklich sind, daß sie phantastisch und unverkörpernt bleiben — die metaphysischen Gefängnisse, deren Ort innerhalb des Geistes liegt, deren Mauern aus Alpdruck und Nichtbegreifenkönnen erbaut, deren Ketten Angst und deren Folterbank ein Gefühl persönlicher und sogar von den Vorfahren überkommener Schuld ist. De Quinceys Oxford Street und die Straße, auf welcher er seine «Vision vom jähen Tod» hatte, waren Gefängnisse dieser Art. Und ein solches Gefängnis war auch das luxuriöse Inferno, das Beckford in seinem «Vathek» beschrieb. Und das waren auch die Schlösser, die Gerichtssäle, die Strafkolonien, welche von den Gestalten der Romane Kafkas bevölkert werden. Und wenn wir uns aus der Welt der Worte in die der Formen begeben, finden wir dieselben «metaphysischen Gefängnisse» mit unvergleichlicher Kraft in den seltsamsten und in mancher Hinsicht schönsten der Radierungen Piranesis dargestellt.

Geschichtliche Verallgemeinerungen zu machen, ist ergötzlich, und sie zu lesen, kann gradezu aufregend sein. Aber wieviel tragen sie wohl zu unserm Verständnis der Vergangenheit bei? Das ist eine Frage, die ich nicht zu beantworten wage, außer durch eine Reihe anderer Fragen. Wenn zum Beispiel, wie man uns erzählt, die Kunst einer Epoche das Leben dieser Epoche widerspiegelt, auf welche Weise, genau gesagt, drücken demnach Peruginos Gemälde das Zeitalter aus, dessen Geschichte im «Prinzen» Machiavellis geschrieben steht? Ferner behaupten moderne Historiker, daß das dreizehnte Jahrhundert das Zeitalter des Glaubens, eine Epoche des Fortschritts war. Warum haben dann die Menschen, die tatsächlich während des dreizehnten Jahrhunderts lebten, es als eine Zeit des Verfalls betrachtet, und warum schildert ihr lebendigster Chronist, Salimbene, uns eine Gesellschaft, die sich benimmt, als hätte sie nie etwas von christlicher Sittlichkeit gehört? Oder man nehme das vierte Jahrhundert in

Byzanz. Zu jener Zeit und in jener Stadt gingen, so wird uns von gewissen Religionsgeschichtlern beteuert, die Menschen ganz in Problemen der Theologie auf. Wenn dem so war, warum beklagten sich berufliche Moralisten, Zeitgenossen jener Menschen, daß sie nur für die Wagenrennen lebten? Und schließlich, warum sollten Voltaire und Hume als typischer für das achtzehnte Jahrhundert gehalten werden denn Bach und Wesley? Warum habe ich selbst in einem früheren Aufsatz von der «freundlichen Seichtheit des achtzehnten Jahrhunderts» gesprochen, wenn dieses Jahrhundert sowohl Blake und Piranesi als auch Helvetius und Bentham hervorbrachte?

Die Wahrheit ist, natürlich, daß jede Abart des Menschen zu jeder Zeit existiert. In der Religion, zum Beispiel, hat jede Generation ihre Fetischisten, ihre Wiedererwecker, ihre Legalisten, ihre Rationalisten und ihre Mystiker. Und was immer die vorherrschenden Moden in der Kunst grade sein mögen, hat jedes Zeitalter seine geborenen Romantiker und seine Klassizisten von Natur. Allerdings sind zu jeder Zeit die vorherrschenden Moden in der Kunst, in der Religion, im Denken und Fühlen mehr oder weniger starr. Es ist daher schwer für Menschen, deren Temperament im Widerspruch zur Mode steht, sich anders als auf eine indirekte und gehemmte Weise zum Ausdruck zu bringen. Jedes gegebene Kunstwerk läßt sich als die Diagonale in einem Kräfteparallelogramm darstellen — einem Parallelogramm, dessen Basis von der herrschenden Tradition und den sozial wichtigen Ereignissen der Zeit gebildet wird und dessen Höhe das Temperament des Künstlers und sein Privatleben sind. Bei manchen Werken ist die Waagrechte länger als die Senkrechte; bei andern ist es umgekehrt.

Piranesis «Kerker» sind Schöpfungen der zweiten Art. Bei ihnen ist die persönliche, private und daher ewigwährende Vertikale beträchtlich länger als die bloß historische und soziale Horizontale. Der Beweis dafür ist darin zu finden, daß diese außerordentlichen Radierungen schon zwei Jahrhunderte hindurch beständig den Eindruck machen, völlig zutreffend und modern zu sein, nicht nur in formaler Hinsicht, sondern auch als Ausdruck verborgener psychologischer Wahrheiten. Auf der Höhe der romantischen Gegenbewegung sprachen sie das religiöse Empfinden und die Gemütslage eines Coleridge und de Quincey an: und sie sprechen nicht weniger beredt zu der Gemütslage von Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts, die mit der dichterischen oder beschreibenden Literatur der Tiefenpsychologie aufgezogen wurden. Das, was Piranesi darstellt, ist keiner geschichtlichen Veränderung unter-

worfen. Er zeichnet nicht wie Hogarth die Tatsachen des zeitgenössischen sozialen Lebens auf. Er versucht auch nicht wie Bentham, einen Mechanismus zu entwerfen, der das Wesen dieser Tatsachen ändern soll. Er befaßt sich mit Seelenzuständen — Zuständen, die größtenteils von äußeren Umständen unabhängig sind, Zuständen, die stets wiederkehren, wenn die Natur bei ihrem ewigwährenden Zufallsspiel die erblichen Faktoren des Körperbaus und Temperaments zu gewissen Mustern kombiniert. In der Vergangenheit wurde die Psychologie allgemein als ein Zweig der Ethik oder der Theologie behandelt. So war für den hl. Augustinus das Problem des Verschiedenseins der Menschen dasselbe wie das Problem der Gnade und das Geheimnis des Wohlgefallens Gottes. Und erst vor sehr wenigen Jahren haben die Menschen nun gelernt, über die Idiosynkrasien individuellen Verhaltens in anderen Begriffen als denen der Sünde und Tugend zu reden. Die von Piranesi gezeichneten und von so vielen modernen Dichtern und Romanschreibern geschilderten «metaphysischen Kerker» waren unseren Vorfahren gut bekannt — aber nicht als Symptome von Krankheit oder irgendeiner Eigenart des Temperaments, nicht als zu analysierende und von Lyrikern auszudrückende Zustände, vielmehr als sittliche Unvollkommenheiten, als verbrecherische Auflehnungen gegen Gott, als Hindernisse auf dem Weg der Erleuchtung. So ist der «Weltschmerz», auf den die deutschen Romantiker so stolz waren, der «ennui, fruit de la morne incuriosité», der das Thema so vieler der herrlichsten Verse Baudelaires ist, nichts anderes als jene «acedia» oder Herzensträgheit, in der die ihrer Veranlagung nach Gelandeweilten und Melancholischen schwelgten und dafür von Dante kopfüber in den schwarzen Schlamm des Dritten Höllenkreises gestürzt wurden. Und das Folgende ist, was die hl. Katharina von Siena über den Gemütszustand zu sagen hatte, welcher recht eigentlich das Thema und die Atmosphäre aller Romane Kafkas ist. «Verworrenheit ist ein Aussatz, der Leib und Seele ausdörft und heiligem Eifer die Arme bindet. Sie macht die Seele sich selbst unerträglich und den Geist anfällig für Konflikte und Phantasien. Sie beraubt die Seele des übernatürlichen Lichts und verdunkelt ihr natürliches. Die bösen Geister der Verwirrung müssen durch lebendigen Glauben und heiligen Eifer besiegt werden.» Der hl. Katharina, deren vorzüglichste Sorge Vereinigung mit Gott und Seelenrettung war, ja sogar jemand, dessen Beschäftigung mit dem Christentum, wie die Dantes, eher die eines Philosophen als die eines theozentrischen Heiligen war, wäre der Gedanke, spirituale Verworrenheit oder Azedie oder irgendeinen andern metaphysischen Kerker bloß als Gegenstand wissenschaft-

licher Forschung oder künstlerischer Behandlung zu betrachten, als eine Art verbrecherischen Schwachsinn erschienen. Die historische Basis, auf welcher mittelalterliche Künstler ihre persönlichen Vertikalen errichteten, war so hoch und war so tief in überkommener Theologie und Ethik verwurzelt, daß es sich sogar für Boccaccio — den geborenen Schriftsteller und leidenschaftlichen Humanisten, der er war — als unmöglich erwies, der Psychologie mehr als die oberflächlichste Aufmerksamkeit zu zollen. Im «Dekameron» ist sogar die äußere Erscheinung der Personen kaum beschrieben, und die Charakterisierung ist auf einfache Eigenschaftswörter wie edel, höfisch, geizig, verliebt und dergleichen beschränkt. Es brauchte ein größeres Genie und eine tiefere Skepsis als Boccaccios, um eine von Ethik und Theologie unabhängige Psychologie zu erfinden. Und man darf nicht vergessen, daß Chaucer — der Chaucer der späteren «Canterbury-Geschichten» — bis in die Zeit Shakespeares ohne jeden Rivalen blieb. Auf ihre traditionelle Basis bezogen, ist seine persönliche Vertikale eine der höchsten, die man kennt. Die resultierende Diagonale ist ein Werk von wahrhaft erstaunlicher Originalität.

Auf ihre viel bescheidenere Weise sind die «Kerker» Piranesis ebenfalls erstaunlich originell. Kein früherer Maler oder Zeichner hat je etwas ihnen auch nur annähernd Aehnliches geschaffen. Darsteller des Phantastischen hatte es selbstverständlich auch schon vor Piranesis Zeiten gegeben — sogar «Phantasisten», die sich in der Formensprache von Architekturzeichnungen zum Ausdruck brachten, wie die Künstlerfamilie Bibiena. Aber die Bibiena waren Männer des Theaters, und ihre architektonischen Erfindungen waren vor allem dazu bestimmt, den Pöbel im Theater in Erstaunen zu setzen und nicht die unterirdischen Stollengänge einer gequälten Seele auszudrücken, sondern die durchaus vulgären Ansprüche auf Großartigkeit, von welchen während des ganzen siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts die Großen dieser Erde, und mit ihnen alle, die snobistisch ihnen zu gleichen wünschten, gequält wurden. Ein anderer und berühmterer «Phantastist» war Salvator Rosa — ein Mann, der aus heute völlig unbegreiflichen Gründen von den Kritikern vor vier oder fünf Menschenaltern für einen großen Maler gehalten wurde. Aber Salvator Rosas Romantik ist recht billig und auf der Hand liegend. Er ist ein Theatraliker, der nie unter die Oberfläche dringt. Lebte er heutigentags, wäre er höchstwahrscheinlich als der unermüdliche Verfertiger eines der blutrünstigeren und abenteuerlicheren komischen Bilderstreifen bekannt. Viel begabter war Magnasco, dessen Spezialität Mönche bei Kerzenlicht und in grecoesker und

gotischer Verlängerung waren. Seine Einfälle sind immer ansprechend, aber stets, so fühlt man, ohne irgendeine tiefere oder bleibende Bedeutung — Bilder, die willentlich geschaffen wurden, auf einer der höheren Ebenen des Bewußtseins, irgendwo ganz hoch oben in einem sehr grillenhaften und kunstfertigen Kopf. Das Phantastische der «Kerker» Piranesis ist seinem Wesen nach von dem in den Werken irgendeines seiner unmittelbaren Vorläufer entfaltet ganz verschieden. Alle Blätter dieser Folge sind unverkennbar Variationen eines einzigen Symbols, das sich auf Dinge bezieht, die in den physischen und metaphysischen Tiefen der Menschenseele vorhanden sind — auf Herzensträgheit und Verworrenheit, auf Alpträume und Angst, auf Unverständnis und panische Bestürzung.

Am beunruhigendsten auffällig an allen diesen Verließen ist die völlige Sinnlosigkeit, die überall in ihnen herrscht. Ihre Architektur ist kolossal und prächtig. Man bekommt bei ihrer Betrachtung das Gefühl, daß das Genie großer Künstler und die Arbeit unzähliger Sklaven auf die Errichtung dieser Monumente verwendet wurden, deren jede Einzelheit völlig zwecklos ist. Ja, völlig zwecklos; denn die Treppen führen nirgendhin, die Gewölbe tragen nichts als ihr eigenes Gewicht und schließen riesige Räume ein, die nie wirklich Säle sind, sondern nur Vorsäle, Rumpelkammern, Eintrittshallen, Nebenräume. Und diese Großartigkeit aus Zyklopedensteinen wird überall verunziert von hölzernen Leitern, von wackeligen Notbrücken und gebrechlichen Laufstegen. Und es ist eine Verunzierung um der Verunzierung willen, da alle diese unsicheren Wege durch den leeren Raum ganz offenbar zu keinem Ziel führen. Unterhalb, auf dem Boden, stehn große Maschinen, ungeeignet, irgend etwas Bestimmtes zu tun, und von dem Gewölbe über ihnen hängen Seile herab, die nichts tragen außer einer übelkeiterregenden Ahnung von Foltern. Einige der Kerker erhalten nur durch schmale Fenster Licht. Einige stehn dem Himmel halb offen und lassen Andeutungen anderer Gewölbe und Mauern in der Ferne sehen. Aber auch wo die Eingeschlossenheit mehr oder weniger vollständig ist, gelingt es Piranesi stets, den Eindruck hervorzurufen, daß diese kolossale Zwecklosigkeit ins Unendliche weitergeht und eine dem Weltall gleiche Ausdehnung hat. Mit keiner erkennbaren Tätigkeit beschäftigt, einander auch keine Aufmerksamkeit zollend, geistern ein paar kleine, gesichtslose Gestalten durch die Schatten. Ihre unbedeutende Anwesenheit betont bloß die Tatsache, daß hier niemand daheim ist.

Physiologisch ist jeder Mensch stets allein, leidet in Einsamkeit, freut sich in Einsamkeit und ist unfähig, an den Lebensvorgängen

seiner Mitmenschen teilzunehmen. Aber wenn auch ganz in sich enthalten, ist dieser Inselorganismus nie selbstgenügsam. Jede lebende Einsamkeit ist von andern lebenden Einsamkeiten abhängig und noch viel mehr von dem Ozean des Seins, aus dem sie ihr kleines Riff von Individualität aufragen läßt. Das Bewußtwerden dieses Paradoxons des Alleinseins inmitten von Abhängigkeit, der mit Unzulänglichkeit verbundenen Abgeschlossenheit ist eine der Hauptursachen von Verwirrung und Azedie und Angst. Und ihrerseits verstärken natürlich Verwirrung und Azedie und Angst das Gefühl von Verlassenheit und machen das menschliche Paradoxon nur noch tragischer. Die Insassen der Kerker Piranesis sind die hoffnungslosen Zuschauer «dieses Prunks von Welten, dieser Pein der Wehen» — dieser Großartigkeit ohne Grund, dieses unbegreiflichen Elends ohne Ende, das über alle menschliche Kraft des Verstehens oder Ertragens geht.

Angeblich ist Piranesi die erste Idee zu den «Kerkern» im Fieberwahn gekommen. Sicher ist jedoch, daß diese erste Idee nicht die letzte war; denn einige der Radierungen gibt es in frühen Zuständen, in denen viele der charakteristischsten und beunruhigendsten Einzelheiten der «Kerker», wie wir sie jetzt kennen, fehlen. Daraus muß man schließen, daß die durch diese Radierungen ausgedrückte Gemütsverfassung bei Piranesi chronisch und in gewisser Weise die bei ihm normale war. Ursprünglich mag ein Fieber ihm die «Kerker» eingegeben haben; aber in den Jahren, die zwischen Piranesis ersten Versuchen und der endgültigen Veröffentlichung der Blätter verstrichen, müssen stets wiederkehrende Stimmungen von Verwirrung und Azedie und Angst verantwortlich gewesen sein für solche dunkle, aber, so sehen wir nun, unentbehrliche Symbole wie die Seile, die zwecklosen Maschinen, die hölzernen Leitertreppen und Notbrücken.

Die Blätter der «Kerker» wurden veröffentlicht, als ihr Schöpfer noch ein junger Mann war, und während seines übrigen, ziemlich langen Lebens kehrte Piranesi nie wieder zu dem Thema zurück, welches er auf ihnen mit so vollendeter Meisterschaft behandelt hatte. Der größte Teil seines Werks war hinfort topographischer und archäologischer Art. Sein Thema war stets Rom; und zwar auch dann, wenn er die Tatsachen von antiken Ruinen und Barockkirchen verließ, um Ausflüge in die Welt der Phantasie zu unternehmen. Denn was er sich da vorzustellen liebte, war noch immer Rom — Rom, wie es hätte sein sollen, wie es hätte sein können, wenn Augustus und seine Nachfolger eine unerschöpfliche Schatzkammer und einen unerschöpflichen Vorrat an Arbeitskräften gehabt hätten. Es ist ein Glück, daß ihre Mittel begrenzt

waren; denn das hypothetische Rom der Einbildung Piranesis ist ein niederdrückend überheblicher Ort.

Nach der Meinung der hl. Katharina sind die bösen Geister der Verwirrung nur durch heiligen Eifer und den Glauben an die christliche Offenbarung zu besiegen. Tatsächlich aber wird jeder dauernd gehegte Eifer und jeder innige Glaube den Kampf gewinnen. Piranesi, zum Beispiel, scheint jegliche tiefere religiöse Ueberzeugung, jegliches mystische Streben gefehlt zu haben. Anders als seinem jüngeren Zeitgenossen Blake, waren ihm keine «Ahnungen von Unsterblichkeit» gewährt und unter den «Wetterstürmen und Wehklagen» keine Visionen Gottes und verklärter Seelen und der «Söhne des Morgens». Piranesis Glaube war der eines Humanisten der Renaissance, sein Gott war das römische Altertum und sein beweggründiger Eifer eine Mischung aus dem Künstlerwillen zur Schönheit, dem Archäologenwillen zur geschichtlichen Wahrheit und eines armen Mannes Willen, seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Diese, so müssen wir annehmen, waren genügende Gegenmittel gegen Herzensträgheit und spirituale Verwirrung. Jedenfalls gab er kein zweitesmal dem Gemütszustand Ausdruck, welcher ihn zu den «Kerkern» inspiriert hatte.

Von einem rein formalen Standpunkt betrachtet, sind die «Kerker» bemerkenswert als die im achtzehnten Jahrhundert nächste Annäherung an abstrakte Kunst. Das Rohmaterial zu Piranesis Kompositionen besteht aus architektonischen Formen; weil aber die «Kerker» Abbilder von Verworrenheit sind, weil ihr Wesen sinnlos ist, ergibt die Kombinierung architektonischer Formen nie eine Architekturzeichnung, sondern bleibt ein freier Entwurf, unbehindert durch irgendeine Bedachtnahme auf Nützlichkeit oder auch nur Möglichkeit und nur begrenzt durch das Erfordernis, die allgemeine Vorstellung von einem Gebäude hervorzurufen. Mit andern Worten, Piranesi gebraucht Architekturformen, um eine Reihe wunderschön ausgedachter, verwickelter Kompositionen zu schaffen, die den Abstraktionen der Kubisten darin ähneln, daß sie aus geometrischen Elementen zusammengesetzt sind, aber den Vorteil haben, reine Geometrie mit genug Gegenständlichem zu vereinen, mit genug Literatur, um kraftvoller als eine bloße Komposition es könnte, die dunklen und erschrecklichen Zustände spiritueller Verwirrung und Azedie auszudrücken.

Von natürlichen, im Gegensatz zu geometrischen Formen, macht Piranesi in seinen «Kerkern» kaum irgendwelchen Gebrauch. Es gibt kein einziges Laubblatt, keinen einzigen Grashalm in der ganzen Folge, keinen Vogel und kein Tier. Hier und da stehn, völlig beziehungslos lebendig inmitten der steinernen Abstrak-

tionen, ein paar menschliche Gestalten umher, dunkel, verhüllt, unpersönlich und teilnahmslos.

Mit seinen topographischen Radierungen verhält es sich ganz anders. Hier verwendete Piranesi Naturformen als eine romantisch-dekorative Folie für die solide Geometrie der Monumente. Die Bäume haben etwas verwahrlost Wildes; die Staffage im Vordergrund sind entweder Bettler, unaussprechlich zerlumpt, oder aber feine Damen und Herren, nicht weniger unvorstellbar bebändert und mit Perücken behangen, bisweilen zu Fuß, bisweilen in Karossen, die so üppig geschnitzt sind, daß sie Hochzeitskuchen oder Karussellen ähnlich sind.

Überall ist der Zweck der, die Glätte des behauenen Steins durch die Gegenüberstellung flackernder, flammenartiger Formen von Pflanzen und Menschen hervorzuheben. Zugleich aber dienen die Gestalten auch noch einem andern Zweck, nämlich, die Größe der Baulichkeiten größer erscheinen zu lassen. Die Menschen sind zur Statur von Kindern verkleinert; Pferde sind kaum größer als Bulldoggen. In den Basiliken langen die Frommen hoch hinauf zu den Weihwasserkesseln und können, sogar auf den Zehenspitzen stehend, die Finger kaum eintauchen. Von Zwergen bewohnt, nimmt auch das bescheidenste Barockbauwerk heroische Proportionen an; ein kleines Stückchen Klassizismus von Pietro da Cortona scheint von sehr ernster Bedeutung zu sein, und der entzückende Krimskram eines Borromini erhält etwas Zyklopisches. Dieser Kunstgriff, das anscheinende Ausmaß von Gebäuden dadurch zu vergrößern, daß der bekannte Maßstab der menschlichen Gestalt verkleinert wird, war ein beliebter Kniff der Künstler des achtzehnten Jahrhunderts. Er wurde zu äußerster Absurdität getrieben in solchen Bildern wie «Belsazars Fest» von John Martin, auf dem der König und seine Höflinge ameisengleich in einem etwa drei Kilometer langen und fünfhundert Meter hohen Saal zur Tafel sitzen.

In den «Kerkern» findet sich keine Andeutung dieser einfältigen und naiven Theatralik. Was es hier an Gefangenen gibt, ist nur zu dem Zweck da, nicht etwa die übermenschliche Großartigkeit der Bauwerke, sondern ihre unmenschliche Leere, ihre untermenschliche Sinnlosigkeit zu betonen. Es sind ganz wörtlich verirrte Seelen, die hier in labyrinthischen Einöden umherwandern — oder nicht einmal wandern, sondern bloß umherstehn. Interessant ist es, sie mit den Figuren auf Blakes Abbildungen zu Dantes «Hölle» zu vergleichen. Diese verdammten Seelen sind so weit davon, verirrt zu sein, daß sie sich inmitten ihrer Flammen und Felszacken und Sümpfe völlig daheim zu fühlen scheinen. In

allen Blakeschen Höllenkreisen ist jedermann andeutungsweise heroisch, in der verderbten klassischen Manier des späten achtzehnten Jahrhunderts, und jedermann nimmt offenbar das lebhafteste Interesse an seinen Mitmenschen. Welche ganz andern Zustände herrschen in den «Kerkern»! Hier gibt es keine heroischen Muskeln, keinen extrovertierten Exhibitionismus, keine Spur eines geselligen Lebens. Ein jeder Mensch ist hier bekleidet, ver mummt, verstohlen und, sogar wenn er in Gesellschaft ist, völlig allein. Blakes Zeichnungen sind wunderbar und manchmal schön; aber nie können wir sie auch nur für einen Augenblick als Symbole äußersten Leids ernst nehmen. Piranesis Gefangene dagegen sind die Insassen einer Hölle, die zwar nur eine von unzähligen schlimmsten aller möglichen Welten, aber durchaus glaubwürdig ist und das Gepräge unbezweifelbarer Echtheit trägt.

*Uebersetzt von Herberth E. Herlitschka*

Alle Rechte vorbehalten

*Illustrationen: Giovanni Battista Piranesi (1720—1776): Zwei Radierungen aus der Serie: I carceri (Die Kerker). Graphische Sammlung ETH, Zürich, Photo Schweiz. Lichtbildanstalt, Zürich.*