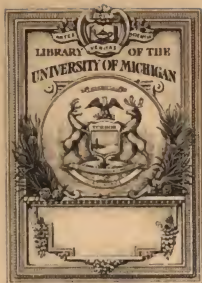




*Kunstwissenschaftliche Beiträge August  
Schmarsow gewidmet zum fünfzigsten ...*

Heinrich Weizsäcker





KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN  
ERSTES BEIHEFT  
KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE  
AUGUST SCHMARSOW GEWIDMET

# KUNSTWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

AUGUST SCHMARSOW GEWIDMET

ZUM FÜNFZIGSTEN SEMESTER

SEINER AKADEMISCHEN

LEHRTÄTIGKEIT

VON

H. WEIZSÄCKER

M. SEMRAU

A. WARBURG

R. KAUTZSCH

O. WULFF

P. SCHUBRING

J. VON SCHMIDT

K. SIMON

G. GRAF VITZTHUM

W. NIEMEYER

W. PINDER



ERSTES BEIHEFT

DER KUNSTGESCHICHTLICHEN MONOGRAPHIEN

LEIPZIG 1907 · VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

PRINTED IN GERMANY

File Arts

N

25

,1996

1996

2. 1. 1914  
H. 1. 1. 1914  
H. 1. 1. 1914  
H. 1. 1. 1914

## HOCHVEREHRTER HERR PROFESSOR

Im verflossenen Jahr, das Sie zurückblicken ließ auf 50 Semester hingebender Lehrthätigkeit an Deutschen Hochschulen, hat sich aus der Gesamtheit Ihrer Schüler ein engerer Kreis vereinigt, um Ihnen in dankbarer Verehrung die in diesem Bande gesammelten Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit zu widmen, die unter Ihrer Führung begonnen wurde oder sich zur Reife entfaltete. Wie die Beiträge sich weit über das Gebiet der christlichen Kunstentwicklung verteilen und gleichzeitig verschiedene Wege der kunstwissenschaftlichen Betrachtung verfolgen, sei es die Fragen des Zusammenhanges der künstlerischen Thätigkeit mit den allgemeinen Kulturbedingungen oder dem dichterischen Schaffen einer Zeit, sei es die Probleme ihrer psychischen Voraussetzungen, oder endlich und nicht am wenigsten die Aufgaben formaler und ästhetischer Stilanalyse, — so mögen sie Zeugnis ablegen für die vielseitigen lebendigen Wirkungen, die von Ihrem Forschen und Lehren ausgegangen sind, und für die von Ihnen stets bewiesene Rücksichtnahme auf die individuelle Denkrichtung Ihrer Schüler. Wir sind uns bewußt, es vornehmlich Ihrer weitblickenden Auffassung des mannigfaltigen und doch in der Wurzel einheitlichen Wesens der Kunstwissenschaft zu verdanken, wenn ein Jeder von uns heute ohne Schwanken und nicht ausschließlich an eine Methode gebunden dem selbstgesetzten Ziele zustrebt. Durch Ihr ganzes in den Dienst einer hohen Aufgabe gestelltes Wirken belehrten Sie uns, daß in der Wissenschaft wie in der Kunst ausschlaggebend bleibt die selbständige Persönlichkeit.

Im Namen der Mitarbeiter

RUDOLF KAUTZSCH OSKAR WULFF PAUL SCHUBRING

## INHALTS-VERZEICHNIS

|  | Seite   |
|--|---------|
| Oskar Wulff—Berlin, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht . . . . .   | 1—40    |
| Wilhelm Niemeyer—Düsseldorf, Das Triforium . . . . .   | 41—60   |
| Georg Graf Vitzthum—Oberlössnitz, Eine Miniaturhandschrift aus Weigelschem Besitz . . . . .                                    | 61—72   |
| Rudolf Kautsch—Darmstadt, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts . . . . . | 73—94   |
| Max Semrau—Breslau, Donatello und der sogenannte Forzori-Altar . . . . .   | 95—102  |
| Paul Schubring—Berlin, Matteo de Pasti . . . . .   | 103—114 |
| James v. Schmidt—St. Petersburg, Pasquale da Caravaggio . . . . .  | 115—128 |
| Aby Warburg—Hamburg, Francesco Sassettis letztwillige Verfügung . . . . .  | 129—152 |
| Heinrich Weizsäcker—Stuttgart, Der sogenannte Jabachsche Altar und die Dichtung des Buches Hiob . . . . .                      | 153—162 |
| Karl Simon—Posen, Zwei Vischersche Grabplatten in der Provinz Posen . . . . .  | 163—169 |
| Wilhelm Pinder—Würzburg, Ein Gruppenbildnis Friedrich Tischbeins in Leipzig . . . . .  | 170—178 |





Abb. 1. Pharaos Traum und Josephs Traumdeutung. Wiener Genesis.

## DIE UMGEKEHRTE PERSPEKTIVE UND DIE NIEDERSICHT

EINE RAUMANSCHAUUNGSFORM DER ALTBYZANTINISCHEN KUNST  
UND IHRE FORTBILDUNG IN DER RENAISSANCE  
VON OSKAR WULFF

„...jeder Zweig der Wissenschaften von den menschlich-gesellschaftlichen Zuständen erlaubt nach seiner eigenen, durch keine Theorie vorher anzugebenden Regel aus der Verknüpfung psychologischer und vergleichend-historischer Einsichten. Seine Ergebnisse werden um so brauchbarer sein, je reiner die psychologischen Einsichten die Aufeinanderfolge der wirklichen, wenn auch verwickelten Tatsachen ausdrücken.“  
W. Dilthey (Das Erlebnis und die Dichtung, S. 137)

Im Folgenden soll von einer Reihe genetisch zusammenhängender räumlicher Darstellungsformen die Rede sein, auf die bisher wohl nur im einzelnen hier und da ein Streiflicht gefallen ist. Der beschränkte Raum und manche andere Fessel verwehrt mir, die späteren Phasen der Entwicklung eingehender zu verfolgen. Dennoch glaube ich, dem

Forscher, der uns auch als Lehrer stets die Aufgabe vor Augen gehalten hat, in den Einzelercheinungen die Gesetze zu suchen, nach denen sich das Kunstschaffen vollzieht, einen besseren Dankeszoll heute nicht darbieten zu können, als die schon gereiften Ergebnisse fortgesetzten Nachdenkens über diese Probleme. Verbindet doch auch jene Kette der Gebilde das zentrale Gebiet seiner Spezialforschung mit dem entlegeneren, auf das Lebensgang und logische Folge wissenschaftlicher Arbeit mich gewiesen haben.

Albrecht Dürer hat auf dem Allerheiligenbilde sich selbst in ganz kleinem Maßstabe unter der Wolke, welche die zur Seligkeit Eingegangenen trägt, auf sanft ansteigendem Ufergelände eines Flusses stehend abgebildet. Die Absicht, das Himmlische nah und groß, das Irdische fern und klein erscheinen zu lassen, drängt sich dem naiven wie dem kritischen Beschauer auf. Wir möchten um nichts diesen schmalen Erdenstreifen missen, ohne den das Geheimnis, das sich droben den Augen der Seligen enthüllt,

uns nichts angehe und dessen auch die Chöre der Heiligen bedürfen, um so hoch emporzusteigen in den „ungestalteten Raum“. „Ungestaltet“ freilich nicht im künstlerischen Sinne. Denn der ideale Standpunkt, von dem wir alles sehen, ist festgelegt durch die gleiche Scheitelhöhe der seligen Schaar.<sup>1</sup> In ihre Nähe werden wir gleichsam emporgehoben, um über ihr die von beiden Seiten aus der Tiefe heranwallenden Züge der Patriarchen, Propheten und Blutzengen rechts, der heiligen Frauen und Märtyrerinnen links zu erblicken und zuletzt, — in weitem Abstände über dem noch nicht geschlossenen Kreise, wo das Gewölk sich zerteilt, die Dreieinigkeit. Die Erde liegt unter uns, doch



Abb. 2. Schule Rafaels. Die Vision des Ezechiel.  
Florenz (Palazzo Pitti).

nicht allzu tief, denn auf der nächsten Anhöhe zur Rechten begegnet unserem Blick die Gestalt des Nürnberger Meisters als einzigen Vertreters der Lebendigen, — da der Stifter schon aufgenommen ist in die Versammlung der Auferstandenen. Die Wolke hängt wie ein Vorhang hernieder über die ausgebreitete Welt. Aber dieser irdische Untergrund des luftigen Aufbaues verdankt sein Dasein sicher nicht dem Wunsche, das Selbstporträt als optisch berechtigtes Bildelement hineinzunehmen, wie man wohl glauben könnte. War es überhaupt ein neuer künstlerischer Gedanke, der Dürer in der eigenen Phantasieaufgegangen ist ohne fremde Anregung, ohne Vorstufen der Tradition, was er so frei und großartig und doch ganz nach dem Prinzip des geschulten perspektivischen Sehens gestaltet hat? Es wird seiner Größe keinen Abbruch tun, wenn wir die Frage verneinen müssten und auch in seiner Schöpfung das Gesetz

bestätigt finden sollten, daß Kunst nur durch Kunst gezeugt wird.<sup>2</sup> Sie zu bejahen verbietet uns ein wenige Jahre später entstandenes Werk des italienischen Cinquecento (s. Abb. 2).

Der im Jahre 1516 oder 1517 von einem Schüler Raphaels nach seiner Komposition gemalten Vision des Ezechiel<sup>3</sup> liegt dieselbe künstlerische Rechnung zugrunde, soweit es sich um die Raumwirkung des Blickes in die Tiefe handelt. Vielleicht noch bewußter ist hier der verschiedene Größenwert, den ein ungeformtes, jeder Messung spottendes Gebilde auszudrücken vermag, zur Steigerung des Kontrastes zwischen oben und unten ausgenutzt. Die Wolke, die sich meilenweit über das Land ausdehnt, wo fern im Waldesgrunde der Prophet die Erleuchtung empfängt, wird zum Träger von Jehovas

lebendigem Thron. Das Mittel vollends, durch das der Künstler dem Beschauer seinen Platz weist, ist ein ganz anderes als bei Dürer, — nicht perspektivische Massenverteilung, sondern der plastische Aufbau der Gruppe und eine das Auge treffende wirksame Verkürzung, und viel stärker wird unser Augenmerk abwärts gelenkt durch den Blick des Höchststen, der dort als Lichtstrahl hervorbricht. Auch sonst ist kein Zug zu entdecken, der auf eine Anregung von Seiten Dürers —, man wird im Ernst mit einer solchen Möglichkeit kaum rechnen, — schließen ließe. Besteht doch kein Zweifel, daß Raphael's Jehova ein Abbild des Schöpfers der Gestirne von der Sixtinischen Decke darstellt. Und so mag auch der Baum, zu dem sich das Gewölk herabzusenken scheint, die Erinnerung an die Baumkrone bewahren, welche in der Nebenszene der Erschaffung der Pflanzenwelt in die Bildecke hineinragt. Allein so wenig wie Dürer kann Raphael „das Motiv der Landschaft“, die unten liegt, frei hinzuerdacht haben. Denn bei aller Verschiedenheit bleibt ein Gemeinsames, das beide mit gleicher Kraft der inneren Anschauung zu so gewaltiger Wirkung gebracht haben, — nennen wir es, um einen kurzen Ausdruck für die weitere Betrachtung zu schaffen: die Niedersicht. Das Wesentliche daran, woraus die machtvolle Raumwirkung entspringt, ist die inkommensurable Verknüpfung zweier übereinander geordneter horizontaler Pläne, zwischen denen sich der Blick zu Thal und wieder aufwärts bewegt. Sein souveränes Recht gebrauchend läßt uns der Künstler das Bild von einem Standpunkte sehen, der von jedem möglichen äusseren Standpunkte des Beschauers völlig unabhängig ist,<sup>1</sup> indem er uns hinaufhebt in das Reich der Lüfte. Von der Bildfläche beansprucht das Untergerüst in dieser Entwicklungsphase des Kompositionsschemas nur ein bescheidenes Maß.

Suchen wir Vorstufen, die es nach der Sachlage zum mindesten in der italienischen Kunst gegeben haben muß, so erinnern wir uns alsbald des Weltgerichtsbildes, für das gerade während des vorhergehenden Jahrhunderts die Aufteilung in zwei Geschosse die Regel bildet, und zwar im Norden wie im Süden.<sup>2</sup> Aber wie verschieden gestaltet sich wieder das gleichartige Grundschema der Komposition in seiner optischen Zusammensetzung, wenn wir zwei zeitlich sich ziemlich nahe stehende Werke, das Petersburger Flügelbild des Jan van Eyck<sup>3</sup> (Erem. No. 444) und Fra Angelico's Jugendwerk in der Akademie zu Florenz<sup>4</sup> (No. 266), einander gegenüberstellen. Schon der flandrische Altmeister zeigt das Bestreben, den oberen Teil der Komposition mit Hilfe seiner steilen Linearperspektive, die er in die Doppelstufen des Gestühls der Apostel hineinlegt, — der Fluchtpunkt fällt in den Kopf der Mittelfigur der heiligen Frauenschar am Ende, — und durch die stetige Verjüngung der symmetrischen Figurenreihen perspektivisch zu entwickeln. Hoch oben ergibt dann die dreiteilige Gruppe des Weltrichters zwischen den Fürsprechern, der Gottesmutter und dem Täufer, in idealer Größe den beherrschenden Abschluß. In der Bildmitte aber schafft der Künstler über dem Tode, der mit seinen Knochengliedern und Fledermausflügeln das Gewölbe der Hölle umspannt, in der Gestalt des schwertschwingenden Michael einen zweiten Haltepunkt für das Auge und ein optisch vortrefflich eingepasstes größeres Bindeglied vor dem zweiten, natürlichen Horizont der zurückweichenden Landschaft.<sup>5</sup> Im kleinsten Maßstabe beleben dieselbe die den Gräbern Entsteigenden auf der einen und die Toten, die das Meer herausgibt, auf der anderen Seite, ziemlich stark von oben gesehen und die Raumvorstellung aufs kräftigste anregend, obwohl nur ein schmaler Himmelsstreifen über ihnen ungefüllt bleibt. Ungleich einfacher baut sich Fiesoles Komposition auf, zwar nicht in völlig geschlossener Zentralperspektive, denn die in den Wolkenbänken der Beisitzer des Gerichts verborgenen Fluchtlinien zielen etwas höher als die unteren des Marmorplasters der offenen Gräber,

deren Doppelreihe die Auferstandenen und Verdammten trennt, doch fallen beide Schnittpunkte nahe zusammen in der Gestalt des kreuztragenden Engels unter der Cherubglorie, den zwei Posaunenbläser umgeben. Der ideale Blickpunkt aber liegt noch höher in der Gestalt des Herrn und beherrscht den von der perspektivischen Konstruktion des Untergeschosses erzeugten, durch ein breites Segment des offenen Himmelsgrundes verkörperten Raum.

Der Vergleich des italienischen mit dem nordischen Bilde vergegenwärtigt in schlagender Weise, wie die verschiedene Entwicklung der Perspektive hüben und drüben<sup>9</sup> einen seiner Wurzel nach einheitlichen Bildtypus in seiner Fortbildung beeinflusst. Wie weit das Weltgerichtsbild im Norden vor Jan van Eyk schon eine ähnliche formale und gegenständliche Ausgestaltung erfahren hatte, ist uns freilich weniger klar. Um so sicherer vermögen wir uns am Leitfaden ikonographischer Tradition von Fra Angelicos Werk aus rückwärts zu tasten. Wir treffen da auf die grundlegende cyklische Redaktion des Trecento, vertreten durch die Freske des großen Anonymus im Campo Santo zu Pisa und durch Bernardo Orcagnas Wandmalereien in S. Maria Novella (Cap. Strozz). Mit der ersten besonders stimmt Fiesoles Tafel in der Massengliederung noch sehr nahe überein, wie ja ihre gesamte Oberhälfte noch den überwiegenden Charakter der Flächenkomposition bewahrt. Im Campo Santo hat die Auflösung derselben auch im Untergeschoß erst begonnen. Daraus aber erkennen wir, daß es keineswegs die perspektivische Konstruktion allein ist, aus der bei Fra Angelico die Raumwirkung und der ästhetische Eindruck der Niedersicht entsteht. Denn, obgleich sich die senkrecht gestaffelten Seitengruppen in der trecentistischen Freske fast bis zur Wolkenregion auftürmen und mehr als die untere Bildhälfte füllen, behält das Obergeschoß für unser Gefühl das Übergewicht. In der Gruppe der posauenblasenden und die Urteilsprüche verkündenden Engel unter der Doppelmandorla Christi und Maria ist der in der Bildmitte liegende ideale Blickpunkt, den die Malerei vor aller Perspektive besitzt,<sup>10</sup> aufs nachdrücklichste betont. Unser Auge wendet sich von hier aufwärts zum Weltrichter und den tieferschütterten Aposteln an seiner Seite und wird durch seine Zornesgeberde hinabgewiesen zu den Verdammten, um auf der Gegenseite seine Wanderung in gleicher oder umgekehrter Folge zu wiederholen. Die uns aufgezwungene Blickbewegung — und die sie begleitende „innere Nachahmung“ des Blickes, mit dem Christus niederschaut, — ruft, wenn auch in viel schwächerem Grade, ein Gefühl hervor, das jenem durchaus verwandt ist, welches wir beim Hinabblicken in einen Tiefenraum empfinden und das uns bei Dürer und bei Raphael durch die malerische Illusion vermittelt wird. Unterstützt wird es durch einen fast unmerklichen Größenunterschied der unteren Gestalten.

In der durchmessenen Denkmälerfolge bereitet sich, um das bisherige Ergebnis zu unterstreichen, die optische Niedersicht allmählich in der inneren künstlerischen Anschauung vor. Aber hinter der trecentistischen Redaktion, auf die ein gotisches Kompositionsprinzip und Dantes Schilderung der Hölle eine verdichtende Einwirkung geübt hat, taucht in Giotto's Freske in der Arena ein noch älterer Bildtypus auf, der eine lockerere Reihung der Figurenkomposition, verbunden mit einer stetigen Größenabnahme von oben nach unten aufweist und darin sowie durch das ikonographische Motiv des Flammenstromes fast unmittelbar an die byzantinische Bildgestaltung anknüpft, wie sie uns auf italienischem Boden im großen Mosaik des Domes von Torcello vor Augen steht. Darauf werden wir zurückzukommen haben. Zunächst gilt es nur festzustellen, daß sich der in die Gestalt Christi fallende ideale Blickpunkt in beiden Denk-

mälern noch weiter nach oben verschiebt und somit bis zu einem gewissen Grade seine Unabhängigkeit von dem „mittleren Bildpunkt“ erweist.<sup>11</sup> Und wenn auch das byzantinische Gemälde noch eine reine Flächenkomposition darstellt, so läßt sich doch nicht verkennen, daß die Abstufung des Maßstabes in dieser Richtung sichtlich dem gleichen künstlerischen Zweck einer Überordnung der höheren Figurenreihe dienen soll, jedenfalls aber, daß sie der Ausgangspunkt für eine dahin zielende durch Giotto eingeleitete Entwicklung geworden ist. Sollte aus derselben Quelle nicht noch reicherer zu ähnlicher Ausgestaltung reizender Bildstoff der italienischen Kunst zugeflossen sein? Was uns das Weltgerichtsbild bietet, ist ja nur ein besonderer Fall eines ganz bekannten allgemeinen Kompositionsprinzips der byzantinischen Kunst. Wir wissen z. B., daß in der Darstellung der Geburt Christi noch bei Duccio und in der Reliefplastik des Ducento<sup>12</sup> die Gruppe der Badefrauen unterhalb des Lagers der Wöchnerin in verkleinerten Maßen eingefügt zu werden pflegt, wie in der byzantinischen Malerei. In der Regel nimmt freilich dort der mittlere Plan die großen Hauptfiguren auf und so auch in diesen Fällen. Der Nachweis, daß die frühe Kunst des Trecento jenem Prinzip in weiterem Umfange gefolgt ist, läßt sich unschwer erbringen. Doch wird es Zeit, die rückwärts blickende Betrachtung abzubringen, die uns mehr von dem Vorhandensein eines Zusammenhanges überzeugen als das Wesen und die Wirkungen der Erscheinung erklären kann. Bevor wir der Frage näher treten, wie sich an das überkommene Schema eine Kette fruchtbarer Neubildungen anschließen konnte, haben wir Ursprung und Bedeutung desselben in der eigenen Kunstwelt des griechischen Mittelaltars zu untersuchen. Hat die byzantinische Malerei es erst nach ihrer Erneuerung am Ausgang des ersten Jahrtausends hervorgebracht und sich seiner bloß als eines bequemen Behelfs für die Komposition ihres monumentalen Flächenstils bedient? Führte sie es als eine nicht mehr verstandene Formel mit, die einmal einen lebendigen Sinn, sei es der Raumbeziehung, sei es eines Wertunterschiedes, gehabt hatte? Welche Bedeutungswandlungen hat dann dieselbe durchgemacht? —

---

Es ist leicht, sich zu überzeugen, daß die Wirkungssphäre der umgekehrten Perspektive, — um den Ausdruck an der Stelle aufzunehmen, wo seine Berechtigung anfängt, — sich über ein ganzes Jahrtausend byzantinischer Kunsttradition erstreckt. In der altbyzantinischen Kunst müssen wir, noch etwas weiter ausholend, ihre Entstehung zu begreifen suchen. Daß sie sowohl das malerische wie das bildnerische Schaffen dieser Zeit beherrscht, läßt sich zunächst durch ein paar kurze Hinweise feststellen. An der nördlichen Seitenwand des Altarraums von S. Vitale nimmt den rechten Zwickel neben dem Bogenfelde, in dem die Bewirtung der Engel durch Abraham und das Isaakopfer dargestellt ist, die Gestalt des Moses auf dem Sinai ein.<sup>13</sup> Während der Prophet auf dem obersten Absatz der zerklüfteten Felslandschaft mit abgewandtem Antlitz die Gesetzesrolle empfängt, drängt sich am Fuße des Berges zwischen den zusammenlaufenden Streifen der Rahmenbordüre die harrende Volksmenge, — drei kleinere Gestalten und einige in gleicher Scheitelhöhe durchblickende Köpfe. Vor dieses einzige Bild gestellt, möchte man fast glauben, daß zufälliger Raumzwang die nicht einmal sehr bedeutende Verkleinerung der unteren Figuren (auf Dreiviertelgröße gegen Moses) veranlaßt habe, wenn nicht andere Beispiele (s. u.) bewiesen, daß es sich hier keineswegs um einen vereinzelten Fall handelt. Daß eine gleichartige Komposition in Byzanz um dieselbe Zeit in der Reliefplastik bereits ihre typische Durch-

bildung gefunden hatte, wird mit einem Schlage klar, sobald wir uns der stattlichen Reihe oströmischer Konsulardiptychen aus dem VI. Jahrhundert erinnern,<sup>14</sup> auf denen wir unter der Gestalt des mappaschwingenden Konsuls wie aus der Vogelschau die Vorgänge auf der Arena in kleinstem Maßstabe dargestellt sehen (s. Abb. 9). An der Grenzscheide des Altertums und des Mittelalters, in der für die byzantinische Stilbildung entscheidenden Übergangszeit des IV. und V. Jahrhunderts erwächst aus Formen und Gewohnheiten älterer, ja teilweise hochaltertümlicher Phasen des Kunstschaffens der Mittelmeervölker das in Rede stehende System der Raumkomposition.

Die antike Malerei war auf der Stufe ihrer höchsten Vollendung zu einer Art Raumperspektive durchgedrungen, die sich zwar nicht, wie die der neueren Kunst, auf der Grundlage streng zentralperspektivischer Konstruktion aufbaut, aber je nach der Natur des Gegenstandes die Hauptgesetze der Zentralperspektive doch mehr oder weniger zu berücksichtigen weiß.<sup>15</sup> Die dahin führende Entwicklung, — sie bedarf noch der genaueren Erforschung,<sup>16</sup> — stellt sich, im ganzen angesehen, als eine allmähliche Hineintragung perspektivischer Erkenntnisse, wenn die Überlieferung Recht hat, zuerst unter Anregung der Skenographie, in die reliefmäßige Bildgestaltung dar. Die letztere enthielt bereits eine Voraussetzung von größter Tragweite. Denn wie jede Raumkomposition in der Flächenkunst, — und dieser ist auch das Relief seinem Ursprunge nach zuzurechnen,<sup>17</sup> — mit der Einführung der Standlinie ihren Anfang nimmt, indem auch der Horizont dadurch in der Augenhöhe der Figuren ideell festgelegt wird, so bringt im vorhellenistischen Relief das Gesetz der Isokephalie für die ergänzende Phantasie das Normalbild des Menschen im Raume besonders fühlbar zum Ausdruck. Daß es für sitzende, reitende u. a. Gestalten mehr eine Abweichung vom richtigen Maßstab vorschreibt, kommt dabei nicht in Betracht. Einige ältere Gemälde, von denen wir getreue Kopien besitzen, vor allem die Aldobrandinische Hochzeit, stehen in ihrer Komposition dem Relief noch sehr nahe. Auf dem angedeuteten Wege fortschreitend, hat die griechische Malerei gelernt, die architektonischen Fluchtlinien annähernd in Übereinstimmung zu setzen und die räumlichen Beziehungen innerhalb eines geschlossenen oder beschränkten Schauplatzes unter normalem Horizont durch Einstellung der Dinge in mehrere sich deckende Pläne auszudrücken. Darauf beruht im wesentlichen die prinzipielle Übereinstimmung ihrer Raumdarstellung mit der Perspektive der neueren Kunst, wenn die perspektivische Erweiterung der Szene in der Antike auch nicht bis zur vollen Illusion des von einheitlichem Standpunkt aus gesehenen Innenraumes gediehen zu sein scheint.

Viel stärker treten die Unterschiede beim weiten landschaftlichen Schauplatz hervor. Mit gutem Grunde, denn die griechische Kunst hat die Eroberung desselben von einer ganz anderen Seite her in Angriff genommen. Als die bewußte Beobachtung der perspektivischen Phänomene einsetzte, besaß sie schon ein anderes Prinzip der Raumdarstellung, und sie hat auf seine Anwendung nie ganz verzichtet. Es ist das gleiche, dessen sich jedes primitive Kunstschaffen zu diesem Zwecke zu bedienen pflegt: die vertikale Projektion oder, wie es neuerdings treffend genannt worden ist, die senkrechte Stafflung.<sup>18</sup> Es bezeichnet eins der frühesten Auskunftsmitel zur Darstellung der Gegenstände im Raume und besteht darin, daß diese statt hinter- übereinander, zunächst unter Vermeidung aller Überschneidungen, auf die Fläche gebracht werden. Ist eine solche Anordnung, die sich ja bei voller Ausnutzung der letzteren von selbst ergeben muß, vielleicht auf der allerersten Entwicklungsstufe der Zeichnung jeder räumlichen Beziehung bar, so gewinnt sie doch dieselbe zweifellos sehr leicht durch die in der

menschlichen Erfahrung sich wiederholende Wahrnehmung, daß uns die Dinge wirklich so geordnet erscheinen, sobald unser Standpunkt, also auch der Horizont, ein beträchtlich höherer wird. Diese Art der freien senkrechten Staffellung wird noch heute bei Naturvölkern angetroffen.<sup>19</sup> Es ist a priori wahrscheinlich, daß auch die altorientalische Kunst davon ausgegangen ist. Aber schon in ihren ältesten Denkmälern hat sich die erste Klärung des Zusammenhanges zwischen Körper und Raum vollzogen, die in der durchgängigen Verwendung der Standlinie ihren Ausdruck findet.<sup>20</sup> Durch den schon hervorgehobenen Einfluß, den sie unwillkürlich auf die Raumvorstellung übt, wirkt sie einer reicheren Ausbildung der senkrechten Staffellung zunächst entgegen.<sup>21</sup> Vor der aus der Vermehrung der Standlinien hervorgegangenen Streifenkomposition, mit der die ägyptische Kunst die Innenmauern in den Opferkammern der Mastabas kleidet, steht man in berechtigtem Zweifel, ob sie durch die bloße Vorstellung, daß alle diese Züge der Opfernden, der Hirten, Pflüger, Jäger, Vogelsteller, Schiffer usw. auf einem Boden stehen, oder als optisches Gesamtbild durch die senkrechte Staffellung zusammengehalten wird.<sup>22</sup> Auffallend bleibt es jedenfalls, daß diese erst in den Schlachtbildern des neuen Reiches in freierer Weise zur Wiedergabe größerer Figurenmassen, — der unter und vor dem Streitwagen des Königs daliegenden Gefallenen, der vor ihm herziehenden Mannschaft u. dgl. m. — fruchtbar gemacht wird.<sup>23</sup> Um so überraschender wirkt es auf uns, daß in Vorderasien die unvollständige senkrechte Staffellung schon auf der altbabylonischen Stele des Eannadu in den beiden Kriegerreihen der Phalanx, von denen die untere die obere zur Hälfte deckt, vollkommen ausgebildet vorliegt.<sup>24</sup> Näher als alle diese Tatsachen geht uns aber die bedeutsame Rolle an, welche Standlinie und vertikale Projektion in der assyrischen Kunst spielen. Während ihrer zweiten Blütezeit, in der sich die Königspaläste von Kujundschi mit jenen Reliefbildern der Kriege, Jagden und Bautaten Sargons, Sanheribs und Assurbanipals bedeckten, die in mehr als einer Hinsicht den Fortschritt zu genauerer Naturwiedergabe erkennen lassen, beginnt sie, mit den durch die Standlinie verknüpften Figurenreihen kühner zu schalten und dieselben mit der ihr eignen halbsymbolischen Landschaftsschilderung in die mannigfaltigste Verbindung zu setzen. Sie füllen nunmehr nicht nur, wie es in der ägyptischen Kunst vorzugsweise geschieht, in geschlossenem Aufbau die gesamte Fläche, sondern werden auch einzeln oder zu zweien und zu dreien auf die vom Schuppenmuster überspannten Berge verteilt und gegeneinander verschoben. Einzelgestalten lösen sich ab und treten in halber Höhe frei dazwischen, ganze Reihen folgen bereits den natürlichen Bodenlinien in ihrer Hebung und Senkung. Doch wird die gerade Standlinie nicht aufgegeben. Die Künstler scheuen sich nicht einmal, mehrere Figurenstreifen in die nach allen Seiten umgeklappte Ringmauer einer Stadt einzuschließen oder sie in augenfälligem Widerspruch zur Statik der menschlichen Bewegung zu den hochgelegenen Befestigungen, gegen die sich der Angriff des Belagerungsheeres richtet, schräg emporzuführen.<sup>25</sup> Und, was noch wichtiger ist, im assyrischen Relief werden mehrere solche Streifen gelegentlich einer von übereinander gestaffeltem Figurengewimmel bedeckten, von Bäumen bestanden und von einem Flusse durchströmten ungeteilten Fläche gleichgesetzt, wo die Vorstellung einer Bodenerhebung fehlt, um das Schlachtfeld zu veranschaulichen, auf dem noch gekämpft wird. Das bedeutet die klare Anwendung der vertikalen Projektion auf das einheitliche Niveau, ohne daß die Streifenkomposition, bei der die höhere Figurenreihe auf den Köpfen der unteren zu stehen scheint, darum ausgeschaltet wird. In dem regellosen Übereinander halten vielmehr die wenigen Standlinien immer noch die feste Ordnung aufrecht. Die senkrechte Staffellung

beherrscht ebenso, wenngleich mit noch stärkerer Beschränkung derselben, die Darstellungen der Seeschlachten und der Jagden auf dem Wasserspiegel der Seen und Sümpfe.<sup>26</sup> Nebenbei sei daran erinnert, daß mit ihr die seitliche Staffelnung, d. h. das Umlegen der Seitenansicht eines Gegenstandes in die Bildebene oder das Vorschleichen der Objekte des hinteren Planes in der unvollständigen, mit Überschneidung verbundenen Form Hand in Hand geht.

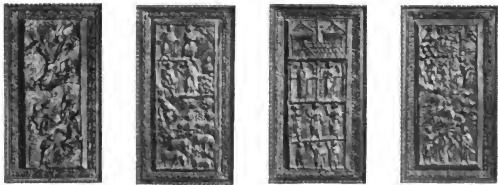
Die für die altorientalische Kunst maßgebenden Grundprinzipien der Raumdarstellung (nicht hingegen die Neuerungen des jüngeren assyrischen Reliefstils) waren auch der mykenischen Kunst geläufig. Es scheint jedoch ausgeschlossen, daß ihre Tradition sich bis in die griechische Malerei erhalten haben könnte. Das erste perspektivische Interesse der letzteren bleibt dem vorwaltenden plastischen Zuge des hellenischen Kunstwillens gemäß ganz auf die menschliche Gestalt gerichtet.<sup>27</sup> Erst mit dem großen Stil der historischen Wandmalerei beginnt eine mehr als andeutende Wiedergabe der räumlichen, und zwar der landschaftlichen Umgebung. Vielleicht ist es kein Zufall, daß zugleich die senkrechte Staffelnung von Kleinasien her wieder aufgenommen wird, allerdings in einem sehr vervollkommenen System. Die abstrakten Standlinien waren nach allem, was wir darüber wissen, in diesem Stil bereits durch die konkreten Bodenlinien ersetzt und die Härten der Streifenkomposition, an denen der erstarkende Naturalismus Anstoß nehmen mußte, weiter dadurch herabgemindert, daß einzelne Figuren zur Hälfte hinter Bodenerhebungen verschwanden, wie überhaupt durch die rhythmisch aufgelöste Gruppierung.<sup>28</sup> Wie ausgiebigen Gebrauch aber diese Richtung von der vertikalen Projektion machte, verdeutlicht uns die Marmorkopie des Schildes der Parthenon vielleicht besser als alle Rekonstruktionen oder einzelne aus Polygotischen Gemälden schöpfende Vasenbilder. Im doppelten Horizont der Tabula Iliaca mag noch der hohe Aufbau der Iliupersis in Verquickung mit der jüngeren architektonischen Perspektive nachwirken. Ohne Einflechtung von Szenerie und Terrainbezeichnung wäre freilich ein solches Auftürmen der Figurenkomposition, auch wo es einem vorwiegend dekorativen Zwecke dient, von vornherein unerträglich gewesen. Die in der jonisch attischen Schule ausgebildete Raumdarstellung wies der nachfolgenden Entwicklung in doppelter Hinsicht die Richtung. Sie bedeutete einmal eine Milderung des optischen Zwanges der vertikalen Projektion, da die Staffelnung hier viel entschiedener und klarer als je in der assyrischen Kunst durch das natürliche Ansteigen des Bodens begründet erscheint. Eben deswegen aber geht von ihr auch die Bevorzugung der Felslandschaft aus, welche die antike Malerei durchzieht. Reiche Nahrung fand dieselbe in der Anschauung der griechischen Natur. Die Vervollkommnung dieser Darstellungsformen bis zur Entstehung einer wirklichen Landschaftsmalerei in der hellenistischen Epoche hat sich unter Einwirkung des wachsenden perspektivischen Verständnisses, also durch die Kreuzung mit dem jüngeren Prinzip der Raumwiedergabe (s. S. 6), vollzogen. Wie es nicht nur in der Einstellung von Architekturen, sondern auch in der plastischen Durchbildung der landschaftlichen Einzelformen wirksam wird, das künstlerische Gestalten sich jedoch dabei der Aufsicht auf die körperlichen Gebilde als eines Hauptmittels bedient und aus der irrationalen Verkürzung der geeigneten Flächen den größten Vorteil schöpft, das ist erst vor wenigen Jahren von einem der Wissenschaft allzuträglich entrisenen Forscher in scharfsinniger Analyse dargelegt und aus solcher Gewöhnung mit Recht das Festhalten der antiken Malerei an dem hohen Horizont auch da, wo es sich um eine Ebenlandschaft oder gar um die Meeresfläche handelt, als „archaische Eigentümlichkeit“ erklärt worden.<sup>29</sup> Die erste Absicht der Polygotischen Raumbildung,



die in der gewollten Beschränkung der Vogelschau besteht, ist weniger für die Malerei selbst als für die Entwicklung des Reliefs nach der malerischen Seite bestimmend gewesen. Hier bedarf ein Punkt noch der Klarstellung. Indem das Relief sich des Berg-hintergrundes bemächtigte oder —, wenn der genetische Vorgang eher dahin aufzufassen ist, — indem diese Art Szenerie schrittweise in dasselbe eindrang, mußte sie sich unter der Rückwirkung des friesartigen Kompositionsprinzips der Reliefplastik eine Aufteilung in größere Abschnitte gefallen lassen.<sup>29</sup> Eine Zerlegung derselben in zwei Absätze findet schon im Telephosfries des Pergamenischen Altars öfters statt, wo eine Raumvertiefung und eine Zurückschiebung mancher Figuren oder Gruppen angestrebt ist. In einer Anzahl der sogenannten Reliefbilder wird sie noch ungleich entschiedener durchgeführt und beim Hochformat in der Regel um eine Stufe vermehrt,<sup>34</sup> die als Region der Ferne (wohlgemerkt einer relativen) vorzugsweise Architekturen in kleinerem Maßstabe und die Luftperspektive andeutender weicherer Modellierung aufnimmt. So entsteht schon im hellenistischen Relief eine neue Art Streifenkomposition, die wir die Treppenkomposition nennen können. Auch die Anhänger der Lehrmeinung, daß die ganze Denkmälerklasse, einzelne allertümlichere Stücke ausgenommen, ihre Entstehung erst der illusionistischen Reliefauffassung der Augusteischen Zeit verdanke, werden nicht behaupten wollen, daß dieser wichtige Schritt erst auf römischem Boden erfolgt sei, da das inschriftlich gesicherte Werk eines kleinasiatischen Künstlers aus dem II.–III. Jahrhundert v. Chr., die Apotheose Homers des Archelaos von Priene, in der Dreiteilung der Felswand an Deutlichkeit nicht übertroffen werden kann.<sup>32</sup> Allerdings macht er noch keinen Gebrauch, — wohl nur weil es die Würde der göttlichen Erscheinung des Musenchores beeinträchtigt hätte, — von dem wichtigsten Hilfsmittel, durch das in anderen Fällen die kurze perspektivische Flucht der Terrassen (bezw. der Reliefabsätze) ihren stärkeren räumlichen Illusionswert erhält. Die von Archelaos vermiedene Figurenverkleinerung ist für die oberen Stufen solcher Reliefbilder geradezu unentbehrlich, wenigleich sie sich zwischen engen Grenzen des optischen Maßstabes bewegt und ganz gefühlsmäßig bleibt. Ist doch von meßbarem Raumzusammenhange hier noch weniger als in den Werken der Malerei die Rede und liegt doch in der Vernachlässigung der wahren Fluchtmaße nächst der freieren Handhabung der Linienperspektive der tiefste Unterschied antiker und neuerer Raumgestaltung.<sup>33</sup> Wohl aber steht die Größenabstufung in den hellenistischen Reliefbildern durchweg im richtigen Verhältnis zur Folge der Pläne.

Unter Berücksichtigung des eben Gesagten wird uns schon jetzt die Komposition des Mosesbildes in S. Vitale dank den neuesten Forschungen über die antike Landschaftsdarstellung verständlicher. Zu ihren überzeugenden Ergebnissen gehört die Erkenntnis, daß die altchristliche Mosaikmalerei sich enger an die Stifformen des spätantiken Reliefs anschließt und daß aus ihnen die stilisierte Berglandschaft der byzantinischen Kunst hervorgegangen ist.<sup>31</sup> In den Felsterrassen des ravennatischen Mosaiks lebt, wie wir es noch bestimmter aussprechen können, die hellenistische Treppenkomposition fort. Vor dem eigentlichen Problem der Umkehrung der figurlichen Größenverhältnisse stehen wir freilich immer noch ratlos. Hier müssen noch andere Ursachen hineinspielen, denen wir nur schrittweise beizukommen hoffen können. Da sich uns unwillkürlich die Vermutung aufdrängt, daß diese Darstellungsform sich innerhalb des gegebenen Kompositionsschemas entwickelt haben dürfte, werden wir zunächst fragen müssen, ob das letztere im Orient in ununterbrochener Tradition der byzantinischen Malerei übermittelt worden ist und welche Formen der Raumgestaltung in der altchristlichen Kunst daraus

entstanden sind. Den Nachweis, daß die landschaftliche Szenerie des hellenistischen Reliefstils in der letzteren fortlebt, hat die neuere russische Forschung auf diesem Gebiet erbracht.<sup>35</sup> Seither ist weiteres Material hinzugekommen, darunter auch ein Denkmal, das für unsere Untersuchung mehrere bedeutsame Anhaltspunkte bietet. Das seit dem Jahre 1710 in S. Giovanni Elemosinario in Venedig befindliche, aus dem Brande einer älteren Kirche gerettete Bruchstück eines Steinreliefs aus dem V.—VI. Jahrhundert wurde wegen seiner Verwandtschaft mit den Ciboriumssäulen von S. Marco und wegen ikonographischer Parallelen schon von seinem Entdecker u. a. zur altchristlich orientalischen Kunst in Beziehung gebracht.<sup>36</sup> Es stellt die Geburt Christi dar, und zwar in einer nach dem hellenistischen Kompositionsprinzip aufgeteilten Berglandschaft, deren Mittelstreifen die Gottesmutter mit dem Kinde und den Tieren einnimmt, während von einem höheren Absatz die Magier herabsteigen und von dem weggebrochenen obersten noch die Hufe ihrer Saumtiere übrig bleiben. Zu unterm aber erblicken wir Joseph und die Badefrauen, was nicht nur in ikonographischer Hinsicht als ältestes Beispiel bemerkenswert ist,



a. Himmelfahrt.

b. Moses Berufung.

c. Acclamatio.

d. Zug durch d. r. Meer.

Abb. 3. Relieftafeln der Holzthür von S. Sabina (Rom).

sondern auch erklärt, woher die typische Wiedergabe dieser Gruppe in umgekehrter Perspektive unter den Hauptgestalten der Geburtsszene in der mittelbyzantinischen Kunst ihren Ursprung hat. Die Treppenkomposition liegt sodann in allen Stadien der langsamen Zersetzung ihrer Szenerie auf den größeren Tafeln der Holzthür von S. Sabina vor (s. Abb. 3 a—c) In der Himmelfahrt bauen sich die Bergstufen noch, wie es auch in hellenistischen Reliefs —, z. B. bei der Apotheose Homers, — gelegentlich vorkommt, in schräger, die natürliche Schichtung des Gesteins kennzeichnender Erhebung auf, bei der Berufung des Moses hingegen treten aus den stilisierten Klippen des Horeb horizontale Standlinien hervor. In der verschieden gedeuteten Akklamationszene endlich stehen die Figuren auf diesen ganz ebenso übereinander, obgleich auf die Vorstellung einer Bodenerhebung und auf jede Terrainandeutung Verzicht geleistet ist. Es ist kein Zufall, daß wir diese Rückkehr zur abstraktesten Form der senkrechten Staffelnung an einem Bildwerk beobachten, das ein syrischer Schnitzer für die römische Basilika gearbeitet hat.<sup>37</sup> Sie bedeutet vielmehr einen der vielen Beweise für die Orientalisierung der altchristlichen Kunst. Die nächsten Parallelen bietet die Elfenbeinplastik in stilistisch verwandten Denkmälern. Auf dem Diptychon des Probianus und auf der Auferstehungstafel der Sammlung Trivulzi trennt sogar eine ornamentale Rahmenleiste die auf einem Schauplatz gedachten Teilnehmer derselben Handlung.<sup>38</sup> Die hellenistische Kunst wird in Vorderasien schon

weit früher solche Darstellungsformen unter der Anregung erhaltener assyrischer Denkmäler ausgebildet haben, wie sie ja auch auf der Trajanssäule und den jüngeren römischen Staatsdenkmälern Anwendung finden.<sup>59</sup> Durch das Christentum neu belebt, wird der die antike Kunstform immer stärker durchdringende, die konkrete Raumdarstellung auflösende Geist semitischer Kunstanschauung die treibende Kraft dieser Entwicklung. Die stärkste Zumutung an unser optisches Auffassungsvermögen stellt ein Erzeugnis spätantiker Buchmalerei, in dem wir seine reinste Äußerung erkennen dürfen, obgleich es der Illustration eines lateinischen Bibeltextes dient, — die Miniaturenfolge des Ashburnham-Pentateuch. Wie hier die Episoden einer Erzählung in einem Rahmen zusammen- und ineinandergeschoben werden, so daß z. B. bei der Segnung Esaus Isaak buchstäblich über dem Dache eines von unten hineinragenden Kuppelbaues sitzt, wie die oberen Figuren oft ohne Trennung auf demselben Boden über den Köpfen der unteren stehen, wie die perspektivische Konstruktion der Architekturen eine Rückbildung erfährt, — das hat nur in der rücksichtslosen Vermischung verschiedener Anschauungsformen der assyrischen Raumkomposition seinesgleichen. Wie diese nimmt der Künstler, — vor allem beim Durchzug der Israeliten durch das rote Meer, — sogar zur kartographischen Darstellungsweise in Verbindung mit einer sehr hohen Staffelung der Figuren oder einer vollen Draufsicht (auf die Ertrinkenden) seine Zuflucht.<sup>60</sup> Wir verstehen wohl, daß unter solchem Einfluß an der Sabinathür in derselben Szene der hohe Horizont noch über das in der Antike übliche Maß gesteigert werden konnte (s. Abb. 3d), und warum in dem Mosaik von S. Maria Maggiore bei ähnlicher Anordnung zugleich die Figurenkomposition so stark in die Höhe entwickelt ist. Der alttestamentliche Bilderzyklus der römischen Basilika —, seine Zusammengehörigkeit mit dem von der palästinensischen Marienlegende abhängigen Triumphbogenmosaik wird heute von zuständiger Seite nicht mehr angezweifelt<sup>61</sup> —, enthält noch andere Beispiele eines gleichartigen Aufbaues der Szene, namentlich in den Schlachtbildern mit dem betenden Moses und dem die Sonne bannenden Josua, wo die regelmäßige Zerlegung der Fläche in zwei Bildstreifen unterbleibt.

Bestätigen die o. a. Denkmäler der Malerei, daß die Steigerung der Aufsicht und die Wiedereinführung der vertikalen Projektion von Syrien ihren Ausgang nimmt, so lernen wir aus anderen, wie dem Arztbild des Wiener Dioskorides in der altbyzantinischen Kunst eine auf solcher Grundlage entstandene, von griechischem Stilgefühl geklärte abstrakte Raumbehandlung kennen.<sup>62</sup> Obenan steht die klassische Komposition des Verhörs Christi im Evangelium von Rossano, durch dessen Illustration ja fast in jedem Bilde eine syrisch-palästinensische Vorlage durchblickt. In dieser Szene sind die beiden Figurenreihen so stark getrennt, daß die Einheitlichkeit derselben ziemlich lange unerkannt bleiben konnte. Auf die Vereinfachung der Raumkomposition, wie auf seinen Miniaturenstil überhaupt,<sup>63</sup> hat sichtlich die monumentale Malerei bestimmend eingewirkt. Allein das Prinzip hatte in Byzanz sehr früh allgemeinere Anerkennung gefunden, denn es ist auch der handwerksmäßigen Plastik geläufig. Wenn auf einem Ehrendenkmal



Abb. 4.  
Das Denkmal des Porphyrius.  
Konstantinopel  
(Vorplatz der Agia Irene).

des Zirkus oben der siegreiche Wagenlenker Kranz und Palme in Händen haltend und darunter die ihm zjubelnden Parteigenossen auf den untersten Sitzstufen stehend erscheinen,<sup>14</sup> so wußte sich das Jedermann richtig auszulegen (s. Abb. 4). Die Anordnung drückt gewiß, wie in anderen schon erwähnten Fällen zugleich ein geistiges Aufschauen aus, indem sie der Höhendimension noch einen assoziativen Nebenwert abgewinnt, vor allem aber doch ein Hintereinander auf demselben Niveau, ja streng genommen, liegt hier die Rennbahn, wo der Gefeierte einherfährt, sogar etwas unter dem Standpunkt der Demoten. Mögen syrische Steinmetzen das gesamte Kompositionsschema nach Konstantinopel verpflanzen, oder mag die altbyzantinische Kunst das Hauptmotiv durch Vermittelung der Seidenweberei erhalten und selbständig erweitert haben, — daß die Anregung von jener Seite kam, beweist das Wiederauftauchen der archaischen seitlichen Staffelung in der Darstellung der von vorn gesehenen Quadriga.<sup>15</sup>

Das Denkmal des Porphyrius führt uns in eine Sphäre ein, die für die Fortbildung des Kompositionsprinzips der senkrechten Staffelung auf byzantinischem Boden entscheidende Bedeutung gewinnt. Vielleicht hat nie eine Kulturinstitution eine solche Macht auf das Vorstellungsleben eines Volkes ausgeübt und dadurch Richtung gebend auf das künstlerische Schaffen eingewirkt wie der Zirkus in Byzanz. Weder hat das Stiergefecht in der Kunst der Pyrenäenhalbinsel noch haben die Gladiatorenkämpfe in der römischen Kunst gleich tiefe Spuren hinterlassen. Dem Wagenrennen fehlte für den Römer der starke Nervenreiz der blutigen Kampfspiele. Ein Nikaufstand konnte nur in Konstantinopel entbrennen, wo die Partigruppierung des Zirkus auf's engste mit der Organisation der hauptstädtischen Bevölkerung verwachsen war<sup>16</sup> und der Wettkampf daher die unheilvollsten Spaltungen erzeugen mußte. Aber verrät sich nicht in dieser leidenschaftlichen Hingabe an das Schauspiel eine innerliche Ergriffenheit, eine lebendigere geistige Mitarbeit der Volksphantasie? Die Steine reden laut genug. Dem Künstler bot sich im architektonischen Aufbau des Hippodroms ein neuer konkreter Hintergrund der vertikalen Projektion. Da war in der Wirklichkeit ein Übereinander gegeben, das zugleich ein Hinter, einander in sich schloß. Dieses System wird nicht in jedem einschlägigen Bildwerk perspektivisch ausgenutzt, aber es steht dem Bildhauer immer vor der Seele. Im Reliefschmuck eines merkwürdigen Geräts, anscheinend eines auf den Gedanken des Wettrennens begründeten Kugelspiels, das im Jahre 1834 in Konstantinopel in der Umgebung des Hippodroms gefunden wurde und in das Berliner Museum gelangt ist,<sup>17</sup> sehen wir zu unterst die im vollen Lauf begriffenen Viergespanne, im obersten Streifen das Anbringen der Parapetasmata und die Zuschauer, in der mittleren, gewissermaßen neutralen Zone, das Auslosen der Plätze u. a. nebensächliche Vorgänge dargestellt. In den Mittelpunkt der Denkmäler, an denen wir die Entstehung der umgekehrten Perspektive aus dem älteren allgemeineren Prinzip verfolgen können, rückt als ein Markstein der chronologischen Folge wie der genetischen Reihe der reliefverzierte Marmorsockel, auf dem im Jahre 390 n. Chr. der von Julian aus Heliopolis hinweggeführte große Obelisk nach manchen mißglückten Versuchen durch den Stadtpräfekten Proklos auf der Spina des Zirkus aufgerichtet wurde. Wie seine dopsprachige Inschrift die alles bezwingende Macht des Theodosius preist, so zeigen die Darstellungen, von denen uns zwei besonders nahe angehen, den Kaiser, von seiner Gattin und beiden Söhnen oder nur von den letzteren umgeben, als Zuschauer irgend einer Veranstaltung, welche sich auf diesem Schauplatz abspielt.<sup>18</sup> Auf der Südseite ist es das Wagenrennen (s. Abb. 5). Die vom Kathisma herabführende Freitreppe, auf deren unterster Stufe die Silentiarii stehen, verdeutlicht mit allen Mitteln des ausgereiften optischen Reliefstils der oströmischen Kunst die

Tiefenentwicklung des architektonischen Aufbaues. Auf dem breiteren, aber viel niedrigeren Grundstein erblicken wir in doppeltem Frieze von kleinerem Maßstab die dahinjagenden vier Quadrigen unter der durch die Zielsäulen abgeschlossenen Spina mit ihren Denkmälern.<sup>19</sup> Ist nun dieses Gesamtbild nichts als eine objektive Aussage für den gegenüberstehenden Beschauer über das, was hier vor sich geht? Ist der beträchtliche Größen-



Abb. 5. Marmorsockel Theodosius des Großen. Konstantinopel (Hippodrom).

unterschied der Figuren oben und unten, der als etwas Neues zur senkrechten Staffelung der Pläne hinzukommt, wie auch die kürzere Abschneidung der Gestalten der Zuschauer im niedrigeren Range nur durch die äußeren Raumbedingungen veranlaßt, oder verbindet sich dem Künstler damit eine optische Vorstellung? Die Antwort wird wohl überwiegend, wenn nicht allgemein dahin ausfallen, daß es sich in der Darstellung nur um ein ideelles Zusammenrücken von genießendem Subjekt und agierendem Objekt des Schauspiels, verbunden mit einer Wertabstufung, handelt. Um uns eines besseren zu überzeugen, müssen wir den Zirkus auf kurze Zeit verlassen.

Eine perspektivisch widersinnige Einfügung kleinerer Gestalten an vorderer (bezw. unterer) Stelle begegnet uns vereinzelt schon vorher, z. B. an der Trajanssäule und an manchen heidnischen Sarkophagen des IV. Jahrhunderts.<sup>30</sup> Ohne uns auf die Ursprungsfrage dieser Denkmäler weiter einzulassen, sei zugegeben, daß ursprünglich in solchen Fällen wohl rein äußerliche kompositionelle Gründe dafür maßgebend waren. Es mag sich daraus sogar im syrischen Reliefsstil für die Treppenkomposition eine allgemeinere Gepflogenheit entwickelt haben. Erscheinen doch in der Acclamationsszene der Thür von S. Sabina (s. Abb. 3c, S. 10) die Figuren des untersten Streifens fast um die Hälfte kleiner als die oberen. Aber es ist ein Entwicklungsgesetz der Kunst, und zwar eins der wichtigsten, daß gegebene Formen später oft einen neuen Sinn bekommen. Und so vertritt jenes Relief schon eine zurückgebliebene Kompositionsform. Ein ahnendes Verständnis einer tieferen künstlerischen Absicht, die sich mit einer scheinbar willkürlichen Handhabung des figurlichen Fluchtmaßstabes verbindet, geht uns hingegen vor ein paar spätantiken Miniaturen auf. Die bedeutsamsten Aufschlüsse gewährt der ältere vatikanische Vergil (N. 3225). Die Raumschauung seiner Malereien ruht im wesentlichen noch ganz auf antiker Grundlage. Trotz einer gewissen Übertreibung des hohen Horizontes und der gesteigerten Aufsicht auf Wegekrümmungen, Wasserläufe und Mauerzüge bewahrt er in der Regel die richtige perspektivische Größenabstufung der Figuren.<sup>31</sup> Um so mehr ziehen einzelne Ausnahmefälle die Aufmerksamkeit auf sich. Vergil und die Sibylle sind, im Begriffe das Thor zu durchschreiten, das ins Elysium führt, (F. LII, pict. 36, Aen. VI 632–648) viel größer wiedergegeben als die seligen Heroen und der leierspielende Orpheus jenseits desselben, obgleich diese sich z. T. unten, d. h. im Vordergrund, befinden, während den neuen Ankömmlingen die obere linke Ecke des Bildfeldes zugewiesen ist. Der Beschauer fühlt sich dadurch diesen beiden näher gerückt, er empfindet das größere Interesse, das der Dichter und mit ihm der Künstler an ihnen nimmt. Haben wir uns aber erst einmal klar gemacht, daß der letztere alles das klein darstellt, was uns jener sozusagen mit ihren Augen sehen läßt, so sind wir auch schon bis zur psychologischen Wurzel seines Verfahrens durchgedrungen. Was hier den Ausschlag gegeben hat, ist ein seelischer Vorgang, den wir bei der Hingabe an jede, vor allem aber an die dramatische Dichtung erleben. Es ist die „innere Nachahmung“ der Gefühle des Handelnden oder Leidenden durch den Genießenden, welche die psychologische Ästhetik die „Einfühlung“ nennt.<sup>32</sup> Für die bildende Kunst ist sie keineswegs von untergeordneter Bedeutung, nur werden wir uns in ihr dieses Hineinversetzens in die Persönlichkeit des Anderen in der Regel weniger stark bewußt. Hier aber liegt eine augenfällige Rückwirkung dieses seelischen Aktes auf das Schaffen des Künstlers oder „ersten Genießenden“ vor, und es ist kein Zufall, daß die Illustration einer poetischen Schilderung, und zwar einer indirekten, dazu den Anstoß gegeben hat. Wie kann die Malerei, müssen wir uns fragen, die ideelle Unterordnung des Geschilderten ausdrücken, die darin liegt, daß der Dichter —, auch ohne sich wie Dante der Ichform der Schilderung zu bedienen, — gleichsam selbst aus seinem Helden spricht? Zweifellos vermag sie bei völliger Beherrschung der Raumperspektive dessen Gestalt durch die bloße Anordnung hervorzuheben. Das lehren z. B. Botticellis Zeichnungen zur göttlichen Komödie. Dazu fühlte sich jedoch die antike, zum mindesten aber die spätantike Kunst auferstande. Und da sie andererseits nicht darauf verzichten konnte, den gesamten Darstellungsinhalt als einheitlich gesehenes Bild zu gestalten, so blieb kein anderes Mittel zur Unterscheidung von Subjekt und Objekt als der verschiedene Maßstab. Der fernere geistige Standpunkt des Dichters wird dem Künstler instinktiv zum entfernteren optischen Standpunkt, ohne daß er den Raumzusammenhang aufgibt,

aber auch ohne daß er ihm dementsprechend umgestaltet. Wesentlich bleibt dabei die Verknüpfung der Elemente unter der Voraussetzung des Sehens und Gesehenwerdens. Der größere, in sich geschlossene Teil des Bildes, wie der Künstler und der Beschauer ihn sieht, drückt sozusagen die Gesichtsvorstellung der daran interessierten, mit dargestellten Hauptfiguren aus. Daß wir mit dieser Erklärung nicht fehl gehen, verbürgt das zweite noch schlagendere Beispiel aus dem vatikanischen Vergil (F. XIII pict. 10), wo Aeneas und Achates von der Bergeshöhe (und zwar wieder von links oben) auf Karthago, an dem noch gebaut wird, niederblicken (s. Abb. 6). Anschaulicher ließen sich die Worte des Dichters (Aen. I, 419—422) nicht in die Malerei übersetzen:<sup>53</sup>

„Und schon steigen den Hügel sie aufwärts, welcher die Stadt hoch  
Überragt und das Antlitz der Burg anschaut von oben.  
Stauend erblickt Aeneas den Bau, einst ländliche Hüttlein,  
Stauend die Thor' und den Lärm und die langgepflasterten Strassen“ usw.

(Übs. von J. H. Voß.)

Weil es sich um ein Herabsehen handelt, hat der Künstler die Stadt in so starker Aufsicht und auch die unterhalb des Standpunktes der Beiden befindlichen Gestalten der Werkleute gleichsam aus der Vogelperspektive in denselben kleinen Verhältnissen wie die innerhalb der Ringmauer sichtbaren, die Helden dagegen fast in doppelter Größe dargestellt. Wir haben es hier gewiß nicht mit einem nur durch die Worte der Dichtung hervorgerufenen Einzelfall, vielmehr mit einer besonders deutlichen Probe einer allgemein gewohnten Form der Bildgestaltung in der antiken Miniaturmalerei zu tun. Denn der Vatikanische Vergil läßt sich so wenig wie die Wiener Genesis im Widerspruch zum innersten Wesen derselben als eine außerhalb jeder Tradition stehende Originalschöpfung ansprechen. Neben ihm muß die Genesis genannt werden, weil sie uns die nächste, wenn auch nicht ganz genaue Parallele bietet. Eine weitere Umschau würde vielleicht noch andere Belege zutage fördern, die mir entgangen sind. Die Darstellung, wie sich Joseph vom Engel den Weg nach Sichem weisen läßt, enthält zwar keine Vogelschau, aber doch einen unmittelbar an die beiden großen Figuren angeschlossenen Fernblick auf die ihre Herden weidenden Brüder und in diesem Abschnitt ein gegenseitiges Sicherheitsblicken der letzteren und des links oben zum zweitenmal in etwas grösserer Gestalt erscheinenden Joseph.<sup>54</sup> Obgleich also die Verknüpfung der beiden Bildabschnitte nicht eigentlich auf der Vorstellung des Sehens, sondern nur auf einer ähnlichen gedankhaften Beziehung beruht, bleibt es doch, — ganz abgesehen vom Nebenbeispiel mit der ausgebildeten umgekehrten Perspektive, für die uns der Wiener Codex noch reichlicheres Material liefert (s. u.), — im weiteren Sinne dasselbe.



Abb. 6. Aeneas sieht der Erbauung Karthagos zu.  
Miniatur aus dem Vergilcodex der Vaticana (No. 3225).

Das Zusammensetzen eines Bildganzen aus verschiedenen Gesichtsbildern ist eine schon von anderer Seite beobachtete Erscheinung der altchristlichen Kunst des Orients und hängt mit der wichtigen Funktion zusammen, die das Gedankenbild in dieser Phase der Kunstentwicklung von neuem zu spielen beginnt, nicht aber, wie in den Zeiten erster Kunstanfänge, ein primitives silhouettenhaftes,<sup>35</sup> sondern ein von Anschauung gesättigtes, einen bestimmten optischen Wert ausdrückendes Gedankenbild. Davon macht nicht nur die dekorative Kunst den freiesten Gebrauch,<sup>36</sup> — demselben Prinzip wird ohne Scheu mehr als ein Bildwerk unterworfen, das einen realen Vorgang mit aller greifbaren Deutlichkeit des Geschehens und der Umgebung darstellen will. Als augenfälliges Beispiel sei



Abb. 7. Christliche Legionäre entsetzen eine belagerte Stadt.  
Altchristliche Holzschnitzerei.  
(Berlin, K. Friedrich-Museum.)

die merkwürdige späalexandrinische Holzskulptur des Berliner Museums angeführt, die — wohl eher mit Bezug auf ein historisches Ereignis als in allegorischer Allgemeinheit<sup>37</sup> — die Entsetzung einer von Barbaren bestürmten Stadt durch das christliche Legionsheer schildert (s. Abb. 7). Das Erinnerungsbild, ein optisches Fernbild, ist hier in die Höhe projiziert und der ideale Standpunkt des Beschauers unten angenommen, wenigstens der Hauptstandpunkt, denn seltsamerweise umfaßt die Komposition eigentlich ihrer zwei. Am kleinsten sind die Krieger auf den Zinnen gebildet, als sähen wir sie mit den Augen der Kämpfenden vor dem Tore, d. h. der größten Gestalten. Doch sehen wir sie auch von oben in umgekehrter Perspektive mit den Augen des kaiserlichen Paares im Thorbogen der Akropolis oder der Schutzheiligen daneben, deren Maße zugleich um der idealen Wertabstufung willen wieder gesteigert und unterschieden sind. Zwei bekannte Elfenbeinschnitzereien, die Trierer Reliquienprozession und die Predigt des Marcus im Louvre,<sup>38</sup> haben dieselbe Projektion des Fernbildes in die höhere Region hinauf mit dem betrachteten Stück gemein.

Von dem eben zurückgelegten Umweg kehren wir mit geklärtem Urteil zu den Sockelreliefs des Obelisken zurück. Mag ursprünglich auf Vorstufen der Komposition, die sich unserer Kenntnis entziehen, die Vereinigung der Gestalt des zuschauenden Kaisers oder Konsuls mit dem friesartigen Bildstreifen, der das Wagenrennen darstellte, nur auf dem gegenständlichen Zusammenhange beruhen und der Größenunterschied aus dem ungleichen Bedeutungswert einerseits und dem dekorativen Kompositionsprinzip andererseits geflossen sein, so ist doch am Denkmal des Theodosius bereits die Umdeutung des überkommenen Schemas vollzogen, eine Umdeutung in dem Sinne, wie er sich vor allem aus den Miniaturen erschlossen hat. Ein Fall von vielen, in denen das Gedankenbild die Komposition bestimmt, aber ein Hauptfall, liegt hier vor. Nicht nur der Dichter wird, wie wir sahen, im Geiste mit seinem Helden eins. Auch der Künstler vermag sich in seinen Hauptgestalten außerhalb seines Selbst zu versetzen, indem er ihnen die eigene Empfindung unterschiebt. Bei ihm aber muß, da sein Schaffen nicht innerhalb einer reinen Gedankenwelt vor sich geht, eine eigenartige Verkettung allgemeiner psychischer Vorgänge mit optischen Vorstellungen eintreten. Das Besondere am Theodosiussockel ist, daß sich das vorgestellte Fernbild der Rennbahn mit dem



anderen größeren Erinnerungsbild des gesamten Raumes verbindet und dieser Zusammenhang mit Hilfe der senkrechten Staffelung seinen anschaulichen Ausdruck findet. Wozu hätte der Künstler sonst die untere Zuschauerreihe hinzuzufügen brauchen. Die Lücke, die hier (und auf der Gegenseite, wo der Kaiser der Aufrichtung des Obelisken zusieht,) zwischen beiden Reliefs offen bleibt, wird dadurch für die Phantasie überbrückt. Jetzt erst werden wir uns völlig bewußt, warum der Wagenfries und die Spina in vertikaler Projektion zu einander geordnet sind. Der Kaiser sieht sie aus derselben Höhe und in denselben Größenverhältnissen, wie der ideale Beschauer, bzw. der Künstler, vom entgegengesetzten Standpunkt. Die senkrechte Staffelung bekommt damit

eine neue Bedeutung, es beginnt die Ausbildung einer wahren, — wenn auch nach unseren Begriffen meist sehr mangelhaft durchgeführten — Vogelperspektive. Wie sie sich immer klarer entwickelt, um zuletzt wieder zusammenschrumpfen, läßt sich auf den Konsulardiptychen verfolgen. Da sich im Sockelrelief des Obelisken das Anfangsglied als monumentaler Stammtypus der Komposition und in den oströmischen Diptychen des VI. Jahrhunderts die letzten Ausläufer derselben gegenüberstehen, auf denen die Arena bisweilen noch immer als doppelter Friesstreifen wiedergegeben wird,<sup>58</sup> so kann sich auch die dazwischenliegende Entwicklung nur in Byzanz abgespielt haben. Mag auch im Einzelfall die Tafel das Bild eines weströmischen Konsuls tragen, der Typus ist in Konstantinopel und nicht in dem von den Kaisern verlassenen Rom geschaffen und fortgebildet worden.<sup>59</sup>

Daß auf das Wagenrennen auch in der jüngeren, oströmischen Serie gewöhnlich nur andeutungsweise Bezug genommen wird, machen die ungünstigen Breitenmaße verständlich. Und doch hat die Anregung der künstlerischen Phantasie durch die Eindrücke des Zirkus bewirkt, daß ein ursprünglich wohl rein dekoratives Kompositionsschema im Sinne der vertikalen Projektion aufgefaßt und zur umgekehrten Perspektive umgedeutet worden ist. Im Hippodrom ist den byzantinischen Künstlern der Wert des Höhenstandpunktes für die Einstellung der plastischen Erscheinung in das Raumbild aufgegangen. Im V. Jahrhundert wird das Bestreben, ihn zur Geltung zu bringen, mitunter so stark, daß sowohl die formale Flächenausgestaltung wie die ideelle Hervorhebung der Hauptfigur —, denn es wäre unverständlich zu leugnen, daß diese eine bleibende Nachwirkung übt, — dadurch gefährdet wird, so vor allem auf dem Diptychon eines römischen Konsuls aus der Gens der Lampadien in Brescia,<sup>60</sup> der mit seinen Besitzern kaum ein Drittel der Tafel füllt, während sich unten, dem engen Rahmen zum Trotz, in glücklichster Ausnutzung der schrägen Aufsicht auf die Spina die Rennbahn vor unserem Auge weitet (s. Abb. 8). Es ist wohl der vollendetste Versuch, uns durch Richtungscontrasten in den Wendungen der Quadrigen und den Blicklinien der Lenker die sich schneidenden Raumachsen zum Bewußtsein zu bringen. Das VI. Jahrhundert setzt zwar das dekorative Prinzip wieder in seine Rechte ein, aber ohne auf die Anwendung der Vogelschau zu verzichten. Auf den Diptychen des Areobindus 506 n. Chr. (s. Abb. 9) nimmt das Schauspiel noch fast die Hälfte der ganzen Höhe ein, und erst auf denen des Anastasius (517 n. Chr.) zieht es sich immer mehr zusammen. Gleichwohl liegt der Hauptreiz dieser konventionell still-



Abb. 8. Wagenrennen im Zirkus unter Vorsitz des Lampadius. Konsulardiptychon. (Brescia, Museo civico).

sierten Denkmäler in dem Blick auf die Arena, die nun ihre kreis- (bzw. halbkreis)förmige Gestalt gewonnen hat, mit dem akrobatischen Getümmel von Mensch und Tier. Daß auch die Schnitzer das Bedürfnis empfanden, die räumliche Verbindung zwischen ihr und der repräsentativen Gestalt zu veranschaulichen lehrt die Einschubung des Zuschauerkranzes, der sich zuletzt in zwei kleine Zwickelfelder spaltet. Zur vollen Illusion fehlt freilich die richtige Verkürzung der Figuren. Das VI. Jahrhundert glaubt dieses Mittels, das an den Sockelreliefs des Obelisken noch im geschicktesten Flächenabbau mit feiner Berechnung gehandhabt wird, entraten und es gerade durch die Aufsicht ersetzen zu können. Es ist kein Zufall, daß auf denselben Diplychen die letztere an der Gestalt des Konsuls in der Wiedergabe der Sitzstellung, der abwärts gerichteten Füße auf dem Schemel usw. ihren Gipfel erreicht.<sup>62</sup> Wir dürfen nicht vergessen, daß dieselbe Epoche den Flächenstil der monumentalen Malerei geschaffen hat. Es geht ein einheitlicher Zug durch diese Stilbildung. Durch die Aufsicht sucht die altbyzantinische Kunst die körperliche Erscheinung in der Fläche zu klären, ohne ihrem plastischen Wert mehr als das Zugeständnis der scharfen Begrenzung zu machen, der die Linie Ausdruck gibt. Sie nimmt mit Freuden die ihr von der altchristlichen Kunst des Orients dargebotenen primitiven Projektionen zu Hilfe, die horizontale so gut wie die senkrechte Staffelung, um sie mit größerer Kühnheit zu gebrauchen. Daraus entspringt die Verquickung verschiedener Ansichten, wie wir sie in den umgeklappten Seitenflächen der Sella des Konsuls, in den abstehenden Ohren der Köpfe, im Ausrenken der Architekturen u. dgl. mehr beobachten.<sup>63</sup>



Abb. 9. Zirkusspiele unter Vorsitz des Arcobindus. Konsulardiplychon (Paris, Musée Cluny).

Das Erstaunlichste bleibt, daß die Kunst des neuen Rom es gewagt hat, — allerdings wohl nur in ihrer halbantiken ersten Phase, — nach solchen Gestaltungsprinzipien Massenbilder auf so weitem Schauplatz aufzubauen, wie sie das Denkmal des Theodosius schmücken. An seiner von uns noch nicht ins Auge gefallten Ostseite (s. Abb. 5) finden wir neue Beweise dafür, wie energisch die künstlerische Phantasie an der Vereinigung der verschiedenen Gedankenbilder arbeitet. In ihrem Bestreben, die umgekehrte Perspektive folgerichtig durchzubilden, ist sie nicht bei dem inkommensurablen Verhältnis der optischen Beziehungen stehen geblieben, sondern hat versucht, es in ein kommensurables zu verwandeln. Und wieder werden wir dem Zirkus mit seinem geschlossenen Aufbau, in dessen Pläne sich die Abstufungen des figürlichen Fluchtmaßstabs lückenlos einordnen, einen wesentlichen Einfluß auf diesen Versuch zuschreiben müssen. In der inneren Anschauung des Künstlers leben die Erinnerungsbilder des Schauspiels in einer entsprechend abgestuften zusammenhängenden Reihe fort. Aber nicht einmal die Blütezeit der antiken Malerei beherrschte die Zentralperspektive in einem Maße, daß ihr eine illusionistische Veranschaulichung solcher Vorstellungen gelungen wäre. Dem spätantiken Relief war dieser Weg vollends verschlossen. Und dennoch hat die altbyzantinische Kunst ein Verfahren gefunden, um sie in objektive Größenwerte umzusetzen. Sie gibt an dem besagten Relief des Theodosiussockels diesen Zusammenhang mehr für unser Gefühl als für unser optisches Illusionsbedürfnis in einer Komposition wieder, die sich noch immer auf der Grundlage von Flächenrelationen in halbdekorativer Symmetrie aufbaut, deren optischen Sinn aber jeder zum mindesten dunkel empfindet, der sich mit einiger Aufmerksamkeit in die Betrachtung des Bildwerks vertieft. Theodosius

steht hier zwischen seinen Söhnen, einen Kranz, wohl den Siegespreis des hippischen Wettkampfs, in der Rechten haltend, da. Die Pause wird durch ein Ballet ausgefüllt. Sieben Tänzerinnen vollführen zum Klange verschiedener Blasinstrumente, darunter einer Orgel mit Tretpalg einige Touren, anscheinend auf einem abgegrenzten Teil der Arena. Obwohl das alles noch auf dem oberen Sockel Aufnahme gefunden hat, sind sie fast so klein gehalten wie die Figuren des Wagenrennens an der Nebenseite, — bedeutend größer hingegen die Zuschauer über ihnen, diese aber wieder erheblich kleiner als die des obersten Ranges. Es springt in die Augen, daß die eigentliche Grundlage der Abstufung hier wiederum die Einfühlung bildet, das „Miterleben der ganzen Persönlichkeit des Anderen“ als des „modifizierten“ eignen Ich. Es ist „objektivierte Selbstwertgefühl“, wenn der Künstler die Figurenverjüngung von der Gestalt des Kaisers als Grundmaß ihren Ausgang nehmen und sie gleichsam aus den Fernbildern, die dieser sieht, entstehen läßt. Denn die stetig fortschreitende Größenabnahme würde aus einem anderen als dem optischen Gesichtspunkt schlechterdings unverständlich bleiben. Der Gedanke, das Phänomen von sich als dem Beschauer und idealen Teilnehmer aus zu objektivieren, lag dem Künstler des IV. Jahrhunderts eben so fern, als es für ihn unmöglich und undenkbar war, den perspektivischen Fluchtmaßstab von den ideell untergeordneten Gestalten des Vordergrundes aus sich verjüngen zu lassen. Er suchte und fand einen anderen Ausgangspunkt im Bilde selbst dank der traditionellen Übertragung seiner Vorstellungen auf das eigentliche Subjekt des dargestellten Vorgangs. Hätte ihm nur daran gelegen, dessen ideelle Überordnung auszudrücken, so müßten wir billig erwarten, den Kaiser auch größer als seine nächste Umgebung gebildet zu sehen, und bliebe die augenfällige Verkleinerung der Gestalten des zweiten Planes unerklärt. Die zweimalige Verjüngung dient also der Veranschaulichung des optischen Gesetzes, dessen sich die griechische Kunst bewußt geblieben ist. Der Ausrede, daß nur Raumzwang vorliege, haben wir noch mehr entgegenzuhalten.

In einfacheren Kompositionen hat das altbyzantinische Kunstschaffen, wenigstens in der Malerei, wirklich eine Art umgekehrten perspektivischen Zusammenschlusses erreicht. Die eignen Worte des geistreichen Erklärers der Wiener Genesis über eine Miniatur dieser Schwesterhandschrift des Rossanensis, die den Oipfel der Entwicklung bezeichnet (s. Abb. 1), — einen schlagenderen Beweis für ihre Entstehung in Konstantinopel kann es kaum geben, — mögen das bezeugen. Die Deutung der Träume Pharaos durch Joseph sehen wir dort dargestellt „in einem Bilde, in dem so weit es die antike Perspektive vermochte, ein einheitlicher Gesichtspunkt festgehalten ist.“<sup>64</sup> Das Letztere trifft zu, dagegen wird völlig verkannt, daß es sich gerade um ein der antiken Perspektive in gewissem Sinne entgegengesetztes Verfahren handelt. Denn vor Pharao, der in der rechten Bildhälfte oben auf seinem Throne sitzt, steht etwas tiefer rechts Joseph, wie jener in starker Zuwendung zum Beschauer, an vorderster (unterster) Stelle, aber die vom Rücken gesehene Reihe der fünf Traumdeuter. Eigentlich ist es jedoch keine Reihe, sondern ein Halbkreis, dessen dem Throne zunächst und Joseph schräg gegenüber befindliche erste Figur, für uns also die entfernteste, die übrigen, unter sich auch nicht ganz gleichen, beträchtlich überragt, mit andern Worten, es liegt unverkennbar eine Verjüngung nach dem Prinzip der umgekehrten Perspektive vor. Bezeichnend für die Art der perspektivischen Zusammenfassung ist die Einführung der Rückenfiguren. Sie weisen uns im Sinne der neueren Perspektive in den Raum hinein. Aber nur die Nebenfiguren, an denen wir kein individuelles Interesse haben, wagt der Künstler so einzustellen. Ist das nicht Beweis genug, daß er die subjektive Wahrnehmung der

optischen Stufenfolge in die dominierende Hauptfigur der Handlung verlegt. Glücklicherweise besitzen wir in der schon erwähnten Verhörsszene des Rossanens auch die Vorstufe des Kompositionsschemas, die uns jeden Zweifel benimmt, daß die Innenwendung der Rückenfiguren den Raumzusammenhang herstellen soll, und erkennen läßt, daß sie schon in der abstrakten senkrechten Staffelung der Pläne ihren Ursprung hat, wo von der Anwendung des Fluchtmaßstabes noch nicht die Rede ist. Wird doch dort die einzige von vorn gesehene Gestalt des unteren Streifens, Christus, gerade durch den Kontrast mit den anderen absichtsvoll hervorgehoben.<sup>65</sup> Andererseits bemerken wir, daß die hoch ansteigende Standfläche der Genesisminiatur, auf die der stärkste Schlagschatten der ganzen Bilderfolge fällt, sich aus der konkreten Ausgestaltung der vertikalen Projektion ergeben hat. Die Ausdehnung der umgekehrten Perspektive auf Szenen, die das Ebenenniveau einhalten, ist damit erklärt. Was die Wiener Genesis in der anderen Bildhälfte unserer Miniatur mit dem Traumgesicht Pharaos und in den Episoden der Lämmerverteilung und Flucht aus der Geschichte Jakobs und Labans bietet, verrät schon eine ziemlich konventionelle Anwendung des Prinzips, und zwar vorwiegend vor landschaftlichem Hinter- (bezw. Vorder-) grunde, der die Nebenelemente, wie die Herde mit den Hirten und die gelagerten Saumtiere, aufnimmt.<sup>66</sup> Eine solche Bildgestaltung bleibt offenbar in der althyzantinischen Kunst die gewöhnliche Grundlage der umgekehrten Perspektive, indem vor allem die abgetreppte Felslandschaft aus der ikonographischen Tradition in Typen wie das Mosesbild in S. Vitale oder die Geburt Christi überging. Sehr bald hat sich mit der verallgemeinerten Bedeutung die subjektive Motivierung des Schemas durch die inneren Beziehungen des Bildes im Bewußtsein der Kunst verloren. Schon in den ravennatischen Mosaik ist kaum zu spüren, daß Moses herabblickt. Dem allgemeinen Durchdringen und einer Fortbildung der perspektivischen Anordnung, wie sie in der bedeutsamsten Genesisminiatur vorliegt, setzte vollends ein anderes stärkeres Grundgesetz des monumentalen Stils, die repräsentative Frontalität der Figurenaufstellung, ein unüberwindliches Hemmnis entgegen. Damit war eine Abschließung des Bildes gegen den Beschauer unvereinbar. Länger hat sich dagegen wohl die Vorstellung lebendig erhalten, daß die unten stehenden Figuren gleichsam von einem idealen hohen Gesichtspunkt aus so klein erscheinen.

Zwei Fälle ließen sich in allen betrachteten Beispielen unterscheiden, je nachdem das Übereinander auch wirklich ein solches zugleich mit dem Hintereinander oder nur das letztere ausdrücken sollte. Hier wie dort bildete der feste Boden die —, wenn auch nur gedachte, — Voraussetzung der Figurenkomposition. Die althyzantinische Kunst hat jedoch noch eine dritte Möglichkeit, nämlich daß der Höhengaufbau nur ein Übereinander zur Anschauung bringen soll, dem Prinzip der umgekehrten Perspektive unterworfen. Der Gegenstand, an dem eine solche Auffassung sich herausbildete, die Darstellung des jüngsten Gerichts, verdankt, wie neuere Untersuchungen gezeigt haben,<sup>67</sup> seine von je her kanonische streifenförmige Komposition den kosmographischen Vorstellungen der christlichen Wissenschaft, welche das antike Weltbild nach den Anschauungen der Bibel umgestaltet hat. Das älteste Weltgerichtsbild bietet uns die christliche Topographie des Kosmas Indikopleustes.<sup>68</sup> Es ist wohl eine Schöpfung dieses vielgeresenen alexandrinischen Kaufmanns und Gelehrten, der sein Leben als Mönch in literarischer Tätigkeit auf dem Sinai beschloß und stellt eine Art Weltprogramm vor. Die vier Stufen desselben bilden: die Unterwelt mit den bis zur Brust hervorkommenden Toten, der Erdboden mit den Menschen, der zweite Himmel mit den

*image  
not  
available*

Richtung stattfinden. Allein da sich das menschliche Geschehen vorzugsweise auf gleichem Niveau vollzieht, so ist das Ergebnis doch im wesentlichen das bezeichnete. Die weitaus vorherrschende Dreiviertel- oder Vollansicht der Köpfe soll wohl, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß in einem byzantinischen Mosaik des IX.—XII. Jahrhunderts jede Aktion und jede geistige Verbindung durch Blick und Bewegung in die Fläche und somit fast ausschließlich in die Breitenachse des Bildes fällt. Die traditionelle repräsentative Darstellungsform und wohl auch das innere Bedürfnis nach einem Gegengewicht hat allein eine reichlichere Verwendung der Profilgestalt nicht aufkommen lassen. Aufgegeben wird erst recht die Rückenfigur, die in der Werdezeit des byzantinischen Stils in ihrem raumzeugenden Wert so richtig erkannt worden war<sup>23</sup> (s. S. 19ff). Werden doch alle klaren räumlichen Beziehungen geflissentlich vermieden. Und wie die durch eine schematische Beleuchtung der Einzelgestalt aufrecht erhaltene Fiktion der Körperlichkeit dem wirksamsten Mittel zur Verräumlichung der Figur, der Verkürzung, aus dem Wege geht, so muß die Überschneidung allein die Tiefenwerte andeuten innerhalb einer durch das Lichtfeld des Goldgrundes vorgespiegelten abstrakten Räumlichkeit. Eine perspektivische Verjüngung in diesen Raum hinein über den monumentalen Hauptgestalten wäre in jeder Hinsicht mißlich. Über eine schwache senkrechte Stafflung, die bewirkt, daß hinten stehende Gestalten sich vom Boden lösen,<sup>24</sup> ist daher die mittelbyzantinische Kunst rückwärts nicht hinausgegangen. Standen aber einer Verwertung der Höhen-dimension nach oben im Sinne der Tiefenrichtung die stärksten Bedenken entgegen, so mußte dem Monumentalstil die umgekehrte Perspektive desto willkommener erscheinen, die es erlaubte, ganze Figurengruppen von untergeordneter Bedeutung auf den schwer auszufüllenden und zu belebenden unteren Teil der Fläche wie auf einen vorgeschobenen Plan zu versetzen, um dadurch die optisch bedeutungsvolle mittlere Stufe für den Kern der Darstellung aufzusparen. So ist jenes allgemeine Gesetz entstanden, daß der Mittelgrund den groß dargestellten wichtigeren Gestalten, der Vordergrund den verkleinerten Nebenfiguren zugewiesen wird. Der durchgehende Zug auf Beschränkung des Bewerks und die wachsende Verschleifung der landschaftlichen Formen brachte die anschauliche Motivierung desselben durch den Aufbau der Szenerie früh in Wegfall und leistete der Verallgemeinerung des Kompositionsschemas den weitesten Vorschub. Es wird schon in der ersten Kommenzenzeit sogar auf einen idealen Innenraum wie die Wochenstube der Anna übertragen. Zweifellos hat die ikonographische Analogie die Anbringung der Badeszene unterhalb des Bettes der Wöchnerin vermittelt. Aber wenn auch die Wiederaufnahme des Prinzips jedenfalls von traditionellen Typen wie der Geburt Christi (s. S. 10) ihren Ausgang nimmt,<sup>25</sup> so wird es eben alsbald frei gehandelt. Die ikonographische Erweiterung, welche das Bild der Taufe Christi seit dem Anfang des XI. Jahrhunderts durch die Hinzufügung anderer sich entkleidender Täuflinge erfährt, ist z. B. im Mosaik des Katholikon der Nea Moni auf Chios aus der Zeit Konstantins IX († 1054) durch die umgekehrte Perspektive mit der Hauptgruppe verknüpft (s. Abb. 10), ohne daß eine schärfere Terrainabstufung gegeben wäre.<sup>26</sup> Trotzdem ist es unwahrscheinlich, daß die wachsende Verwirrung der landschaftlichen Szenerie, von der vor allem die Miniaturmalerei des XII. Jahrhunderts zeugt, die Tradition der altchristlichen Terrassenlandschaft in der mittelbyzantinischen Kunst vollkommen ausgelöscht habe. In gewissen Typen, wie bei der Gesetzesübergabe auf dem Sinai oder dem Leierspiel Davids, erhält sich die deutliche Terraincharakteristik in Verbindung mit Figureneinstellung nicht nur im X., sondern bis gegen Ausgang des XII. Jahrhunderts.<sup>27</sup> Vor allem aber dürfen wir nicht vergessen, daß unsere Kenntnis eines sehr wichtigen Zweiges der Malerei dieser Epoche, der

zwischen Miniatur und Mosaik die Mitte hält, der Tafelbilder, eine mehr als dürftige ist. Ihre Nachwirkungen werden erst in der Kunst des Trecento greifbar. Mit dieser untergegangenen Denkmälerklasse haben wir zu rechnen. Die Anwendung der umgekehrten Perspektive auf ihre reichere Bildgestaltung ist a priori nicht zu bezweifeln und ihre Ausdehnung auf die verschiedensten Formen des Schauplatzes um so wahrscheinlicher. Schon durch eine Miniatur des Pariser Psalters (Bibl. nat. 139), des hervorragendsten Vertreters der aristokratischen Psalterillustration, werden wir überdies belehrt, daß sie den byzantinischen Künstlern sogar für die Meeresfläche zulässig erschien. Sie zeigt im Mittelgrunde in gewöhnlichem Maßstabe, wie Jonas den Auftrag empfängt, nach Ninive zu gehen, und wie er zu den aus den Toren heraustretenden Niniviten spricht, unten hingegen auf dem Wasserspiegel das kleine Boot, aus dem er ausgeworfen wird,



Abb. 10. Taufe Christi. Byzantinisches Mosaik. Nea Moni (Chios).

und die nicht viel größer wiedergegebene Ausspeisung des Propheten durch den Walfisch. Diese beiden Momente weisen zwar unverkennbar auf den altchristlichen Archetypus der aristokratischen Psalterredaktion zurück, aber gerade das Jonasbild verrät in den Figuren oben die deutlichsten Merkmale selbständiger Umbildung der Vorlage durch den byzantinischen Maler.<sup>76</sup> Eine optische Auffassung des Prinzips, die man hier am ehesten herauslesen möchte, liegt ihm und seinen Genossen wohl ziemlich fern. Die einzige Komposition, die sie anscheinend bewahrt hat, ist das Weltgerichtsbild. Die reiche ikonographische Ausgestaltung des Gemäldes der letzten Dinge, deren Abschluß das gewaltige Mosaikbild von Torcello aus dem XII. Jahrhundert bezeichnet,<sup>77</sup> hat an der stetigen Abnahme der Figurengröße in den vier Streifen nichts geändert. Trotz der scharfen Trennungslinien ist eine andere Erklärung dafür schwer zu finden, es sei denn durch die Annahme unbewußter Tradition. Auch behauptet die Erscheinung Christi hoch oben in der Mandorla ihre Anziehungskraft für die beginnende Blickwanderung.

Dagegen fehlt noch jede perspektivische Verschiebung der Bildstufen gegeneinander. Die Komposition behält bis in die Spätzeit der byzantinischen Kunst diesen flächenhaften Aufbau, und was sie an raumbildenden Elementen, Wolken, perspektivisch geordneten Gruppen u. dgl. aufnimmt, verdankt sie bereits der Rückwirkung abendländischer Einflüsse.<sup>9</sup> Dem Eroberungszug des zentralperspektivischen Prinzips erliegt endlich auch die umgekehrte Perspektive in allen ihren Phasen. In der späbyzantinischen Kunst der Athosklöster stirbt das Schema ab. Es hatte seine Rolle ausgespielt und besaß für die schwache Nachblüte der griechischen Wandmalerei im XV.—XVIII. Jahrhundert keine Bedeutung mehr. Aber ein Ableger des Systems war schon längst auf anderen Boden verpflanzt worden, um dort neue künstlerische Anschauungsformen aus sich hervorgehen zu lassen.

---

Italien hat dank seiner geographischen Zwischenstellung von Byzanz die nachhaltigsten und fruchtbarsten Anregungen empfangen. Nur auf die italienische Kunst wirkt dieser Einfluß Richtung gebend. Den byzantinischen Flächenstil hat niemand besser verstanden als Giotto, aber er hat in ihn die plastische und räumliche Anschauungsweise der gotischen Kunstströmung und sein aus ihr entwickeltes machtvoll persönliches Empfinden solcher Illusionswerte hineingeleitet.<sup>10</sup> Ihm verdankt, um eine wichtige Einzelheit hervorzuheben, die Rückenfigur ihre Wiederaufnahme in den Monumentalstil. Derselbe Giotto hat in der Scrovegnikapelle das byzantinische Schema des Weltgerichtsbildes mit neuer Raumschauung erfüllt. Bei aller Ähnlichkeit mit der frühgotischen Freske von S. Maria Maggiore in Toscanella (Phot. Moscioni 634), in der es bereits eine gleichartige Verdichtung zeigt, gibt das seiner Schöpfung eine neue künstlerische Einheit. Festgehalten ist der hohe Gesichtspunkt der byzantinischen Tradition dem Weltrichter gegenüber. Eine leichte perspektivische Krümmung der Stufe, über der die Throne der Apostel stehen, und eine schwache Verschiebung der beiden äußersten Figuren reicht hin, um uns die gesamte untere Bildhälfte als Tiefenraum empfinden zu lassen, der sich vor dem Tribunal öffnet. Und wenn es darin auch nicht ganz an sprunghaften Übergängen fehlt, so erweckt der stetig wachsende Maßstab in den Gestalten der linken Seite doch den Eindruck des Nahens der von Engeln geführten Züge der Seligen auf übereinander ansteigenden Bergabsätzen, während der unter der Aureole hervorquellende Flammenstrom rechts in größerer Ferne, die Figürchen der Verdammten dahinwälvend, zur Tiefe zu fluten scheint. Es ist Giottos großartigste Phantasiedichtung auf den Raum. Und doch trennt sie nur ein kurzer Schritt, den die römische Kunst sichtlich schon vor ihm getan hatte, — denn die Freske von Toscanella und sein Werk hängen an einem gemeinsamen Grundtypus, — von dem griechischen Weltgerichtsbilde, in dem alle Hauptmotive an entsprechender Stelle, aber dazu noch manche anderen gegeben sind. Der gewaltige Fortschritt der Raumwirkung entspringt z. T. schon dieser Vereinfachung und vor allem der Steigerung der Größenkontraste. Die zum Riesenmaß auswachsende Gestalt Christi zieht uns empor. Und indem sich die Raumvorstellung im Bilde so mächtig belebt und der Blick, mit dem Christus die linke Bildhälfte übersieht, eine ganz neue Kraft gewinnt, wird durch Giottos Pinsel —, das einzige Mal in seinem gesamten Schaffen, dafür aber auch in einer nicht wieder übertroffenen Klarheit der Wirkung, — die umgekehrte Perspektive aus ihrer Erstarrung wieder zum Leben erweckt mit demselben unwiderstehlichen Zwang zur Einfühlung, der die altbyzantinischen Denkmäler beherrscht.



Giottos Beispiel hat schon an Ort und Stelle durch einen unbekanntem Nachfolger freie Nachahmung gefunden in dem leider sehr beschädigten Wandgemälde des Gebetes Christi in Gethsemane im Chor der Arenakapelle (Phot. Alinari 19419). Unwillkürlich heftet sich hier der Blick zunächst auf die im Maßstabe der monumentalen Prophetenmedaillons in den Zwickeln gehaltene Halbfigur des segnenden Christus, die Gotvater ersetzen soll, und gleitet dann erst, der Bewegung des herabschwebenden Engels folgend, abwärts nach links zu dem knieenden und mit betend erhobenen Händen emporblickenden Heiland auf dem Felsenhange, zu den drei Schläfern neben ihm und endlich zur Gruppe der übrigen acht am Fuße des Berges. Die Blickbahn ist sicher vorgezeichnet, die Gotteserscheinung wie im Gerichtsbild in tieferer Raumschicht gedacht, wiewohl die Verbindung reine Flächenrelation bleibt, — aber sie drängt sich im Widerspruch dazu dem Auge stärker, ja zu stark auf. Gleichwohl liegt in diesem Nachteil der Antrieb zu höherer Neuschöpfung beschlossen.

Ist schon durch Giotto ein Hauptfaktor der Niedersicht, die Verlegung des idealen Augenpunktes nach oben zu mächtiger Wirkung gebracht worden, so bleibt freilich das Verhältnis, nach dem die Bildfläche zwischen beiden Regionen aufgeteilt wird, in den betrachteten Fresken noch weit von dem späteren Kompositionsschema entfernt. Das Trecento hatte das wichtigste Stück Arbeit zu leisten, bis die italienische Malerei dahin gelangte, und es hat sie geleistet. Nicht von einem einzelnen Bildtypus aus entwickelt sich die Niedersicht, sondern aus dem freien Schalten mit den überkommenen Darstellungsformen, in deren Umdeutung und Umbildung das erstarkende optische Anschauungsvermögen der folgenden Generationen sich zunächst betätigt. Eine sehr wesentliche Rolle spielt dabei die umgekehrte Perspektive der byzantinischen Kunst. Das Kompositionsgesetz der Umkehrung des Maßstabes in den Figuren des Vorder- und Mittelgrundes, das Giotto mit offener Absichtlichkeit ablehnt, weil es dem Augenschein widerspricht, erfreut sich merkwürdigerweise bei seinen ersten Nachfolgern vollster Anerkennung. Taddeo Gaddi gibt sogar auf dem architektonischen Schauplatz des Tempelganges Mariä (Cap. Baroncelli), dessen reich gegliederter Prospekt sich mit der Folgerichtigkeit konstruktiven Denkens aufbaut und mit einer wohlgetroffenen Verkleinerung der Hintergrundfiguren verbindet, die vordersten Gestalten am Fuße der Treppe in kleinerem Verhältnis als die hinaufsteigende Jungfrau und das dahinterstehende Elternpaar. Dazu kam er nur, weil ihm das von der landschaftlichen Szene her geläufig und in seiner tieferen Bedeutung verständlich war. In gewissem Sinne ist er zweifellos als der Erfinder des dreistufigen Terrassensystems der trecentistischen Berglandschaft zu betrachten, an das sich der Fortschritt in der Landschaftsdarstellung über Giotto hinaus knüpft und das dann durch Francesco da Volterra und Agnolo Gaddi zum landschaftlichen Tiefenraum fortgebildet wird,<sup>2</sup> — wenn man nämlich sein Verdienst darin erkennt, aus verschliffenen und unklaren Vorbildern den ursprünglichen künstlerischen Sinn wieder klar hervorgeholt zu haben. Zwischen seiner und der altchristlichen Treppenkomposition besteht nicht nur ein kunstgeschichtlicher Parallelismus, sondern auch ein traditioneller Zusammenhang, vermittelt durch einzelne strenger gestaltete Bildtypen der byzantinischen Ikonographie. Nur daraus erklärt sich bei ihm die ständige Befolgung des Prinzips der umgekehrten Perspektive, auf das er schwerlich selbständig verfallen sein wird, während es doch in der maniera greca fortlebte. Er hat es als ein gegebenes, immer noch sehr brauchbares Kompositionsmittel hingenommen und mit lebendiger Anschauung erfüllt, wie schon ein älterer anonym Giottoschüler. Unmittelbarer als irgend eine bekannte Schöpfung Taddeos reiht sich in die uns beschäftigende Entwicklung die Freske

des Meisters der Magdalenenkapelle in Assisi ein, welche die Meeresfahrt der Heiligen schildert (Abb. 11). Da erscheint das Prinzip sogar auf den Aufbau der Landschaft selbst ausgedehnt, wenigstens in dem linken größeren Abschnitt des Bildes. In dem rechten, der sehr geschickt durch den Warturm abgetrennt wird, erhalten wir als genrehafte Fernbildchen eine der folgerichtigsten und reizendsten Tiefenkompositionen dieser frühen Zeit. Nur die darüberschwebenden Engelzwillinge, die größten Gestalten des ganzen Bildes, werfen unser Auge durch die Kopfwendung des vorderen auf das große Boot in der Bildmitte und die vorn auf der Klippe schlafende, verkleinerte Heilige zurück. Gewollt oder ungewollt tritt hier die gleiche Wirkung ein, wie in den Vergilmminiaturen



Abb. 11. Schule Giotto's. Szene aus der Legende der hl. Magdalena. Assisi. — S. Francesco (Unterkirche).

(s. S. 14 ff.): wir fühlen uns der Gruppe im Schiffe näher gerückt, glauben mit ihren Augen zu sehen oder wohl gar mit denen des Engels. In der Diagonale, die sein Blick aufnimmt, schreitet die Verjüngung des Maßstabes im Gegensinne fort. Die Komposition hat etwas ungemein Beunruhigendes, fast Schwindelerregendes, das aus dem Zweifel über den Gesichtspunkt, d. h. aus dem Wechsel des idealen Standpunkts, entspringt. Dazu kommt, daß der Schauplatz außerordentlich erweitert ist, indem mit dem byzantinischen Schema —, wir sahen, daß die griechische Kunst ähnlich angeordnete Seestücke kannte (s. S. 23), — ein anderes Prinzip, eine Art kartographischer Darstellung des Vordergrundes, verschmolzen ist.<sup>65</sup> Mag sie nun aus derselben Quelle oder etwa der mittelalterlichen Kartographie des Abendlandes entstammen, so bot doch erst die umgekehrte Perspektive die Möglichkeit

ihrer Assimilierung durch die Kunst. Und so würde alles für unser optisches Gefühl leicht in Ordnung kommen, den Felsen links und die Engel ausgenommen, wenn wir eine Lufterscheinung an Stelle des Bootes hätten, das gleichsam auf dem Wasser zu schweben scheint, Christus in der Mandorla oder ein anderes himmlisches Gebilde. Ein solches würden wir gern als ein Nahbild entgegennehmen, und die ganze Landschaft mit der von oben gesehenen Schlafenden wiche nun in die Tiefe zurück.

Da wir sahen, daß die Giottoschule sich der Wirkung des hohen Blickpunktes früh bewußt geworden ist (s. S. 25), so ist nicht zu bezweifeln, daß im Ringen der optischen Phantasie mit den gegebenen Formen durch Vermischung solcher Elemente eine Vereinheitlichung der Bildgestaltung in jener Richtung erfolgt ist. Die Illustration der Legenden mit ihren mannigfaltigen Anregungen, die eine Fülle neuer Gesichtsbilder

in der künstlerischen Phantasie hervorriefen, bot dazu reichsten Anlaß. Ein ziemlich unklares, sich mit der Szene der Magdalenenkapelle noch eng berührendes Beispiel finden wir in Agnolo Gaddis Freske der Cap. Castellani (S. Croce. — Phot. Brogi 6983), wo der hl. Nikolaus über das Meer daherschwebend den über Bord gestürzten Knaben seinem Vater zurückbringt. Das Schiff in der Ferne behauptet eine aufdringliche Größe, und dem Heiligen auf seinem Wolkenfetzen fehlt die zentrale, das Bild beherrschende Stellung, aber schon dehnt sich unter ihm die Küstenlandschaft, die weite Bucht umspannend. Rund zehn Jahre früher hatte Francesco da Volterra das Problem bereits in wahrhaft künstlerischer Weise gelöst.“ In der einleitenden Szene der Hiobsfresken im Campo Santo zu Pisa, die das Zwiesgespräch Satans mit Gottvater darstellt, ist die kartographische Vogelschau der Erscheinung des Höchsten mit seinem Engelgeleit durchaus untergeordnet (s. Abb. 12). Aus dem Überstand, den wir selbst in Giottos Weltgerichts freske empfinden, daß die in der Ferne vorgestellte Gestalt des Herrn durch ihre Größe und die Bestimmtheit der malerischen Formgebung uns zu nahe rückt, ist hier der höchste Vorzug geschöpft. Es ist eine optische Umdeutung eingetreten, nach der sie das Nähere bezeichnen soll, während die Landschaft unter der ausgebreiteten Wolke nunmehr weit zurückgeschoben erscheint. Andererseits reicht ihr vorderer Plan bis an den unteren Bildrand heran, und die halbwegs zum Nebenbilde gehörige hochaufragende Felswand, an der die „Mißgeburt der Hölle“ klebt, drängt die himmlische Gruppe in den Mittelgrund. Trotz dieser letzten Schranke aber hat das Bild schon die volle Wirkung der Niedersicht. Und wie Figuren- und Landschaftskomposition sich gegenseitig durch den Kontrast, diese im optischen, jene im idealen Größeneindruck steigern, indem die ruhig gelagerte Wolke als ein der festen Mafie entbehrender Doppelwert beide trennt und verbindet, dem hatte selbst ein Raphael nichts mehr hinzuzufügen. Aber diese Lösung hätte Francesco da



Abb. 12. Francesco da Volterra. Eingangsszene der Geschichte Hiobs. Campo Santo (Pisa).

Abb. 12). Aus dem Überstand, den wir selbst in Giottos Weltgerichts freske empfinden, daß die in der Ferne vorgestellte Gestalt des Herrn durch ihre Größe und die Bestimmtheit der malerischen Formgebung uns zu nahe rückt, ist hier der höchste Vorzug geschöpft. Es ist eine optische Umdeutung eingetreten, nach der sie das Nähere bezeichnen soll, während die Landschaft unter der ausgebreiteten Wolke nunmehr weit zurückgeschoben erscheint. Andererseits reicht ihr vorderer Plan bis an den unteren Bildrand heran, und die halbwegs zum Nebenbilde gehörige hochaufragende Felswand, an der die „Mißgeburt der Hölle“ klebt, drängt die himmlische Gruppe in den Mittelgrund. Trotz dieser letzten Schranke aber hat das Bild schon die volle Wirkung der Niedersicht. Und wie Figuren- und Landschaftskomposition sich gegenseitig durch den Kontrast, diese im optischen, jene im idealen Größeneindruck steigern, indem die ruhig gelagerte Wolke als ein der festen Mafie entbehrender Doppelwert beide trennt und verbindet, dem hatte selbst ein Raphael nichts mehr hinzuzufügen. Aber diese Lösung hätte Francesco da

Volterra schwerlich gesucht und erreicht, wenn er nicht vorher den optischen Reiz des Blickes von oben, wie ihn schon die nach dem Prinzip der umgekehrten Perspektive aufgebauten Kompositionen seiner Vorgänger boten (s. Abb. 11), in seiner vollen Stärke empfunden hatte. Aus dem Fortschritt über sie ergibt sich auch der fein berechnete Zug, daß die irdische Welt entvölkert ist. Der Trecentist fühlte, daß er da unbedingt im Maßstabe fehlgreifen müsse. So ist alles in seiner Schöpfung wohlhabgewogen, — er hat eine Entwicklung zum Abschluß gebracht.

Gebührt das entscheidende Verdienst an der Fortbildung und Erweiterung des Kompositionsschemas der umgekehrten Perspektive zur Anschauungsform der Niedersicht den jüngeren Generationen des Trecento, für deren bahnbrechende Leistungen erst die neuere Forschung das volle Verständnis gewonnen hat,<sup>13</sup> so scheint sich in der Malerei der Frührenaissance die neue Errungenschaft zunächst zu verlieren. Eine Kunst, die das „di sotto in su“ zum Prinzip erhoben hatte, konnte freilich ein rechtes Gefallen daran nicht finden. Sahen wir doch, wie selbst ein Fra Angelico, dieser Hüter älterer monographischer Tradition im Quattrocento, von dem Reiz der zentralperspektivischen Illusion ergriffen wird und schon in seinem Jugendwerk das ältere Schema mit ihr zu durchdringen trachtet (s. S. 3 ff.). Und bald genug nimmt auch er in allen Szenen, wo sich ein himmlischer Vorgang menschlichen Augen enthüllt, seinen Stand auf festem Erdengrunde, so z. B. bei der Krönung Marias zwar erst in den Fresken von S. Marco und den jüngeren Tafeln, aber auch auf dem frühen Uffizienbilde stehen wir tief unten im weiten Kreise des Heiligenchores. Den Aufblick zu dem, was droben im Himmelsglanze geschieht, zum Ausdruck innerer Erhebung zu steigern, wird vollends das Ziel der jüngeren, auf den Schultern der Naturalisten stehenden Malerpoeten, ein Gedanke, der vielleicht am schönsten in Botticellis großem Krönungsbilde in der Akademie mit dem jubeinden Engelreigen Anschauung geworden ist. Dagegen hält die rückständige Richtung eines Neri di Bicci und seiner begabteren Schüler Rosselli und Botticini, — letzterer z. B. in der sogenannten *Vierge glorieuse* des Louvre, — an der Tradition fest, uns die göttlichen Gestalten von Angesicht zu Angesicht zu zeigen. Unvermittelt in den nach Art des Quattrocento geordneten Kreis knieender und stehender Nebenfiguren eingeschoben, erblicken wir dann auch in Neri's großer Krönung der Jungfrau in S. Giovanni dei Cavalieri unter der tief herabreichenden Cherubglorie vier kleine Engel um ein Ciborium knieend. Was aber die Florentiner Malerei des Quattrocento vor allem zur künstlerischen Ausgestaltung der Niedersicht beigesteuert hat, liegt doch auf einer anderen Linie, die wir besser tun, erst später ins Auge zu fassen.

Es ist keineswegs von vorn herein ausgemacht, daß Raphael das Kompositionsprinzip aus Florenz empfangen haben muß. In die klassische Kunst des Cinquecento münden auch manche Nebenflüsse anderer Schulen ein, die im XV. Jahrhundert in weniger stürmischem Lauf die Entwicklung des Trecento fortsetzen. Besonders lehrreich ist es für unsere Untersuchung, die allmähliche Fortbildung eines Vorwurfs, in dem sich Himmel und Erde noch inniger berühren als im Weltgerichts- oder Krönungsbilde in der sienesischen Kunst des Quattrocento mit der Behandlung, die ihm in Florenz zu Teil wird, in Parallele zu setzen. Die Gürtelspende an Thomas sehen wir in der Giottoschule noch mittels reiner Flächenbeziehung der in gleichem Maßstab wiedergegebenen beiden Hauptgestalten zueinander dargestellt, so z. B. im Mittelstück eines kleinen Triptychons des Berliner Museums (N. 1141 B.) Der freibleibende Goldgrund zwischen ihnen muß allein die Raumvorstellung anregen. Noch um die Wende des Jahrhunderts ist kaum ein Größenunterschied wahrzunehmen, wohl aber eine gewisse Zusammen-

schiebung der Komposition in dem Bilde eines Nachfolgers der Gaddischule (Akademie No. 6). So bleibt auch der ideale Standpunkt des Beschauers ein unbestimmter, aber stärker wirkt doch die Einfühlung in die knieende Gestalt des Apostels unten. In diesem Sinne entscheidet sich dann das Quattrocento. Baldovineti läßt uns in seiner Freske über dem Altar der Sakristei von S. Niccolò oltr' Arno mit Thomas zur Jungfrau aufschauen, die zwar nicht allzu hoch und nur wenig verkleinert, aber um so entschiedener durch die Schrägansicht des Sarkophags in die Tiefe zurückgeschoben, eher herabzukommen als zu entschweben scheint.<sup>66</sup> In der Folge wächst der Aufblick zugleich mit dem Abstand, wodurch wenigstens der Eindruck des Emporsteigens verstärkt wird, — in Mainardis Freske der Cap. Baroncelli (S. Croce) bis zum Übermaß, maßvoller in Granaccis Altarblatt in den Uffizien (klass. Bilderschatz 627). Ganz anders entwickelt sich das Thema in Siena, der Richtung folgend, die ihm durch Pietro Lorenzetti gewiesen wird. Mit der ganzen Rücksichtslosigkeit, die das hochbegabte Brüderpaar in der Klarlegung der räumlichen Beziehungen ihrer Gestalten zu einander anzuwenden wagt, gibt er Thomas als winzige Rückenfigur mit halbem Rumpfe in den Bildrahmen hereinragend und mit erhobenen Armen den Gürtel auf-fangend unter der mit zusammengelegten Händen in Vollansicht herausblickenden Madonna, um die sich der Engelkranz bis dicht an ihn heran zusammenschließt (Siena, Akademie). Der Größenkontrast erst läßt aus dem Bewegungsmotiv den Eindruck entstehen, daß diese ganze symmetrisch geschlossene Gruppe sich hebt. Daran hält sowohl Giovanni di Paolo in der Collegiata von Asciano fest wie Matteo di Giovanni, dessen große Altartafel in der National Gallery (No. 1155) wohl die schönste Vollendung der ursprünglichen künstlerischen Absicht bezeichnet.<sup>67</sup> Aber wenn schon der erstere den Kopf des knieenden Thomas ins Profil wendet und uns am Sarkophag vorbei, neben dem eine zweite kleine Gestalt, der Stifter, kniet, in eine noch ganz trecentistische Gebirgsferne blicken läßt, und wenn schon bei ihm in den oben hinzugefügten Gruppen der Propheten und in der Halbfigur Gottvaters, der die Arme zum Empfang der Gottesmutter ausbreitet, der Maßstab umschlägt (s. Abb. 13), so hat Matteo diese erweiterte Komposition mit den neuen Darstellungsmitteln der plastischen Zeichnung durchgebildet. Obwohl er den Horizont der Landschaft eben so tief legt, zieht die übergroße Gestalt der Gottesmutter in ihrer milden Hoheit, unterstüzt durch die wirksame Verkürzung des sich herabneigenden Christus, nach wie vor den Blick zuerst an, so daß dem nieder-gleitenden Auge die Engelglorie sich von dieser Welt zu lösen und der in leiden-schaftlich bewegtem Schritt emporgreifende Thomas allein zurückzubleiben scheint, mit anderen Worten: der ästhetische Blickpunkt behält das Übergewicht über den optischen Augenpunkt, und wir fühlen uns selbst hinaufgehoben. Erst in den Arbeiten der folgenden Generation setzt sich die florentinische Gesamtauffassung durch. Wie die beginnende Durchdringung der Komposition nach zentralperspektivischem Prinzip eine



Abb. 13. Giovanni di Paolo. Himmelfahrt Marias. Asciano (Collegiata).

Verdunkelung der ursprünglichen Bildidee zur Folge hat, dafür gibt ein Bildchen des Girolamo di Benvenuto im Depot des Berliner Museums (N. 1071) deutlichere Fingerzeige als die großen Altartafeln desselben u. a. Meister in der Fontegiusta und in Montalcino (Parrocchia della Natività).<sup>30</sup> Ohne daß in den Größenverhältnissen oder Flächenrelationen der Apostelfigur zur Madonnengestalt und zur Landschaft irgend etwas verändert wäre, verschiebt sich der ideale Standpunkt des Beschauers nach unten, indem ein erhöhter, Thomas zur Hälfte verdeckender Vordergrund davor aufgebaut wird, von dessen Niveau wir mit der knieenden Nonne —, das schwarze Ordenskleid drängt jeden anderen Farbenwert zurück, — durch eine (verstümmelte) Bogenarchitektur zur himmlischen Erscheinung emporblicken (s. Abb. 14). So konnte sich das Landschaftsbild mit niedrigerem Horizont als schmaler Streifen unter der Glorie der göttlichen Gestalten —, als Beispiel sei Fungais Krönung der Jungfrau in der Servitenkirche mit dem auf dem Boden knieenden Heiligengefolge genannt, — bis ins Cinquecento forterben. Das bedeutet freilich schon, daß sich der Himmel zu uns, zur Erde herabsenkt.



Abb. 14. Girolamo di Benvenuto. Himmelfahrt Marias. Berlin (K. Friedrich-Mus.).

Perugia (S. XI, N. 14) befindlichen fest. Freilich fehlt es diesem noch an dem großartigen Kontrast, den ein Raphael dem Schema abzugewinnen wußte. Man glaubt zu spüren, daß den frühesten Beispielen eine noch primitivere Zusammenordnung des Andachtsbildes mit der predellenartigen Stadtansicht vorausging. So wenig wie die sienesische Komposition der Assunta läßt sich diese unmittelbar aus der trecentistischen Anschauungsform der Gaddischule (s. S. 27) herleiten. Und so liegen gewiß noch manche anderen Ansätze, wie das Anbringen der kleinen Stifterfiguren auf Christus und Madonnenbildern, ähnlichen Bildtypen zu Grunde. Aber daß sie in eine einheitliche oder doch gleichartige Auffassung im Sinne der Niedersicht erhoben werden konnten, dafür hat doch erst die Erschließung der Raumillusion durch die Florentiner Malerei des Trecento die Voraussetzung geschaffen und zweifellos einen mächtigen Einfluß darauf geübt. Denn es entspricht dem Wesen der Kunstentwicklung, daß eine vollendetere Darstellungsform verwandte Vorstufen aufsaugt.

Und sollte dasselbe Florenz im XV. Jahrhundert nichts beigetragen haben zur Umsetzung der schlichten, schemenhaften Formen, mit denen das Trecento wie jeden, so auch diesen

Raumgedanken ausgedrückt hat, in die Illusion unmittelbarer Naturschauung, die sich bei Raphael wie bei Dürer mit der Niedersicht verbindet? Die Richtung, welche die Entwicklung der Landschaftsmalerei des Quattrocento in der Arnstadt nahm, muß einer Fortbildung dieser Anschauungsform so günstig wie nur möglich erscheinen. Bildete doch der Blick von steiler Höhe in das Flußthal lange genug ihre typische Grundvoraussetzung.<sup>90</sup> Es wäre sonderbar, wenn auch nicht ein Vorwurf der Malerei, der die Niedersicht von idealem Standpunkt enthielt, sich mit diesem Landschaftstypus verschmolzen hätte. Bei einem Thema wenigstens führt die ikonographische Tradition in der Tat zu solcher Bildgestaltung hin, und merkwürdigerweise zielt diese Linie auf Dürer. Ein Nachfolger des Lorenzo Monaco hat im mittleren Giebelstück eines in London befindlichen Alt-

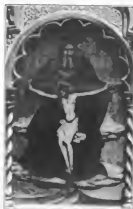


Abb. 15.

Nachfolger des Lorenzo Monaco. Die Dreieinigkeits. London (Nat. Gallery).

werks die Dreieinigkeits (Nat. Gall. No. 580a) über felsigem, zur Mitte als Golgathahügel anschwellendem Bodenstreifen dargestellt (s. Abb. 15). Obwohl das Kreuz darin wurzelt, ruft der Wolkensitz und Wolkenschemel Gottvaters uns Francesco da Volterras Freske ins Gedächtnis zurück. In einfachster Andeutung der Landschaft ist dadurch ausgesprochen, daß die Erscheinung riesengroß über der einsamen Erde ruht. So ist der Typus zweifellos verstanden worden, sonst hätte er nicht eine Umsetzung in ein reicheres Naturbild erfahren, wie es in der gleichfalls in London befindlichen großen Dreieinigkeits aus Pesellinos Werkstatt (No. 727) geschehen ist.<sup>91</sup> In einen toskanischen Thalweg, der sich zwischen lieblichen Hügeln dahinschlingelt, blicken wir da hinab, aber nicht vom festen Boden der Anhöhe, in deren Gebüsch der Kreuzesstamm sich verliert, sondern von derselben Höhe, von der der Erlöser sein Haupt schmerzlich zur Erde herabneigt, so daß es sich für unsern Blick verkürzt (s. Abb. 16). Und wenn Pesellino oder sein Compagno durch die Wölkchen am Fuße des Kreuzes noch andeutet, daß sich der Himmel niederläßt zur Erde, so wird in der Folge das Bild immer höher in die Lüfte erhoben. In Baldovinettis Altarblatt aus S. Trinità (Akademie N. 159) ragt die Spitze von Golgatha in das Wolkenmeer empor, — im Cinquecento schwebt die Gruppe bei Albertinelli (ebenda N. 63 aus S. Giuliano) und Granacci (Berlin N. 229) schon frei im Luftreich. Zuvor mag noch so manches Werk entstanden sein, das zwischen den letztgenannten und Pesel-



Abb. 16. Werkstatt Pesellinos. Dreieinigkeits. London (Nat. Gallery).

linos Schöpfung die Mitte hielt und wie Raphaels Vision des Ezechiel oder Dürers Allerheiligenbild einen schmalen irdischen Fernblick in seinen Rahmen einschloß.

Wodurch Dürer die Hauptgruppe zu raumbeherrschender Höhe entrückt, der weite Kranz menschlicher Gestalten, deren aus der Tiefe heranflutende Bewegung durch das immer mächtigere Anwachsen der Proportionen allein den Raum für unser Auge entstehen läßt, das hatte in Florenz bereits Fra Angelico versucht, um den Goldgrund seiner Krönungstafel mit Raumvorstellung zu durchdringen.<sup>92</sup> Und, seltsam genug, eine Flußlandschaft, wie sie für das Florentiner Quattrocento den landschaftlichen Stammtypus darstellt, ist es, in die der deutsche Meister die eigene Gestalt — unwillkürlich in reine Flächenrelation zurückfallend — hincinsetzt. Dennoch liegt es mir fern, behaupten zu wollen, daß das Vorbild eines Florentiners die Idee seiner Schöpfung in ihm ausgelöst haben müsse. Nicht um eine so bündige Antwort zu finden, wurde die Frage nach ihren Vorstufen im Anfang aufgeworfen. Daß aber in seinem Werk nur vorgedachte künstlerische Gedanken zu einer neuen, größeren Bildeinheit zusammengefloßen sind,<sup>93</sup> daran lassen schon die wenigen Entwicklungsreihen, die wir selbst gleichsam aus der Vogelschau noch deutlich erkannten, kaum einen Zweifel übrig. Auf welchem Wege er die entscheidenden Anregungen empfangen hat, wird uns vielleicht immer ein Rätsel bleiben. Die Niedersicht ist schon in mehreren Blättern der Apokalypse nachzuweisen und gelegentlich sogar in Verbindung mit dem Flußthal.<sup>94</sup> Man wird daraus nicht etwa auf eine cisalpine Tradition schließen dürfen. Von Jan van Eyck zu Dürer scheint sich keine Verbindung zu spinnen. Das Kompositionsschema jener Holzschnitte weist weit eher nach Italien, so viel der Meister auch von eigener unmittelbarer Naturbeobachtung hineingetragen hat. So muß denn die Frage offen bleiben, ob es italienische Eindrücke seiner ersten Reise waren, die vielleicht durch den späteren Aufenthalt in Venedig neu belebt wurden, was sich schließlich in dem Allerheiligenbilde verdichtet hat, oder ob die oberdeutsche Malerei, der ja auch die Flußlandschaft vertraut ist, — wenigstens jüngeren Meistern wie Burkmaier (Berlin N. 584), — das Schema schon vor Dürer aufgenommen hatte. Die Vermittlung durch italienische Stiche stellt eine dritte Möglichkeit dar, aber bei allen diesen Voraussetzungen bildet der Umstand eine gewisse Schwierigkeit, daß es in der oberitalienischen Kunst, von der Dürer vorzugsweise Anregungen empfangen hat, eine kräftigere Entwicklung nicht erfahren zu haben scheint. Deutlich tritt hingegen Dürers Einfluß in der zunehmenden Verbreitung der Niedersicht in Deutschland hervor, so z. B. in dem feinen Bildchen gleichen Gegenstandes von Cranachs Hand in der Kunsthalle zu Bremen (N. 278). Doch hieße es Ziel und Grenzen dieser Untersuchung überschreiten, wenn wir ihre Nachwirkung und weitere Entwicklung im Norden wie im Süden verfolgen wollten.<sup>95</sup> Der erstere zeigt sich in der Folge ihrem Reize wieder weniger zugänglich. Wie schon ein Jan van Eyck und selbst Dürer in seinem Meisterwerk mit Hilfe einer offenkundigen oder verschleierte Zentralperspektive zugleich mit dem Tiefenblick die Himmelshöhe zu erobern streben, so wagt gar Rubens, das Weltgerichts-bild ganz auf ihr aufzubauen. Nur einer so genialen Beherrschung der Massenwirkung konnte es gelingen, uns die Machtgeber der Wolkenferne entrückten Richters bis in die nächsten untersten Gestalten hinein nachfühlen zu lassen. Um aber mit einem Werk zu schließen, daß die ältere Tradition wieder aufnimmt, sei ihm die Schöpfung eines Lebenden gegenübergestellt. Ohne die Phantasiegewalt eines Rubens, aber mit feinem Verständnis der Darstellungsmittel älterer Kunst hat Viktor Wasnezow in seinem Weltgerichts-bilde in der Wladimirkathedrale in Kiew, z. T. an die Raumgestaltung Jan van Eycks, z. T. an den byzantinischen



Typus anknüpfend, den Erzengel mit der Wage zum Hauptpfeiler der Komposition gemacht, um uns, ihm Aug' in Auge gebannt, hoch oben den zürnenden Christus im Kreise der Beisitzer, tief unten aber in Niedersicht die aus dem brandenden Meer und der offenen Erde zum Himmel aufsteigenden Wiedererweckten erblicken zu lassen.

Es erübrigt, in wenigen Worten aus unserer Betrachtung einige prinzipielle Folgerungen zu ziehen. Als wichtigstes Faktum, das jeder Nachprüfung Stand halten dürfte, ergab sich der Fall, daß die wahre Bedeutung einer Darstellungsform erst durch die psychologische Analyse enträtselt werden konnte. Der Einfluß allgemeiner ästhetischer Assoziationen auf die optische Auffassung des Künstlers trat dabei in seltener Stärke hervor. Noch bedeutsamer aber als die Entstehungsweise der subjektiven Anschauungsform der umgekehrten Perspektive erscheint wohl die Tatsache, daß dieselbe noch einmal auf neuem Boden gleichsam wiedererweckt worden ist, um der Raumphantasie eines anderen Volkes als Vorstufe zur Erhebung zu einer kühneren und doch objektiv berechtigten optischen Anschauung zu dienen. Wiederholt drängten sich uns im Verfolg der Entwicklung die Wechselwirkungen auf, die sich zwischen der inneren Anschauung des Künstlers und den realen Erzeugnissen des Kunstschaffens abspielen. Sie waren doppelter Art. Bald wirkt jene als die treibende Kraft, die nach Ausdruck ringend den Fortschritt zu klarerer Gestaltung nach sich zieht, — der Vergleich der Weltgerichts freske des Pisaner Campo Santo mit Fiesoles Jugendarbeit oder der Hiobszene mit dem Bilde aus der Magdalenenkapelle von Assisi enthüllt solche Beziehungen, — bald weisen gegebene Darstellungsformen der künstlerischen Phantasie in ihrem Streben nach größerer Klarheit und Unmittelbarkeit der Anschauung den Weg. In diesem Verhältnis stehen Giotto und seine Schüler zum byzantinischen Kompositionsschema. Vor allem die zweite, auffälligere Erscheinung erinnert in mancher Hinsicht an die Vorgänge der Sprachentwicklung. Das Kunstwerk, das aus den Händen seines Urhebers hervorgegangen ist, wird Gemeingut wie ein Wort oder eine Redewendung, stellt eine objektive Größe dar, die ihr Eigenleben gewinnt. Wie ein Wort der Bedeutungsverschiebung, ist ihr Sinn einer verschiedenartigen Deutung, Steigerung und Umbiegung fähig. Und wie ein Lehnwort solchen Veränderungen in besonders hohem Grade unterliegt, erfährt auch das Kunstgebilde, das von einem anderen Volkstum übernommen wird, stärkere Wandlungen, und doch vermag es auf dieses anders geartete assimilierende Kunstvolken einen bestimmenden und fördernden Einfluß zu üben. Die Kunstgeschichte faßt solche Zusammenhänge unter dem Begriff der Tradition zusammen. An ihn scheint mir vor allem eine Methode, welche die Einsichten der Völkerpsychologie für die Kunstwissenschaft fruchtbar machen will, ansetzen zu müssen. Auf die schöpferische Wirkung des Gemeingeistes wird sich wie bei der Sprache ihre Betrachtung zu richten haben. Die Verfeinerung der ästhetischen Analyse hat zweifellos unser Verständnis mancher älteren Kunststepoche vertieft, aber in den Entwicklungsprozeß vermag sie allein nicht hineinzuleuchten, schon weil sich ihre Aufmerksamkeit jeweils vorwiegend dem einzelnen Kunstwerk oder der einzelnen Künstlerpersönlichkeit zuwendet. In der Kunstschöpfung spricht die Individualität wohl ein noch gewichtigeres Wort als selbst das Sprachgenie auf dem parallelen Gebiet, aber doch nicht allein und darum nicht das ausschlaggebende. Was in der hier untersuchten genetischen Reihe einmal besonders grell ins Auge fällt, finden wir überall beständig, wo es uns gelingt, bislang verborgene Fäden der tatsächlichen Zusammenhänge aufzudecken, — das Gesetz der Kontinuität aller Kunstentwicklung. Es braucht

kaum betont zu werden, daß auch die psychologische Untersuchung sich auf festem Grunde kunstgeschichtlicher Tatsachen bewegen muß, und daß die Stilkritik, der wir es verdanken, wenn heute auf breiten Strecken solcher Grund gelegt ist, ihre Rolle darum so wenig ausgespielt hat und je ausgespielt haben wird als die philologische Kritik der Sprachdenkmäler. Aber es ist ein Zeichen der Zeit, daß von der anderen Seite die Psychologie die Hand hinüberstreckt und auch aus dem kunstgeschichtlichen Forschungsmaterial Schlüsse auf die Entwicklung der menschlichen Phantasie zu ziehen beginnt. Darf die Kunstwissenschaft es ihr allein überlassen, „die psychologische Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst“ zu schreiben<sup>66</sup> und sich auf die deskriptive Tatsachenforschung beschränken! Gewiß nur zu ihrem eigenen Schaden. Nicht nur auf Grenzgebieten primitiver Kunstanfänge, die der Kunsthistoriker ihr abzutreten allzuleicht bereit ist, — weniger schon der Archäologe, — sondern auch in den Zeiten des großen Schaffens läßt sich das künstlerische Weben der Volksseele belauschen. In der Generation der Lernenden hat sich schon die Einsicht verbreitet, daß die Kunstforschung mit der Psychologie engere Fühlung als bisher suchen muß. Aber auch unter den Lehrenden haben weiter Blickende schon lange erkannt, daß sie einer Klärung der psychischen Voraussetzungen des Kunstschaffens fortan nicht weniger bedarf als der exakten Materialkenntnis. Dem Manne, der beide Aufgaben mit der gleichen Beharrlichkeit und Sicherheit verfolgt hat, seien diese Blätter gewidmet zum Zeichen, daß manche vor Jahren gegebenen und empfangenen Anregungen im Stillen gewachsen sind.

## Anmerkungen

- 1 H. Wöfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 155 hat in der eingehenden Analyse, die er dem Bilde widmet, bereits ausgesprochen, daß er ein überirdischer ist.
- 2 Wöfflin, a. a. O. weist nur auf spätere Beispiele dieser Anschauungsform in der deutschen und italienischen Malerei hin. Die Landschaft ist schon im Entwurf, der sich in Chantilly (No. 334) befindet (F. Lippmann, Zeichnungen von Albr. Dürer in Nachbildg. Abt. XXVI, S. 1), in ihren Hauptzügen klar erfaßt, die Figurenkomposition dort noch unentwickelt, woraus der etwas größere Zwischenraum sich erklärt. Dagegen fehlt noch die Porträtfigur.
- 3 Nach Vasari, Vite VI, p. 350 für den Grafen Ercolani, wenn es das Original ist; E. Müntz, Raphael, Paris 1886, p. 544; vgl. dazu H. Dollmayr, Die Werkstatt Raphaels, Jahrb. d. Kunst-Samml. d. Allerh. K. Hauses 1895, S. 282 u. G. Morelli, Kunstkrit. Stud. Die Gal. Borghese u. Doria Panfilii in Rom. Leipzig 1890, S. 70.
- 4 Es gründet sich auf die Tatsache, daß sich das Auge bei der Betrachtung nur sehr selten im Projektionszentrum befindet. G. Hauck, Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des Dorischen Stils. Stuttgart 1879, S. 5 ff. u. 71. Das Vorhandensein des Doppelgeschosses erfüllt die wichtigste Bedingung der Niedersicht im o. angenommenen Sinne noch nicht, wo der Beschauer auf dem unteren Plan stehend gedacht ist, wie in Raphaels Disputa.
- 5 Vgl. P. Jensen, Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo, Berlin 1883, S. 36 u. 51, wo jedoch das früheste Beispiel der flandrischen Malerei noch nicht berücksichtigt ist.

- 6 (Phot. Hanfstängl). — Seit Zuweisung des Bildes an Jan v. Eyck durch C. Justi (Zeitschr. f. bild. K. 1887, S. 244) ist es m. W. nur von K. Voll, Die Werke des Jan v. Eyck, Straßburg 1900, S. 107 ff angezweifelt worden.
- 7 (Phot. Alinari No. 1515). — Dieses Bild möchte ich wegen der noch an die kleine, frühe Krönung in S. Marco erinnernden mangelhaften Proportionen der Apostelfiguren nicht später als um 1430 ansetzen. Vgl. dazu M. Wingenroth, Rep. f. K. Wiss. 1898, S. 428.
- 8 Vgl. J. Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule, Leipzig 1904, S. 18 u. 22 über die Anwendung mehrerer Horizonte bei Jan van Eyck. Das nicht herangezogene Petersburger Bild stellt einen eigentümlichen durch das Format bedingten Fall dar.
- 9 Kern, a. a. O. S. 23 hat die Gegensätze in Kürze gekennzeichnet.
- 10 Vgl. dazu W. Wundt, Völkerpsychologie. Leipzig 1905. Bd. II, 1, S. 277.
- 11 Doch erhält der letztere durch ein anderes bedeutsames Motiv eine Nebenbetonung, dort durch das Engelspaar mit dem Kreuze, hier durch den göttlichen Thron (Etimasia). Vgl. zu diesen u. den vorerwähnten Malereien die Abb. bei Jessen, a. a. O. Taf. IV u. I.
- 12 Vgl. Jahrb. d. kgl. Preuß. K. Samml., 1885, Taf. zu S. 152 und das bekannte Relief aus der Schule Nicotó Pisanos im Dome zu Siena mit noch augenfälligerer Verkleinerung der Gruppe als an den Kanzeln; M. Reymond, La sculpture florentine I, p. 50.
- 13 Phot. L. Ricci, No. 18. — Vgl. die Abb. bei W. Kallab, Jahrb. d. K. Samml. d. Allerh. K. Hauses 1901, XXI, S. 17.
- 14 Vgl. die neueste Zusammenstellung bei E. Molinier, Hist. des arts appl. à l'industrie I, Les Ivoires, p. 17—42.
- 15 Die schon von C. Woermann, Die Landschaft in d. K. der Alten Völker, München 1876, S. 392 ff festgestellte Tatsache, daß auf keinem einzigen erhaltenen antiken Gemälde ein einheitlicher Fluchtpunkt eingehalten wird, ist durch Hauck, a. a. O. S. 57 u. neuerdings durch Kallab, a. a. O. S. 8 bestätigt worden. Dagegen läßt sich wohl nicht bezweifeln, daß die Theorie der Zentralperspektive im wesentlichen schon Euklid und jedenfalls Vitruv bekannt war; vgl. Woermann, a. a. O. S. 177; Hauck a. a. O. u. R. Delbrück, Beitr. z. Kenntn. der Linienpersp. in d. griech. K., Bonn 1899, S. 42. Wenn Kern, a. a. O. S. 31 die wichtige Vitruvstelle (de archit. I, 2, 2) in allgemeinerem Sinne auffaßt, so ergibt sich daraus keine überzeugende Erklärung. Seinen und F. Wittings (Von Kunst u. Christentum, Straßburg 1903, S. 90) Zweifelstein stehen überdes in den Denkmälern mehrere wichtige Tatsachen entgegen. Einmal daß schon die architektonische Szenerie am Fries des Nereidenmonuments in drei annähernd nach je einem Fluchtpunkt konstruierte Bildabschnitte zerfällt; Delbrück, a. a. O. S. 39. Sodann daß die unteren Partien der dekorativen Architekturmalereien in Pompeji öfters die Kenntnis der zentralperspektivischen Theorie verraten; Woermann, a. a. O. Endlich fallen in den besten architektonischen Prospekten —, denn um solche handelt es sich durchweg, — die verschiedenen Fluchtpunkte doch recht nahe zusammen, so vor allem in den neu entdeckten Wandgemälden von Bosco Reale; Hauck, a. a. O. S. 57 A 1; F. Barnabé, La Villa Pompeiana di Fannio Sinistore, Roma 1901, p. 79 u. tav. IX u. X. Hier aber liegen eben sichtlich Motive der Skenographie vor; vgl. Studniczka, Tropaeum Trajani, Leipzig 1904, S. 66 ff. Zu einem negativen Gesamtergebnis kann man also schwerlich gelangen, besonders wenn man bedenkt, daß auch die neuere Malerei es mit der Perspektive nicht immer so ganz genau nimmt, zumal auf dekorativem Gebiet.
- 16 Delbrück, a. a. O. S. 39 widmet der „Konstruktion des Gesichtsfeldes“ nur ein kurzes Schlusskapitel.
- 17 Wenn auch die plastische Darstellung sich als die treibende Kraft in der kunstgeschichtlichen Entwicklung des Reliefstils bewährt, so lehrt doch diese, daß das Flächenbild den Ausgangspunkt desselben bildet; Riegl, Spätrom. K. Industrie I, S. 55—122; vgl. A. Schmarow, Grundbegriffe der K. Wiss., Leipzig u. Berlin 1905, S. 267 ff. Und dasselbe Spiel wiederholt sich in späteren Stilepochen, soweit sich das Relief spontan, d. h. ohne Anlehnung an gegebene Vorbilder entwickelt.
- 18 Delbrück, a. a. O. S. 5 ff. Streng genommen läßt sich allerdings von Staffeln nur sprechen, wo zugleich Deckungen stattfinden, was Delbrück die „unvollständige senkrechte (bezw. „seitliche“) Staffeln“ nennt, doch würden solche Distinktionen die Terminologie nicht verbessern und empfiehlt es sich, sie beizubehalten. Von der unvollständigen Form tritt anscheinend die seitliche Staffeln früher auf.
- 19 E. Grosse, Die Anfänge der Kunst, Freiburg i. Br. u. Leipzig 1894, S. 172 u. Taf. 1—III.
- 20 In Ägypten fehlt sie nur in den ältesten Felsritzzeichnungen und den Fresken der vormemphitischen Gräber von Hierakonpolis, findet sich jedoch daselbst schon auf dem Streitkolben des Narmer; J. E. Quibell and F. W. Green, Hierakonpolis, London 1902, II, pl. 26 B u. 75 ff.

- 21 Besonders wenn sich damit die unvollständige seitliche Staffelung verbindet, wie das in den alt-ägyptischen Reliefs regelmäßig geschieht.
- 22 Riegl's These (a. a. O. S. 52) von der Raumlösigkeit der Ägyptischen Kunst ist bestenfalls darauf zu beschränken, daß ein Versuch, den Raum anschaulich zu gestalten —, wenn man von raumfüllenden Elementen, wie dem erhöhten Boden, der Wasserfläche, Bergen, Vegetation, Architekturen absteht, — nicht unternommen worden ist. Unmöglich läßt sich dagegen die Vorstellung der umgebenden Räumlichkeit als des Komplements der Körperwelt dem ägyptischen Künstler absprechen.
- 23 Die frühesten Fälle finden sich (nach mündlichem Hinweis von Herrn Prof. H. Schäfer) in den Malereien des mittleren Reichs in Benihasan; Rosellini, *Mon. stor. del Egitto*, t. VII (Enten). Zu den von Delbrück, a. a. O. S. 6 A. 'u. ' angeführten Beispielen vgl. ferner a. a. O. t. LXXXVII u. CXXVI.
- 24 L. Heuzey, *Cat. des ant. chaldéennes du Louvre*, Paris 1902, pag. 105; Woermann, *Gesch. d. K. aller Zeiten u. Völker I*, S. 150.
- 25 H. A. Layard, *Monuments of Nineveh*, II, pl. 13 (Verschiebung); pl. 18 u. 21 (schräge Standlinien, vgl. das richtige Emporstiegen pl. 14, 15 u. 31); pl. 36, 37 u. 67 (Ringmauer usw.).
- 26 Layard, a. a. O., II, pl. 46 (Schlachtfeld); pl. 49 (reicherer Landschaftsbild); pl. 25 u. 71 (Szenen auf dem Wasser).
- 27 Delbrück, a. a. O. S. 7 ff. u. 20.
- 28 Vgl. K. Robert, *Die Nkyia des Polygnot* 16. Hall. Winkelm., *Progr.* 1892, S. 42 ff. — R. Schöne, *Jahrb. d. archäol. Inst.* 1893, S. 197 ff macht hingegen geltend, dass ursprünglich wohl gar nicht ein stärkeres Ansteigenlassen des Bodens beabsichtigt sei.
- 29 W. Kallab, *Die Toskanische Landschaftsmalerei im XIV. u. XV. Jahrh.*, a. a. O. S. 9.
- 30 Vgl. Kallab, a. a. O. S. 10 ff. über den Einfluß des „darstellenden Stils“ der Malerei auf den „andeutenden“ des Reliefs. Meine Auffassung gründet sich in erster Linie auf das u. a. Werk des Archelaos von Priene (s. Anm. 32).
- 31 Th. Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig 1894, Taf. IX, X, XXIII, XLVI, XLVII, LXXXVII, LXXXIX, LXXX, CIV.
- 32 C. Watzinger, *Das Relief des Archelaos von Priene*. 33 *Winkelm. Progr.* Berlin 1903, S. 18. Zur Landschaftsdarstellung christlicher Bildwerke ist es schon von Ainalow (in der u. a. Publikation, S. 125) in Beziehung gesetzt werden.
- 33 Woermann, a. a. O. S. 314 u. 393.
- 34 Kallab, a. a. O. S. 16 ff., der m. E. nur den Anteil der römischen Kunst an dieser Entwicklung zu hoch bemessen hat (s. Anm. 39).
- 35 D. Ainalow, *Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst*, St. Petersburg, S. 87—129; vgl. mein Referat *Rep. f. K. Wiss.* 1903, XXVI, S. 44.
- 36 H. v. d. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig 1903, S. 148; vgl. O. Swarczewski, *K. gesch. Anz.* II. 1904, S. 42. Ein verwandtes, sehr schadhafes Relief gleichen Gegenstandes ist durch eine russische Expedition in Jambroda in Syrien gefunden worden; *Nachr. d. russ. archäol. Inst.* in K-pel 1902, VII, S. 110 (russisch).
- 37 Ainalow, a. a. O. S. 121—126 hat den engen Zusammenhang der Thür von S. Sabina mit der palästinensischen Kunst nachgewiesen; vgl. *Rep. f. K. Wiss.* 1903, XXVI, S. 47. Das schließt natürlich nicht aus, daß sie an Ort und Stelle gearbeitet sein kann.
- 38 Den syrischen Stilcharakter der ersteren hat, wenn ich nicht irre, schon Strzygowski, in anderem Zusammenhange erkannt. Die Trivultafel weist nach Gegenstand, Stil und Ornament in dieselbe Richtung und nicht nach Alexandria, wie ich noch (a. a. O. S. 45) Ainalow (a. a. O. S. 94 ff.) folgend annahm.
- 39 Kallab, a. a. O. S. 12 hat die Landschaftsdarstellung der Trajanssäule treffend ein „fortlaufendes Reliefbild“ genannt und für die Vermengung ganz verschiedener Anschauungsweisen (Normal-, Fernsicht, Vogelschau) in der Wiedergabe des Schauplatzes auf die assyrischen Kriegschroniken als Parallele hingewiesen. Ich sehe hier mit Strzygowski (Orient oder Rom, S. 4 u. a. a. O. S. 298) einen wirklichen Zusammenhang, der bis zur seleukidischen Kunst hinaufreicht. Aus dem illusionistischen Reliefstil der augusteisch-flavischen Kunstblüte, für den von der Ara Pacis bis zu den Forumschranken Trajans die strenge Beobachtung des normalen Horizonts Grundprinzip ist, läßt sich die Reliefkomposition des Apollodoros von Damaskus nicht ableiten. Der Zuzug syrischer Künstler hat wohl seitdem nicht aufgehört. Dadurch wird das Streben nach stärkerer Verräumlichung des Reliefs mit Hilfe der plastischen Isolierung der Figuren genährt, dem so typische Beispiele freier senkrechter Staffelung, wie der prächtige Umritt der Reiterei um die Signiferi am Sockel des Antonius Pius und

- die auf schmalen wulstartigen Bodenstreifen marschierenden Kriegerreihen des Severusbogens ihre Entstehung danken. Mit Händen zu greifen ist dann der orientalische Einfluß am Bogen des Galerius in Saloniki; vgl. K. F. Kinch, *L'arc de Triomphe de Salonique*, Paris 1890, p. 12. Letzterer hat bis heute so wenig Berücksichtigung gefunden, wie der Sockel Theodosius des Gr. im Hippodrom, bis zu dem sich die Tradition dieser Schule über den Bogen Constantins d. Gr. fortsetzt.
- 40 O. Gebhardt, *The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch*, London 1883, pl. IX u. XVII u. a. m. Strykowski, a. a. O. S. 32 hat m. E. den semitischen Kunstcharakter dieser Illustration überzeugend dargelegt. Er ist so deutlich, daß nur die Ausführung durch einen syrischen Maler ihn erklärt. Dann entfällt auch jeder Grund, die Originalredaktion aus Alexandria herzuleiten statt aus Syrien, wohin die Trachten weisen.
- 41 Garrucci, *Storia dell' arte crist.* t. 219, 2; 220, 1; 222, 1. Vgl. Ainalow, *Die Mosaiken d. IV. u. V. Jahrh.*, St. Petersburg 1895, S. 107 (russisch). Die Hinaufdatierung des Zyklus in das II.—III. Jahrh. durch J. P. Richter und A. Cameron Tylor, *The golden age of classic. crist. Art*, London u. New-York 1904, p. 25 ff. ist mit Fug und Recht von Haseloff, *D. Litt. Z.* 1906, S. 2400 ff. abgelehnt worden; vgl. auch Wickhoff, *K.-Gesch. Anz.* 1906, S. 67 ff.
- 42 Vgl. dazu E. Diez, *Die Miniaturen des Wiener Dioskorides*. Byz. Denkm., hrsg. v. J. Strykowski, Wien 1904, Bd. III, S. 33 mit weiteren Belegen aus der syrischen Wirkungssphäre des Prinzips. Im Dioskorides wird es aber m. E. dem eklektischen Charakter der altbyzantinischen Kunst gemäß auf einen alexandrinischen Bildtypus angewandt.
- 43 A. Haseloff, *Cod. Purpureus Rossanensis*, Berlin u. Leipzig 1897, Taf. XII u. S. 33 ff. hat erst die richtige Erklärung gegeben und S. 122 den Einfluß der Monumentalmalerei betont. Andererseits hat schon Ainalow, *Hellenist. Grdl. usw.* S. 79 die byzantinischen Stilelemente hervorgehoben; vgl. a. a. O. S. 43. Weitere Beweise für die Entstehung des Rossanensis und der W. Genesis in Byzanz, die durch das Auftauchen der Matthäusfragmente von Sinope an Wahrscheinlichkeit gewonnen hat, muß ich für spätere Gelegenheit aufsparen.
- 44 Vgl. A. Mordtmann, *Das Denkmal des Porphyrius*, Athen. Mittg. 1880, Taf. XVI, S. 295.
- 45 Sie findet sich wieder auf dem Aachener Seidenstoffe mit dem Wagenlenker; vgl. M. Dreger, *Die künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stöckerei*, Wien 1904, S. 31 ff. Daß nicht erst die Webetechnik (das Umschlagen des Fadens) die Kunst dahin zurückgeführt hat, beweist eins der erhaltenen Bruchstücke des Opus sectile der Basilika des Bassus, das den Konsul auf der Biga zeigt; *Archäologia* 1880, vol. XLV, pl. XIX. Das Kompositionsschema lebt in der mittelbyzantinischen Kunst im Typus des Alexander auf dem Greifengespinn fort; La Basil. di S. Marco, Dettagli, t. 42 u. a. m.
- 46 Vgl. Byzant. Zeitschrift 1895, IV, S. 208. (Th. Uspenskij, *Die Circusparteien und die Demen in Konstantinopel*.)
- 47 Texier, *Revue archéol.*, 1845, p. 142 ff.
- 48 Zur älteren Litt. vgl. S. Reinach, *Voyage archéol. en Grèce et en Asie Mineure sous la Dir. de Le Bas*, Paris 1868, p. 112, pl. 125—128; Agincourt, *Hist. de l'art, Sculpt.* pl. X. Die künstlerische Wirkung der auf Vorderansicht berechneten Reliefs wird in der relativ vollständigsten Aufnahme, auf die ich mich aus Raumgründen beschränken muß, erheblich beeinträchtigt (vgl. Sebah & Joaillier).
- 49 In einzelnen Gestalten dürften Zirkusaufseher und im Reiter ein sogen. Jubilator zu erkennen sein; vgl. Daremberg et Saglio, *Dict. des antiquités*, p. 1194.
- 50 Kallab, a. a. O. S. 12; Riegl, a. a. O. S. 73; W. Aitmann, *Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage*, Berlin 1902, S. 92 ff.
- 51 Kallab, a. a. O. S. 15. Vgl. jetzt *Codices e Vaticanis selecti*, vol. I, *Fragmenta Virgiliana et Picturae, Romae 1899*, t. VI (pict. 5), t. X (pict. 13), t. XLVIII (pict. 39) u. a. m.
- 52 Th. Lipps, *Ästhetik, Psychologie des Schönen u. d. Kunst*, I: *Grundlegung d. Ästhetik*, Hamburg 1903, S. 105 ff., 121 u. 135.
- 53 Aen. I, 419—22. *Jamque ascendebant collem, qui plurimus urbi  
Imminet adversaque adspicet desuper arces,  
Miratur molem Aeneas, magalia quondam,  
Miratur portas strepitumque et strata viarum.*
- 54 W. v. Hartel und F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Wien u. Prag 1895, Taf. XXX.
- 55 Über diese Bedeutung desselben vgl. E. Löwy, *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, Rom 1900, S. 5 ff.

- 56 Dreger, a. a. O. S. 31 ff erklärt treffend aus diesem „visionären“ Charakter der spätantiken Kunst die Größenunterschiede des Aachener Wagenkerstoffs damit, daß hier „gleichsam von verschiedenen Standpunkten oder Erinnerungspunkten gesehene“ Figuren vereinigt seien.
- 57 J. Strzygowski, *Orient od. Rom*, S. 65, Taf. III. Meine Bedenken gegen seine Deutung habe ich schon in den Sitzungs-Ber. d. Berliner k.-gesch. Ges. 1901, S. 37 ff ausgesprochen.
- 58 Strzygowski, a. a. O. S. 72 u. 85. Für eine engere Schulverwandtschaft läßt sich die Übereinstimmung jedoch nicht geltend machen, da wir es mit einem allgemeineren Prinzip zu tun haben, und halte ich zum mindesten das ersgenannte Stück für byzantinische Arbeit.
- 59 So z. B. auf dem einen Diptychonflügel des Anastasius in der *Bibl. nat.* (Phot. Girandon B. 603); Molinier, a. a. O. p. 24.
- 60 Ich beziehe das ausdrücklich auf den Typus, der Vorgänge des Zirkus wiedergibt, und leugne nicht, daß abweichende Motive der Dekoration und Komposition auf syrische u. a. Vorbilder mehr zurückweisen können (s. Anm. 38).
- 61 Vgl. H. Graeven, *Röm. Mittlg.* 1892, S. 217. In der Flächenteilung kommt dem o. a. das Diptychon in Liverpool am nächsten mit Tierkämpfen in einfacher vertikaler Projektion; Molinier, a. a. O. p. 32 u. 40.
- 62 Vgl. damit die Ausführungen von Riegl, a. a. O. S. 118 u. 121 zum Berliner Diptychon mit der Darstellung Marias.
- 63 Vgl. ferner die Berliner Christustafel des o. a. Diptychons (Beschr. d. Bildw. d. christl. Epochen. Elfenbeinbildwerke, Tafel II), die Darstellung der Brücke in der Wiener Genesis (a. a. O. Taf. XXIII) u. dgl. mehr.
- 64 Wickhoff, a. a. O. Taf. XXXV, S. 157.
- 65 Haseloff, a. a. O. S. 34. Auch eine Zwischenstufe läßt sich noch nachweisen, aber nur in Nachbildung der Karolingischen Malerei. Zweifellos hat der Illuminator der Viviansbibel das Dedikationsbild nach dem Schema einer byzantinischen Vorlage gestaltet, die den Kreis weltlicher oder geistlicher Würdenträger in gleicher Weise unterhalb der Gestalt des thronenden Kaisers geschlossen zeigte, wie wir Vivianus mit seinen Klerikern vor Karl dem Kahlen erblicken; vgl. H. Janitschek, *Gesch. d. Deutschen Malerei*, S. 42 m. Taf. Mit den vorherrschenden Rückenwendungen geht hier eine allerdings nicht ganz stetige Verjüngung der unteren Gestalten Hand in Hand. Sie kreuzt sich vollends mit der idealen Wertabstufung in der Gestalt des Königs, ein Zug, der wohl auch den byzantinischen Zeremonialbildern nicht gefehlt haben wird. Die Miniatur der Wiener Genesis ist nichts als die Übersetzung dieses Schemas in eine freiere malerische Auffassung.
- 66 Hartel u. Wickhoff, a. a. O. Taf. XVII, XIX, XX, XXX, XXXIV, XXXVIII, z. T. schon von Kallab, a. a. O. S. 5 hervorgehoben.
- 67 Ainalow, a. a. O. S. 23 ff.; vgl. *Rep. f. K. Wiss.* 1903, XXVI, S. 36.
- 68 Garrucci, a. a. O. t. 153; Ainalow, a. a. O. (Autotypie).
- 69 Schon G. Voß, *Die Darstellung des jüngsten Gerichts in der K. des frühen Mittelalters*, Leipzig 1884, S. 66 ff. hat den Einfluß der Dichtung des Ephraim Syrus auf die Ikonographie des Bildes festgestellt. Vgl. im übrigen Pokrowskij, *Das Weltgericht in den Denkm. d. byz. u. russ. K. Arbeiten des VI. archäol. Kongr. Odessa 1886*, Bd. III, S. 285–381 (russisch).
- 70 Zur Ergänzung der Untersuchung nach der völkerpsychologischen Seite sei wenigstens in Kürze angedeutet, wie dasselbe Prinzip im weitesten Umfang auch auf die *Linienperspektive* ausgedehnt wird. Tatsächlich hängt damit die Verkehrung der perspektivischen Convergenz der Fluchtlinien in eine Divergenz, deren Tradition nach oben wie nach unten fast ebenso weit reicht, zusammen. Auf sie hat schon Ainalow (a. a. O. S. 110 u. 219) seine Aufmerksamkeit gerichtet, und ihm verdanke ich die ersten Anregungen zur Beschäftigung mit dem gesamten Problem. Die Lösung desselben kann freilich nicht in einzelnen technisch-stilistischen Wandlungen, wie in der Umsetzung von Hochrelieftypen in das Flachrelief, gefunden werden. Eine Erscheinung von so allgemeiner Bedeutung, wie sie uns eine systematischere Durchforschung des Materials in der umgekehrten Linienperspektive erkennen lehrt, kann, wenigstens in ihrer entwickelten Phase, einer allgemeinen psychischen Ursache nicht entbehren. Wenn selbst während der Blüte des illusionistischen Stils die Zentralperspektive in der antiken Malerei noch nicht durchgedrungen ist, sondern noch mit der Parallelperspektive wechselt (Hauck, a. a. O. S. 54), so liegt es nahe, das Divergieren übereinander hinführender Fluchtlinien aus dem Widerstreit, in dem sich Vorstellung und Anschauung seit Urzeiten mit einander befinden, herzuleiten. Beispiele dafür bietet schon der Vatikanische Vergil (a. a. O. F. III pict. 3 zu Georg. 163–167) und in besonders mannigfaltiger Auswahl die Josuarolle (Garrucci,

- a. a. O. t. 161 ff.). Die Scheu, die Bodenlinie eines Gegenstandes aus ihrer horizontalen Lage zu lösen, hat vielleicht zum Versuch einer Vermittlung in dem Sinne geführt, daß die entgegenstehende richtige Beobachtung des scheinbaren Anstiegens der Horizontalen gegen den Horizont in der Darstellung desto stärker beschränkt wird, je näher sie dem Boden liegen (vgl. a. a. O. t. 171 u. Arte 1, p. 227). In ähnliche Fehler verfällt gelegentlich auch die frühe trecentistische Perspektive. Allein auch das spricht nur nebenbei mit. Es genügt nicht, um uns begrifflich zu machen, wie die Abnormitäten zum System werden konnten. Die Mehrzahl derselben bleibt dabei unerklärt, so z. B. warum auch die beiden parallelen Kanten der Oberfläche des Schemels gewöhnlich divergieren (Garrucci, a. a. O. t. 164 ff.), ferner warum die Treppen, beispielsweise in den rohen Malereien der schnell berühmt gewordenen christlichen Nekropole von El-Baghawat in der libyschen Wüste (W. de Bock, *Matériaux pour servir à l'archéol. chrét. de l'Égypte*, St. Petersburg 1903 pl. IX u. XII), sich nach unten verjüngen. Was soll man aber vollends dazu sagen, daß im Widmungsbild von S. Vitale die Streckbalken der Decke vornan über den Köpfen Justinians und des Erzbischofs zusammenlaufen (Phot. Ricci \*12). Alle diese Fälle beweisen, daß ein subjektives Vorstellungsmoment die bildliche Wiedergabe der perspektivischen Größenwerte bestimmt, d. h. daß der Künstler seine Beobachtung wieder von einem im Bilde selbst liegenden Standpunkt aus objektiviert, daß er den Schemel so wiedergibt, wie er sich seine Gestalt in der Idee auf dem Sessel sitzend vorstellt, die Treppe so, wie er sie von oben sehen würde, die Betten (in der Wiener Genesis a. a. O. Taf. 27, 28, 48; s. Abb. 1) so, wie sie dem am Kopfende Stehenden und die Deckbalken so, wie sie Justinian und seinem Gefolge und ihm selbst als idealem Mitglied der Prozession erscheinen müssen. Mit einem Wort, wir haben es wieder mit der Verlegung des idealen Standpunktes in die Tiefe des Bildes auf dem Wege der Einführung zu tun, also mit einem der Umkehrung des figürlichen Fluchtmaßstabes parallelen Vorgang. Und die byzantinische Kunst schleppt auch das fast durch das ganze Mittelalter fort, wiewohl sich vereinzelt richtige Beobachtungen der perspektivischen Fluchterscheinungen damit kreuzen.
- 71 G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Mon. byz. I, Livre 2, II Chap. 3, pag. 94—103 hat das Wesen derselben in jeder Richtung vortrefflich charakterisiert und (p. 100) auch der umgekehrten Perspektive einige Bemerkungen gewidmet. Wir dürfen jedoch die allgemeinen Gestaltungsprinzipien noch etwas abstrakter formulieren.
- 72 Vgl. Schmarsow, *Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*. Ber. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss., 1896 (April), S. 55.
- 73 Wie Giotto hingegen in den Arenafresken in bewußter Aufnahme und Umbildung des byzantinischen Monumentalstils folgerichtig die Profilgestalten zur Geltung bringt, habe ich im Rep. I. K. Wiss. 1904, S. 311 ausgeführt.
- 74 Millet, a. a. O. pl. XVI (Geburt d. Jungfrau); La Bas. di S. Marco (passim).
- 75 In Daphni offenbar ausgebrochen; Millet, a. a. O. pl. XII. Vgl. weitere Beisp. bei E. Dobbert, über den Stil Niccolò Pisanos, München 1873, S. 38 ff.
- 76 J. Strzygowski, *Nea Mone auf Chios*, Byz. Zeitschr. 1896, S. 149 u. Taf. II.
- 77 So z. B. in der Bibel der Königin Christina, Vat. reg. gr. I (Beissel, Vat. Miniat. Taf. XII) im Psalter d. Bibl. Barberini (II, 39) a. d. J. 1177 (f. 2v der Ierspielende David) u. a. m. Im allgemeinen vgl. Kallab, a. a. O. S. 22.
- 78 Vgl. H. Omont, *Facsimiles des miniat. des plus anc. mscr. gr. de la Bibl. nat.*, Paris 1902, pl. XII. Derselbe Zyklus liegt noch bei Kosmas vor; Garrucci, a. a. O. t. 147, 4. Vgl. Ainalow, a. a. O. Rep. f. K. Wiss. 1903, S. 38.
- 79 Jessen, a. a. O. Taf. 1; Pokrowskij, a. a. O. Taf. 2.
- 80 Vgl. zu den Fresken der Athosklöster H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athosklöstern*, Leipzig 1891, S. 137 ff.; das Wandgemälde der Panagia Phaneromeni in Salamis M. Didron. *Manuel d'iconogr. chrét. Guide de la Peint.* Paris 1865, p. 270<sup>1</sup>.
- 81 Vgl. Rep. I. K. Wiss. 1904, S. 308 ff. Die enge Beziehung der Weilerichtsfreske der Arena zum Apsisbild von Toscanella (s. u.) liefert ein weiteres Beweisglied für die Aufnahme byzantinierender Einflüsse auf Seiten Giottos in Rom (s. u.).
- 82 Vgl. die Ausführungen von Kallab, a. a. O. S. 38. Ein noch augenfälligeres Beispiel als die (S. 36 abgeb.) Verkündigung an die Hirten stellt Joachims Aufenthalt bei den Heerden in der Cap. Barocelli dar (Phot. Alinari 3900+).

- 83 Kallab, a. a. O. S. 41 hat auch diesem Element schon seine Aufmerksamkeit zugewandt. Zur Anwendung des kartographischen Prinzips in der byzantinischen Miniaturmalerei vgl. Ainalow, a. a. O. S. 24, 28 u. 215 ff.
- 84 Vgl. J. B. Supino, *Il Campo Santo di Pisa* 1896, p. 164.
- 85 Angebahnt durch Schmarsow, *Masaccio V* 1899, S. 88—136.
- 86 In diesem leider durch Übermalung übel zugerichteten Wandbild kann auch ich nur ein frühes Werk Baldovinettis und nicht, wie von anderer Seite angenommen wird, eine Arbeit Piero Pollaiuolos sehen; vgl. Cicerone, 8. Aufl., II, S. 647 b. Vor allem kommt der Typus und die Bewegung des Thomas dem Verkündigungengel in S. Miniato sehr nahe. Die Gewandung hat ganz das sorgfältig Geordnete Baldovinettis.
- 87 Vgl. W. Rothes, *Die Blütezeit der Sienesischen Malerei*, Straßburg 1904, S. 57 u. Taf. XX und E. J. Poynter, *The National Gall.*, II, p. 23 (Autotypie).
- 88 Nach der von B. Berenson gelegentlich eines Aufenthalts in Berlin ausgesprochenen Bestimmung. Vgl. ferner Rothes, a. a. O. S. 57.
- 89 Mit der *Mater Misericordiae* und der Stadtsicht von Perugia darunter, ebenso die *Gonfoloni* von Corciano, Pacciano und (mit Christus als Hauptfigur) S. Maria Nuova (Buonfigli) und Montone (Werkstatt, Ibi genannt). Vgl. W. Bombe, *Benedetto Buonfigli*, Berlin (Diss.) 1904, S. 27 ff., der das Material zusammengestellt hat und dem ich nähere Angaben verdanke.
- 90 Vgl. Kallab, a. a. O. S. 57.
- 91 W. Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin 1901, S. 60, der das Figürliche Piero di Lorenzo zuschreibt, was aber m. E. nur für die Ausführung gelten kann.
- 92 Wingenroth, a. a. O. S. 428 setzt das Bild vor 1435 an.
- 93 Der Entwurf (s. Anm. 2) zeigt noch eine ähnliche Anordnung wie Fiesoles Krönung in den Uffizien.
- 94 Ebenso auch in dem vor 1504 gestochenen „Großen Glück“. Vgl. Wölfflin, a. a. O. S. 96 u. B. Händke, *Chronol. d. Landsch. Albr. Dürers*, Straßburg 1899, S. 12.
- 95 Wölfflin, a. a. O. S. 155 hat bereits auf ihre Verwertung durch Altdorfer und die Italiener des XVII. Jahrhunderts hingewiesen.
- 96 Wundt: a. a. O. Kap. II Die Phantasie in der bildenden Kunst, S. 95—299, erkennt selbst an, daß „diese Aufgabe, wenn man sie auf die Kunst in der Gesamtheit ihrer Gestaltungen ausdehnen wollte, sich kaum von der Kunstgeschichte trennen lassen“ würde.



## DAS TRIFORIUM VON WILHELM NIEMEYER

**DER BASILIKALE RAUMGEDANKE** Das Triforium ist das Travémotiv der Gotik. Die Erfüllung des gotischen Gedankens ruht für die Travée auf der ästhetischen Funktion dieses Gebildes. Und wo immer in romanischer Kunst das Motiv begegnet, spontan entstehend oder anderer Entwicklung entnommen, liegen Wurzeln des gotischen Stiles. In der Auflösung und Verflüchtigung des Triforium im spätgotischen Prozeß sodann spiegelt sich wiederum der Wandel der Raumanschauung, der die Gotik hinüberführt zur Renaissance. So wird das Triforium Diagnostikon des Stilphänomens, offenbart das Wollen der Gotik.

Formal und entwicklungsmäßig ist das Motiv die Ablösungsform der altchristlich-romanischen Empore, deren Funktion im Wandaufbau das Triforium übernimmt. Die Raumrealität der Empore wird in Relief übersetzt, in den Innenraum als lediglich optischer Effekt einbezogen; das Triforium ist damit gleichsam das ästhetische Nachbild des realen Raummotivs, die Verflüchtigung seiner Aktion. Indem die Gotik diese Wertumstimmung schafft, offenbart sie das Abklingen der großen Raumgestaltungs-idee, der die Empore Mittel war, des romanisch-altchristlichen Gedankens der basilikalischen Raumkonfiguration, der Umgliederung des zentralen Raumes des Innenschiffs mit nur optisch einwirkenden Sonderräumen, mit peripheren Räumen von andern Realitätsgrade, visueller Dynamik. Und damit bereitet Gotik die Renaissance-Idee der Raumeinheit vor, der formal-harmonischen Raumgestaltung. So begleitet das Emporen-Triforiengeschloß als Ausdruckswert den universalen architektonischen Prozeß des Mittelalters. Im Akt der Metamorphose der Empore zum Triforium reichen die Wurzeln des Motivs zu den Anfängen christlicher Raumkunst und ihrer Gestaltungsprinzipien zurück; der Sinn seiner Funktion und seine historische Bedeutung erhellt voll nur aus dem Ganzen der basilikalischen Raumentwicklung.<sup>1</sup>

Wie innerhalb des antiken Formensystems im heimlichen Walten einer neuen Raumidee die Elemente sich umlagern zum Ausdruck dieses Neuen, hat in tief dringender Analyse August Schmarsow am Bau von S. Costanza in Rom gezeigt.<sup>2</sup> Hier ist aufgedeckt, wie in dem reich gegliederten Gefäßschmuck die Transposition der Motive in das Spirituelle einer Rechnung nach unsichtbarer, die Raumwerte verbindenden Axe geschieht.

Schmarsow zeigt, wie im heidnischen Bau der Basilika des Junius Bassus auf dem Esquilin die Dominanz der Öffnungen gegen das körperhafte Element leise anhebt, in den Feldern der Malerei eine Scheidung der Motive in körperlich-reliefmäßige und luftig-bildmäßige Darstellung eintritt, wie das hier keimende dann in der Wandgliederung von S. Costanza sich mit voller Klarheit und feinsten Ausprägung durchsetzt. Die Raumlichtbahn, die von Arkade zu Fenster spielt, schafft sich hier als Ausdruck, in der Incrustation der Mauer dazwischen, ein zentrales, breites und freies Flächenfeld, nach der die Gruppierung der Motive sich orientiert. Im Friesstreif über der Arkade nimmt der Rhythmus der Täfelung die Raumöffnung über dem Scheitel durch die zentrale Cäsar als Intervall auf. Signifikant ist hierbei ein von Schmarsow nicht herausgehobenes Moment: Im Konsolengesims unter den Fenstern ist die Zählung der Junius-Basilika geradzahlig, so daß in die Axe das Körperelement, der Konsolenwürfel gerückt ist, während im jüngeren christlichen Bau in den Pilasterstreif

zwei Bogen fallen, derart, daß hier logisch der Konsolenblock die körperliche Axe markiert, in den Arkadenstreif aber drei, womit hier in der Fenstermitte der Bogen, das Intervall die Raumaxe bezeichnet, demgemäß nach Raumwerten gerechnet ist.

Diese Präzisierung des Ausdrucks von einem zum anderen Bau ist nicht nur Entwicklungsfortschritt, sondern Folge nationaler Differenzierung.<sup>3</sup> S. Costanza ist eine griechische Schöpfung, und auf den griechischen Osten, auf die Architektur des orientalischen Hellenismus, weist alles als auf die Heimat der Idee des basilikalen Raummysterium. Umgliederung des realen Zentralraumes mit differenzierten, dunkel verschleierte Umräumen, Erschaffung einer Symbiose geheimnisvoll ineinander wogender Raumsphären von weicher Verschattung im Kontrast mit den Lichtaccenten der Höhe ist im eminenten Sinne Gestaltungsgedanke des Ostens. Die sinnlich spirituelle Phantastik des Orients überhaucht die spätantike Architektur. Beider Verbindung entspringen hohe Schöpfungen, grandios in der Raumkonfiguration und voll des Zaubers einer düsteren Raummystik. Diese Raumkonsonanz wird Ausdruck christlichen Gefühls.

Wie der Gedanke, an Stelle antiker plastischer Durchformung der Masse und klarer flächenhafter Gliederung den elementaren Kontrast von Körpermassiv und ihm eingebettetem Raum, von Oberfläche und Tiefendunkel, zu setzen, im hellenistischen Orient entsteht, dieser Fernblick in universalhistorische Zusammenhänge wird J. Strzygowsky's Forschungen und Entdeckungen verdankt. Die machtvolle Variation dieser Grundvorstellung — die durch Einlagerung konzentrisch sich vertiefender, rückspringender Reliefraumschichten in den Mauerkörper die Motive der Außengliederung erzeugt, von Otschajak bis Torcello, im Dekorativen den Umschlag der Kapitell- und Sarkophagplastik in Tiefendunkeleffekte hervorruft, — gibt die Umhüllung des Rauminnern in Kuppelkirche und Basilika mit den Anräumen der Umgänge, der Nebenschiffe und Emporen. Und dieses Motiv, die Empore, das Raumbiefengeschoß zwischen Seitenschiff und Lichtgaden, ist die stärkste Erfüllung dessen, was in S. Costanza leise aufklingt.

Die Raumbegrenzung ist im Emporenbau völlig in einen Komplex von Tiefeneinblicken, Raumimpressionen umgewandelt, und durch diese optisch geheimnisvolle Erweiterung des Binnenraumes ein Gefühl des Ungewissen, Mysteriösen ausgelöst. Der echoartig immer erneute Gegenklang von Raumtiefe und Lichtreihung wird zum Symbol des Unendlichen.

Ein formales Gesetz für die Gruppierung der Öffnungen wird durch diese Vorstellung des Raumbiefenspiels diktiert. Die Empore als raumhafte Vermittlerin zwischen Grundraum und Lichtöffnung wird immer einen Raumeinblick in die Axe des Feldes rücken, ist also logisch auf unpaarige Zählung der Raumteilung, an drei oder fünf Gruppen von Öffnungen gewiesen. Die Bauten der ersten Jahrhunderte folgen fast durchgängig dieser Bestimmung. Nur auf das großartigste Beispiel dieser Entwicklung, die Hagia Sophia sei hingewiesen, wo Dreizahl, Fünfzahl und Siebenzahl der Raumbiefeneinblicke und Fenstergruppen stets die Durchbrechung als axiale Dominante bezeichnen. Diese Arithmetik der Gruppierung ist ein Symptom des ästhetischen Grundgefühls.

Die Idee der Raumidealisation durch den Raumkonflux von Innenschiff und angegliederten Fernräumen ist dem Zentralbau entwachsen; die damit geschaffene Raummystik und Raumromantik erreicht in der ruhend radial entfalteten Raumschöpfung ihre höchste Wirkung. Die neuen und fruchtbaren Gedanken des Abend-

landes, das diese Idee vom Orient empfängt, in der Entwicklung des romanischen Stiles, entkeimen aber der Einschmelzung dieser Wirkungen in das System des Basilikalbaus, wo sie von der Energie der Bewegungsrhythmik des Longitudinalraumes getragen werden. Die römisch-christliche occidentale Raumschauung nimmt den orientalischen Zustrom in sich auf. Die visuell-geistigen Raugestaltungsmittel der Spätantike werden von der elementaren Vitalität, der körperlichen Aktionsenergie und der seelischen Gefühlskraft der nordischen Völker ergriffen und neuen Raumdanken dienstbar gemacht.

Die römischen Basiliken, die im Raumbild viel von antiker Raumklarheit bewahren, hatten mit der engen Säulenreihung, wo der Zug der Körper stärker spricht als die Pausen der Raumeinblicke, und der glatten incrustierten Oberwand das christliche Ethos vor allem in der Wucht des Tiefenparallelismus aller architektonischen Elemente ausgeprägt. Der romanische Bau übernimmt das rhythmische Pathos, das freilich durch Aufnahme von Raumwerten griechisch orientalischen Ideals als Träger dieser Rhythmik in seiner Energie gemindert und herabgestimmt wird.

Aus der Kombination der Longitudinalbewegung des Baues mit den seitlich zu strömenden, rhythmisch retardierenden Raumerlebnissen, die der ruhend-zentralisierende Raumwille des hellenistischen Orients erschaffen, entspringt die rhythmische Travée des romanischen Stils.<sup>4</sup> Die innere Dramatik der Verbindung eines als real empfundenen, durchschrittenen Binnenraumes und optisch abgerückter irreeller Fernräume — die Polarität der Raumordnung — und der Kontrast der gleichfalls den Binnenraum irrealisierend überflutenden Lichthöhe zum seitlichen Tiefendunkel, die Polarität der optischen Raumdynamik — dies Gegenspiel der architektonischen Mächte im Gesamtbau, das die Raumidealität der Basilika erwirkt, konzentriert sich im Wandfeld der Travée zu vertikalem Zusammenschluß der Einzelaccente dieser Raumaktion.

Der Kontrast einer Seitenschiffhöhe und des zugeordneten Lichtzentrums droben wird Ausgang der Travéebildung, — Thema des Stiles die gestaltende Ausprägung der optischen Vorgänge, Vermittelung, Gegeneinanderführung, Harmonisierung der Eindrucksweite im Travéesystem. Das Mittel, die mit der basilikalischen Raumform gegebenen Fundamentalkontraste in feinerem Spiel und reicherer Lebendigkeit der Raumaktion gegeneinanderzuführen, gewinnt das Romanische durch Vermehrung und Gradation des Raumelementes, differenzierte Wiederholung, Vorklänge und Nachklänge des seitlichen Raumeffektes, Einfügung von Zwischenwerten des räumlichen Mediums. Flache Reliefmotive von Raum betten sich in die Masse und gleichen aus zwischen der Raumabsetzung von Binnenschiff und Seitentiefe einerseits, der Lichtisolation in der nackten Obermauer andererseits. Die einfachste typische Maßnahme des Stils ist die Einfügung einer Reliefschicht von Raum im Körper der Scheidmauer zwischen Hauptraum und Nebenschiffblick: durch das charakteristische Motiv des Arkaden-Rücksprungbogens, der Scheidbogenabtreppung. Ein den Tiefraum umsäumendes Reliefraumband ist gewonnen, das in der materiellen Grenze der Räume ein beides gemeinsames, zart spielendes Raummotiv zwischenfügt.

Der Travéegedanke beginnt in solcher Ausprägung der Raumbeziehung die Masse formbildend zu durchgreifen. Auch der Vermittelung von Licht und Raumwert, dem harmonischen Emporbau der Travée, dient in seiner vertikalen Beziehung dieser Raum-Reliefwert der Scheidbogenabtreppung.

In unendlich mächtigerer Form aber bewirkt diese Vermittelung die Wiederholung des vollen Raumwertes zwischen Seitentiefe und Licht: das Emporengeschoß. Wie weit für den Emporengedanken orientalische Architektur direktes Vorbild gab, bleibt offene Frage. Strzygowski knüpft die Anfänge des Romanischen in Gallien an den Einstrom der orientalischen, ägyptischen Klosterbewegung. In der Tat begegnen Emporenbildungen von überraschend romanischem Habitus im Orient, in der Kirche des Roten Klosters von Sohag in Ägypten, in Kleinasien (Kodscha Kalessi), im nördlichen Syrien (Kasr ibn Wardän).<sup>5</sup> Jedenfalls wird für die romanische Kunst Frankreichs in aller Entwicklung, die gotischen Raumgedanken zuführt, die Empore und ihre Frucht, das Triforium, wichtigstes Raumgestaltungsmotiv.

Durch die Eingliederung der Empore in die Travée sind im oberen Geschoß Raumtiefen gewonnen, welche die Travée, indem sie die Erscheinung der Arkade des Seitenschiffes in nüancierter Form wiederkehren lassen, das Wandbild zu einem Aufstieg von Raumwerten umwandeln. Als Beispiel mächtiger Emporenwirkung sei das Schiff der Kathedrale von Tournay genannt. Die Bewegungen des Blickes hinein in die seitlichen Tiefen sind hier mit besonderer Energie angebahnt. Schwergliedrige ungeteilte Raumöffnungen sind als wuchtige Raumeffekte übereinander gebaut. Die Arkade des Seitenschiffes führt in zweifacher Abtreppung des Bogens zur Tiefe des Nebenraumes über. Durch die Hintereinanderstellung von Doppelsäulen an der Pfeilerlaibung wird die Energie der Tiefenbewegung lebhaft entfaltet. Ganz verwandte Form ist der Empore gegeben, die Öffnung noch vergrößert, durch Säulenstellung die gleiche kraftvolle Tiefenleitung angebahnt.

**ENTSTEHUNG DES TRIFORIUM** Diese reale Empore — ihr mächtigstes Beispiel im früh-romanischen Baugebiet gab wohl St. Rémy in Reims — wird im Verlauf romanischer Kunst in zwei Entwicklungsgebieten, in Burgund und in der Normandie, zum TRIFORIUM verwandelt. Die Funktion eines oberen Raumgeschosses im Aufbau ist durch dies neue ästhetische Motiv treu bewahrt, die schwer wuchtende Raumrealität aber zu bloßem ästhetischen Dasein erleichtert und vergeistigt.

Die eine Entwicklungsreihe liegt in der Bauschule von BURGUND und ihrer Wurzelung in der eigenartigen Architektur des Auvergnatischen Hochlandes.<sup>6</sup> Wie die Südhälfte der französischen Lande überhaupt, hatte die Auvergne die basilikale Bauform verlassen, um im tonnengewölbten Hallenbau, dem freilich die auf den Mauern ruhenden Gewölbe das direkte Hochlicht der Basilika versagten, die homogene Umschließung des Raumes und damit die materielle Einheit des architektonischen Kunstwerkes zu gewinnen. Ein machtvoller architektonischer Instinkt spricht sich in diesem Ausgehen auf Raum-Körperlichkeit des Baues aus, jene Energie und Logik, die letzten Endes die Gotik erzeugt. Ein Ineinanderfühlen, Ineinanderweben von Raum, Masse und Licht ist in diesen südfranzösischen Hallenbauten Grundklang der architektonischen Stimmung, wie sie auf höherer Stufe, unendlich verfeinert und befreit, in allen Elementen unvergleichlich gesteigert, aber im Wollen verwandt, der aus Raum, Licht und Gliederformen einheitlich gewirkte Raum der Gotik auslöst.

Fürs erste ergab diese Einheit des Umschließungskörpers nun eine dumpf belastete, düster enge Raumform. Trieb fortbildender Entwicklung wird das Streben, diese Massengeschlossenheit durch Eingliederung freier Raumwerte zu überwältigen.

In der Architektur der Auvergne wird durch Raumvervielfältigung diese Befreiung des Raumeindrucks und zugleich eine Annäherung an den basilikalen Typus erreicht. Das Seitenschiff wird zweigeschossig gestaltet, also eine Empore gewonnen, deren dreiteilige Öffnung einen starken Rhythmus von Raumwerten in der Höhe des Baues anschlägt. Notre Dame du Port in Clermont-Ferrand und St. Paul in Issoire sind die Hauptbauten dieses eigenartigen Typus. Dehio-Bezold, Die Kirchliche Baukunst des Altertums, Tafel 130, 131, 133.

Die Abteikirche von Conques und St. Sernin in Toulouse übernehmen diese Raum-idee und entfalten sie zu machtvoller Schönheit. Der Höhepunkt der Entwicklung des überbtonnten Hallenbaues war damit erreicht. Der Fortgang zu neuen Raumgedanken geschah durch Übertragung der hier gewonnenen Motive der Raumkomposition auf die basilikale Form des Gebäudes. Der Hallenbau wird durch Überhöhung des Mittelschiffs zur tonnengewölbten Basilika. Und dadurch wird das Emporengeschoß zum Zwischengeschoß, das von Arkade zu Lichtgaden empor vermittelt. Die Tendenz zur Vertikalführung des Lichtes, die in jenem seitlichen Hochgeschoß der Hallenkirche sich verriet, hat sich vollendet, die Frucht dieses großen geschichtlichen Vorganges wird das Triforium. Dehio-Bezold, Tafel 132, 133.

St. Martin in Tours, Vorbild von St. Sernin, aber später vollendet als der Tochterbau, gewinnt durch Überhöhung des Mittelschiffs das basilikale Licht und drückt dadurch die Empore zum Zwischengeschoß herab. Gleicherweise steigert in engem Anschluß an die Bauten der Auvergne St. Etienne in Nevers den Hallenbau zur Basilika, Tafel 131. In diese Entwicklung greift er aus der Cluniazensischen religiösen Bewegung geborene architektonische Idealismus der Ordensarchitektur ein und vollendet die neuen Raumgedanken zu Gestaltungen von höchster Monumentalität und klassischer Schönheit.

Der Neubau der Abteikirche von Cluny verschmilzt die fünfschiffige Raumkomposition und das Bild des oberen Raumeschosses von St. Sernin mit basilikalem Lichtgaden und erschafft die Erstlingsform der schönheitsvollen Travée, die dann in den Kathedralen von Autun, Beaune, Paray-le-Monial abgewandelt und entwickelt wird. Das Entscheidende des Schrittes liegt darin, daß der reale Raum des Auvergnatischen Typus im basilikalen Bau abgestreift wird, und im Akt einer genialen ästhetischen Abstraktion nur die Dreigruppe der Öffnungen über jeder Seitenschiff-tiefe als ästhetisches Bindeglied zwischen Seitenschiff und Lichtgaden bewahrt bleibt.

Der Raumklang dieser Öffnungen wird dadurch gewonnen, daß die Mauer gegen den dunkeln Dachraum der Seitenschiffe aufgebrochen wird. An der Stelle der Wirklichkeit der überkommenen Raumtiefe tritt der ästhetische Raumschein, die Raumimpression.

Diesem Ausblühen aus der Raumrealität verdankt das neue Motiv Kraft und Reichtum der Wirkung. Die Ablösung des Tiefenbildes vom struktiven Bestand eines wirklichen Raumeschosses aber ermöglichte eine höchste Bewegungsfreiheit und damit eine neue Schönheit des Travéebildes. In vollendete Harmonie der Gruppierung, in leichtestem Spiel des Aufstiegs ordnen sich die Raumtiefenbilder zueinander. Umrahmt von Pilastern antiker Formensprache lösen die Dreigruppen von Nischen die Obermauer des Schüfes in ein Spiel reizvoller Glieder und differenzierter Raumbilder auf. Denn bald kompliziert sich die Rhythmik der Raumwerte dadurch, daß nicht alle drei Öffnungen des Triforium, wie in der Tradition des Auvergnatischen Effektes, Durchbrechungen der Mauer werden, sondern bloße Blendnischen, also

noch zartere flüchtigere Raumeffekte, mit einer zentralen dunklen Öffnungstiefe abwechseln. Schon für den Schöpfungsbau von Cluny wird diese Form angenommen. Autun, Beaune, Paray le Monial bewahren sie, die Kathedrale von Langres blendet in ihrem schönen Triforiengeschloß die zentrale Öffnung ab und gibt zwei flankierende Dunkelräume. Dehio-Bezold, Tafel 138, 139, 143, 144.

Immer bleibt die Dreizahl der Nischen arithmetisches Grundgesetz. Damit verharret die burgundische Entwicklung im reinsten Sinne auf der Stufe romanischer Anschauung. Das Raumelement ist in der Travée das ornamentierende, rhythmisierende. In die geschlossene Masse der Mauer werden Rauntiefen als ästhetisierende Werte hineingetragen. Ein Raumwollen aber liegt dieser Travéegestaltung zugrunde, das als Vorklang der Gotik erscheint: die künstlerische Gestaltung des Raumvertikalismus. Im Ethos des Raumgefühls, dieser Entfaltung der Vertikaldimension, in der Steigerung der Hochform des basilikalen Schiffes steht der Cluniazensische Bau der Gotik näher als irgend eine andere romanische Schule. Ausdruck dieses Raumideals ist die Erzeugung des Triforium. Mit Hilfe dieses neuen Motivs vermochte sich die Vertikalfäche der Travée zur kontinuierlich geschlossenen Rhythmik einer aufsteigenden Vertikalordnung von Raummotiven zu verwandeln.

Diese Raumotive aber empfangen in solcher Metamorphose einen neuen Sinn, eine neue Beziehung zum Binnenraum. Die Rhythmisierung des Raumes durch Räume, Anräume, geht über in eine Durchspielung des Raumes mit den Wirkungen zarter Innräume. Der optische Effekt der Fernräume wird, in Relief übersetzt, in den Innenraum selbst hineingezogen. Der Hauptraum der Basilika wird nicht mehr von außen her, von jenseits seiner Grenzfläche, sondern in sich, in seiner Wandebene optisch rhythmisiert. Die zentrale Sphäre projiziert ihre Bewegungsdynamik direkt in die Abschlußmauer.

Diese Bindung der Gliederungsmotive an die Mauergränze bedingt zweierlei: einmal jene ganz neue Energie des Vertikalschwungs der Motive, die in der Vertikalenebene der Raumgränze straff lotrecht übereinandergerückt werden; sodann ein neues Verhältnis von Raumwert und Körpergrund. Beide treten zu inniger Einheit zusammen, verschmelzen zu harmonischem Spiel der rhythmischen Bewegung. Nicht mehr scheiden sich tote Scheidmauer und abgerückter Seitentiefraum, sondern beide Werte sind ineinandergewoben, in ihrem Wirkungsmaß der Gleichwägung näher gebracht. Damit ist gotischem Gliederungsideal prädiert. Die Masse empfängt ein neues Formrecht.

Die burgundischen Bauten erfüllen diesen Anspruch des körperlichen durch den schönheitsvollen Schmuck antiker Formensprache, in die alle Gliederung gefaßt wird. Die reine Lösung dieses Problems lag nicht in solcher Verkleidung der Gliederstruktur; sie entsprang der logisch reineren Ausprägung des Verhältnisses von Körpergrund und Raumwert in der Triforientravée der Gotik.

Das burgundische Triforium, Träger und Ausdruck eines neuen Raumwollens im Aufbau der Travée, ging in die Allgemeinarchitektur über, drang über sein Ursprungsgebiet vor und nahm in Angleichung an die dem romanischen vertrautere Form der einfachen Mauernische mit rahmenden Säulchen leichtere, beweglichere Gestalt und reine Reliefferscheinung an. In den Bauten des Loiregebietes begegnet diese Transposition des Motivs aus antikisierender in die gemeinromanische Formensprache. St. Aignan bei Blois zeigt im Chor burgundische Dreigruppen mit zentraler Durchbrechung und seitlich akkompagnierenden Blendnischen. Der große Chor

der Benediktinerkirche St. Laumer in Blois, von 1138, verwendet das Triforium. Dehio-Bezold, Tafel 150.

Der Chor von Saint Benoît-sur-Loire führt über sechs Seitenschiffarkaden ein kontinuierliches Band von Nischen im Zwischengeschoß hin. In solcher Assimilierung an die normale Formsprache wird die gotische Gestalt des Triforium vorbereitet. Tafel 142.

Der wichtigste Schritt der Fortentwicklung war die Aufnahme des Motivs in der kreuzgewölbten Basilika. Die Travée der Kathedrale von Le Mans, nach 1142, zeigt diese Eingliederung. Le Mans steht in der architektonischen Herrschaftssphäre der Normandie. Die Form des Triforium aber weist auf die burgundische Idee. Voll-durchbrechungen zum Dachraum wechseln mit Blendnischen. Es ist die Form der Kathedrale von Langres, die, 1144 vollendet, einen individuellen Rhythmus der Triforienaccente angeschlagen hatte: zwei seitliche Dunkeliefen flankieren eine mittlere geschlossene Nische. Le Mans war durch die Gewölbbildung zum Stützenwechsel und zur Zusammenfassung zweier Travéefelder geführt. So steht über jeder Arkade jene Dreigruppe, über dem Zwischenpfeiler eine zentrale siebente Blendnische.

Darin, daß in die Hauptaxen des Systems, in die Mitten der Einzeltravéen und die Mitte der Gesamttravée, nicht die intensiven Raumwerte der Durchbrechungen, sondern die Mauernischen geordnet sind, liegt eine Abschwächung romanischen Gefühls. Die Raumwerte treten ins sekundäre Feld. Das neue architektonische Grundgefühl der Gotik, ihr verändertes Verhältnis zum polaren Gegensatz von Raumwert und Körperwert im Aufbau der Raumgrenze, kündigt sich an. Tafel 155, 144.

Höchst bedeutsam in dem Entwicklungsprozeß, der, als Einbeziehung der rhythmisierenden Effekte der Seitenräume in den Hauptraum, zur Gotik führt, wird das ganz individuelle Travée-Ideal, das in Ausprägung solcher Vorstellung die Architektur der NORMANDIE erzeugt hat.<sup>7</sup>

Die Normannische Idee liegt darin, daß auch der Lichtgaden in einen Reliefraum, eine aus der Hauptmauer ausgehobene Raumschicht eingebettet wird, eine Travéebildung, aus der als Niederschlag wiederum das Triforium entsteht.

Die Tendenz, Raumwirkungen reliefmäßig im Anklang an die sekundäre Tiefe der Arkaden im Innenraum selbst zu gewinnen, eine homogene Harmonie der Travéemotive zu erzeugen, tritt schon in den ältesten zweigeschossigen Bauten entgegen. Die Kirche von Pont-Audemer bettet das Fenster, so wie den Seitenraum der Arkade in eine konzentrische Flachnische, legt also vor die Lichtnische einen leicht schattenden Reliefraum. Die Abteikirche von Montivilliers und St. Gervais in Falaise verbreitern diese Nische und accentuieren ihren Raumwert durch Säulchen, die den Bogen tragen. In der Kirche in Secqueville hat die tiefe Nische durch die Schlankheit des eingebetteten Fensters besondere Energie als Raumwert. (Abbildungen bei Pinder, Zur Rhythmik Romanischer Innenräume in der Normandie, aus Ruprich-Robert, *L'architecture Normande aux onzième et douzième siècles.*)

Die hochromanische Architektur der Normandie entwickelt aus diesen Keimen raum-idealisierte Wirkungen von höchster Schönheit. Die Raumschicht vor dem Licht gewinnt immer höhere Energie, steigert sich zu einer eignen Sphäre, einem Geschoß reichen Raumreliefeffektes, zum Laufgang. Der Mauerkörper der Fensterzone wird in höchster Entfaltung der Idee in eine äußere Schale, in der die Öffnungen stehen, und eine innere, durch Säulchen und Arkaden bezeichnet, zerlegt. Schattenweben und Lichtreflexe auf den Flächen und Formen geben dieser Raumsphäre optische Intensität, gesteigerte Fülle des Raumwertes. Die Lichtebene ist durch dieses

vorgeordnete Raummotiv abgeschoben, fern gestellt, die Lichtwirkung entrückt, idealisiert. Durch ein weich verschleierndes Raummedium hindurch fließt der Schein dem Binnenraum aus der Höhe zu. Nicht die Lichtfläche unmittelbar wird empfunden, sondern die milde Diffusion der Helligkeit in der Raumschicht, die dem enthobenen, in Distanz wahrgenommenen Lichtfeld gleichsam vorgeblendet ist, den Effekt durch Abstand und Schattung zu zartem Schimmern dämpft. In rein ästhetischem Schein, als Reflex und Analogie ist dem Lichtgaden eine der Nebenschiffwirkung verwandte Erscheinung gewonnen. Wie das Licht hier durch die reale Rauntiefe hindurch, in Fernstellung und Diffusion, dem Raummedium eingeschmolzen, zum Binnenraum strömt, so ist auch das Hochlicht einem Raum eingewoben, diffus gemildert und zu leise webender, in Schattigkeit und Widerschein spielender Mannigfaltigkeit gebrochen. Die beiden basilikalen Wirkungsfaktoren, seitliche Rauntiefe des Grundes und Licht der Höhe, sind in ihrem Kontrast gemildert, zur Ausgleichung geführt, zur Harmonie differenzierter Impulse derselben Wirkung gestimmt. Abgestufte Grade des gleichen optischen Effektes durchspielen den Raum zu wundervoll gelöster, schwebender Raumscheinung. Eine intensive, innerlich reiche, zugleich gehaltene, feierlich hohe Raumlebendigkeit entsteht dieser Harmonisierung der Werte. Nicht unverwandt im Wollen der Auvergnatischen und provençalischen Architektur, erzeugt die Raumkunst der Normandie eine analoge Einheit, eine Verschmelzung von Raumwerten, Körperformen und Licht, darin eine irrealisierte Raumstimmung, eine weiche Raumposie, aber, in ihrem Ausgang von Licht, in unendlich höherer Geistigkeit und Verklärung des Raumlebens.

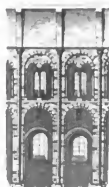
Dieser Gedanke der Umhüllung des Lichtes mit Rauntiefe wird zu seinem höchst gesteigerten Ausdruck geführt im Zusammenwirken mit der Raumwucht der Empore in den großen dreigeschossigen Bauten des Gebietes. Die wohl cluniazensisch beeinflusste Emporenanlage der Abteikirche von lumièges an der unteren Seine folgt anderen Travégedanken. Die Emporenbauten von St. Etienne in Caen und S. Vigor in Cérisy, die den Typus von St. Rémy in Reims und Tournay recipieren, zeigen in voller Ausbildung den Triforienreliefraum im Lichtgaden. Vor der Fensteröffnung reihen sich drei hohe Arkaden auf Säulchen, so daß das Licht durch einen Schattenraum weich und gedämpft hindurchwirkt. Die ganze Travée ist in ein System von Tiefenwerten aufgelöst, eine hohe Idealisierung der Raumscheinung erwirkt. Ganz anders aber als im normalen Emporenbau sind diese Raumwerte durch die Überstrahlung in das Lichtgadengeschoß, durch die Raum-Lichtharmonie der gesamten Travéeebene, in den Innenraum hineingezogen. Dehio, Tafel 86, 87, 151.

Eine verwandte homogene Travée erstrebt die Fortentwicklung wiederum unter Abstreifung der Raumwirklichkeit der Emporentiefe. Auch hier entsteht das Triforium, in dem nur der Tiefeneffekt als Durchbrechung der Mauer bewahrt bleibt. In einfachster Form verwendet dies Motiv zweier schlanker Dunkelöffnungen die straffe, flächige, gotisierende Travée von St. Nicolas in Caen. (Abbildungen bei Pinder, Weitere Untersuchungen Zur Rhythmik Romanischer Innenräume in der Normandie.)

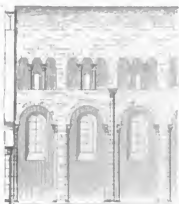
Gedrängener, noch mehr im Sinn von Raumwerten, gibt Durchbrechungen zum Dach die Abteikirche von Bernay. Pinder I. I. Und in diesem Bau scheint der Ausgang einer Entwicklung zu liegen, die jenem Lichtgadentriforium der flachgedeckten Emporenbauten, Cérisy und St. Etienne in Caen, unter Einfluß der Einwölbung seine charakteristische Gestalt im emporenlosen Bau gibt. Neben der Mittelgruppe von Durchbrechungen und dem Fenster darüber sind in der Mauer zwei Flachnischen ein-



*image  
not  
available*



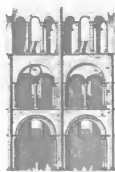
ST. SERNIN, TOULOUSE



N. D. DU PORT, CLERMONT FERRAND



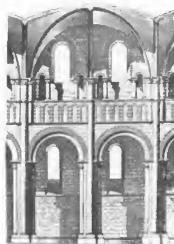
AUTUN, KATHEDRALE



CERISY, ST VIGOR



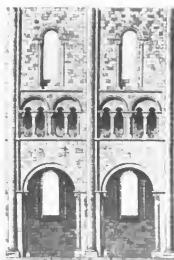
CAEN, ST ETIENNE.



CAEN, ST TRINITE



JUMIEGES



MONT ST MICHEL



JOURSAY, KATHEDRALE

Abbildung 1 5, 9 18 aus: Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Atlas, Stuttgart 1902  
 Abbildung 6, 7, 8 aus: Pinder, Zur Rhythmik Romanischer Innenräume in der Normandie, Stralburg 1904 und 1905.



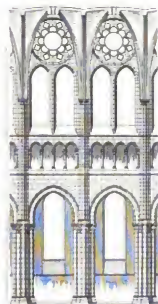
ST. GERMER



NOYON, NOTRE DAME



SENS, KATHEDRALE.



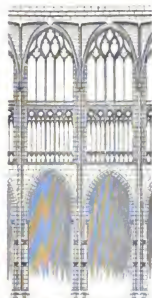
CHARTRES, KATHEDRALE



ST. DENIS



AMIENS, KATHEDRALE



ROUEN, ST. OUEN



ABBEVILLE, ST. VULFRAN



ST RIQUEIR

getieft, das Licht also seitlich wie unten von Raumwerten verschiedenen Tiefengrades umgeben. Diese Gruppe schmilzt im Fortgang der Entwicklung zu einer einzigen Raumschicht um das Zentrum des Lichtes zusammen, wahrt aber jene dreiteilige, mitten überhöhte Form. Das Triforium als Dachdurchbrechung, der von der Empore bewahrte Raumeffekt, wird mit dem Lichtwert zu einem einzigen, die Hochtravée aufs reichste gliedernden System zusammengeschlossen. Die Travéegebilde von S. Trinité in Caen und Ouistreham sind die Frucht dieses Prozesses. Die ältere Form zeigt Ouistreham. Hier sind die Raamtiefen, reich durch Säulchen und verzierte Bogen gerahmt, noch im älteren Sinne isolierte Durchbrechungen. In S. Trinité sind die Fensterische und die Seitennischen zu einer einheitlichen Raumschicht zusammengelassen, die als erhöhte Mittelnische das Fenster faßt, seitlich sich zu zwei säulchengetragenen niederen Arkaden verschattet. Wiederum ist im Oberraum die Gliederung zwar völlig im Sinne romanischer Kunst als Raumweben und Schatten-Lichtspiel, aber innerhalb der Abschlußebene gegeben. Eine Reihung ganz flacher Nischen vermittelt mit zartesten Raumeffekten im geschlossenen Mauerkörper zwischen dem unteren Seitenraum und dem Lichtraum. Dehio, Tafel 151, 155.

Parallel mit dieser spezifisch normannischen Travéegestaltung geschieht aus gleicher Tendenz heraus die Ausbildung des eigentlichen Triforium, als Ablösungsform der Empore. Abgeblendete zweiteilige Emporenöffnung von edler Gestalt und fein gestimmter Proportionierung führt die Kirche des Mont St. Michel. Eine vordere Reliefräumschicht wird durch den Hauptbogen aus dem Mauerkörper ausgehoben; eingestellte Doppelarkaden formen eine zweite tiefer liegende Raumschicht. Das Fenster empfängt durch Säulenumrahmung Raumcharakter. Die Klarheit und proportionale Harmonie dieser Travée sicherte ihr Fortwirkung. Dem gotischen Triforium ganz nahe kommt die Form von St. George in Boscherville, vier hohe schlanken Nischen, in einfacher horizontaler Reihung die Scheidmauer mit Raumwerten gliedernd. Doch ist bereits der Körperwert der Mauerstreifen durch vorgestellte Säulen betont. Die auf Säulen gestellte Arkadennische von Mont St. Michel und die beiden schlanken Luken von S. Gabriel schließt zum Triforienbild die Abteikirche von Lessay zusammen. Hier herrscht im Vorwalten des Körperelementes und der schlanken Gesamtform der Travée schon gotisches Gefühl. Tafel 87, 155.

Seine höchste Wirkungsmacht erreicht das normannische Triforium, dem der in die Mauer gefügte laufgangartige Raum Tiefenfülle wahrt, in zwei Bauten, wo unter der Herrschaft gotischer Wölbung und Formensprache die Travée strenge Einheit und formale Harmonie empfangen hat, in der Kathedrale von Lisieux und im Chor von Bayeux. Auf der Stufe gotischer Raumgestaltung ist hier ein reinsten Nachklang der durch umgürtende Raumwerte völlig idealisierten Raumschönheit des romanischen Emporenbaus, wie S. Etienne, gegeben. Höchster Reichtum der Erscheinung durch Hintereinanderordnung dreier zarter Tiefenstufen ist dem Triforium von Bayeux gewonnen; noch stärker wirkt die schlichte Reihung von Doppelnischen in Lisieux. Der reine Emporbau der Travée aus Raumwerten ist mit gotischem Bewegungsschwung zu hohem Gesamtgefühl verschmolzen. Indem die Triforien Form und Proportion der Grundarkade, im Nachbild gleichsam verfeinert und verdoppelt, in der Scheidmauer abspiegeln, ist das Innenschiff rings von schattendurchspielten Raumwerten umwoben, die Mauerumgrenzung völlig aufgelöst in rhythmische Bewegung formreiner Raamtiefenbilder, die den Mittelraum im höchsten Maße zu einer schwebenden Gesamterscheinung erklären und vergeistigen. Ein einheitlich reich bewegtes,

gleichmäßig von homogenen Wirkungen erfülltes Raumbild des zentralen Schiffes ist gewonnen. Ourlitt, Die Baukunst Frankreichs, Tafel 107.

**TRIFORIUM UND GOTIK** Der Geist der Gotik ist der genialer Synthese gebener Motive im Dienst neuer Raumidee. Dem Streben, der gesteigerten vertikalen Dynamik des Raumes Ausdruck zu verschaffen, entpringt auch die gotische Travée. Empore und Triforium, die Ausgangsform und die Entwicklungsfrucht der romanischen Travéebildung, werden kumuliert zum ästhetischen Aufbau der Raumumgrenzung. Ein mächtiger Wille vereint das Urmotiv und seine Abform, um dem neuen Gefühl vertikaler Impetuosität des Raumes genug zu tun.

Diese Verschmelzung der romanischen Motive führt zu einer vollständigen Umstimmung der Werte, zu einer Verkehrung des Verhältnisses von Raum und Masse. Mit der Verdreifachung der Raumotive sind die Öffnungen, die Tiefenelemente, die Leeren mit dem Körperelement, den Massenteilen gleichgewogen. Damit verliert die Raumtiefe ihre rhythmisierende Kraft, die auf ihrer zentralen Stellung in der körperlichen Ebene beruht, auf dem Gegensatz zur Masse. Die Emporen-Triforientravée ist gänzlich von Raumwerten durchbrochen, zum Schein einer homogenen Gesamtdurchbrechung aufgelöst, in der die Massenteile als Körper stehen. Die Wandmasse wird, indem die Raumtiefen in ihrer Fläche wachsen, in Einzelelemente von geringem Massiv, in Teilkörper von geschlossenem Volumen aufgelöst, die der vollen Durchstaltung zugänglich werden, sich zu formhaften Gebilden, zu Gliedern des architektonischen Organismus zusammenziehen. Nur die eminent fungierenden Kerne der Masse, die Bahnen des Druckes und der Kraft, bleiben in der freien Fülle des vertikalen Raummedium der Travée als Gliedergerüst bestehen.

Auf diesem verwandelten Verhältnis der Öffnung, des Raumes, zur Masse, zum Öffnung-trennenden Pilaster, zum rahmenden Arkadensäulchen beruht die Umbildung der romanischen Travéemotive im gotischen Stül: sie werden aus Raumotiven zu Gliederordnungen.

Die Glieder erhalten nach der natürlichen Logik der Wahrnehmung mit dem quantitativen Vorwalten die ästhetische Dominanz. Sie rücken ins Zentrum der ästhetischen Apperzeption. Die vertikalen Glieder, im Romanischen Satelliten der Öffnungen, werden zum führenden Formmotiv, erhalten den optischen Accent. Der Blick sucht die Ordnung dieser Gliederreihen, die sich zonenweise zum Licht emporbauen, vollzieht mit ihnen den Aufstieg zur Höhe als ein rhythmisches Erlebnis vertikaler Linearbewegung. Hier liegt die Scheidegrenze romanischer und gotischer Anschauung, die Differenz der sinnlichen Vorgänge, auf welche Stile sich gründen.

Die romanische Anschauung sucht als ästhetisches Erlebnis die Empfindung des kompositorischen Spieles von Räumen, die romanische Travée ist Gruppierung von Öffnungen im Mauerkörper. Diese stehen im Zentrum des Systems, als Blickleiter, Bewegungsträger. Die Gotik charakterisiert sich dem gegenüber als ein Umschlag der Werte. Ornament und Grund, Rhythmikon und Rhythmizomenon, vertauschen sich. In die zentralen Punkte des Systems rücken an die Stelle der Raumtiefen die Glieder. Im Zusammenhang mit den Triforiengliedern wirkt bei geteilter Empore nun die Säule als das ästhetische Element, leitet vor dem freien Raumgrund den Blick als Vertikalbahn empor. Und das Triforium verändert im Walten dieser gotischen Idee seine ästhetische Ordnung: an Stelle der Dreizahl von Nischen tritt die Vierzahl. Damit rückt statt der zentralen Öffnungen eine der Säulen, also ein Glied,

das plastische Gebilde in die Axe. Die Gesamtaxe der Travée erfährt eine körperhafte Bezeichnung.

Die Gliederordnung der gotischen Travée wird dadurch von der unpaarigen Zählung der Öffnungen im Romanischen auf paarige Zählung der Öffnungen geleitet. Die ungradzählige romanische Raum-Arithmetik wird zur gradzähligen Gliederrechnung der Gotik.

In diesem Übergang des optischen Accentes von den Räumen auf die körperhaft plastischen Gebilde des Wandaufbaues spricht sich das neue Gefühl für die Dominanz des Hauptraumes aus, das, im Romanischen heranreifend, in der Gotik nun stülbildend, Thema der Raumgestaltung wird. Die romanische Travée führte durch das Spiel der Tiefenbilder und Fernräume den Blick fortwährend aus dem realen Binnenraum fort, seitab, erzeugt das Raumgefühl mittelbar durch die rhythmische Summation exzentrischer, von jenseits der Grenzebene einstrahlender Raumwirkungen. Der gotische Raum verwandelt diese in seitliche Räume tauchenden Blickbewegungen in vertikale, an Gliedern emporsteigende Bahnen, verlegt die optische Aktion formal transponiert in den Innenraum. Ein höchster Reichtum von Momenten der Raumgliederung ist im Innenschiff selbst entfaltet, eine völlige Verlebendigung des Hauptraumes im Gliederspiel der Travée geschaffen.

Der geschichtliche Weg dieses ästhetischen Anschauungswandels im Werden und im Fortschritt der Gotik ist klar zu verfolgen. Die der eigentlichen Konzeption des gotischen Travée gedankens vorausliegende Stufe ist sehr interessant durch den picardischen Bau von St. Germer bei Beauvais gegeben. In einem tastenden Versuch wird die Grundlinie der gotischen Travée skizziert, unvollkommen in der Lösung, doch im vollen Bewußtsein der Aufgabe. Die Bauten der Isle de France, auf denen St. Germer beruht, die Kirchen in Poissy, St. Etienne in Beauvais, St. Evremond in Creil, haben als Zwischengeschöß das Triforium, das ihnen aus der benachbarten Normandie zukam. In Poissy ist dies Zwischengeschöß verblendeter Reliefraum, in Beauvais und Creil lichtlose Öffnung zum Dachraum.

Der Bau von St. Germer realisiert diesen Bauten gegenüber zum ersten Mal gotisches Raumideal. Ein steilschlanker Basilikalraum ist entfaltet. Die Gliederung der Travée dieses Hochraumes geschieht dadurch, daß der Bau statt des Triforium auf die volle Empore zurückgreift, nach dem Vorbild und in der charakteristischen Form der normannischen Architektur. Den Wandüberschuß der steilen Travée zwischen Empore und Lichtgaden harmonisch zu verlebendigen, fehlte dem Bau noch das Mittel. Das Bedürfnis, auch hier Raumelemente einzugliedern, befriedigte sich durch die primitive Maßnahme der Einfügung einer viereckigen Luke zum dunkeln Dachraum. Ein viergeschossiges System ist erstmalig angeschlagen, aber in formal unzulänglicher Erscheinung. Das Ringen der Zeit nach Gestaltung des neuen Raumideals ist fühlbar. Tafel 148, 152.

Quell für das individuelle Motiv der oblongen Raumtiefe ist vielleicht die Kathedrale von Tournay, die im Querschiff über den Emporen eine Reihung oblonger Öffnungen gegen den Dachraum führt, die hier allerdings von Säulchen gerahmt sind. Die Funktion dieser Oblongischen ist die gleiche: sie setzen ein Raummotiv in die tote Stelle zwischen Empore und Lichtgaden. In Tournay sind diese Oblonge noch im romanischen Sinn horizontal hingereicht, nicht in den Vertikalzug der Travée gespannt. Der Vorstoß aber dieser mächtigen Schöpfung zur Viergeschossigkeit des Aufbaues mußte auf die werdende Gotik einwirken. Tafel 149.

Die reine Lösung des in St. Germer gestellten Problems bezeichnet den Schöpfungsmoment der frühgotischen Travée. Die stilistische Idee ist rein verwirklicht in dem Augenblick, wo das Triforium als ästhetisches Raumlagergeschoß die formale Harmonie der viergeschossigen Travée vollendet. Vermutlich hat der Bau Abt Suger's in St. Denis diese Synthese vollzogen. Im Falle, daß nicht schon St. Denis der schöpferische Gedanke gehört, worauf vielleicht, doch nicht sicher, der Mangel des Triforium im Bau von Senlis hindeutet, dem nächsten Tochterbau von St. Denis, wäre die stilbegründende Tat dem Erbauer des Chores von Notre Dame in Noyon zum Ruhme zu rechnen. Das Vorbild von Tournay, das in Noyon auch die Grundrißbildung bestimmte, könnte hier bedeutsam eingewirkt haben. Tafel 371.

Jedenfalls hat hier zuerst in vollendeter Klarheit die gotische Raumdice Gestalt gewonnen. Im großen Takt der vier Durchbrechungsgeschosse steigt der Aufbau machtvoll empor. Völlig ist die lastende Gewalt der Masse gebrochen, die Raumschließung zu ganz neuer durchlichteter-raumhafter Gliederfülle gelöst. Aus der Summe der Einzel motive ist der große, gotische Bewegungsaffekt gewonnen. Die raumstarken Emporen über den breit aufgethanen Seitenschiffstufen geben ein hohes Gefühl schwebender Raumlösung, und in reiner Harmonie vollendet der zierlich nuancierte Abklang der realen Räume, das Triforienmotiv, in seiner Alternanz zart durchschatteter und durchlichteter Rauntiefen und feiner Glieder, die Auflösung der materiellen Raumbülle in optisches Spiel. Alles Formale im Aufbau der Travée ist dabei von anmutvollster Kraft, atmet die herbe Frische jugendlichen Frühgefühls des Stiles, eine Stimmung, verwandt dem ephesischen Ethos früher griechischer Plastik. Der chevalereske Geist dieses Frankreichs der Frühgotik spricht aus der metallischen Eleganz der Glieder. Wie in sieghaftem Glücksgefühl ist dem neuen architektonischen Ideal Ausdruck gegeben.

Dabei greift das Gesamtgefühl des Baues der Einzelformulierung der neuen Anschauung voraus. Die Motive der Travée wahren noch romanische Anschauung, geben starke Rauntiefenwerte. Die weit geöffneten Emporen sind ungeteilt, das Triforium ist fünfteilig, so daß ein Raumenient in der zentralen Axe steht. In den ersten Jochen des Chores tritt das vierteilige Triforium und damit die körperhafte Betonung der Axe ein. Im rundgeschlossenen Querschiff rückt dreiteiliges Triforium wieder den Raumeinblick in die Vertikalaxe. So mischen sich romanische Raumvorstellung und gotische Gliederrechnung.

Gleiche Erscheinung zeigt die Kathedrale von Laon, die gotischen Bewegungsschwung des Aufstiegs mit romanischer Wucht des formalen zu höchster Macht und Großheit des Raumeindrucks vereint. Dem entspricht die Dreizahl der Triforienischen, die noch den Tiefeneinblick in die Höhenaxe der Travée stellt. Tafel 405.

Wie aus diesem Schwanken das spezifische gotische Gefühl der Gliederaktion sich zu reinem Ausdruck klärt, stellt die gegen den Chor um ein Jahrzehnt jüngere Travée des Langhauses von Noyon vor Augen. Der arithmetische Zweiklang der Motive ist zum ersten Male in reiner Klarheit durchgeführt. Konsequenz ist die Vierzahl von Triforienöffnungen angenommen. Auch der Lichtgaden ist in diese Rechnung einbezogen: das einfache Fenster des Chores wird geteilt, und damit ein Körper, der Wandstreif mit dem vortretenden Säulchen, in die Mitte des Feldes gerückt. Die zentrale Vertikalbahn der Travée, die Symmetrieaxe des Aufbaues ist in allen Punkten durch einen Bewegungskörper bezeichnet.

Diese paarige Ordnung der Motive, auf der die optische Dominanz der Körper-

form beruht, wird Kriterium des eigentlich gotischen Esprit. Die klare Logik des Bewegungsgefühls dokumentiert sich durch dies Zahlenprinzip. Alle exzentrischen gotischen Schulen zerbrechen stets diese feste Bindung des Systems.

Die so reizvoll individualisierten frühgotischen Schöpfungen des Chores von St. Remy in Reims und des südlichen Kreuzarmes von Soissons zeigen in der arithmetischen Ordnung eine Verschmelzung der Dreizahl mit der Zweizahl: geteilte Empore, sechsteiliges Triforium, dreiteilige Fenstergruppe im Lichtgaden. Die kristallene Klarheit des Systems von Noyon ist zu freier Lichtheit aufgelöst, oder durch Überfülle zierlicher, im Licht stehender Glieder überstrahlt. Vor allem der Raum von Soissons, die glanzvollste Schöpfung des frühen Stils, gewinnt durch diese Erfüllung des Travéebildes mit Vertikalformen dem gotischen Gefühl stärksten Ausdruck. Die Travée zittert und vibriert im Überschwang des vertikalen Bewegungsspiels. Gleitende Reihen von Vertikalbahnen verschmelzen im Licht zu flüchtigem Presto des Gesamtklanges. Tafel 372.

Die Bauten des viergeschossigen Systems schaffen auf der Frühstufe des Stils dem gotischen Ideal reinste Erscheinung. Der Viertakt der Geschosse gibt der neuen vertikalen Dynamik des Raumes stärksten Wucht. Aus der viergeschossigen Travée wird darum auch durch Vereinfachung und Verstärkung der Motive die Travée der Hochgotik gewonnen.

Bedeutsam allerdings werden, indem sie den Weg zu diesem Reduktionsakt der Hochgotik weisen, auch die der Schule von St. Denis parallel gehenden dreigeschossigen Travéesysteme. Die Empore Normannischen Charakters bewahren die Kollegiatkirche von Mantes und Notre Dame in Paris. Die Dreizahl der Öffnungen nach romanischem Gefühl bedingt Überwiegen der Raumwerte. Die eminent gotische steilhohe Raumgestalt dieser Bauten ist noch nicht von analog entschiedenem Formausdruck begleitet, gibt das Raumgefühl nur erst durch die Proportion und die glatte Klarheit der Flächen. Die Kathedrale von Paris gewinnt dann den Anschluß an das viergeschossige System dadurch, daß in einer St. Germer noch verwandten Form eine Rundöffnung, der Empore von Mantes entnommen, zwischen Empore und Fenster gefügt wird. Tafel 374, 375.

Im höchstem Maße bedeutsam aber für das Reifen der Hochgotik, ein Vorklang ihres Raumwollens geradezu, ist die Kathedrale von Sens. Etwas völlig Neues ist in diesem Bau die alles Vergangene zurücklassende Aufhöhung und Aufweitung der Seitenschiffe. Mit genialer Kühnheit ist eine Travéeform konzipiert, die den Höhenschwung des gotischen Raumes nicht, wie die Bauten der Schule von St. Denis, durch die Vertikalsuccession mehrerer Raumotive gewinnt, sondern durch den Vertikalismus des Gesamttraumgefühls. Mit der vollen Hälfte der Gesamthöhe ist die Travée Raum, Weite, Licht geworden. Der geschwellten Raummasse dieser Grundarkaden antwortet in wuchtiger Harmonie ein Triforium Normännischen Charakters, abgeblendet, zweigeteilte emporenartige Öffnungen, mit der Vollkraft seines Raumwertes. Die Form in ihrer Raumschwere ist völlig romanisch; funktionell ist der hochgotische Akkord der Travée angeschlagen. Das Fenster bricht die ganze Breite der Travée zur Lichtfläche auf. Der überbewegliche Aufstieg von vier Durchbrechungsgeschossen ist zur Harmonie eines machtvollen Dreiklanges zusammengezogen, das Triforium hat endgültig die Empore abgelöst, plastische Gliederung des raumschließenden Körpers im Innenraum die Raummüftung mit Fernräumen. Was die Kathedrale von Sens gegen die parallelen Bauten der Frühgotik abhebt, ihre



Raumwirkung zu einem Vorklang der Hochgotik macht, ist die Wucht des ruhend Kubischen, der Raummasse, die hier entfaltet ist. Auf dies neue Gefühl von Raumweite und Raumgewalt gründet sich die hohe Entwicklungsbedeutung des Baues. Zwei Raunteile des Seitenschiffs und ihre Lichtkorrespondenz sind unter einer von schweren Pfeilern getragenen Gewölbceinheit zusammengefaßt, dienen dem großen Kompartiment des Hochschiffs als Komponenten. Die Raumwirkung des Gesamttraumes resultiert aus dem machtvoll schweren Rhythmus der Folge dieser kubisch geschlossenen, ruhend geformten Wölbungsräume. Diese Isolation der Raunteile ist noch höherromanisch; das Zukunftsvolle ist die Raumentergie, die innerhalb der Kompartimente ein neues Gefühl auslöst. Und vor allem zukunftsreich ist das neue Verhältnis von Seitenschiffraum zu diesem Hauptraum, das infolge der Raumweiterung, die der Bau bringt, zum ersten Mal groß und klar verwirklicht ist: die Ablösung der Seitentiefen zu eignen raumstarken Nebenhallen. Die Anräume sind derart geweitet, erhöht und durch große Fenster durchlichtet, daß sie aus der Subordination unter den Innenraum heraustreten zu eigenem Raumdasein; aus optisch rhythmisierenden, idealisierenden Raumexponenten werden selbständige Raumkomponenten.

Damit wird das Funktionsverhältnis beider basilikaler Raumfaktoren ein neues: die Differenzierung des Realitätsgrades von Binnenraum und optischem Anraum mindert sich, um im Fortgang der Entwicklung ganz zur Gleichordnung zu werden, zur Raumeinheit ineinanderflutender Raummassen. Die orientalischemanische Idee des Raumkontrastes klingt ab. Die Zusammenwirkung beider Raumglieder wird zur freien Harmonie souveräner Räume. Einmal scheidet das Seitenschiff sich stärker ab, zu Raumfülle und innerer Raumlebendigkeit. Diese Raumfülle wirkt dann durch die geweiteten und erhöhten Scheidbogentore in neuer Weise mit dem Raumelement innen zusammen; ein freies, weites und lichtes Ineinanderfluten, eine offene Durchblickbarkeit der gesamten unteren Sphäre der Schiffe wird Raumideal.

Die epochale Raumschöpfung von Sens erfüllt zum ersten Mal groß und bewußt den Drang der Entwicklung, setzt auch die neue Raummacht der Seitenschiffe sogleich in Ausdruck, in Aktion um. Die Wand des Seitenschiffs ist in Kombination von Raumwerten und Lichtwerten zu eigenem Travéebild gestaltet, derart, daß unter den Fenstern Nischen, Reliefräume [später zu Kapellen aufgebrochen] in die Mauer gebettet sind, die den basilikalen Kontrast von Raumtiefe und Licht als Vorklang der Haupttravée in der Tiefe des Seitenschiffs anschlagen. Das Motiv solcher Arkadenstellung unter den Seitenschiffen war bereits in romanischer Kunst entwickelt. Hier zuerst aber ist durch Raumkraft der Nischen und Lichtfülle des Fensters eine wirkliche sekundäre Travée gewonnen. Der Triforien-Fenstereffekt der Hochwand ist in den Seitenraum einprojiziert. So hebt die ästhetische Dramatik der Travée mit Raumwerten dritter Ordnung, zartesten Fernräumen am Grund der Seitenschiffe an. Durch das Raummedium des Anraumes in völliger Irrealisierung und Entrückung hindurchwirkend, tritt dieses Fernspiel dem großen Travéeakt hinzu. Tafel 379, 404.

Der hier schöpferisch eingeführte Gedanke wird in den kühnen Raumkompositionen der Kathedralen von Bourges und des Chores von Le Mans, wo in dreifacher Abstufung solcher subordinierten Travéebilder die Räume sich emporbauen, zu hohen Schöpfungen phantasievollster Schönheit gesteigert. Tafel 376, 377.

Die Eingliederung der neuen Werte in den Raum streng gotischen Ideals und damit die Vollendung der Gotik, die Indroduktion des klassischen Stiles, geschieht in der Kathedrale von Chartres. Der Dreiklang des Aufbaus, bei Adoption des Triforium statt

der Empore, in gotischem Gefühl der Raumfülle, der Gliederenergie und der Lichtmacht, wird in diesem grandiosen Bau erstmals mit vollem Accent angeschlagen. Eine höchste Steigerung sowohl des Raumwertes als des Lichtwertes gibt dem Raumgefühl ein neues Pathos. Das Grundgeschoß wird zu imposanter Weite geöffnet und erhöht, das Hochgeschoß völlig zu strahlender Brillanz farbiger Lichtfülle aufgebrochen, eine in aller Architektur unerhörte Macht des ätherischen Faktors der Raumstimmung initiatorisch entfaltet. Jedem Motiv der Raumaktion ist vollste Amplitude des Ausdrucks gegeben, dem Gesamtbewegungsgefühl höchste Gewalt des Ausdrucks gewonnen. Das Pathos des basilikalischen Kontrapostes, die Raumdramatik des mittelalterlichen Baues, der Gegenklang von umgürtenden, nun zu hoher Freiheit und Weite gelösten Anräumen, und der Lichtmacht der Höhe erreicht in der Travée der hohen Gotik die Erfüllung der Idee.

Die kubische Raumwucht, die in Sens nur erst dem einzelnen Gewölbekompartiment gegeben war, hat hier den gesamten Schiffsraum durchdrungen. Die schmalen Gewölbejoche geben eine erleichterte, schnelle, fließende Rhythmik. Die Fenster werden aus isolierten Lichtöffnungen breite ruhende Lichtflächen.

Bei dieser gesteigerten Aktionskraft von Raum und Licht erfährt das Triforium eine Verminderung seines Raumwertes, es tritt ganz in die Sphäre des körperlichen, wird Träger der Longitudinalrhythmik, die den gesamten Raum durchpulst. Eine gleichförmige klare Reihung mild verschatteter Blendnischen liegt in der Oberfläche der Mauer; nur als leichtes Spiel ist der Raumwert im Kontrast von Relieftiefe und dominantem Körper gewahrt. Die Vierzahl der Nischen, die den Körper accentuiert, ist rein durchgeführt, vielleicht nach Vorbild des reif-frühgotischen edlen Baues von St. Yved in Braisne. Weitab liegt die Tiefenkraft der ins dunkle aufgebrochenen oder eignes Licht führenden Triforienräume der Kathedrale von Sens oder noch des interessanten, hochgotische Raumedanken vorverkündenden Baues von St. Leu d'Esserent, wo die Genealogie des Triforium von einem Bauindividuum gleichsam noch einmal wiederholt wird. In Chartres ist das Triforium der Gotik vollendet. Nicht mehr isolierte Öffnungen geben Raumotive, sondern ein Band von Gliedern umgürtet, über die Dienstgruppen des Gewölbe hin in neuem Sinn kontinuierlich zusammenwirkend, den ganzen Raum. Die Gliederaktion des Triforium ist voll realisiert. Tafel 374, 381, 382.

In der Einzeltravée wirkt das Motiv, zwischen der Rauntiefe unten und der unmittelbar gegenwirkenden Lichtmacht droben, als bloßes Bewegungsgelenk, Hebelpunkt des Kontrastspiels, die wichtige Funktion einer Vermittelung und Überleitung der Geschosse in reiner Harmonie des Bewegungsaufstieges erfüllend.

Der Charakter des Triforium von Chartres bleibt in den nächsten hochgotischen Bauten unverändert. Das Schiff von Soissons, und die Kathedrale von Reims stimmen Proportion und Energie seiner Wirkung nach dem individuellen Raumgefühl dieser Bauten ab. Tafel 383, 384.

**DI E AUFLÖSUNG DES TRIFORIENMOTIVS** Die letzte Phase der Triforiumentwicklung wird durch die Kathedrale von Amiens eingeleitet.\* Die Travée von Amiens bedeutet die Zenithöhe im Fortschritt der Idee mittelalterlicher Architektur vom Aufbau der Raumschließung, bedeutet damit den Grenzpunkt, jenseits dessen die konsequente Fortführung zur Brechung des Phänomens, zum Umschlag der Wirkung führt. Diese Idee war, die Höhenbewegung des Raumes durch intermit-

tierende Zonen von Raummotiven und Formmotiven in vertikaler Folge zu gestalten. Die einzelnen Geschosse waren klar voneinander abgesetzte Einheiten von individueller Funktion. Die Travée der Hochgotik bedeutet die reine Gleichwägung der Einzelfunktion und der Gesamtharmonie. Amiens bezeichnet den Augenblick, wo die Wage im Gleichgewicht steht. Die Motive sind zu reinsten Harmonie des Bewegungsvollzugs geschlossen, doch noch in klarem Takt gegeneinander abgesetzt.

Mit dem Maßwerk aber, der Auflösung der Hochwand, tritt ein Neues ein. Die Succession der Gruppierung schmilzt zur Einheit der Form zusammen. Das System der Einzelöffnungen hat sich zur geschlossenen Lichtebeine ausgebreitet, Durchbrechung und Gliedergerüst durchdringen einander, bilden eine Flächeneinheit, in der die Einheit des Raumes sich projiziert und bezeugt.

Damit ist die Form des Bewegungsvorganges verwandelt: Die intermittierende Bewegung der Gruppe wird zur kontinuierlich ornamentalen Bewegung der Fläche. Die aus Einzelmotiven im Mauerkörper gebildete Travée forderte successive Willensakte des Subjektes, um die Motive zu verbinden. In der hohen Gotik ist dieser Prozeß so verfeinert und bereichert, daß vom subjektiven Willen nur noch minimale Impulse gefordert werden. In der Maßwerkordnung sind diese Impulse zum erstmal ausgeschaltet. Die Bewegung wird restlos von der geschlossenen Formkontinuität des Maßwerksystems getragen. Ein neues Prinzip der Anschauung ist damit statuiert: die optische Autarkie der Form. Das Eingreifen des menschlichen Willens als des formverbindenden Faktors scheidet aus; der Vorstellungsakt wird zum Formakt, zu reiner Wahrnehmung sich selbst vollendender Gestaltbewegung. Das architektonische Prinzip des Mittelalters, das auf die Mitaktion des menschlichen Bewegungsgefühls rechnet, geht über in die bildhafte, rein optisch-geistige Anschauungsform, in der sich die Renaissance vorbereitet.

Die rein optischer Anschauung am meisten zudrängenden Gebilde, die Motive der Lichtgliederung, sind logisch die Erstlinge dieses Neuen. Aber einmal hier verwirklicht, mußte das Prinzip weiter drängen. Schon in Amiens geschieht der erste Schritt: der mittlere Fensterposten wird ins Triforium niedergeführt. Lichtgeschoß und Zwischengeschoß sind nun durch eine übergreifende Formbahn zusammengeschlossen, das Triforium an das Fenster herangezogen, die Einheit der Wand ausgesprochen. Beide gemeinsam bilden eine bewegte Gliederebene, die dem mächtigen Raumwert des Seitenschiffes mit der Pracht des strahlenden Formenspiels von Maßwerk und Licht antwortet, in der die innere Bewegungsfülle, die schweigende Raumgewalt der majestätischen Hochschiffweite sich in kristallener Schönheit niederschlägt. Tafel 385, 406.

Eine individuelle Formmaßnahme des Baues bezeugt und accentuiert die neue Auffassung der Travée: unter der Sohle des Triforium hin ist ein schweres skulptiertes Laubband geführt, das wie ein Gesims die Zone der Seitenschiffgiebel von der Gliederzone in Triforium und Fenster scheidet.

Die hier eingeleitete Zusammenfassung von Fenster und Triforium wird in der Folgeentwicklung zur Verschmelzung und damit zur Vernichtung des Triforium als eines eigenen Motivs. Die beiden ästhetischen Mächte der Travée, Raum und Licht, sind in ihrem Wert so gesteigert, in ihrer Funktion — indem die Lichthochwand die Einheit des Binnenraumes ausspricht und gestaltet, die Seitenschiffkompartimente sich aus der sie isoliert gegeneinander hinreichenden Vertikalbeziehung zum Lichtzentrum lösen und zur freien Raumfülle der basilikalischen Grundhalle horizontal zusammenfließen — so

auseinandergeführt, daß die Vermittlungsfunktion des Triforium unwirksam, unlogisch wird. So scheidet der Mittelwert einer ästhetischen Biendraumtiefe aus, die Gegenwirkung der basilikalen Motive vereinfacht sich zum simultanen Kontrast, der die Tendenz zur Raumruhe ausspricht.

Im Neubau des Schiffes von St. Denis geschieht der entscheidende Schritt. Die Rückwand der Triforiennischen wird zum Außenlicht aufgebrochen, wird verglaste Öffnung. Die Triforientiefe wird zum Lichtraume, die Glieder beider Zonen treten zu gemeinsamer Lichtwand zusammen, das Triforium wird Vorklang, Sockel gleichsam des Fensters. Der Chor von Amiens, der Bau von Beauvais, St. Pierre et St. Paul in Troyes, 1230—41, übernehmen sogleich die Neuerung. Tafel 387, 386.

Der gotische Bau erreicht mit dieser letzten Konsequenz der Idee des Stils den höchsten Glanz seiner Erscheinung. Das mittelalterliche Formprinzip, der Gedanke, die körperliche Umschließungsmasse des Raumes mit Raum- und Lichtwerten zu durchdringen, ist am Ziel. Die Gegenmächte des starren und des freiesten, Stein und Licht, sind zur letzten Einheit gegenseitiger Durchdringung amalgamiert, zu einem homogenen Medium, zu ornamentaler Verflechtung von Steinformen und Lichtflächenformen verwoben. Diese Einheit der Gegensätze ist das Pathos der vollendeten Gotik. Die hohe Idealität der Raumerscheinung im Kathedralbau des reifen Stiles ruht auf dieser völligen Auflösung der architektonischen Elemente ineinander.

Die Angleichung von Triforium und Fenster rührte noch nicht an die formale Vertikalordnung der gotischen Travée. Das Triforium wahrt innerhalb der Lichtwandeinheit seine individuelle Form. Aber das Gesetz der vertikalen Succession war bei der Fülle und Zartheit der Glieder an so feine Fäden geknüpft, daß, wenn die Spannung des Vertikalgefühls im geringsten nachließ, der Höhenzug aus der Ordnung weichen, sie zur hingebreiteten Gliederfläche zusammensinken mußte.

Dies ist die Entwicklung der Travée des vierzehnten Jahrhunderts, sie bedeutet das völlige Verklingen des Triforienmotivs. Die Maßwerkbildungen, als Projektion des vertikalen architektonischen Bewegungsaktes der Travée erzeugt, verschmelzen zur ruhend ausgebreiteten dekorativen Wandfläche. Diese Wiedergeburt der Gesamtwand aus der Longitudinalfolge vertikaler rhythmischer Einzeltravéen ist der spätgotische Prozeß. Es projiziert sich in ihm der Wandel des Raumgefühls, der als Raumvereinheitlichung schließlich die basilikale Idee des Mittelalters, die Raumsynthese, Raumsymbiose des antiken Erbes, ablöst.

Einer solchen Einheit des Raumes in der Form des absoluten Lichtraumes gibt St. Urbain in Troyes in bedeutungsvollem Schöpfungsakte Gestalt. Aus dem Lichtgefühl der hohen Gotik ist ein neues Ideal der Gestaltung entwickelt, der Bau zu einer reinen Lichtsphäre umgewandelt. In geistvoller Weise sind dieser homogenen Lichtsphäre die Nachklänge des basilikalen Kontrastes, zierliche, lichtvolle Nebenschiffe, eingeordnet. Die Gesamtraumidee aber ist die der Einheit aller Sphären im Licht. Hier ist das Triforium völlig aus der Maßwerkfläche verschwunden. Gleicherweise ist das Motiv aus den Lichtflächen im Hallenchor von St. Nazaire in Carcassonne ausgeschaltet, dem gefeierten Bau, der das Ideal der Raumeinheit als eines Lichtraumes noch reiner verwirklicht, 1320. Tafel 389; Gurlitt 85, 80.

Die Dominanz des Lichtwertes führt in diesen Bauten in interessanter Logik der Apperzeptionsgesetzlichkeit wiederum zu einem Umschlag der arithmetischen Ordnung der Lichtflächenteilung: die gotische Zählung, die dem Glied die symmetrische Dominanz zuteilt, die Lichtflächen paarig auf einem Mittelkörper bezieht, wird von

einer Rechnung abgelöst, die den Lichtflächen die Dominanz im System zuweist, sie zentral stellt und die Glieder zu Rahmen und Satelliten der Öffnungen macht, unpaarige Ordnungen der Lichtteilung schafft. Der Wandel der Anschauung spricht sich in der Änderung der Division aus. Sobald die Travée als Flächenwert, als Lichtwand begriffen wurde, suchte das Auge nicht mehr die Gliederordnung, sondern die Flächenteilung, und an die zentrale Blickstelle rückte die Durchbrechung, die Lichtbahn. In der Spirallinie der Entwicklung ist auf höherer Stufe die romanische Anschauung wiedergewonnen. Wie dort die Raumentiefe, tritt hier die Lichtbahn in die Mitte. Das arithmetische Gesetz, das bei Beginn der Gotik die neue Apperzeption gegen die romanische abgesetzt hatte, ist wiederum negiert.

Wenn diese beiden Licht-Hallenbauten das Triforium gänzlich ausschalten, ist als formaler Nachklang das Motiv noch bewahrt im Aufbau der Lichtwand in St. Ouen in Rouen, 1318—1338. Dieser klassische Bau der Architektur des vierzehnten Jahrhunderts spricht zum erstenmal das neue, auf die Raumeinheit des Hauptschiffs gegründete Raumgefühl im reinen Basilikabau mit Klarheit aus. Hier konnte die Vereinheitlichung der Räume, die Zusammenschmelzung, nur so geschehen, daß Hauptschiff und Seitenschiffe als geweitete, optisch überblickbare Grundhalle ineinandertreten, daß weiter die Hochwände des Mittelschiffes als geschlossene, nicht in rhythmische Travéereihung geschiedene Gesamflächen empfunden werden, die ruhend den ruhenden Raum umschließen. Dieser horizontalen und longitudinalen Verschmelzung der Travéeffolge gibt die Maßwerkbildung dieses Baues Ausdruck. Tafel 400.

Ein formaler Wert und eine eigene Funktion ist der Triforienzone im Maßwerk dadurch bewahrt, daß die Fünfteilung des Fensters, die nach Lichtflächen ordnet, im unteren Band zur Zehnteilung wird. Dadurch ist hier dem Gliederspiel trotz der Feinheit der Bahnen ein Übergewicht gewonnen. Hier spricht noch die Erinnerung an den einstigen Charakter des Motivs. Im Gesamteffekt aber ist die Folge der Triforien durch den engeren Parallelismus der Pfosten noch dichter zu kontinuierlicher Horizontalität aneinandergekettet. Die Fülle der hingereichten Glieder tritt zusammen zu einheitlicher Umgürtung des Schiffes mit einem blitzenden Schmuckgitter. Der Vertikalismus des Motivs ist in Flächenornamentation aufgelöst. Das Erinnerungsbild der Triforienspitzenreihe, die Maßwerkmotive der die Arkaden krönenden Nasen, Pässe und Dreiflüßer, verschmelzen mit dem skulptierten Gurt darüber zu einem die Wandmitte durchbahnenden prunkvollen Zierband als dem letzten Nachklang des Triforium, das ganz der Fläche eingeschmolzen ist.

Diese Auflösung des Triforium ist Folge und Manifestation des großen Hauptprozesses dieser nachgotischen Architektur: der Aufhebung der Travée zum Ausdruck der Raumeinheit. Im Aspekt des Gesamtraumes, in der Totalerscheinung der Hochwand versinkt die Differenzierung von Triforiengürtel und Lichtfläche völlig. Die Reihen der Maßwerkmotive von Triforienband und Fenstern schwingen dem Auge zu Zonen einer dichter oder lichter gewebten ornamentalen Formvibration zusammen, die eine schwebend bewegte Gesamfläche erzeugt. In der mathematischen Eleganz ihres Parallelismus eng und dicht aufschießend, wirken die Strahlen des Triforiengürtels gegen die Fensterreihen wie eine leichte Verschattung der Lichtfläche. Als schweres Schmuckband durchdunkelt die Zone der Arkadenkrönungen die Mitte der Hochschiffswand. Aus dem dichtgewirkten Gliedergewebe blitzen die sternartigen Hauptöffnungen und die flimmernd feinen Nebenöffnungen hervor. So vergeht das Triforium als ornamentales Flächenmotiv, versprüht in der Lichtschönheit der Maßwerkwand.

Eine völlige Metamorphose erfährt endlich das Motiv in den Bauten, die im 15. Jahrhundert der in St. Ouen beginnenden Entwicklung Gestalt geben. In St. Wulfram in Abbéville sind die Formteile des Maßwerkgitters, zu dem in St. Ouen das Triforium verflüchtigt ist, gänzlich aus dem Vertikalverband gotischer Bewegungsordnung entnommen und zu selbständigen, in der Wandmasse liegenden Schmuckfeldern von Reliefmaßwerk umgewandelt. Die Verbindung des Triforium mit der Lichtfläche ist wiederum aufgehoben, das Formfeld als Flächenteil in die kompakte Mauer eingebettet. Mit der Absonderung dieser Maßwerktafeln vom Fenster nimmt das dies ein neuen Charakter an. In die kompakte Mauer tritt die klar umrahmte Lichtöffnung, während die gotische Lichttravée Negation des Wandkörpers gewesen war. Die einzelnen Elemente des Wandaufbaues sind somit individualisierte Gebilde geworden, die sich zu einem differenzierten Formganzen zusammenschließen. Während in der Gotik alle Motive ihr Bewegungsziel einseitig, gleichmäßig und gleichförmig, im vertikalen Zenith der Gesamttravée finden, gibt diese Travée der letzten Gotik den Ausdruck der verschiedenen in der Fläche lebendigen Richtungen. Die Vertikalbewegung ist nicht einziges Gestaltungsmotiv, sie wird aus der Harmonie der Motive erst gewonnen. Tafel 400, 401.

Die Seitenschiffarkade ist als Ausschnitt aus der Wand charakterisiert, nicht mehr im gotischen Sinn als Gliederspannung, die in spontaner Aktion Öffnung und Raum erzeugt. Die Abscheidung, die Verselbständigung der Seitenräume, ihr gleichberechtigtes Nebeneinander mit dem Mittelraum prägt sich hierin formal aus: Wände umschließen jeden Raum als geschlossen-ruhende lichtklare kubische Masse. Über diesen Arkaden liegen horizontale Rechtecke ornamental Maßwerks. Die Quadratfelder darüber geben ein Gleichgewicht zwischen horizontaler und vertikaler Richtung. Mit den Oblongen zusammen bilden sie ein erhöhtes Rechteck, die der Vertikalbewegung der Fensterform vorklingt. So entsteht, entwickelt sich die Höhenbewegung als ein innerlich differenzierter Vorgang.

Ein Organismus der Flächenform ist geschaffen, der eine andere Raumvorstellung spiegelt als der Linearparallelismus und die Vertikalkonvergenz der Gotik. Bildhafte Anschauung des Raumes gestaltet die Gesamtläche als klares System proportional zueinander gestimmter, formal kontrastierter Flächenteile. Die Formanschauung der Renaissance bahnt sich in spontaner Entwicklung an.

Noch klarer zeigt die Fortentwicklung der Travéeauffassung zum Renaissancegefühl der reizvolle Bau der Abteikirche St. Riquier. Die Einheit der Gesamtform ist noch knapper, präziser gegeben. Aus der Reihung von Maßwerkfeldern in St. Wulfram ist ein kontinuierliches Maßwerkband geschaffen, das reinen Horizontalwert hat. Formale Eleganz gibt diesem Motiv im Raumbild die zentrale Wirkung. Gegenüber der gotischen Scheidung der Travéefelder ist die Raumeinheit, der horizontale Raumzusammenhang, klar ausgesprochen. Das Profil der Gurtbänder, die das Maßwerkband säumen, ist um den Pfeiler in Verkröpfung herumgeführt. Diese über die Pfeiler hinweggehenden Querbänder — die formale Eleganz der Verkröpfung zeigt schon Einfluß italienischer Vorbilder — bedeuten das Ende der Travée. Der Raum ist nicht mehr als Reihung gesonderter vertikal orientierter Einzelkompartimente charakterisiert, sondern als eine in sich ruhende Raummasse, die nicht an die Bewegung des Schrittes, sondern den formumspannenden Blick des Auges gewiesen ist. Damit ist der mittelalterliche Raumbegriff, der auf der motorisch-körperlichen Dynamik, auf der Aktion des Subjektes, auf der rhythmischen Aufeinanderfolge identischer Form-

erlebnisse beruht, so daß die Einheit des Raumsystems in der Vorstellung, als Erlebnisganzes, als Wirkungssumme erfährt wird, abgelöst von der Raumbildung der Renaissance, die den Gesamttraum als anschauliche Einheit, nach den Gesetzen formaler Harmonie, rein optisch-geistig gestaltet. Im Formwandel des Triforium haben alle Phasen dieses geschichtlichen Prozesses ihre Spiegelung.

## Anmerkungen

- In die Diskussion über Art und Entstehung des christlichen Baues griff entscheidend A. Schmarsow ein: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905, XV, S. 212ff. Er gab seine Lösung des Problems in kontradiktorischer Behandlung der Gedanken von A. Riegl, die zu dem Paradoxon geführt hatten, die Basilika sei „eine Kombination der Apsis mit zwei Säulenhallen und ein Hof darzwischen“; „das eigentlich vorhandene sind demgemäß die beiden Seitenschiffe; das Mittelschiff ist — — architektonisch ein Nichts, ein formloser leerer Raum...“ [Die spätromische Kunstindustrie, Wien 1901, Seite 209 f.; Schmarsow, S. 215.] Riegls Formulierung, die völlig logisch den Sachverhalt unter der Perspektive der antiken Kunst ausspricht, auf sicher fühlendem Erlebnis beruht, ist geeignet, das Centrum des Problems, das wesentliche und neue der christlichen Idee herauszuheben. Im Sinne der antiken, plastisch-tektonischen Raumformung ist das Mittelschiff der christlichen Basilika „formlos“. Die ästhetisierenden Faktoren sind die exzentrisch einwirkenden Momente der Seitenschiff-Raumeffekte und des Hochlichtes. So erklärt auch Pinder: [Zur Rhythmik Romanischer Innenräume in der Normandie II. Straßburg, 1905, S. 57]. „Im Alichristlichen war der primäre Raum des Mittelschiffes eigentlich überhaupt nicht da — nur ein allgemeines paralleles Vorwärtsströmen der Form. Es erzeugte den sekundären Raum als Gliederungsmittel. Im Romanischen wurde das Mittel zum Herrscher — erst mittelbar erstand dort der Zusammenhang der Teile im Mittelschiffraume. Jetzt (in der Hochgotik) aber ist der primäre Raum auch künstlerisch der primäre Eindruck.“ Riegls negativer Definition gegenüber, die nur die rein visuellen Faktoren der Raumbildung in Rechnung setzt, erweist Schmarsow das architektonische Fundamentalsgesetz der motorischen Dynamik als die entscheidende Instanz des Urteils über die ästhetische Funktion des Hauptschiffes der Basilika, erkennt das rhythmisch feierliche Erlebnis der Raumbewegung als die schaffende Idee der christlichen Architektur, aus der sich alle Fragen beantworten. Das Schiff ist als Träger der rhythmischen Raumaktion, als Empfänger der zuströmenden optischen Accente von Seitentiefe und Licht „die Hauptsache.“ Die von Riegl betonten Momente werden in diese Erklärung einbezogen durch Schmarsows schöne und tiefbedeutsame Darlegungen über den Lichtgaden, „die rein optische Region“, „den Idealraum“, die Sphäre der geistigen Einheit des Raums gegenüber der Bewegungsgliederung in den Schiffen, S. 221.2. Was sich im Romanischen und Gotischen als Formgedanke des Travée erweist, enthüllt Schmarsow als gestaltende Raumidee schon der Anfänge christlicher Raumkunst: die vom Raumrhythmus getragene Dramatik des Gegenspiels der Raumoptik der Seitenschiffe und der Lichtidealität des Hochschiffes.
- August Schmarsow, der Kuppelraum von Santa Costanza in Rom und der Lichtgaden altchristlicher Basiliken.
- Die Frage nach Werden und Wesen der spätantik-christlichen Kunst hat sich in A. Riegls Gedanken (Die spätromische Kunstindustrie, Wien 1901) und J. Strygowski's Forschungen (Orient oder Rom, Leipzig, 1901; Spätromisch oder orientalisches? Beilage zur Allg. Ztg., 1902 S. 153 und 162; Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903) zum polaren Gegensatz von Anschauungsprinzipien verdichtet. R. begreift als immanente Entwicklung, als Logik eines gleichsam naturgesetzlichen Prozesses der sinnlichen Weltbeziehung, was für Str. ethnologische Kausalität, Emanation orientalischen

Geistes ist. Der Widerstreit hebt sich auf unter der Perspektive des geschichtlichen Gesetzes, nach dem Schaffentendenzen, die in der Entwicklung bestimmter künstlerischer Ideen heranreifen, dadurch Epochen herbeiführen, daß sie auf einen neuen Träger, einen andern triebkräftigen Entwicklungsboden überspringen, dessen Wesensart dem logisch geforderten innerlich entgegenkommt. Die Entstehung der Ootik außerhalb aller, dieser Stilidee doch zudrängenden, romanischen Schulen, die Verwirklichung der spätgotischen Tendenz zur Raumverschmelzung in der deutschen Hallenarchitektur, die Ausbildung des Barock in Rom, des Barock-Rokoko in Frankreich, die Weiterführung des in Italien gereiften koloristisch-malerischen Stils durch Rubens, der Lichtgestaltung durch Rembrandt, die städtische Fortbildung des holländischen Landschaftsproblems durch Rousseau und Daubigny sind Fälle, die auf solche Gesetzmäßigkeit weisen; und alle diese Verrückungen des Entwicklungszentrums bei gesetzmäßiger Kontinuität der Probleme sind verwandt dem Überspringen des universalen künstlerischen Vegetationspunktes von Hellas-Rom an den hellenistischen Orient in der ersten Phase christlicher Kunst. Ästhetische Untersuchungen, die ins feinste und letzte der künstlerischen Phänomene dringen, für die A. Scharnow in der Analyse von St. Constanza ein Muster aufgestellt, werden das Mittel sein, die Gesetzmäßigkeit solcher Prozesse, die latente Teleologie in der Entwicklung und die Kontinuität in der Metamorphose, zur Anschauung zu bringen.

- 4 Für dieses Grundphänomen mittelalterlicher Raumgeschichte ist prinzipiell auf die für jede ästhetische Betrachtung christlicher Architektur grundlegenden Untersuchungen von Wilhelm Pinder zu verweisen: Zur Rhythmik Romanischer Innenräume in der Normandie. Straßburg, Heitz 1904 u. 1905.
- 5 Siehe: Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Seite 111, 121.
- 6 Felix Witting, Kirchenbauten der Auvergne, Straßburg 1905.
- 7 Die Geschichte der Normannischen Raumkunst bei Pinder a. a. O. Hier ist nachzutragen, was aus dem „Lichtgaden triforium“ der Normandie für die Entwicklung des Triforium und seine Funktion im Gotischen zu gewinnen ist.
- 8 Wilhelm Vöge, Die Kathedrale von Amiens, München 1902, Beilage zur Allgemeinen Zeitung N. 172.



# EINE MINIATURHANDSCHRIFT AUS WEIGELSCHEM BESITZ' VON GEORG GRAF VITZTHUM

Wer an dem Kunstbesitze der Stadt Leipzig Interesse hat und das, was hier oder in näherem und weiterem Umkreis als öffentliches oder privates Eigentum erhalten ist, der wissenschaftlichen Betrachtung zugänglich zu machen strebt, kann nur mit Bedauern zusehen, wie der Besitzstand sich mehr und mehr verringert und wichtige, ja einzigartige Sammlungen in alle Welt sich verstreuen. Die große Sammlung alter Druckwerke und die Handzeichnungen des Herrn Weigel sind dahin, die Sammlung Felix ist aufgelöst und nun gingen auch die Weigelschen Miniaturhandschriften im letzten Jahre endgültig für Leipzig verloren. Der dringende Wunsch, sie wenigstens geschlossen zu verkaufen, so daß sie als Zeugnis Alt-Leipziger Kunstsinnnes vereinigt blieben, hat sich nicht erfüllen lassen und ihre Zerstreuung hat schon begonnen.

Zum Glück hat wenigstens eine der schönsten und kunstgeschichtlich wichtigsten Handschriften Zuflucht in einer Sammlung gefunden, die wie wenige auf der Welt eines solchen Schatzes würdig sind: das Antiphonarium No. 30 ist in diesem Frühjahr in den Besitz der Herrn Martin le Roy in Paris übergegangen.

Eine genaue Beschreibung findet sich im Katalog der Weigelschen Sammlung<sup>2</sup> und wird in dem demnächst erscheinenden 4. Band des großen Katalogs der Kollektion Martin le Roy von neuem gegeben werden. Ich beschränke mich darum auf eine Charakterisierung des Miniaturenschmucks und auf den Versuch, Herstellungsort und -zeit der Handschrift festzustellen. Denn die seiner Zeit gegebene Bestimmung als „burgundisch, Anfang des XV. Jahrhunderts“ ist vorherein als unhaltbar anzusehen.

Die Handschrift ist gleich hervorragend durch den Reichtum ihres Schmuckes wie durch die Ausführung, die dieser erfahren hat. Da sind vor allem die 28 großen Initialen. Sie halten die Mitte zwischen Band- und Flechtform, d. h. die Ränder der Bänder, die den eigentlichen Initialkörper bilden, lösen sich meist an den Schwellungen frei heraus und verschlingen sich in reichen Knoten, die vom Grunde ganz abgelöst erscheinen. Die eigentlichen Bandteile sind mit großen weißen Mustern, Blattkonturen von bewegter, sehr sauberer Zeichnung, gefüllt, weiße Linien, oft von einer Punktreihe begleitet, ziehen sich an den Rändern hin. Zuweilen tritt an Stelle der Verschlingung ein ausgespartes oder scheinbar aufgelegtes Medaillon, rein golden oder mit schwarzem Blattmuster auf Gold. An den oberen Rundungen werden die Linien, die bisher Bandsaum oder Flechtband waren, zum Baldachinbogen, in den leichtes Maßwerk einbezogen ist. An den Enden aber wandeln sie von neuem ihr Wesen und lauern in Tierköpfe aus oder in Ranken. Diese bilden meist sogleich eine oder mehrere große Voluten, ziehen sich am linken, oberen und unteren Seitenrand entlang und enden in langem, weichem Schwunge; an der Spitze und im Innern der Voluten sitzen einzelne große fünfteilige Blätter, kräftig gezackt und in ihrem Umriß von weißer Linie begleitet. Auf den Ranken aber wiegen sich die verschiedensten Vögel, allerlei vierfüßige Tiere und phantastische Kombinationen von Tier- und Menschenleibern. Affen spielen dabei eine große Rolle.

Die Initialen sind so angelegt, daß sie ein möglichst regelmäßiges ovales Bildfeld begrenzen; ein schmaler Goldstreif zieht sich herum, den sie nicht selten überschneiden. Die so entstehenden Zwickel sind wie die inneren Gründe mit Quadrat,

Netz- und Kreismustern gefüllt von erstaunlich reichen Variationen. — Man wird dem ganzen ornamentalen Werk strenge Systematik nicht nachrühmen können; aber die Phantasie ist ohne Schranken und die Qualität der Arbeit ganz bedeutend.

Gleich vollendete Meisterschaft bewährte der Künstler in den figürlichen Darstellungen, die die großen Initialen füllen. Alle Umrisse sind von höchster Präzision der Zeichnung, die Linien des Gesichts: weich gerundete Brauen, die in einem Zuge in die Nase übergehen, reich bewegter

Mund, die langfließenden Haarwellen oder dichten Büschellocken, die zarten Finger, die lebhaften Gewandsäume. Die Gewandmodellierung aber überrascht erst recht durch eine seltene Freiheit; keine einzige reine Linie, nur breit hingestrichene, zart ineinander verlaufende Licht- und Schattenflächen. Man empfindet den Stoff als zusammenhängende Masse; man sieht den Pinselzug. Dem entspricht eine reiche Farbenskala, in der graue und grüne Übergangstöne beliebt sind. — Wie in den dekorativen Partien, so liegt auch hier der Vorzug im Technischen; die einzelnen Figuren verraten keine hervorragende Kenntnis des Körperbaues, die Kompositionen sind nicht darauf angelegt, das Wesentliche des Vorgangs überzeugend zur Anschauung zu bringen. Aber ein glänzendes Gewand verhüllt alle Mängel, die nur der wissenschaftlichen Analyse offenbar werden. — Soviel zur Bezeichnung des künstlerischen Wertes dieser Handschrift, der wir nun ihren Platz innerhalb der gotischen Miniaturmalerei anweisen wollen.

Engste Verwandtschaft mit W (diese Bezeichnung gelte fortan für das Antiphonar) zeigen die Horae in Trinity College zu Cambridge B. 11. 22 (No. 261 des Katalogs von James, mit genauer Inhaltsangabe); vgl. Abb. 1. Es ist ein kleiner starker Quartband. Die Schrift ist in den allgemeinen Formen (z. B. e mit kleiner Schlinge, 8 förmiges s) der von W ähnlich, die Proportionen sind etwas weniger schlank, die Strichstärke und die

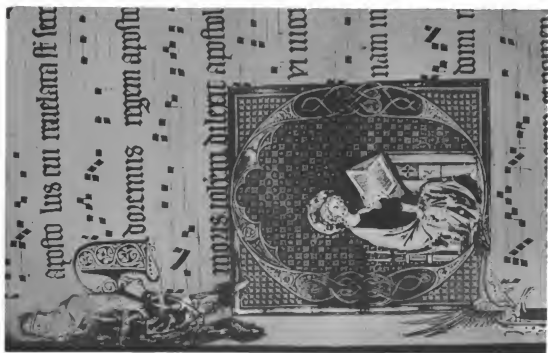


Abb. 1.

Abstände sind gleichmäßiger. Jede einzelne Seite ist auf das reichste geschmückt. Neben kleinen roten und blauen Initialen finden wir zahlreiche gemusterte Initialen mit Ranken oder Köpfen gefüllt und rechteckig umrahmt. Die von ihnen auslaufenden Ranken legen sich fast um den ganzen Text herum. Sie sind ganz wie in W als kräftige Stengel gebildet, rollen sich an den Ecken ein- bis zweimal ein und enden in leichtem Schwung in großen Blättern oder in Drachen- oder Menschenköpfen. Die Horizontalteile sind mit Tieren und Menschen (Seiltänzer, Bannerträger, Bläser usw.) belebt. Zahlreich sind die Zeilenenden, pflanzliche Formen auf Goldstreifen, die meist über die Textgrenze hinausragend in Tier- und Menschenköpfe auslaufen. Besonders gehäuft sind diese Ziermotive auf den Seiten, die die großen Bildinitialen enthalten. Es sind: Fol. 24v. D(eus in adiutorium) mit Verkündigung an die Hirten. Auf dem unteren Rankenband zwei Frauen und drei Jünglinge bei einem Spiel; auf der rechts hoch aufsteigenden Ranke zunächst ein Jüngling den ein Hund anspringt, darüber ein anderer mit einem Falken. — Fol. 37v. D(omine ne in furore): David kniet vor einem Altar. Auf dem Rande ein betendes Paar. — Fol. 55v. S(ubvenite sancti dei): im unteren Teil Spendung der Sterbesakramente an einen Mann, an dessen Bett drei klagende Frauen stehen, oben zwei Engel in Wolken, die die Seele in einem Tuche halten. Auf der unteren Ranke sind drei Männer beschäftigt eine Leiche einzuhüllen; auf dem Rand links ein Geistlicher, der in die Höhe blickt, rechts oben der Arzt mit Uringlas. — Fol. 99v. A(d dominum cum tribularer): David kniet und erhebt seine Seele, das gewöhnliche Motiv des Ad te levavi animam mean in den Missalien; unten 2 Jünglinge, die nach einer Leiche schießen. — Fol. 107v. D(omine deus pater): eine Frau kniet vor einem Altar.

Die Initialen bestehen aus farbigem Rankengerüst, mit goldener Füllung, in die leichte Ranken und Rosetten eingezeichnet sind. Während der Bildgrund golden ist, zuweilen mit leichter Musterung, zeigen die Zwickel zwischen Initial und punktierter Goldleiste kleine Quadratmuster. — Die Dekoration stimmt in Anlage und Ausführung mit W überein; die Neigung zur Überfüllung erklärt sich aus dem kleinen Format der Hs. Ebenso ist der Stil der Figuren der gleiche; nur ist hier in den kleineren Verhältnissen die Gewandbehandlung etwas sparsamer: breitere Flächen und lineare Gliederung. Aber wo in hellen Tönen freie Licht- und Schattenmodellierung Platz greift, da ist die Technik ganz die oben geschilderte und ebenso das Kolorit. Charakteristisch sind die graugrünen Mäntel des David (Fol. 99) und der Frau (Fol. 107), der blaugraue Rock des Hirten mit dem Dudelsack (Fol. 24). In allen Stücken gleich ist die Zeichnung der Gesichter, der Haare und Hände. Mit dem Krieger über dem Johannes W. Fol. 2v. vergleiche man in Kostüm (Helmform) und Kolorit (schwarz und gold) den Ritter auf Fol. 12v., dem eine Frau von unten den Helm heraufreicht; mit den hohen Bogenfenstern und den Kreisen am Krippenbau (Fol. 6v.) die Kirchenarchitektur (Fol. 56v.).

Beide Handschriften müssen am gleichen Ort und etwa zur gleichen Zeit entstanden sein. Für die Herkunft der Horae fehlt jedoch ein fester Anhalt; denn auch unter den Heiligennamen des Kalenders ist keiner, der nicht Allgemeingut der Kirche wäre. Nur die Nennung Gilberti confessoris deutet auf Nordwesteuropa: er wirkte in Lincoln, wohin seine Familie aus Flandern, aus der Gegend um Oent, eingewandert war. Auch der ausgekrazte Name des Thomas von Canterbury läßt auf eine dem Kanal diesseits oder jenseits benachbarte Gegend schließen. Gewiß ist nur, daß der Psalter für ein Franziskanerkloster geschrieben ist. Denn außer der translatio Sci. Francisci finden wir die Einträge „Sci Antonii conf. de ordine frm. m.“ und „Oct. Sci. Antonii“ sämtliche drei Tage in rot.



Fol. 2r



facerebat signa magna in populo. Et voc  
 natum qui beatum hodie conuenerunt f  
 uere adore mus iheru  
 sterna die co mi  
 mueris in se pbai

Fol. 3r

Fol. 3r

ANTIPHONAR  
 aus Sammlung Weigel  
 Paris, Coll. Martin le Roy

In dem gleichen Verhältnis zu W steht der kleine zweibändige Psalter in Oxford Bodl. Douce 5. 6. Er ist besprochen im Summary Catalogue of Western Manuscripts von F. Madan unter No. 21579–80; dazu hat Nicholson im 3. Bande Seite XVII und XXXII wichtige Bemerkungen nachgetragen. — An Reichtum der Ausstattung steht dieser Psalter dem Cambridger Manuscript nicht nach. Die Kalenderseiten, Fol. 1v.—8r. (jeder Monat auf zwei Seiten; es fehlen die zweite Mai- bis erste Septembrisseite) enthalten a) links oben das KL mit einem Kopf und Rankenfölung; eine Ranke läuft hinab, mit Figuren belebt; b) das Monatsbild, entweder rechts in architektonischem Rahmen mit hohem Überbau oder am Fuß der Seite in einfacher Umrahmung. Es folgen Fol. 10v.—17v., acht Vollbilder mit der Jugendgeschichte Christi von der Verkündigung bis zum Kindermord, dem Einzug in Jerusalem und Gottvater mit dem Kreuzifix im Arm, zur linken ein knieender Mönch, rechts eine Frau. Auch diese Bilder stehen in reichen gotischen Bogen, an deren Seiten sogar Strebepfeiler und -bögen sichtbar werden; darum zieht sich ein äußerer Rahmen mit breitem Gold- und schmalen farbigen Streif; auf dem weit vorspringenden Goldecken sitzen Medaillons mit Köpfen. — Der nun folgende Psaltertext ist in hellbrauner Schrift geschrieben, die wie die der Horae in Cambridge die Grundformen von W in schärferem Schnitt wiedergibt. Auch die Dekoration der Seiten könnte nur mit den gleichen Worten geschildert werden, wie die in Cambridge. — Die bevorzugten Psalmenanfänge sind mit figurierten Initialen geschmückt; gegenüber befindet sich eine ganzseitige Passionsdarstellung in der Art der vorhergehenden Vollbilder. Es herrscht Mischung von Acht- und Dreiteilung<sup>a</sup> mit der sehr seltenen Berücksichtigung von Psalm 21: Fol. 61r. D(eus, deus meus, respice in me) mit dem knieenden David. Die Form der Initialen entspricht den Horae mehr als W, indem die einfachen Bänder statt weißer Innenzeichnung Goldornamente auf schwarzem Grund zeigen. Dafür ist der Stil der Figuren, Kolorit und Technik W in allen Stücken so verwandt, daß eine Einzelvergleiung unnötig ist. Bei gleichen Gegenständen, wie bei den Geburtsbildern, ist sie natürlich besonders einleuchtend; die Wiederkehr des absonderlichen Kindertypus ist Beweis genug.

Nicholson hat nun aus den in dem Psalter vorkommenden Wappen seine Herkunft mit Sicherheit festgestellt: auf Flandern verweisen sie alle, und sie lassen vermuten, daß ein Angehöriger der Familie Gruthuuse von Brügge den Psalter an einen Grafen von Flandern geschenkt hat. Dazu kommen als sicherste Bestätigung flandrischen Ursprungs die Heiligennamen in Kalender und Litanei. Wir finden da neben Sanct Bavo, dem Patron von Gent, den Ansbertus, Bischof von Rouen, dessen Gebeine seit 1002 auf dem Blandinenberg bei Gent ruhen und die Octav seines Festes, Florbertus, den Abt dieses Klosters, den in Gent verehrten hl. Wlfran, Bischof von Sens, nebst der elevatio Sci Wlfranni, die adventus see Amalberge in Gent und die speziell flandrischen Tage der translatio sci Amandi und depositio sci Bertulfi, alle diese Tage in roter Schrift; ferner in rot den hl. Benedict, Winwaleous, Abt von Montreuil S/Mer in der Picardie und Thomas von Canterbury; in schwarz ist neben Lambert und Firmin die hl. Gertrud (Brabant), Landoald, dessen Reliquien in Gent lagen, und die depositio Sci Erenberti (Ste Wandrille b. Rouen) bemerkenswert. In der Litanei kehren diese alle wieder, neben ihnen noch S. Omer, S. Bertin, S. Vinox (Berg-S. Vinox bei Ypern) und die hl. Landrada von Tongern.

Durch Stilvergleiung mit der Alexanderhandschrift, Bodl. 264, deren Miniaturen 1344 von Jehan de Grise von Brügge gemalt sind, läßt sich allerdings die Ansicht von der flandrischen Herkunft des Psalters nicht stützen, sie gehören einer ganz anderen

Stilgruppe an. Wichtiger wäre es vielleicht, auf die Übereinstimmung in Rahmenform und Gold-Schwarz-Musterung mit dem Psautier de Gui de Dampierre in der kgl. Bibliothek zu Brüssel, No. 10607<sup>1</sup>, hinzuweisen, der auch in den Dekorationsmotiven und der hier allerdings nur auf das „Quid gloriaris“ beschränkten Mischung von Acht- und Dreiteilung der Psalterillustrationen Beziehungen zur Douce-Hs. zeigt.

Eine noch wichtigere Bestätigung aber und zugleich einen Anhalt für die Datierung bieten die Tabule varie super ius canonicum, No. 373 der Stadtbibliothek zu Brügge. Sie enden auf Fol. 80r. Explicunt tabule decretorum conscripte a Joh' dco (folgen 3 nicht mit Sicherheit zu lesende Worte) pbro. Anno dni MCCLXXX<sup>mo</sup> t'cio. Int'. pascha et pentecosten. In brugis. — Der Text ist in zwei Kolonnen geschrieben, in einer schwarzen sehr eckigen Minuskel. Der Schmuck ist nicht reich, seine Ausführung flüchtig; aber die Elemente, Anordnung und Stil bezeugen die Zusammengehörigkeit mit unseren Hss. Auf Fol. 1r. oben rechts ein A; darin sitzt ein Abt, der in der Linken ein Buch hält. Eine halb rote, halb dunkelblaue Ranke läuft senkrecht herunter, ein kürzerer Zweig oben nach rechts hinüber; oben und unten je ein springender Hase. — Fol. 81r. A sehr ähnlich, die oberen Horizontalranken enden nach jeder Seite in die Halbfigur eines Knaben mit Schwert und Schild. — Ein drittes kleines A sehen wir auf einer unnummerierten Seite in der zweiten Hälfte des Bandes; oben eine Ranke, die in einen Drachen endet, auf der unteren ein Vogel. — Gesichter, Haare und Hände der fünf kleinen figürlichen Stücke sind W eng verwandt, ebenso die weich gerundete Faltenzeichnung und das Kolorit.<sup>5</sup>

Ein gutes Dekorationsbeispiel in der Art von W ist die lateinische Bibel in Brüssel 10753 (29). Sie stammt aus dem Jesuitenkolleg von Löwen, nach den Eintragungen auf der ersten Seite befand sie sich jedenfalls seit Mitte des 16. Jahrhunderts in dieser Stadt. Die Heiligen der Pericopen, Fol. 544—549, geben keinen festen Anhalt für die Herkunft, doch ist keiner, der nicht in allen flandrischen Kalendern zu finden wäre. Das reiche blaue und mattrote Rankenwerk mit grünen und roten Blättern und sauberster weißer Innenzeichnung spricht ebenso für die Zusammengehörigkeit mit W wie die sehr kleinen, aber mit viel Humor und in feinsten Technik ausgeführten Figuren darin.

Geringer in der Ausführung sind die Maerlandt-Hss.: der Spiegel Historial in der Bibliothek der Trippenhuys zu Amsterdam, Hs. XX, und die Rijmbijbel im Museum Meerman-Westrheenen im Haag. Von der ersten sagt Willem Vogelsang:<sup>6</sup> „sie kann zwar mit sicher flandrischen und nordfranzösischen Hss. verglichen werden, hat aber mit dem wenigen, was man mit einigen Gründen als holländisch bezeichnen kann, gar nichts gemein.“ Diese sicher flandrischen Hss. sind nun eben die bisher genannten; Zeichnung, Kostüme, Kolorit und vor allen Dingen die technische Behandlung der 68 Miniaturen stehen W ganz nahe, ebenso die blau-rosa-ziegelroten Initialen mit der reichen weißen Musterung, die großen roten, grünen, grauen und goldenen Fünfblätter, die Drölerien, meist Affen, Hasen, Vögel und allerlei Mischwesen. Das häufige Vorkommen des flandrischen Löwen auf den Schilden der Reiter ist bemerkenswert. Die Rymbijbel vom Jahre 1332, von dem gewiss in Flandern geschulten Holländer Michel van der Borch gemalt, steht bei stumpfem Kolorit und etwas konventioneller, rundlicher Zeichnung in Typen und Stellungsmotiven W sehr nahe, wie ein Vergleich des Hauptbildes bei Vogelsang, Tafel I, mit unseren Abbildungen lehren kann.

Stark verroht erscheint der Stil von W in den Miniaturen und Dekorationen der Chroniques de France, Brüssel 14561—4, die durch die Geschichte des Gui de Dampierre, Fol. 195—210, als flandrischer Herkunft bezeugt sind.

Als letztes mit W eng verwandtes Stück nenne ich die Dekoration von Fol. 4r. in der sicher flandrischen *Histoire d'Alexandre* Brüssel 11040. Diese einzige mit figuriertem Initial und Ranken geschmückte Seite der reichen Hs. unterscheidet sich wesentlich von den Miniaturen. Während diese in bräunlichen, etwas ausfließenden Strichen angelegt und mit hellen Farben leicht und fleckig gedeckt sind, zeigt das P. mit dem sitzenden Philipp darin die glänzende Technik von W. Auch der Figurenstil ist der gleiche wie da, nur die Faltengebung ist schlichter. Wenn auch die Ranken, die die ganze Seite umschließen, einfacher wirken als etwa in Cambridge und Oxford, so liegt das am Fehlen der goldenen Folie, in ihren Formen gehören sie ebenso hierher, wie das blaue, rosa gefüllte Initial selbst und die vier Mischwespen (unten zwei, die ihre langen Hälse umeinander schlingen), der auf einem Hund stehende Violienspieler, der Hase und das Eichhorn.

Unser Antiphonarium gehört also mit 8 Hss. zusammen, die sämtlich flandrischen Ursprungs sind und von denen zwei mit Brügge und Gent in Verbindung gebracht werden können. Ihre Entstehungszeit schwankt zwischen 1283 und 1332. Dies letzte Jahr bedeutet als Datum des sicher von W abgeleiteten Maerlandt einen weit vorgeschobenen terminus ante. Da, wie hier nicht näher nachgewiesen werden kann, Einflüsse von unserer Gruppe in nordfranzösischen Hss. aus dem 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zu bemerken sind, wird man die Blütezeit etwas früher ansetzen dürfen. Nach Ausweis der Vie de S. Eloy de Noyon in Oxford, Bodl. Douce 94, die im Jahre 1294 und sicher in Noyon entstanden ist, scheint der Stil um diese Zeit schon im wesentlichen ausgebildet gewesen zu sein. Alles führt uns darauf, in W das vornehmste Erzeugnis der Miniaturmalerei in der Grafenschaft Flandern um die Wende des 14. Jahrhunderts zu sehen. Das Wappen des Grafen, das der Krieger über dem Johannes auf Fol. 2r trägt, gibt die willkommenste Bestätigung. Die schwarz gekleideten Nonnen auf Fol. 22r machen die Ausführung für ein Benediktinerinnenkloster, etwa als Geschenk eines Grafen von Flandern, Gui de Dampierre oder Robert de Béthune, wahrscheinlich. Es gab solcher Klöster besonders viele in Flandern: Messine b. Ypern, 1065 von Adella der Gemahlin Balduins gegründet, Bourbourg, eine Gründung des Grafen Robert im Anfang des 12. Jahrhunderts, Marchiennes und Hamai im französischen Teil von Flandern, noch mehr fast in Brabant: Groß-Byghard bei Brüssel, Nivelles, Mons, Maubeuge u. a.<sup>7</sup>

An den leider spärlichen und immer mehr verfallenden Resten von Wandmalereien aus der Zeit des Übergangs vom 13. zum 14. Jahrhundert in Brügge und Gent erkennen wir, daß der Stil unserer Handschriften fest in der flandrischen Kunstübung wurzelt. So sehen wir rechts im Chorumgang der Liebfrauen-Kirche in Brügge ein unter der Tünche bloßgelegtes Freskofragment, eine weibliche Heilige, die in Dreiviertelansicht nach links stark ausgeschwungen dasteht; ihre Linke hält fast in Brusthöhe ein Buch, die Rechte einen Stab(?). Die reichen Faltensäume, die der über die linke Schulter hängende Mantel am rechten Bein bildet, sind zwar auch W nicht fremd, erinnern aber mehr an eine andere flandrische Gruppe, deren Zentrum in Tournai oder Courtrai zu liegen scheint; hingegen finden wir den Stil von W sowohl in den Händen wie im Kopf; man vergleiche den langen Hals und runden Kinnumriß des Johannes Fol. 2v., das kleine doch eingehend modellierte Ohr des einen Stephanussteinigers Fol. 3v. — In den Resten von Wandmalereien in der Kirche von Damme bei Brügge, die im Jahre 1885 bloßgelegt worden sind und von denen sich eine genaue Nachbildung im Musée archéologique zu Brügge befindet, wird man die all-

gemeinen Züge unseres Stils wiederkennen. Desgleichen in den Malereien an den Innenwänden der Gräber, die man 1878 auf dem Cimetière de S. Sauveur von Brügge entdeckt hat, sowohl in den Typen als in den weichen, vollen Faltenmassen. — Die viel genannten Fresken im Hospice de la Biloque in Gent, Krönung Mariä in großem Vierpaß, gegenüber, zu den Seiten eines Fensters, Johannes der Täufer und Sanct Christoph, lassen im freien Wurf der Gewänder, besonders den Falten an dem zur Seite gestreckten Fuß Christi, in den großzügigen in allen Formen gerundeten Gesichtern, endlich den ausdruckslosen Bogen, die den Steinthron gliedern, Beziehungen zu W erkennen.

Als weitere Bestätigung können endlich die gravierten Grabplatten dienen: die kupfernen des Guillaume Wenemaer † 1325 und seiner Frau † 1352 im Musée archéologique zu Gent, der sicher ältere Stein des Priesters Daniel Reinhere in der Abbaye de St. Bavon daselbst, ja sogar noch die Platte des Wauter Coopman in S. Sauveur in Brügge vom Jahre 1386, mit den breiten weich gerundeten Falten und den unter der Verhüllung einzig sichtbaren Formen von Nase und Mund.

Wenn wir sehen wollen, wie tief der üppige Dekorationsgeschmack in diesen Gegenden noch auf lange hinaus wurzelte, brauchen wir nur einen Blick zu werfen auf das berühmte „Kuerbouc“ im Archiv zu Ypern vom Jahre 1367, oder auf die große lateinische Bibel in Brüssel 9157. — Auf die Beziehungen unserer Hss. zu den übrigen belgischen Zentren der Zeit einzugehen, ist hier nicht möglich, nur sei bemerkt, daß eine große Zahl sehr guter Stücke, die man mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Maestricht beziehen kann, auf das engste mit W verwandt sind. —

Bei dem Versuch, ein prachtvolles Denkmal gotischer Miniaturmalerei zu lokalisieren, haben wir zugleich eine ansehnliche Gruppe flandrischer Miniaturen zusammengestellt. Es mag interessant sein zu prüfen, welchen Eindruck wir dabei von einer Kunst gewinnen, der man bisher eine selbständige Bedeutung nicht hat zuerkennen wollen. So hat sie kürzlich Max Dvořák mit folgenden Worten charakterisiert: „... nicht der künstlerische Wert allein mangelt den niederländischen Gemälden jener Zeit, sondern auch der individuelle Charakter... Wie die Skulpturen, so stehen auch die Werke der niederländischen Malerei sowohl im XIII. als auch im XIV. Jahrhundert vollkommen unter französischem Einfluß und unterscheiden sich von gleichzeitigen provinziellen Arbeiten französischen Ursprungs nur durch eine technisch und künstlerisch minderwertige Ausführung.“ Das soll in gleicher Weise von den Wandmalereien wie von den Miniaturen gelten. „In der Tat — heißt es kurz darauf — finden wir in dem ganzen XIV. Jahrhundert keine einzige flandrische Hs., die nicht von der gleichzeitigen französischen Büchermalerei beeinflußt wäre und die stilistisch über das Durchschnittsmaß der französischen Arbeiten hinausginge.“ Darauf frage ich: wo ist zu dieser Zeit ein Werk französischer Miniaturmalerei, das unserem flandrischen Antiphonarium, den Horae in Cambridge oder dem Oxforder Psalter an Pracht der Ausstattung, an Sorgfalt und an Beherrschung aller Darstellungsmittel überlegen wäre, wo in der Provinz — und wo selbst in Paris? Und wo liegen die Quellen eines französischen Einflusses?

Damit kommen wir zur Frage nach der Herkunft unseres Stils. Es ist für diese Zeit, wo die nationalen Grenzen anfangen, sich zu verwischen, wo die Einflüsse zwischen Norden und Süden, vor allem aber innerhalb der nordwesteuropäischen Gebiete hin und wieder laufen in schwer nach Richtungs- und Zeitverhältnissen zu bestimmenden Strömungen, unmöglich, ja gar ein historischer Widersinn, eine bedeutende



Erscheinung nur aus einem Gesichtspunkt, als Resultat einseitiger Einflüsse zu erklären. Darum lasse ich die Möglichkeit eines Aufnehmens gewisser Anregungen von anderer Seite offen, wenn ich für die wichtigste Quelle des Stiles in Flandern ein ganz bestimmtes Kunstzentrum erkläre: England, besonders die ostenglische Klosterkunst.

Es war vielleicht besonders leicht, zu diesem Schluß zu gelangen, wenn man das Antiphonarium noch im Zusammenhang mit der ganzen Weigelschen Sammlung kennen lernte. Denn da sah man zugleich als No. 28 ein Heft von 5 Blättern mit 42 Miniaturen ohne Text; schnell gewann man die Überzeugung vom engen Zusammenhange zwischen den beiden Stücken, und als sich für das Antiphonarium die Anknüpfung an Flandern, für die Bilderfolge die Herkunft aus England ergab,<sup>10</sup> war die Untersuchung an ausgedehnterem Material und die Verallgemeinerung des Resultats nur ein konsequenter Schritt. Der Psalter, dessen erste Seiten die 5 Blätter bei Weigel bildeten, hängt ja aufs engste mit zwei der schönsten ostenglischen



Abb. 2.

Hss. um die Wende des 13. Jahrhunderts zusammen, dem Peterborough-Psalter in Brüssel 9961—62<sup>11</sup> und dem großen Psalterfragment im British Museum Arundel 83 II, das mit einem vielleicht für Sir W. Howard († 1308) ausgeführten Psalter zusammengebunden ist und zeitlich und örtlich auf das engste zusammengeliegt<sup>12</sup> (vgl. Abb. 2). Diese Beziehungen des näheren zu erörtern ist hier nicht Raum, es handelt sich nur um Darlegung

der Zusammenhänge mit den flandrischen Hss. Sie erstrecken sich auf alle wichtigen Teile der Darstellung, auf die allgemeinen Stellungs- und Bewegungsmotive, auf Typen, Hände und Gewandbehandlung, auf Motive und Technik in gleicher Weise, endlich auf Besonderheiten der Dekoration. Sie sind am greifbarsten zwischen W und Arundel 83 II. Nur dort finden wir eine gleiche Faltenbehandlung, die breiten Lichtflächen und die wie mit dem Modellierholz eingedrückten Schatten, nur dort den tatsächlich nicht in irgend eine Formel zu fassenden Reichtum der Handbewegungen bei langen, biegsamen Fingern und meist abgespreiztem Daumen mit breiter Kuppe, nur dort die zahlreichen Zwischenstufen zwischen dichten Buckellocken und langfließenden Haarwellen. In den Typen ist die gleiche Formbildung und handschriftliche Strichgewöhnung unverkennbar, der Wechsel zwischen kreisrundem Übergang von Brauen zu Nasenrücken mit Begegnung beider in stumpfem Winkel, die Bildung des Mundes als leicht geschwungener Bogen mit lochartiger Ausweitung in der Mitte. Das sind Details, an denen man das vermittelnde Individuum zu spüren meint. Bemerkenswert ist die reiche Variation der Hintergründe im Arundel-Psalter. Wir betonen sie bei W; in Frankreich kommt sie nicht vor. Ja, nichts von alledem, was wir hier hervorgehoben, findet irgendwo in Frankreich eine Parallele. Dafür muß ich natürlich die Prüfung den Kennern des ganzen Materials überlassen; das Urteil gründet sich auf die Untersuchung einer bedeutenden Zahl Pariser und provinzieller Hss. — Auch die sonstigen Dekorationsmotive stammen zum großen Teil aus England. An Paris scheint sich nur die Bildung des Initials als Band mit weißem Blattkantenmuster anzulehnen. Auch die Schlingmotive könnten von Paris entlehnt sein: wir beobachten dort den allmählichen Übergang von eckigem Stabwerk in den Ludwigsaltem zu runderen Formen. Aber schon die graziösen Architekturmotive können nur aus England stammen, von dort ist auch z. B. die Punktierung der Goldleisten, das Auflegen goldener Kreise auf die Rankenbänder (Cambridge - Horae Fol. 55 v.) übernommen. Englischem Empfinden entspricht endlich das stark pflanzliche Gefühl in den Ranken, die stengelartige Bildung, die zackige, breitlappige Formung jener Stellen, wo die Ranke sich zu einem Blatt zu entwickeln scheint. Man sehe alle Pariser Hss. durch, da ist dieses Glied stets mit ganz geschlossenen Konturen gezeichnet, da ist überhaupt eine viel stärkere Stilisierung des Ranken- und Blattwerks<sup>19</sup> eingetreten und eine Anordnung auf der Seite, die in ihrer planmäßigen Harmonie den Gedanken an willkürlich aufwachsendes Gerank nicht aufkommen läßt. Ebenso selbständig von, so ganz anders als Paris sind unsere Hss. in der Ausbildung der Drölerie. Diese Erscheinung, von der so viel als von einer Eigentümlichkeit der französischen gotischen Miniaturmalerei geredet wird, hat Haseloff mit berechtigter Bestimmtheit als englisches Gut bezeichnet (bei Michel p. 342); ihre reinste Ausbildung aber hat sie in Flandern erfahren. Gewiß begegnen wir vielen Motiven: Jäger, Hund, Hase, Drache mit Menschenkopf auch in Paris, jedoch so selten und in so geringen Abwandlungen, daß ein besonderes Interesse dafür dort nicht bestanden hat. Die Elemente häufen sich, je weiter man nach Norden kommt, nach Flandern, als dem Zentrum, wo sie zu unerschöpflichem Reichtum und zu den kulturhistorisch interessanten Szenen entwickelt worden sind.

Es wird uns zur unumstößlichen Gewißheit: Flandern gehört künstlerisch (soweit die Miniatur in Betracht kommt) zu England, es ist von Frankreich wesentlich unabhängig. Erscheint das wunderbar, wenn wir die politischen Verhältnisse ins Auge fassen? Gewiß: Flandern gehört zu Frankreich von Alters her. Die Grafen von Flandern tragen ihr Land vom Könige von Frankreich zu Lehen, der Klerus untersteht

dem Erzbischof von Reims, den Bischöfen von Arras, Tournai und T erouanne. Die französische Sprache herrscht auch in „flandre flamingante“, das uns allein hier interessiert. Und gerade am Ende des 13. Jahrhunderts sind sich die großen flandrischen Stade dieser Verhältnisse bewußt und gerne geneigt, an Philippe le Bel gegen Gui de Dampierre zu appellieren. Auf der anderen Seite äußert sich ein instinktiver Haß gegen die Engländer in immer erneuten Reibereien zur See. Dem gegenüber kommen jedoch zwei Gesichtspunkte in Betracht: einmal die immer engere Fühlung, die Gui zu Edward I. von England gewinnt, die in einer Reise des Grafen nach England 1292, in mehrfachen gegenseitigen Missionen, ja in Eheabmachungen für ihre Kinder Ausdruck findet, dann die engen Handelsbeziehungen zwischen den flandrischen Staden und englischen Klöstern, den Sitzen des Kunstbetriebes: diese lieferten in ihren Schafzchtereien die Wolle, deren die flandrische Tuchweberei als notwendigste Bedingung ihrer Entwicklung bedurfte. Flandern war also durchaus von England abhängig und ob dies Verhältnis nun mehr dazu angetan war, Mißstimmung gegen jenes Land zu erwecken oder ängstliche Sorge, jeden Konflikt mit ihm zu vermeiden<sup>1</sup> — das Wichtige für unsere Frage ist die Tatsache des ständigen, regen Geschäftsverkehrs hinüber und herüber. Die Möglichkeiten künstlerischen Auslausches mit England waren also gewiß nicht geringer, als die mit Frankreich. Warum man jene bevorzugt hat? Nun, vielleicht darf hier einmal die Kunstgeschichte der politischen Geschichte einen Fingerzeig geben, indem sie beweist, daß für ihr Gebiet ein Gravieren Flanderns nach England unverkennbar ist zu einer Zeit, wo es politisch noch ganz auf Frankreichs Seite neigte, um erst ein Vierteljahrhundert später unter Führung Jakobs von Artevelde zu Edward III. berzugehen.

Wir glauben, unsere nächste Absicht erfüllt zu haben: wir haben einer prachtvollen Handschrift, die in der Wissenschaft noch keine Erwähnung gefunden, ihren Platz in der Geschichte der Miniaturmalerei angewiesen. Was sich dabei etwa Neues für die kunstgeschichtliche Bedeutung von Flandern ergeben hat, kann nur in größerem Zusammenhang festgestellt werden. Allgemeineres Interesse jedoch vermögen unsere Resultate vielleicht unter dem Gesichtspunkte zu erwecken, daß es etwa 100 Jahre vor den van Eyck in Gent und Brügge eine von Frankreich wesentlich unabhängige Kunst gegeben hat, deren Schöpfungen gleich ausgezeichnet erscheinen in der Frische der Beobachtung, in der Unerschöpflichkeit der Erfindung und in der Beherrschung aller technischen Mittel.

## Anmerkungen

- 1 Hierzu 2 Abbildungen nach Aufnahmen des Verfassers. Sie wurden mit Erlaubnis des Herrn K. W. Hiersemann hergestellt, als sich die Handschrift in seinem Besitz befand. Zur Veröffentlichung an dieser Stelle hat Mr. Martin le Roy in Paris seine Genehmigung erteilt, wofür ihm der ergebene Dank ausgesprochen sei.
- 2 Verffertigung illuminierten Manuskripte und Miniaturen auf Einzelblättern aus dem Besitz von T. O. Weigel. Leipzig 1898, S. 32 ff. — Die Beschreibung wurde schon im Jahre 1886 durch Herrn Dr. Johannes Ficker verfaßt.

- 3 Adolph Goldschmidt, *Der Albanipsalter in Hildesheim*. Berlin 1895, S. 1 ff.
- 4 S. Katalog von v. d. Gheyn S. J. No. 592 und Destrée, *Le psautier de Gui de Dampierre im Messenger des sciences historiques de Belgique 1890—91* mit 4 Abb.
- 5 **Mag** gestalte an dieser Stelle eine kurze Bemerkung über die Miniaturhss. des 13. u. 14. Jahrhunderts in Brügge: Das Missale 314 stammt nicht, wie der Catalogue von Laude angibt, aus dem 13., sondern aus dem Ende des 14., das Gebetbuch 322 nicht aus dem 14., sondern Ende des 15., No. 328 nicht aus dem 13. sondern 15., No. 330 nicht aus dem 14. sondern 15. Jahrh. Von einigem Wert ist nur 322. — Die Bibliotheken von Gent, Lüttich, Antwerpen enthalten nichts, was für unsere Untersuchung von Interesse wäre.
- 6 Holländische Miniaturen, Heitz, Studien No. 18, S. 8 Anm. 1.
- 7 Vgl. Biedenfeld, *Ursprung . . . sämtlicher Mönchs- und Klosterfrauenorden I*, S. 288 ff. und *Abrégé de l'histoire de l'ordre de Saint Benoît*, Paris 1684 I, p. 624 ff.
- 8 vgl. M. Verkest in *Les Arts anciens en Flandre tome I*, Fasc. III, 1905.
- 9 *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck im Jahrh. d. Kunstsammlungen des a. h. Kaiserhauses XXIV*, 1903, Seite 256 ff.
- 10 Den ersten Hinweis darauf verdanke ich Mr. Sidney C. Cockerell in Richmond. Bei ihm sah ich Photographien eines Psalters im Kloster St. Paul in Kärnten, der (nach Angabe von Rosenthal in München, die sich auf Mitteilung des Herrn Dr. Eisler stützt) von einem Mönch Grafham in Ramsey abbey, Huntingdonshire geschrieben ist; zu diesem gehörten die Weigelschen Bilder. — Auch auf die Ähnlichkeit mit dem Peterborough-Psalter machte mich Cockerell aufmerksam, ehe ich mich selbst in Brüssel von den ganz offenkundigen Beziehungen überzeugen konnte.
- 11 Publiziert im „Musée des Enluminures“, Kleinmann 1906.
- 12 Vgl. Warner, *Illuminated miscrs. in the British Museum London 1902* und neuerdings Haseloff in A. Michel's *Histoire de l'Art* tome II, fasc. 28.
- 13 Ähnlicher als die Blätter irgend einer Pariser Hs. sind denen in unseren Hss. die Blätter am B des „Tenison-Psalters“ Addit. 24, 686; ein entscheidendes Motiv ist die Punktreihe an Stelle der Mittelrippen.
- 14 Vgl. darüber Funck-Brentano *Philippe le Bel en Flandre*, Paris 1897, p. 39. Dort findet man Näheres über die besprochenen Verhältnisse.

# EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN MALEREI IN DER ERSTEN HÄLFTE DES XIV. JAHRHUNDERTS VON RUDOLF KAUTZSCH

Die Herakliusbilder in Frauombach, die ich vor kurzem veröffentlicht habe<sup>1</sup>, harren noch einer genaueren Datierung. Auch sind sie noch in das Ganze der Entwicklung unserer Malerei einzuordnen.

An der genannten Stelle habe ich sie vorläufig ganz allgemein der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zugewiesen. Wenn ich jetzt daran gehe, ein etwas bestimmteres Urteil zu begründen, so kann das nur mit all der Zurückhaltung geschehen, zu der uns der Stand unserer Bekanntschaft mit den hier in Betracht kommenden Denkmälern nötigt. Diese Bekanntschaft ist lückenhaft und oberflächlich: kein Abschnitt der Geschichte unserer Malerei ist noch so wenig erforscht, wie das Jahrhundert von etwa 1280 bis 1380.

Und doch gibt es Tatsachen, die eine Orientierung in dem dunklen Gebiet erleichtern. Im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts vollzieht sich eine Stilwandlung, die ebenso einschneidend wie charakteristisch ist. Dies mindestens, wie weit ein Denkmal von dieser Stilwandlung ergriffen erscheint, das läßt sich zeigen. Ich beginne also mit einer Erörterung jenes Umschwungs und versuche, ihn an zwei ganz oder annähernd sicher zu datierenden Bilderhandschriften klar zu machen. Darnach wird die Frage zu beantworten sein, wie sich die Bilder in Frauombach zu jener Entwicklung verhalten. Die Antwort auf diese Frage wird zugleich die Möglichkeit geben, die genannten Wandbilder einigermaßen sicher zu datieren.

Ich gehe von einem Werk aus, dessen Entstehungsort und -zeit wir genau kennen. Es ist eine Handschrift von Wolframs von Eschenbach Willehalm mit der Vorgeschichte des Ulrich von Türlin und der Fortsetzung Ulrichs von Türheim. Für die Herstellung der originalen Texte dieser Dichtungen ist sie nur von untergeordneter Bedeutung. Um so größer ist ihr künstlerischer Wert. Wiederholt ist dieser in der kunstgeschichtlichen Literatur hervorgehoben und gewürdigt worden<sup>2</sup>. Aber mir scheint, die eigentliche Bedeutung des außerordentlichen Werks ist noch nicht scharf genug erfaßt: man verkennt sie, wenn man, wie das meist geschieht, die Malereien der Handschrift mit den Illustrationen der süddeutschen Minnesängerhandschriften zusammenstellt.

Ich beginne mit einer Beschreibung des Äußeren<sup>3</sup>. Die Handschrift zählt 41 Lagen von (ursprünglich) je 5 Doppelblättern Pergament. Es fehlen heute: in Lage 1 ein Blatt, in Lage 22 ein Doppelblatt, in Lage 23 zwei Doppelblätter, in Lage 24 und 27 je ein Doppelblatt und in Lage 39 drei Blätter, also im ganzen 14 Blätter. Es sind demnach von den ursprünglichen 410 noch 396 Blätter vorhanden.

Die Lagen sind gezählt: je auf der Versoseite des letzten Blattes findet oder fand sich die Lagenzahl in gotischen Minuskeln. Innerhalb der Lagen war die Folge der Blätter (wenigstens teilweise) dadurch gekennzeichnet, daß je auf der Versoseite des vorangehenden Blattes links unten und auf der Rectoseite des nachfolgenden Blattes rechts oben dasselbe Zeichen (wie eine Hausmarke oder ein Steinmetzzeichen) mit der

Feder eingetragen wurde. Doch findet sich diese Blattbezeichnung nicht durchweg. Das Pergament ist ziemlich stark beschnitten. Die Blätter messen heute 41,5 × 29 cm.

Blatt I Rectoseite ist leer, Text und Schmuck beginnen auf Bl. 1 v. Die Seiten sind zweispaltig liniert, der Text zweispaltig geschrieben. Der Spiegel mißt 29 × 18,5 cm, die Spalte ist 8—8,5 cm breit.

Geschrieben ist in einer kräftigen, mehr spitzen und eckigen, als runden gotischen Minuskel. Die Schrift ist dann mit hellerer Tinte korrigiert und ergänzt.

Anfang: Aller wisheit eyn anevanc  
Sint herce mǖt unde gedanc  
Dir nigent unde undertan sint  
So gedenke suzir meyde kint

Das erste A ist reich verziert. Rechts über dem Buchstaben ist in gotischer Umrahmung Christus in der Mandorla umgeben von den Evangelistenzeichen dargestellt. In dem A selbst kniet der Landgraf (Heinrich von Hessen) betend. Links neben dem Buchstaben auf dem Rand findet sich das hessische Wappen mit Helm, Helmdecke und Kleinod sehr sorgfältig ausgeführt. Von dem A geht ein Stab mit einer Ranke darin links herunter und endet am Fuß der Textspalte in einem gezackten Feld. Die Ranke verzweigt sich hier, sendet einen kurzen Ausläufer nach links und einen langen schräg rechts abwärts aus, der so den Text unten frei umrahmt. Auf diesen Rankenausläufern vergnügt sich allerlei Getier, darunter sitzt auch der Schreiber vor seinem Pult. In dem Buch, das er aufgeschlagen in der Hand hält, liest man: Aller wisheit eyn anevanc.

Weiterhin finden sich im Text überaus zahlreiche kleinere Initialen in Rot und Blau, von Federzügen umspinnen jedesmal in der verwechselten Farbe, also rote Buchstabenkörper mit blauen Verzierungen und umgekehrt. Das Blau in den Federstrichverzierungen ist helles Blaugrün.

Bl. 69 beiderseits leer. Bl. 70 r. beginnt der Text wieder:

(A)ne valsch du reyner  
Du dri unde doch einer

Das Anfangs-A sollte ein großer Initial werden: Der ausgesparte Platz ist aber leer geblieben.

Bl. 394 v. Schluß:

|                               |                                 |
|-------------------------------|---------------------------------|
| Des hilf mir heiligir markis  | Daz si mir wollen bitende wesen |
| Sint du liep gote bis         | Der sele heilis hin zu gote     |
| Des rüche mich geniezen lan   | So mir kome des todes bote      |
| Dar ich pfant noch borgen han | Daz sine gute des geceme        |
| Hi hat dit buch ein ende      | Daz der mich in sin riche neme  |
| Daz ich mit flize sende       | Der gemachit hat adamen         |
| An si diß horen oder lesen    | Der gerüche uns geben sin amen. |

Bl. 395 r. leer. Bl. 395 v. in gotischen Minuskeln (das erste A ist verziert): Anno domini millesimo | trecentesimo tricesimo | quarto-illustris princeps | henricus lantgravius- | terre hassie dominus volumen | istud in honore sancti wil | helmi marchionis scribi | fecit a sua curia nunquam | alienandum- sed apud suos- heredes perpetuo permanentum.

Für die Handschrift war ein überaus reicher Bilderschmuck vorgesehen. Er ist aber nur zum Teil ausgeführt worden. Es finden sich Miniaturen zunächst auf den Seiten 2 v. bis 29 v.: 30 Bilder; dann von Bl. 30 r. bis Bl. 33 v. 4 Bilder, die von einer zweiten Hand ausgemalt sind. Von Bl. 35 r. an sind die Miniaturen nicht mehr ausgeführt: fertig ist

nur die Vorzeichnung, während die Malerei erst begonnen hat. Endlich fehlt von Bl. 50r. an die Malerei innerhalb der Bilder ganz, nur die Rahmen und der Grund sind farbig oder in Gold angelegt.

Von Bl. 56v. an sind die ausgesparten Plätze für die Miniaturen überhaupt leer geblieben. Es finden sich Anweisungen für den Maler. Sie waren ganz unten oder ganz oben, oft auch seitlich mit kleiner Schrift in heller Tinte auf den Rand geschrieben: Sie sollten offenbar nach Vollendung der Bilder wegradiert werden oder beim Beschneiden der Handschrift wegfallen. Tatsächlich haben sie sich aber vielfach erhalten. Sie geben ganz kurz den Inhalt der geforderten Darstellung an, z. B. *Hi interbete heymrich sine sone.*

Bl. 286v. ff. sind die Anweisungen lateinisch abgefaßt: *hic will' ac Kybg iacēt in ilo.*

Zu den fertigen Miniaturen (Bl. 2—29) ist — in der Regel links oben auf den Rand oder zwischen die Textspalten — je eine Inhaltsangabe deutsch in roter Schrift gesetzt: Die Hand ist sichtlich eine andere als die, die den Haupttext geschrieben hat.

Die Miniaturen sind annähernd quadratisch oder ausgesprochene Breitbilder. Selten beträgt die Höhe mehr als die Breite. Alle gehen über die Breite der Textspalten hinaus: Die kleinsten messen etwa 11—11,5 cm im Quadrat, doch gibt es Breitbilder, die noch niedriger sind. Die größte Höhe ist 16 cm (bei 13 cm Breite), die größte Breite 27,2 cm (bei 12 cm Höhe). Die Bilder sitzen in farbigen Rahmen. Die Leisten sind meist mehrfarbig mit verwechselten Farben gestaltet: Ober- und Unterleiste etwa rosa bis rotviolett, die Seitenleisten blau (andere Farben kommen nicht vor) und umgekehrt. Die einzelnen Leisten sind längs gestreift in verschiedenen Tönen derselben Farbe: die einzelnen Zonen sind durch weiße Linien von einander getrennt. Außen läuft um den Rahmen ein blaßgelbes (selten rotes) Streifenchen von zwei schwarzen Linien begleitet; an jeder der 4 Ecken sitzt ein ebenso gelbes (rotes) Dreiblatt, ebenfalls schwarz konturiert. Neben Rosaviolett und Blau kommt nur Gold (in Streifen oder in aufgelegten Scheiben oder Rauten) und Weiß (in Trennungslinien und Punktreihen) vor. Alle diese Rahmen sind perspektiv gedacht: die Leisten sind in den Ecken abgeschrägt und stoßen in einem halben rechten Winkel zusammen. Neben dieser Form kommt aber auch noch eine andere vor: die Leiste zeigt ein ringsumlaufendes Muster.

Einzelheiten (Füße, ein Gewandzipfel, Köpfe, Szepter, Posaunen, Architekturen, Bäume usw.) stehen häufig auf den Rahmen, ja überschneiden diese. Sehr oft wird der Rahmen an einer oder an zwei Seiten (rechts und links) durch Architekturen ersetzt.

Die Bilder zeigen entweder Gold- oder Teppichgrund. Der Goldgrund ist durchweg aus gutem Blattgold hergestellt. Die Teppichgründe sind teils geometrisch mehrfarbig gemustert, teils haben sie überaus zierliches Blattwerk. In diesem Fall sind Ranken und Blätter in feinen Linien aufgezeichnet, der Raum zwischen ihnen ist dicht schraffiert: so wirken sie wie ausgespart, heller in dunkleren Flächen (z. B. gelb in Dunkelrot, graugrün in Dunkelrot, rosaviolett in dunklem Rotviolett, tiefblau in Dunkelrot, tiefblau in Schwarz). Die Wirkung ist außerordentlich festlich und tief.

Nun die Bilder. Von der Art ihrer Herstellung wird weiter unten die Rede sein. Beginnen wir mit einer Beschreibung des Stils.

Den Gesamteindruck beherrschen die Figuren. Sie sind schlank: die Schulterbreite beträgt durchschnittlich nur ein Fünftel der Gesamthöhe, bei den Frauen unbedeutend weniger, bei den Männern ein klein wenig mehr. Die Köpfe sind im Verhältnis zu Hals und Schultern nur selten groß, meist sind sie normal, bei Frauen eher klein zu nennen. Das Gesicht, fast durchweg im Dreiviertelprofil gesehen, bildet ein längliches, oben leicht abgeflachtes, unten voll und wohl gerundetes Oval. Die Augen zeigen im

unteren Lid die gerade Linie, die Augensterne sind stets an das obere Lid angesetzt, die Nase ist verhältnismäßig lang und ganz wenig gebogen mit gerundeter Kuppe. Das reiche Haar fällt bei den Männern gelockt bis in den Nacken, die Locken haben die ausgesprochene Fragezeichenform. Die Frauen tragen das Haar nicht offen.

Innerhalb gewisser Gruppen überwiegt das Typisch-gemeinsame in der Gesichtsbildung durchaus. Neben dem beschriebenen Dreiviertelprofil kommt bisweilen auch ein volles Profil vor, das leicht karikiert erscheint, wo es etwa einem Knecht oder einem Heiden angehört, ferner ein Gesicht mit aufgestülpter Nase (die dann wie ein Rüssel wirkt), auch dies nur zur Kennzeichnung minder bewerteter Personen. Sonst sind die Männer nur etwa durch die Größe (s. u.), dann durch die Farbe des Haars unterschieden, ältere wohl auch durch einen spärlichen runden Vollbart ausgezeichnet. Weit mehr aber als diese Merkmale helfen die Haltung der Köpfe und die Blickrichtung der Augen individualisieren. Ganz vereinzelt steht dann einmal ein Kopf, wie der schöne des Papstes (Bl. 55r.), dessen Gepräge etwas ganz Persönliches hat.

Auch die übrige Körperbildung ist typisch, je unter den Männern und Frauen wenigstens annähernd dieselbe. Die Schultern fallen ziemlich steil ab, bei Männern weniger als bei Frauen. Die Unterschenkel laufen schlank — allzu schlank — aus, Arm- und Fußgelenke sind schmal, die Füße zierlich. Der Mittelfuß ist ziemlich stark eingezogen, die Zehenlage breit. Sie bildet außen mit der geraden Mittelfußlinie einen stumpfen Winkel, setzt innen an die rundliche Einziehung des Mittelfußes rundlich an und läuft in einen spitzen Winkel aus, dessen Schenkel mitunter einwärts geschwungen sind.

Die Figuren stehen gerade. Die gotische Biegung (die Verteilung der Last auf Spielbein und Standbein, das Vordrängen des Bauches und Zurücknehmen der Schultern bei leichter Neigung des Kopfes) tritt bei Männern nur gemildert, fast unmerklich, oft genug gar nicht auf. Bemerkenswert ist insbesondere, daß der Gegensatz von Spielbein und Standbein sehr abgeschwächt ist. Sehr oft stehen die Männer breit auf beiden Füßen. In anderen Fällen ist der eine Fuß entlastet und seitlich weggesetzt, aber ohne daß eine starke Ausbiegung des Körpers dadurch hervorgerufen würde. Bei Frauen ist die Biegung ein wenig stärker. Aber es kommen auch Frauen vor, die ganz gerade stehen. Füße, die von vorn gesehen werden sollen, sind nicht verkürzt, sondern wie von oben gesehen: die Ferse steht stets zu hoch. So reichen Füße, die mit dem Absatz auf der Oberkante des unteren Bildrahmens stehen, mit der Spitze bis an die Unterkante.

Über die Gewandbehandlung ist zu sagen, daß der Zug der Falten eine starke Vorliebe für bewegte Linien verrät. Man vergleiche, wie unbehindert fallende Mantelsäume sich schlängeln oder von Querfalten unterbrochen werden. Ebenso, wie die Unterkante unten um die Füße flutet: Wellen- und Mäanderzüge häufen sich da. Ganz besonders gibt das Aufnehmen des Überkleides oder des Mantels bei den Frauen Gelegenheit, die Säume in stark bewegten Linien zu zeigen. Dabei begegnen ganz unmotiviert Dinge. Wie lebhaft die Freude an solchen Linienspielen war, sieht man daran, daß die einfachen Gewand- und Mantelkanten durch gemusterte Borten gewissermaßen vervielfacht werden. Es kommen mehrfach zwei Borten an einem und demselben Untergewand nebeneinander vor.

Neben den Linien sind es aber auch die Farben, deren Wirkung durch die Bewegung des Gewands bereichert werden soll. Daß jedes Gewand, jeder Mantel mit Stoff in einer Farbe gefüttert ist, die von der Farbe der Außenseite desselben Stücks merklich absticht, ist selbstverständlich. So entsteht also in den Biegungen und Wendungen der Säume auch ein Spiel zweier Farben, das sehr lebendig und sehr malerisch wirkt.



Wie diese Möglichkeit gesucht und ausgenutzt wird, zeigt am besten die Tatsache, daß die Mäntel sitzender Figuren stets ein wenig hochgezogen werden und rechts und links von den Sitzenden auf deren Sitz aufliegen. Von da fallen dann die reichen Saumgehänge oft fast symmetrisch beiderseits von der Figur herab. Aber auch die Einschnitte in den Überrocken der Männer dienen derselben Absicht. Auch sie geben Gelegenheit, die einfarbige Gewandfläche mit Streifen in einer anderen Farbe, die umgeschlagenen Ränder der Einschnitte, zu unterbrechen.

Nimmt man noch hinzu, daß die Sitte, zweifarbige (mit parti-) Kleidung zu tragen, auch hier herrscht, und daß Rock, Mantel, Kapuze, Beinlinge in den Farben verschieden sind, so erhält man eine Vorstellung, wie reich das farbige Gesamtbild ist.

Noch ist zu sprechen von den Mitteln des Ausdrucks. Die Figuren teilen von ihrem Innenleben vor allem durch das beredte Spiel der Hände mit. Eine Fülle von Gesten macht das gesprochene Wort deutlich, verrät Stimmung und Affekt. Besonders lehrreich sind in dieser Hinsicht die Bilder auf Bl. 38v. und Bl. 40r. Dort wird geschildert, wie ein Schiff im Kampf durch Geschosse schwer mitgenommen wird, hier ist ein Sturm zur See dargestellt. Für Trauer, Angst, Entsetzen sind da sehr bezeichnende Gesten gefunden. Die Wangen sind in die Hand gestützt: trübes Sinnen. Die Hand wird vor die Augen gehalten: Angst. Die Hände werden vor der Brust gerungen oder übereinander geschlagen bei geduckter Haltung des Kopfes: Entsetzen.

Bedeutsamer ist eigentlich, wie es gelingt, jede Schattierung des Ausdrucks beim Sprechen mittels der Handhaltung zu bezeichnen. Die Skala ist außerordentlich groß. Oft werden beide Hände zur Hilfe genommen.

Zu unterscheiden von solchen gewissermaßen unbewußten Affektäußerungen sind die eigentlichen Handlungen des Affekts: Umarmen, Liebkosen usw. Auch dafür fehlt es nicht an reizenden Beispielen (Bl. 20v. oder Bl. 53v.: her ving si dikke bi dem Kinne). Aber auch die Gesichtszüge selber spiegeln schon in einzelnen besonders einfachen Fällen den Affekt wieder: die Aufregung im Kampf ist durch weit geöffnete Augen gut bezeichnet (Bl. 7v.), der Schmerz durch das Hochziehen der Augenbrauen, das Herabziehen der Mundwinkel (12v.).

Ich will hier gleich anfügen, wie drastisch verendende Pferde dargestellt werden: das Maul ist weit geöffnet, so daß man die Zähne sieht, die Augen sind dabei teils schon geschlossen, teils weit aufgerissen.

Mit diesen Figuren wird vor allen Dingen erzählt. Dagegen ist ihr körperlich-räumliches Verhältnis zur Umgebung nicht geklärt. Die Darstellung geht nicht darauf aus, die Illusion gesehener Wirklichkeit zu wecken. So verstehen wir auch, wie es kommen kann, daß nebeneinanderstehende Figuren sich auf die Füße treten, daß das eine Bein kniender Gestalten in der Luft schweben kann, daß im Kampfgewühl Reiter über die Toten wegsprengen, ohne sie sichtbar zu berühren: sie sind einfach auf die daliegenden aufgemalt (z. B. Bl. 7v., 11r.). Daß der Künstler aber die Menschen und Dinge in ein — nach unseren Anschauungen — vollkommen „richtiges“ Verhältnis zu einander bringen konnte, ergeben Darstellungen wie die auf Bl. 6v., 10r., 56r. und öfter: da stehen drei, fünf oder mehr Pferde „richtig“ hintereinander, wenn auch gewiß zu wenig Raum zwischen ihnen ist.

Selbst kühne Verkürzungen kommen vor: ein ganz von vorn gesehener Reiter begegnet mehrfach. Und noch erstaunlicher ist das in die Tiefe des Bildes hinein nach rechts galoppierende Pferd, das — mit einer Wendung des Kopfes nach links — dreiviertel von hinten gesehen ist, der Reiter darauf noch weiter nach links gewandt (auf Bl. 6v. ausgeführt, später noch einmal nur vorgezeichnet).

Von einem Realismus des Schauplatzes ist nicht zu reden. Die Figuren stehen oft genug vor Teppich- oder Goldgrund auf der Unterleiste des Bildrahmens, ohne daß der Schauplatz irgend wie anders, als etwa durch einen Thronszitz angedeutet würde. Auch kommt es vor, daß Szenen, die sich notwendigerweise in einem Zimmer oder Saal abspielen müssen, auf den grünen Boden, der sonst die Vorgänge im Freien trägt, verlegt sind. So belehnt König Karl den Markis auf grünem Rasen, und auch das Bett des sterbenden Herrschers steht im Freien.

Ein Innenraum wird mitunter dadurch angedeutet, daß dem Bildrahmen oben zwei oder drei, auch mehr Bogen einbeschrieben sind, die auf kleinen Konsolen oder auch auf Säulchen fußen. Szenen, die die Darstellung einer ausgedehnteren Innenarchitektur notwendig machen, sind etwa auf folgende Weise untergebracht: vorn ist eine niedere Mauer mit Zinnen gegeben, rechts und links erhebt sich je ein größerer Turm. Die beiden sind hinten durch eine zweite Mauer mit Zinnen verbunden. Von dieser sieht man aber nur den obersten Streifen, da ihr ein Pultdach vorgelegt ist, das vorn auf drei Bogen ruht. Unter diesen Bogen, von den Zinnen der vordersten Mauer überschritten, befinden sich die Figuren. Vom Bilderrahmen ist nur die Unterleiste übrig geblieben, auf der sich das Ganze erhebt. Ähnliche Architekturen auf Bl. 35v., 40r., 44r. und v. Daneben kommt auch die ältere Darstellungsweise vor: die Vorderwand des Gebäudes ist in Arkaden geöffnet, die Figuren erscheinen in den Bogen als Brustbilder.

Daß alle Bauflichkeiten zu klein sind, bedarf kaum der Erwähnung. Und wenn auch hier und da Einzelheiten gut beobachtet sind, so zeigt doch gleich wieder die Färbung, daß der Künstler weit davon entfernt ist, Gesehenes in unserem Sinne „treu“ nachzubilden zu wollen. Stockwerk für Stockwerk wechseln an diesen turmartigen Aufbauten die Farben. Ja Sockel, Mauern, Tore, Dächer oder Zinnenkränze sind farbig wieder voneinander geschieden.

Wie die Vorstellung und nicht das Bild des Vorgangs den Maler beherrscht, verrät am besten die Verbindung mehrerer Schauplätze in einer und derselben Darstellung. So wird erzählt: König Tybalt empfiehlt der Arabele den gefangenen Markis Willehalm. Das Bild zeigt den König und die Königin thronend. Hinter ihnen ist vor Goldgrund ein herrlicher Teppich aufgehängt, der oben am Bilderrahmen befestigt ist: eine Szene in einem Gemach, ohne Frage. Neben Thron und Teppich steht aber auf einem besonderen Stückchen grünen Fußbodens der Turm, hinter dessen vergittertem Fenster Willehalms Kopf sichtbar wird. Ähnliches kommt wiederholt vor. So wird es schließlich möglich, eine Reihe von Vorgängen, die sich nacheinander auf ganz verschiedenen Schauplätzen abspielen, in eine Darstellung zusammenzuziehen. Auf Bl. 28v. haben wir links den Turm, dessen Tür Arabele aufschließt: Willehalms Kopf erscheint hinter dem Fenstergitter. Rechts findet sich ein größeres Gebäude, ein großer Turm, dessen beide Stockwerke nach vorn in Bogen geöffnet sind. Ihm ist links eine Torhalle vorgelegt. Unter dieser Torhalle empfängt Arabele den Markis: die Szene ist von der anderen links nur durch ein Säulchen getrennt, Fußboden und Hintergrund sind die gleichen wie dort. Willehalm ist aber auf demselben Bild noch zweimal zu sehen: in dem großen Turm rechts, einmal unten, wie ihm von den Frauen Schwert und Panzerhemd gebracht wird, dann oben, wie ihn Arabele liebkost. Der Held kommt also innerhalb desselben Bilderrahmens viermal vor.

Vorgänge im Freien sind in der Regel auf grünem Boden von einiger Tiefe untergebracht. Der Boden ist dann recht geschickt durch über (hinter) einander liegende Wellenzüge aus kleinen schwarzen Strichelchen belebt.

Bäume sind wie üblich zu klein. Der Stamm mit dem obligaten Aststumpf mündet in eine kugelige oder aus drei Wedeln bestehende Krone. Die Blätter, natürlich zu groß, stehen grün mit schwarzer Innenzeichnung auf schwarzem Grund. Sie folgen teils der Richtung des Stammes, teils sind sie überfallend, mit der Spitze nach unten dargestellt.

Wasser ist streng stilisiert, das heißt in ganz regelmäßig gewellten Linien gegeben. Aber es ist immerhin „richtig“, nämlich den Gesetzen unseres Sehens entsprechend, mit dem „Land“ in Verbindung gebracht.

Eine größere Landschaft findet sich auf Bl. 9v. Die zwei Hügel, der links von einer Burg, der andere von Bäumen gekrönt, sind, wenn man von den Größenverhältnissen der Teile absieht, ganz überzeugend. Das Wasser freilich ist zwischen ihren allzu steil ansteigenden Abhängen eingezwängt und wirkt nicht wie eine Wasserfläche, sondern eher wie ein Wasserloch im Querschnitt.

Die Pferde sind im ganzen gut ausgefallen, die nur gezeichneten sind sogar sehr gut. Man beachte das fast ganz von hinten gesehene, stark verkürzte, steigende Pferd auf Bl. 6v. und 54v. Vortrefflich sind auch Falke und Eichhörnchen auf Bl. 2v., Kaninchen und Schoßhunde (z. B. 41r.).

Daß es endlich auch nicht an einer ganzen Fülle von sorgsam und liebevoll beobachteten Einzelheiten aus der Welt des Gegenständlichen fehlt, von der großen Wurfmaschine auf Bl. 38v. oder den großen Schiffen mit ihren schmucken Segeln (Bl. 20v., 21r., 42v.) an bis herunter zu Waffen und Zaumzeug, den Musikinstrumenten, den prachtvollen Teppichen, bis zu dem Schachspiel oder zu den zierlichen Kästchen, in denen das Gut der Heiden oder das der Arabele verwahrt ist, will ich nur im Vorbeigehen erwähnen. Auch innerhalb dieses Gebietes ist kein Mangel an bemerkenswerten Zügen. Einerseits sind diese Dinge mit zweifellosem Interesse für das Gegenständliche, das Mechanische, für Arbeit und Stoff dargestellt — man vergleiche z. B., wie genau zu sehen ist, auf welche Weise ein Schwert am Baume aufgehängt ist, wie die Rolle mit Seil, Haken und Korb beschaffen ist (Bl. 22), wie die Schiffe mit großen Stricken am Land befestigt sind (35r.), wie der Deckel von der heißen Schüssel abgehoben wird (37v.), wie der Mast bricht (38v.), wie beim Turnier die Lanze splittert und ein Helm sinkt (54r.), wie die Pferde gesattelt und beladen werden (56r.) u. s. f. Andererseits fehlt dem Künstler wieder durchaus der Sinn und damit wohl auch noch die Fähigkeit, z. B. eine gedeckte Tafel auf ihren vier Beinen vor der sitzenden Tischgesellschaft zu zeigen. Er gibt nur eben die mit dem Tafeltuch bedeckte reich besetzte Platte, die über den Knien der Figuren zu schweben scheint (22r. und öfter). Ebenso ist das Schachbrett (Bl. 24 und öfter) unverkürzt hinter den beiden Figuren, die daran spielen, aber mit ihnen auf dieselbe Bank auf die eine Kante hochgestellt.

Vor allem aber sind jene Einzelheiten allermeist auf Kosten der richtigen Größenverhältnisse so anschaulich dargestellt: was betont wird, ist regelmäßig zu groß. Man sieht, nicht die malerische Erscheinung der Dinge interessiert, sondern ihre Beschaffenheit an sich und die Wirkung der Gegenstände auf einander. Übrigens werden die Größenverhältnisse der Menschen und Dinge innerhalb eines und desselben Bildes auch noch durch andere Gesichtspunkte bestimmt. Auf Bl. 7r. ist die Belehnung des Markis durch König Karl dargestellt. Der sitzende König nimmt die ganze Höhe des Bildstreifens ein, der vor ihm knieende Markis reicht ihm bis zur Schulter, ist also etwas zu groß. Rechts steht ein Baum, der nur mit seiner aus drei Blätterwedeln bestehenden Krone den Rahmen überschneidet: er ist also bei weitem zu klein. An einem Aststumpf hängen Willehalms Schwert und Schild. Das Schwert ist so lang, wie der ganze

Baumstamm bis zur Krone, also viel zu lang. Unter dem Baum steht endlich Willehalm's Pferd: es ist bis zu den Ohrenspitzen nur ebenso hoch, wie der knieende Markis: also viel zu klein. Es ist deutlich: hier wallet nicht nur das Bestreben, z. B. das aufgehängte Schwert recht deutlich zu zeigen, sondern auch das andere ältere Bemühen, die einzelnen Figuren und Dinge in der Höhe einander möglichst anzugleichen (Isokephalismus).

Noch ist zu erwähnen, daß Einzelheiten der gegenständlichen Welt schließlich doch auch mit einer Freude an ihrer malerischen Wirkung im eigentlichsten Sinne dargestellt sind, die mehr verrät als nur den eminenten Sinn für das Dekorative. Man betrachte nur den delikaten Schleier auf Bl. 2v.

Die farbige Wirkung der Bilder wird vor anderen durch drei Farben bestimmt: Zinnoberrot, ganz liches Karmin, das wie ein ins Grau hinüber spielendes Rosa wirkt, und Mineralblau. Neben diesen Farben stehen alle anderen erst in zweiter Linie. Es kommen noch vor Weiß mit Grau z. B. für das Pelzfutter und die Pelzkragen an den Mänteln, für Pferde (Grau mit weißen Flecken) u. s. f.; helles Chromgrün (zwischen Chromgrün und grüner Erde) mit Moosgrün für Einzelheiten des Kostüms, für Bäume und Erdboden usw.; daneben ganz helles Blaugrün, mitunter fast weiß, ebenfalls für einzelne (untergeordnete) Teile der Kleidung wie Kapuze, Beinlinge, Futterstoffe; ein zwischen Ocker und Goldgelb stehendes Gelb, bisweilen ganz hell (Lichtocker), bisweilen sehr gesättigt, für Holz- und Architekturteile, aber auch für Pferde und sonstiges Getier; Schwarz für gewisse Stücke in der Kleidung und Bewaffung, wiederum für Pferde. Pferde kommen endlich auch in einer Farbe wie Morellensalz und in mehreren Sepiatönen vor; zu guterletzt Silber und Gold. Das Inkarnat ist warm, ein verdünntes Zinnoberrot bildet die Grundlage.

In den nicht fertig gemalten Miniaturen erscheinen die Farben sämtlich heller. Sie sind da ohne jede Modellierung ganz flächig hingesezt. Es kommen vor: helles Zinnoberrot, etwas nach Mennig hinüberneigend; Rosa wie ein graues erdiges Hellrosa, hie und da etwas violetter; Blau, etwa zwischen Himmelblau und Kobaltblau; daneben in den Hintergründen ein dunkleres Blau, ungefähr Hell-Ultramarin; Grün als helles, erdiges Grün, zwischen Hellgrün und grüner Erde; helles Gelbbraun, zwischen Lichtocker und Dunkelrotocker; endlich Weiß.

Einzelheiten sind in den Bildern dieser Gruppe noch ausgespart, so namentlich alle Gesichter und Hände. Die Farben wirken durchweg trocken, stumpf, erdig, während die fertig gemalten Bildchen einen wunderschönen matten Glanz haben. Es kann kaum zweifelhaft sein: zum Übermalen, Modellieren, Fertigmachen bediente sich der Künstler eines anderen Pigments, eines Pigments, das den Farben mehr Körper und jenen Glanz verlieh.

Darnach war das Verfahren des Malers etwa folgendes. Auf der Zeichnung wurden zunächst die Rahmen vorgemalt und der Goldgrund (soweit ein solcher beabsichtigt war) sowie das Gold in einzelnen Waffen oder wo es sonst vorkam angelegt. Es ist durchweg Blattgold poliert. Hierauf kam die Untermalung: die allermeisten Bildteile erhielten jetzt die ihnen zukommende Farbe in einem hellen Ton, Wasser wurde weiß grundiert. Darauf wurde dann die Modellierung aufgetragen: Zinnober und Rosa sind mit Karmin modelliert, Grün mit Moosgrün, die übrigen Farben sind in den Schatten nur gesättigter als im Grundton (besonders Blau). Endlich wird der Grundton noch mit Weiß in den Lichtern aufgehellt. Die Modellierung ist sehr zart.

Die Vorzeichnung wird durch die Bemalung fast überall völlig gedeckt. Dagegen werden nun nachträglich die Konturen und das Notwendigste der Innenzeichnung



I. Roland empfängt von Kaiser Karl das Königreich Spanien zu Lehen.

Aus Strickers Karl, Handschrift in St. Gallen. Bl. 26 o



II. König Tybalt empfiehlt der Arabe den gefangenen Willehalm.

Aus der Willehalmhandschrift in Kassel. Bl. 15 r.

(Gesicht, Grenzen der einzelnen Kleidungsstücke, sehr selten Faltenlinien) mit dem Pinsel in feinen Linien wiederholt: im Gesicht und an den Händen braun, sonst schwarz. Die schwarzen Gewandkonturen sind oft von einer weißen Linie begleitet.

Und nun vergegenwärtige man sich, daß diese Farbenpracht auf leuchtendem Goldgrund oder mehrfarbig gemustertem Grund steht. An Farben kommen in den Hintergründen vor: Gold mit Blau; helles Goldgelb mit Rot; Neapelgelb mit Karmin; Grün (ins Grau spielend, zwischen Chromgrün und grüner Erde) mit Karmin; Rotviolett, heller und dunkler; tiefes Blau mit Karmin (das wie Schwarz wirkt). Man sieht, lauter entschiedene und festliche Farben.

Wenn man darnach in Betracht zieht, was oben (S. 76f.) über das Gewand gesagt wurde, wie der Künstler jede Möglichkeit ausnutzt, seine Gebilde mehr- und vielfarbig zu machen, so wird man eine Vorstellung von der außerordentlichen Wirkung der Miniaturen erhalten. Sie bekunden eine Farbenfreude, einen Sinn für festlich-heitere Pracht, die allein schon dem Künstler einen besonderen Platz unter Seinesgleichen sichern.

Ich gebe noch einige Schemata der Farbenverteilung an. Sie mögen zeigen, wie das Bestreben, eine gleichmäßig reich gefärbte Fläche zu erhalten, zu ganz regelmäßigen Dispositionen geführt hat.

Graf Heinrich macht seine Söhne zu Rittern (Bl. 5v.). Der Graf ist in Blau und Rosa gekleidet, sein Mantel hat einen weißgrauen Pelzkragen und ebensolches Futter. Hinter ihm steht ein Knabe in Zinnoberrot. Diese zwei Gestalten bilden also eine Einheit in den drei Hauptfarben. Gegenüber stehen die sechs Söhne nebeneinander, abwechselnd in Rosa und Zinnober gekleidet. Jeder hat sein Schwert in schwarzer Scheide und einen blauen Schild mit goldenem Stern an der Seite, alle in ganz derselben Weise. Sie bilden also die zweite, in den drei Hauptfarben ganz regelmäßig gemusterte Einheit. Was sonst an Farben vorkommt, Inkarnat, Gelb, Weiß, blasses Grün, tritt so spärlich auf, daß es nicht mitspricht, oder, wie das Grün, nur die Wirkung der anderen Farben steigert.

Oder (Bl. 18v.): rechts sitzt der gefesselte Markis in Blau auf einer zinnoberroten Bank vor einem zinnoberroten Turm. Seine Unterärme, seine Kapuze, einzelne Streifen am Turm sind rosarot. Mit dem Turm zusammen bildet er eine dreifarbige Einheit (etwas Gelbbraun unten am Turm und Grün fallen nicht schwer ins Gewicht). Ihm gegenüber sitzen, beträchtlich kleiner als er, ihm zugekehrt, in derselben Haltung nebeneinander, fünf Figuren. Sie sind folgendermaßen gefärbt:

|               |          |      |               |          |          |
|---------------|----------|------|---------------|----------|----------|
| Mäntel:       | Zinnober | Blau | Zinnober      | Blau     | Rosa     |
| Mantelfutter: | Grün     | Rosa | Grün          | Zinnober | Grün     |
| Kleider:      | Rosa     | Grün | Rosa (dunkel) | Rosa     | Zinnober |

Wie man sieht, wechseln rote mit blauen oder grünen Tönen ganz regelmäßig — bis auf eine einzige Stelle: das Kleid der vorletzten Person rechts müßte grün sein. Und ebenso stellt jede Figur für sich einen Dreiklang dar. Dazu kommt noch das Inkarnat, ganz wenig Gold und Weiß.

Oder (Bl. 27) zwei je in leuchtendes Blau — mit ganz wenig Rosa und Weißgrau — gekleidete Personen nehmen zwei andere in Zinnober und Rosa — mit ganz wenig Grün — gekleidete zwischen sich.

Die Beispiele ließen sich noch mehr, indessen liegt die Disposition nicht immer so einfach, wie in den angeführten Fällen. Und sehr oft sorgt der Maler nur eben dafür, eine möglichst gleichmäßige Verteilung einander entsprechender Farbflecken auf der Fläche zu erzielen.

Endlich sind noch ein paar Worte über den Realismus der Farbe zu sagen. Gewiß ist das allermeiste in seine natürliche Farbe gekleidet. Doch bilden schon einzelne Baumstämme in Purpurrosa eine Ausnahme. Erst recht stellen sich außerhalb aller Illusion die Architekturen. Sie wechseln Geschoß für Geschoß in der Farbe, und dabei sind die leuchtendsten mit besonderer Vorliebe angewandt. Zum Beispiel stehen übereinander Zinnoberrot, Gelbbraun, Blau, Rosa, Zinnoberrot. Ja zur Erhöhung des Farbenspiels sind noch innerhalb eines und desselben Geschosses wieder verschieden bemalt Sockel, Gesims, Zinnen, Strebebfeiler und Fensterläden, und auch diese Teile möglichst bunt. Es ist offenbar: so kann auch das farbenfreudigste Zeitalter seine Schlösser und Türme nicht getüncht und gestrichen haben, das ist freie Erfindung unseres Malers, der diese bunten Architekturen zur Vervollständigung seiner farbigen Figurengruppen braucht.

Über den Meister dieser Miniaturen wissen wir natürlich nichts. War er ein fahrender Maler, den der Landgraf in seinen Dienst zog, der aber nicht lange aushielt, der auf- und davonging, ohne sein Werk zu vollenden? Oder war er ein Einheimischer, blieb die Handschrift aus irgendwelchen anderen Gründen liegen? Wir müssen die Antwort schuldig bleiben. Nur, was uns die Schlußschrift sagt, gibt Kunde von der Entstehung der Handschrift. Und den Umstand etwa kann man noch anführen, daß die Anweisungen für den Maler teilweise lateinisch sind. Das alles scheint darauf hinzudeuten, daß wir mindestens den Schreiber unter den gelehrten Leuten, wohl unter den Geistlichen zu suchen haben. In diesem Zusammenhang muß auch erwähnt werden, daß mehrere Handschriften aus Fritzlar (heute in Kassel)<sup>1</sup> Schlußschriften aufweisen, die ganz ebenso wie die Schlußschrift des Willehalm in großen gotischen Minuskeln geschrieben sind und ebenso wie jene eine volle letzte Seite füllen. Auch in der Form der Abfassung gleichen sie jener. Das weist auf ortsübliche Schreibergewohnheiten hin. In Fritzlar oder in einem anderen Zentrum geistlicher Gelehrsamkeit im nördlichen Hessen mag die Handschrift geschrieben sein.

Ganz spurlos indessen verschwindet der Maler unserer Handschrift doch nicht. Ich halte den wunderschönen Erzengel Michael im Berliner Kupferstichkabinett, den Janitschek veröffentlicht hat<sup>2</sup>, für ein weiteres Werk seiner Hand. Man vergleiche das Gesicht und die Haarbildung, die Hände mit den kleinen Widerhaken an den Fingerwurzeln, den breiten in das Gewand eingebetteten Fuß, man vergleiche die Oewandbehandlung mit den vielfach unmotivierten Falten, die Muster, z. B. das des Mantelfutters, und wie sie hergestellt sind (s. o. das über die Hintergrundmuster Oesagte S. 75): Zug für Zug stimmt die schöne Miniatur mit den ausgeführten Malereien des Willehalm überein. Ich denke, schon ein Vergleich der Tafel bei Janitschek mit dem Lichtdruck unserer Tafel hier wird die Zuschreibung gerechtfertigt erscheinen lassen.

Der merkwürdigen Handschrift in Kassel stelle ich nun eine zweite gegenüber, die, mit jener verglichen, ihre Eigenart noch bestimmter beleuchten soll.

Es ist eine Handschrift der Stadtbibliothek in St. Gallen (Nr. 302), ebenfalls schon in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt<sup>3</sup>, aber trotzdem recht unbekannt. Sie enthält die Weltchronik des Rudolf von Ems und Strickers Karl den Großen.

Die Handschrift ist bisher unesehen als ein Werk der süddeutschen, ja der schweizerischen Kunst hingenommen worden. Abgesehen davon, daß diese Begriffe schwankend sind, muß doch erst einmal geprüft werden, worauf sich die Zuschreibung stützt. Die Handschrift gehört heute der Stadt St. Gallen: das scheint die Grundlage des Urteils gebildet zu haben. Offenbar ist diese Grundlage aber nicht ausreichend. Das Buch gelangte erst in neuerer Zeit nach mannigfachem Besitzwechsel in die Stadtbibliothek

von St. Gallen. Sehen wir aber von diesen — für die Lösung unserer Frage völlig gleichgültigen — Schicksalen der Handschrift ganz ab und befragen wir sie selbst, so erhalten wir keine durchaus befriedigende Antwort. Keine Notiz giebt Kunde vom Schreiber und Maler oder vom Besteller des Werks. Und hält man sich, was in solchen Fällen noch das Sicherste ist, an den Dialekt des Schreibers, so ist das Ergebnis immer noch von zweifelhaftem Wert. Schreiber und Maler brauchen nicht identisch gewesen zu sein. Möglicherweise war der Maler, vielleicht auch der Schreiber vielmehr ein wandernder Künstler. Immerhin, mit solchen Möglichkeiten können wir solange nicht rechnen, als noch so gut wie alles auf unserem Gebiet im Dunkeln liegt. Auf die Gefahr hin, unsere Annahmen später revidieren zu müssen, nehmen wir einstweilen den Dialekt des Schreibers für den Dialekt des Ursprungsorts der Handschrift und damit auch für den Dialekt der Heimat des Malers. Schließlich befinden wir uns dem Kasseler Willehalm gegenüber in derselben Lage. Wir wissen nur, daß diese Handschrift im nördlichen Hessen entstanden ist. Ob auch der Maler ein Hesse war, ist damit noch nicht gesagt.

Wir prüfen also den Dialekt unserer Handschrift in St. Gallen. Er erweist sich nach dem übereinstimmenden Urteil namhafter Germanisten als alemannisch.<sup>7</sup> Am Oberrhein und zwar eher in der Bodenseegegend, als im Westen des alemannischen Gebiets wird das Buch entstanden sein. Wie gesagt, der Schluß von dieser Beobachtung auf die Heimat des Urhebers der Malereien ist nicht zwingend. Allein es kommt hier auch gar nicht in erster Linie darauf an, dem Kasseler Willehalm ein anderes genau zu lokalisierendes Werk gegenüber zu stellen. Vielmehr möchte ich mittels eines Vergleichs der beiden Handschriften dartun, welche allgemeine gewissermaßen grundsätzliche Wandlung unsere Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts durchmacht. Die beiden Handschriften stehen nicht allein. Für den Kasseler Willehalm wird sich leicht nachweisen lassen, wie er eine Phase der Entwicklung einleitet, die um 1400 zum vollen Sieg gelangt. Und die Weltchronik nebst Strickers Karl in St. Gallen gehört einer größeren Handschriftengruppe an, der sie, wie wir sehen werden, besonders stilkünftig voranschreitet. Die Ergebnisse des Vergleichs dürfen also wohl im Ganzen als bezeichnend für die Gesamtentwicklung angesehen werden.

Die Beschreibungen der Handschrift, die sich in der oben (s. Anmerkung 6) angeführten Literatur finden, habe ich in einigen Punkten, besonders hinsichtlich des Schmucks, noch zu ergänzen, zum Teil auch zu berichtigen. Die Weltchronik des Rudolf von Ems ist auf Lagen von durchschnittlich sechs Doppelblättern geschrieben. Je auf der Verso-Seite des letzten Blattes jeder Lage findet sich in der Mitte eine römische und rechts unten eine arabische Ziffer, die die Lage zählt; darnach ergibt sich folgender Bestand: die erste Lage fehlt ganz; von der zweiten sind noch 7 Blätter da; die dritte zählt heute 13 Blätter; 4, 5, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 17 und 19 je 12; 6, 7, 11, 14 und 15 je 11; 18 und 20 je 10 Blätter. Das gibt 215; gezählt sind 214, da 95 zweimal, als 95a und 95b, vorkommt.

Das Rolandslied zeigt eine andere Lagenbezeichnung: die Zählung findet sich in der Gestalt von Buchstaben je auf dem ersten Blatt der Lage vorn unten. Lage eins, vier, fünf hatten ursprünglich 12 Blätter, Lage zwei hatte 13, drei 14, sechs 16 Blätter. Dazu kamen am Schluß noch 4 Blätter. Nun fehlen aber in Lage vier heute 3, in Lage sechs 2 und gegen den Schluß noch einmal 2 Blätter, also im ganzen 7, so daß von den einstigen 83 nur noch 76 vorhanden sind.

Überschriften über den Seiten, über Textabschnitten oder über den Bildern finden





Figur 1.

ist der Rahmen noch an drei Seiten (unten nie!) innen von einem einfarbigen Band begleitet. Während dieses Band durchweg nur eine Farbe aufweist (es ist stets tiefblau), wechseln die Rahmenleisten derart in der Farbe, daß je zwei einander gegenüberstehende gleichgefärbt sind, z. B. die Ober- und Unterleiste rot, die Seitenleisten blau oder umgekehrt usw. In der Mitte trennt ein horizontales Band die zwei Bilder. Es ist breiter als die Rahmenleisten, zeigt eine dunklere Mittelzone und hellere Randzonen. Die Mittelzone ist mit Ornamenten in Deckweiß verziert.

In der Weltchronik steht neben jedem Bild (also neben den Doppelbildern zwei!) auf dem Rand ein Paar konzentrischer Kreise. Ob sie bestimmt waren, Erläuterungen zu den Bildern aufzunehmen?

Die Herstellung der Bilder haben wir uns folgendermaßen zu denken. Eine Vorzeichnung (von der allerdings kaum mehr eine Spur zu erkennen ist) legte zunächst die Umrisse der Dinge fest. Dann wurden die Hintergründe vergoldet — es ist durchweg Blattgold auf einer ziemlich pastos aufgetragenen weißen Grundierung verwendet. Nun folgte die Bemalung in Deckfarben und endlich ist die Zeichnung mit dem Pinsel in Schwarz oder Braun auf den Farbflächen wiederholt.

Ich verflochte in die Würdigung der Bilder sofort den Vergleich mit den Miniaturen des Kasseler Willihalm. Man halte also mit dem Folgenden die oben S. 75 ff. gegebene Darstellung

sich nicht. Dagegen kommen einige sehr schöne große Initialen, rot oder blau im Körper, von blauen, blaß-blaugrünen oder roten Federzügen umspinnen, vor; weiter sehr zahlreiche kleinere Initialen, ebenso ausgeführt, und endlich noch kleinere, im Anfang ebenfalls rot oder blau, weiterhin nur schwarz: diese überall ohne den Schmuck von Federzügen. Die Seiten sind zwispaltig liniert, die Textspalten sind beiderseits von senkrechten Doppellinien begleitet, so daß der erste Buchstabe jeder Verszeile, der überdies groß geschrieben ist, in ein Linienquadrat zu stehen kommt.

Die Bilder nehmen die ganze Breite des Textblocks, also beider Spalten, ein. Sie messen durchschnittlich 14 cm in der Breite. In der Regel stehen zwei Bilder, durch eine zierliche Leiste getrennt, untereinander in einem Rahmen. Ein solches Bilderpaar mißt dann ungefähr 16,5—17,5 cm in der Höhe. Auch Einzelbilder haben in der Regel dieselbe Höhe. Weit ausgreifende Bildteile (Pferdebeine und -schwänze, Fahnen usw.) überschneiden mitunter die Rahmen.

Erhalten sind in der Weltchronik 5 einzelne und 42 Doppelbilder; im Karl 11 Doppelbilder. Die Bilder stehen in kräftigen Rahmen. Jede Leiste dieser Rahmen ist in der Mitte längs durch eine weiße Linie geteilt. So entstehen zwei Zonen: die äußere zeigt einen dunkleren, die innere einen helleren Ton der Rahmenfarbe. Das Quadrat, das durch die Überschneidung der Rahmenleisten in jeder Ecke gebildet wird, ist vergoldet. Sehr häufig, aber nicht immer,



Figur 2.

zusammen. Dies zu erleichtern gehe ich in derselben Weise vor wie oben. Überdies möge man das Gesagte an der Hand der hier mitgeteilten Abbildungen nachprüfen. Die Figuren im Text ermöglichen den Vergleich der Typenbildung: Figur 1 und 2 sind dem Willehalm, 3 und 4 der St. Galler Handschrift entnommen. Die Tafel mag diese Proben ergänzen.

Die Figuren sind normal, in den Schultern verhältnismäßig breit, in den Hüften schmaler. Die Köpfe sind bei kleinen und schlanken Figuren eher zu groß, sonst sind sie in ein richtiges Verhältnis zum Körper gebracht. Sie haben einen entschieden runden Gesamtumriß. Demzufolge ist auch das Oval des Gesichts voller als in den Bildern des Willehalm. Auch hier herrscht das Dreiviertelprofil. Die Augen haben nicht das eigentümlich „Himmelnde“, das dem Gesichtsausdruck der Willehalmfiguren eigen ist, sie sehen eher „geschlitzt“ aus. Das Unterlid der Augen ist nämlich oft leicht nach oben gewellt, der Bogen des oberen dabei weniger gerundet als dort. Die Pupille sitzt stets in einer Ecke, nur in voller Vorderansicht in der Mitte; auch dann berührt sie aber beide Lider. Die Nase ist nicht lang, leicht geschwungen mit energisch abgesetzten runden Flügeln. Der Mund ist klein. Das Haar fällt reich gelockt in Fragezeichenform den Männern in den Nacken. Auch die jüngeren Frauen und Dienerinnen tragen es offen.

Neben dem typischen Dreiviertelprofil in den beschriebenen zierlichen Formen kommen bei älteren Männern auch individuellere Bildungen vor, z. B. langes Haar, mächtige Bärte (die wenigstens bei jüngeren höfischen Figuren durchaus fehlen) und Hakennasen für alttestamentliche Propheten und ähnliche Gestalten; auch die Heiden erhalten bisweilen zottige Bärte. Weiter findet sich ein vorgeschobenes breites Kinn in alten hageren Gesichtern. Abschreckend häßlich wirkt natürlich die Henkerphysiognomie mit gefurchter Stirn, einer merkwürdigen Schleife anstelle des Mundes (die übrigens im Vollprofil auch sonst vorkommt), wulstig rundem Kinn und fliegendem halblangem Haar. Nicht nur das Streben nach Charakteristik, auch andere Gründe haben den Künstler zu solchen Abwandlungen des Typus bestimmt. So scheint es, als ob er darauf ausgegangen wäre, in die Kopfreihe einer Kriegerschar durch Veränderung der Nasen eine gewisse Abwechslung hineinzubringen.



Figur 4.



Figur 3.

Die Glieder sind kräftig gebildet, auch die Gelenke nicht überzierlich. Bemerkenswert sind die kräftig gestalteten Waden. Besonders charakteristisch verschieden im Willehalm und im Rudolf von Ems ist die Fußbildung. Die Füße sind hier verhältnismäßig größer als dort; sie sind aber auch anders geformt: die Einziehung des Mittelfußes ist flacher und die Zehenlage ist breiter.

Im Unterschied zum Kasseler Willehalm herrscht im St. Galler Rudolf durchaus die ausgebogene Haltung der Figuren, die gotische Kurve. Auch würdige Greise drängen den Leib vor,

nehmen die Schultern zurück, neigen zierlich den Kopf, schleifen das eine, leicht seitlich zurückgesetzte Bein nach. Ein breites festes Dastehen auf beiden Beinen kommt, soweit ich beobachtet habe, überhaupt nicht vor. Die Eigentümlichkeit dagegen, daß die Fersen zu hoch angesetzt sind, findet sich auch hier, ja sie tritt besonders stark auf. Und da der Bodenstreifen ungleich niedriger ist, kommt es wiederholt vor, daß die Absätze der Füße in der Luft schweben.

Ein Teil der erwähnten Unterschiede in der Körperbildung läßt sich darauf zurückführen, daß der Künstler des St. Galler Rudolf sich den Körper kräftiger und beweglicher vorstellt, der Maler des Kasseler Willehalm ihn schlanker, aber steifer, mehr als den Träger eines reichen Gewandes faßt. Das offenbart sich am stärksten, wenn wir die Gewandbehandlung in den Bildern der St. Galler Handschrift betrachten.

Die Gewandung ist schwerer, großflächiger, die Faltenrücken sind breiter, bauschiger, laden weiter aus, die Thäler sind tiefer. Es kommen weniger, dafür energischer ausgebildete Motive vor. Sie sind im Zusammenhang mit der Körperbewegung ohne weiteres verständlich. Die reichen Gewandgehänge neben sitzenden Figuren von den Sitzen auf den Boden herunter finden sich hier nicht. Sucht man nach einem Merkwort für diese Unterschiede, wird man sagen dürfen: Das Gewand hat hier mehr plastischen Charakter. Dort, im Willehalm, herrscht dagegen die Freude am Linienfluß: das Gewand ist dort malerischer.

Dem entsprechend ist auch die farbige Wirkung der Figuren im Rudolf von Ems einfacher, als im Willehalm. Die *mi-parti*-Kleidung fehlt, und es gibt nicht so viele Wendungen und Umschläge, nicht so viele Schlitzte und Öffnungen, das andersfarbige Futter oder das Untergewand zu zeigen. Auch die zierlichen Borten, die das Linienspiel im Willehalm vervielfachen, sucht man hier vergeblich.

Die Gestikulation ist im St. Galler Rudolf (und besonders im Karl!) nicht weniger lebhaft und ausdrucksvoll als im Willehalm. Und dazu kommt eine ganze Anzahl von Fällen, die auch die Herrschaft über den Gesichtsausdruck innerhalb bestimmter Grenzen überraschend offenbaren. Der Zorn der Sarah bei der Verweisung der Hagar (drohend zusammengezogene Augenbrauen!); das heuchlerische Weinen der Frau des Poliphar; das Entsetzen zweier Heiden, die von wilden Pferden zu Tode geschleift werden (weit geöffnete Augen!); der Schmerz Rolands, wo er in der höchsten Not ins Horn stößt (zusammengezogene Augenbrauen, herabgezogene Mundwinkel: dieser Ausdruck des Leids oder der Trauer kommt auch sonst noch vor) und dgl. mehr. Aber gewiß: es sind schließlich doch vereinzelte Fälle in denen das Gesicht deutlich spricht. Allermeist muß Haltung und Bewegung des Körpers, das Spiel der Hände verdeutlichen, was in den Personen vorgeht. Auch hier ist zu sagen, wie erstaunlich lebendig diese Ausdrucksmittel wirken. Ja man wird zugestehen müssen, daß die schlanken, stolzen Gestalten des Willehalm den derberen des Rudolf wohl an Vornehmheit, aber nicht an Innigkeit des Ausdrucks überlegen sind. Man vergleiche etwa, wie Joseph seine alten Eltern in Ägypten empfängt: Jakob legt seinen linken Arm um Josephs Schulter und faßt ihm mit der Rechten unter das Kinn. Die Mutter ergreift mit beiden Händen seinen linken Arm. Oder man betrachte die rührende Szene, wie Roland den totwunden Turpin küßt, oder wie Karl den toten Roland beweint.

Wie lebendig sich der Künstler überhaupt die Situation vergegenwärtigt, das zeigen die vielen guten Gesamtscenen. So stürzen beim Kampf (Bl. 62) zwei Ritter, beide mit zerbrochenen Lanzen, hintenüber von den Pferden. So sind die schlafenden Krieger

auf Bl. 3b der Kartgeschichte vortrefflich untergebracht: sitzend von vorn und von der Seite gesehen, hingelagert, kauend u. s. f.

Freilich vollzieht sich auch hier alles Geschehen auf einem schmalen Plan von einer Seite zur andern. Und demgemäß fehlen Bewegungen in die Tiefe hinein oder aus der Tiefe heraus fast ganz. Zwar kommt einmal ein Kämpfer vor, ganz von vorn gesehen, der weit ausholend das Schwert schwingt: man sieht nur die hoch gelobenen Oberarme, Unterarme und Schwert sind vom Körper verdeckt und nicht zu sehen. Dann ist Esau schießend dreiviertel von hinten gesehen dargestellt, das eine Bein in voller Rückansicht. Oder wir finden auch hier und da ein in voller Vorderansicht gegebenes, also stark verkürztes Tier, ein Schaf, ein Pferd. Aber gleich dieses zeigt den Mangel an wirklicher Anschauung in der Gestaltung solcher Vorwürfe. Das Tier ist nicht nur in den Verhältnissen mißlungen, zeigt eine gewaltige Hängebrust: es hat vor allem nur zwei, nur Vorderbeine.

Was oben über das körperlich-räumliche Verhältnis der Figuren zueinander und zu ihrer Umgebung im Willehalm gesagt wurde, gilt alles auch von unserer St. Galler Handschrift. Auch hier kommt es vor, daß eine Figur mit ihren Füßen auf den Füßen einer anderen steht. Auch hier stehen im Notfall einmal die Figuren im Goldgrund, ohne Boden unter den Füßen zu haben (z. B. Bl. 200b).

Ein besonderer Bodenstreifen ist ab und zu überhaupt nicht gegeben: die Figuren stehen auf der unteren Rahmenleiste. Häufig findet sich aber ein eigentlicher Fußboden, ein grüner Streifen, der nach oben mit einer gewellten Linie abschließt. Er ist oft mit kleinen schwarzen senkrechten Strichen besetzt: sie wirken wie die Schatten von Gräsern. Daneben kommt noch vor, daß der Streifen vorn unten felsig abgeschrofft ist. Die Felsbildung ist die im ganzen Mittelalter übliche: ein gutes Beispiel gewährt etwa Tafel 7 im Balduineum<sup>4</sup>. Der beste Beweis dafür, daß diese konventionelle Gestaltung des Fußbodens nicht etwa das Ergebnis eines nur unvollkommen gelungenen Versuchs ist, ein gesehenes Stück Land darzustellen, liegt darin, daß derselbe Bodenstreifen sich auch da findet, wo zweifellos Vorgänge, die sich im Innern eines Hauses abspielen, geschildert werden sollen.

Verlangt der Gegenstand eine ausführlichere Behandlung des Schauplatzes, eine eigentliche Landschaft, so wird der Bodenstreifen mitsamt der Felsbildung vorn auf der Fläche höher emporgezogen und mit kleinen Bäumchen besetzt. Diese Bäume zeigen einen gewundenen Stamm, den häufig eine Ranke in Spiralen umzieht, und eine geschlossene Krone. Diese ist ein Blätterbüschel, das unmittelbar aus dem Stamm herauswächst, kreisrund, oval, birnen- oder feigenförmig gestaltet, mit einer schwarzen Umrisslinie ungezogen, auf der weiße Punkte, oft wie Blüten, sitzen. Diesen Umriss füllen die Blätter ganz, sie sitzen dicht nebeneinander auf schwarzem Grund. Ich zähle acht verschiedene Blattformen. Darunter sind neben deutlich erkennbaren Naturformen (Linden- und Eichenblatt) auch zahlreiche Phantasieformen. Den völlig irdenen Charakter dieser Bäume vervollständigt die phantastische Bemalung: davon unten.

Wo der Gegenstand das nahe legt, schließen turmartige Architekturen die Szene rechts und links, oder doch an einer Seite ab. Diese selben Türme — mit Zinnenkranz oben und einem schmalen hohen Eingang unten — rahmen auch Szenen ein, die im Innern von Gebäuden vor sich gehen. In solchen Fällen sind sie bisweilen durch flache Bogen, die sich der oberen Rahmenleiste anlegen, verbunden. Bisweilen fehlen die Türme, dann gehen die Bogen von Rahmen zu Rahmen. Einmal findet sich auch eine Reihe guter hoher gotischer Giebel, die nur außen rechts und links unterstützt

sind: da treten neben die Seitenrahmen innen schwächige Stäbe, auf denen die äußersten Giebelschenkel rechts und links aufsitzen. Ein andermal wird hinter einem Bett ein Vorhang angebracht, um den Schauplatz etwas wohnlicher zu machen.

Alles im allem: es wird nicht nur beträchtlich weniger Architektur gegeben, als im Willehalm, die Baulichkeiten sind auch noch stereotyper, konventioneller. Der Künstler geht noch weniger, er geht überhaupt gar nicht darauf aus, die Figuren in die Gebäude hinein zu bringen. Figuren und Architektur stehen nebeneinander.

Das alles schließt aber nicht aus, daß hin und wieder größere Bauwerke, wohl erkennbare Abbilder bestimmter Bautypen, auftauchen: der Giebel einer gotischen Kirche mit basilikalem Querschnitt, eine andere gotische Kirche von der Seite gesehen und dergleichen mehr. Auch gute Einzelheiten begegnen, so z. B. charakteristische Rustika. Der Palast der Philister freilich, den Simson zu Falle bringt, ist noch immer das taubenhäusähnliche Gebäude, das schon die ältere Illustration kennt.

Da an eine die Illusion gesehener Wirklichkeit erweckende Darstellung der Schauplätze in der St. Galler Handschrift eher noch weniger gedacht ist, als im Kasseler Willehalm, so ist nicht verwunderlich, daß wir auch die kontinuierende Darstellungsweise hier wiederfinden, von der oben (S. 78) die Rede war. Auf dem Bilde, das die Esaugeschichte erzählt, erscheint Esau zweimal: links erlegt er das Wild, rechts bringt er es dem Vater. Die beiden Esau stehen dicht nebeneinander, nicht einmal durch eine Kulisse getrennt; nur der Umstand, daß sie sich den Rücken kehren, scheidet sie voneinander. Ähnlich taucht Jakob unter der Himmelsleiter in einem Bilde zweimal auf usw.

Ein anderes sehr bezeichnendes Beispiel für den spezifisch mittelalterlichen Charakter dieser Illustration ist dies. Es wird der Traum des Kaisers Karl geschildert. Im Oberbild links sehen wir den schlafenden Karl; rechts von seinem Bett teilt ein senkrechter gelber Streifen ein zweites Bildfeld ab. In diesem Feld und in den zwei Hälften des ebenso eingeteilten unteren Bildes werden drei Szenen des Traums dargestellt.

Einzelne Tiere sind in Erscheinung und Bewegung überraschend charakteristisch gefaßt. So hat der Maier Pferde, die im schnellsten Lauf begriffen sind, wirklich beobachtet: die vorgestreckten Köpfe sind richtig gesehen. Und der Löwe des Simson ist auch nicht nur Karikatur.

An Farben<sup>9</sup> kommen vor: Rot: zwischen Neutrot und Zinnober, manchmal dem Karmin angenähert, in den Schatten Karmin. Rosa: Hellrosa, in den Schatten Karmin; oft ist es ein ganz stumpfes, graues Hellrosa, in den Tiefen zwischen Terra di Siena und Indischrot. Braun: gebrannte Umbra. Gelb: meist ein Lichtchromgelb, aber auch nach Goldgelb hin gespielt; daneben Goldocker. Grün: Hellowild oder helles Moosgrün; auch ein Ton, der nach Blaugrün oder Resedagrün hin liegt, kommt vor; in den Schatten Chromgrün. Blau: hell wie Cobaltblau, dunkel wie Miliori- oder Mineralblau. Grau: Dunkelgrau, in den Schatten ein Ton etwa wie Neutrallinte; es kommt aber auch (z. B. für die Kettenpanzer) ein helles Blaugrau vor.

Die Farbe deckt so gut wie überall die ganzen Flächen. Den Grund gibt der helle Ton ab, die Schatten sind in einem tieferen Ton oder in einer anderen Farbe aufgesetzt. Lichter in Deckweiß finden sich im Terrain und in den Gesichtern vereinzelt, aber sonst, z. B. im Gewand, nicht. Ganz selten ist einmal eine Tischdecke im Pergamentton belassen und nur in den Schatten angemalt. In der Regel werden helle Flächen weiß grundiert.

Gesichter und Hände zeigen folgendes Incarnat: die Grundlage bildet ein Ton wie Dunkelfleischfarbe, ein fahles, mitunter wärmeres, oft recht warmes Rosa. Die Zeichnung des Umrisses, ferner von Mund, Nase, Augen ist rotbraun; die Lippen und ein

Strich die Nase entlang sind mit Karmin gegeben, die Wangen, das Rot auf der Stirn in verdünntem Karmin. Die Schatten um die Augen und sonst sind gelb (in einem Ton zwischen Orange gelb und hellem Ocker) angelegt, bisweilen auch, und zwar nicht nur bei älteren Personen, in grünlichen Tönen. Endlich sind noch einzelne Lichter in Deckweiß aufgesetzt.

Das Haar ist in einem stumpfen hellen Ockerton grundiert; die Zeichnung ist braun aufgesetzt. Es kommt aber auch hellblaugraues Haar mit schwarzer oder brauner Zeichnung und weißen Lichtern vor, ja vereinzelt auch hellrotes mit rotbrauner Zeichnung.

Im Gewand, im Terrain, an Tierkörpern, kurz wo überhaupt modelliert wird, ist der Schattenton breit, in den Ausläufen gestrichelt aufgetragen. Zur Unterstützung wird hier und da, z. B. in Gewandfalten eine schwarze Linie als Schattentiefe oder Schattengrenze nachgezogen. Gewandsäume setzt der Maler ab und zu der Deutlichkeit halber mittels einer weißen Linie von ihrer Umgebung ab, oder er setzt auf den Gewandsaum also etwas innerhalb des Randes, eine weiße Linie.

Modelliert wird in der Regel in einem dunkleren Ton derselben Farbe, die den Grund abgibt. Doch kommen, und zwar mehr oder weniger häufig, auch folgende Schattentöne vor: Purpurrot, mitunter stumpf und bräunlich, auf Karmin, Zinnober oder Rosa; Karmin oder Zinnober auf Moosgrün; Zinnober oder Indischrot, ein stumpfes Purpurrot auf Graublau; die Schatten wirken dann annähernd violett; Karmin oder Zinnober auf Gelb; Braun, oft Rotbraun auf Hellgelb; Grünblau auf Weiß.

Der Gesamtcharakter der Färbung ist reich und schwer, meist prächtig. Die tiefen Töne haben im Ganzen die Herrschaft.

Es zeigt sich eine gewisse Vorliebe für bestimmte Farbkombinationen (gebildet z. B. aus den Farben von Gewand, Mantel und Mantelfutter; aber auch aus den Gewandfarben nebeneinanderstehender Personen). So kommen besonders häufig vereinigt vor: Rot oder Rosa, Grün und Graublau; Rot oder Rosa, tiefes Blau und Gelb. Daneben auch: Rot oder Rosa, Grün und Gelb; Rot oder Rosa, Blau und Grün.

Was den „Realismus“ der Farbe angeht, so ist der Künstler unserer Handschrift wiederum mittelalterlicher als der des Willehalm. Die Architektur ist in die buntesten Farben gekleidet — wie dort — und diese Farben sind ganz gesättigt, ganz intensiv leuchtend aufgetragen. Ferner finden sich rote, blaue und grüne Baumstämme mit gelbgrünen, grünen, blauen, violetten, roten und schwarzen Laubwedeln. Ja nebeneinander stehen an einem und demselben grünen Stamm ein rotes, ein gelbes, ein blaues und ein grünes Blätterbüschel. Ebenso sind Pferde in Rot oder Rosa, in Stahlblau mit Rot, oder Gelb mit Rot, dann hochrote Ochsen und stahlblaugraue Schafe vorhanden. Und doch weiß derselbe Maler, der diese Proben eines völligen Absehens von der Farbe der Wirklichkeit gibt, den Brand einer Stadt durch eine große rote Wolke, die am Himmel schwebt, sehr eindringlich zu verdeutlichen.

Wenn ich die Ergebnisse dieses Vergleichs in ein paar Sätzen zusammen fassen soll, so muß ich vorausschicken, daß ich oben — schon um eine möglichst erschöpfende objektive Schilderung der Handschriften zu geben — manche Züge zusammenstellen mußte, die nun, da wir unser Ziel wieder fester ins Auge fassen, beiseite bleiben können. Wenn wir jetzt ausschließlich darnach fragen: inwiefern repräsentieren die beiden Handschriften zwei verschiedene Stufen der Entwicklung unserer Malerei im Mittelalter, so ist zu sagen: die St. Galler Handschrift (Sg) steht der Kunst des 13. Jahrhunderts näher, die Willehalmhandschrift in Kassel (Ks) läßt den Durchbruch des malerischen Prinzips, der sich dann im 15. Jahrhundert wirklich vollzog, bereits ahnen.

Zunächst: Sg ist durchaus altertümlicher als Ks. Die Darstellung der Schauplätze, Landschaft und Architektur, das Fehlen jeder eigentlichen Tiefe im Bild, die völlige Irrealität der Farbe und der Mangel an feiner abgestuften Farbenverbindungen: in allem zeigt Sg den vor allem erzählenden Stil des Mittelalters reiner als Ks. Die Miniaturen in Ks dagegen gehen bereits von der Illustration zur Malerei über. Die größere Ausführlichkeit in der Schilderung der Schauplätze, mehr Hintereinander, mehr Bewegung in die Tiefe hinein, Verkürzungen, die Freude am Gegenständlichen, der delikate Farbensinn — man vergleiche, was oben S. 75 u. 81 über die Hintergrundfarben gesagt wurde —: das alles sind deutlich sprechende Zeugen. Wichtiger ist aber, daß Sg auch positiv mehr von den Errungenschaften des 13. Jahrhunderts bewahrt hat, als Ks. Ich muß hier an den Gang der Gesamtentwicklung der Kunst erinnern. Die Großtat des 13. Jahrhunderts ist neben der Vollendung der gotischen Kathedrale die Reife der monumentalen Plastik. Und nun vergleiche man, wie nahe im Grunde die Miniaturen von Sg der Bilderei dieses Jahrhunderts stehen. Wie beweglich sind diese Körper gedacht, wie plastisch ist das Gewand geordnet! Nicht umsonst kehren so und so viele Motive, die uns von der Plastik her geläufig sind, hier wieder.<sup>10</sup>

Andererseits überwiegt in der Gewandbehandlung der Bilder von Ks durchaus die Linie und die Farbe. Das Spiel der Linien und die Freude an reichen und gewählten Farbkombinationen beherrscht das Gewand. Dementsprechend ist der Körper ruhiger, steifer, unkörperlicher geworden. Er zeugt nicht mehr von starkem körperlichem Empfinden des Künstlers.

Gerade in der so charakterisierten Eigenart steht unsere St. Galler Handschrift nicht allein. Sie gehört vielmehr mit anderen weit berühmteren Stücken ziemlich eng zusammen: mit den Minnesänger- oder Liederhandschriften in Stuttgart und Heidelberg, besonders mit der „Großen“ Heidelberger, der sogenannten Manessehandschrift.

Das ist in Kürze zu erweisen. Zugleich gibt uns dieser Nachweis die Möglichkeit einer mindestens annähernd zuverlässigen Datierung der Handschrift Sg.

Ich setze im folgenden die Bekanntschaft mit der Manessehandschrift<sup>11</sup>, insbesondere auch mit der Verteilung der Bilder an mehrere Hände, wie sie Öchelhäuser wohl unbedingt richtig durchgeführt hat, voraus und begnüge mich mit dem Hinweis auf einige Einzelheiten: die Bildung der Augen findet sich ähnlich in den Blättern des sog. 2. Nachtragsmalers (129—132). Die merkwürdige Schleife, die im Vollprofil den Mund darstellt, kommt in der Manessehandschrift wiederholt vor. Dann begegnen dieselben Füße wie in der St. Galler Handschrift in den Bildern des Grundstockmalers der Manessehandschrift. Desgleichen finden wir überall in der Manessehandschrift die tänzerhaften Stellungen, die starken gotischen Ausbiegungen, das Wegspreizen des einen Beins (besonders beim Maler von G). Dann vergleiche man den Gewandstil: derselbe plastische Zug, den wir in Sg gegenüber von Ks fanden, ist den Gewändern in der Manessehandschrift, besonders wieder den Bildern des Grundstockmalers, eigen. Weiter stimmen die Architekturen überein: derselbe turmartige Aufbau, dieselben rundbogigen Öffnungen und kleinen Rundfenster mit Vierpässen, dieselbe Musterung der Steinquadern hier wie dort (Manessehandschrift 11, 12, 31, 66 usw.; Sg 95a, 109 und öfter). Auch die Bäume mit den langovalen geschlossenen Kronen, mit den weißen Spiralranken um den Stamm kommen in der Manessehandschrift vor (74, 129).

Aus alledem darf man den Schluß ziehen: die St. Galler Handschrift ist zwar ganz

gewiß nicht von einem der Künstler der Manessehandschrift illustriert, sie steht dieser aber immerhin so nahe, daß man an eine eigentliche Schulgemeinschaft denken darf. Und sie gehört derselben Stilstufe an wie diese. Das beweisen vor allem die Haltung der Figuren, das Gewand, die Übereinstimmungen in Architektur und Landschaft. Andererseits sind die Unterschiede zwischen den beiden Werken, die deutlich wahrnehmbar werden, nicht zufällig. Innerhalb der Gemeinsamkeiten des Stils zeigt Sg das frühere, strengere Gepräge. Die runden (nicht ovalen) Gesichter, die feinere, strengere Zeichnung darin sind schon deutlich sprechende Zeugen. Dazu kommt, daß die Manessehandschrift im Kostüm mehrfach jüngere Formen aufweist: der Überrock mit Halbärmeln, die Kapuze, die eigentümlichen Hüte fehlen in Sg durchaus. Weiter stehen neben den altertümlichen Baumformen in der Manessehandschrift modernere. — Also: neben den Unterschieden, die durch die Gewohnheiten der verschiedenen Künstler bedingt sind, fällt auch ein Zeitunterschied ins Gewicht. Damit gelangen wir zu einer ziemlich genauen Datierung. Alles, was wir bisher zum Vergleich aus der Manessehandschrift herangezogen haben, gehört den drei ersten Malern des Werks zu und stammt darnach etwa aus der Zeit zwischen 1314 und 1330. Deutlich unterscheidet sich davon der Anteil des vierten Malers der Handschrift, dessen Bilder (19, 64, 65) in Technik und Tracht dem Balduineum näher stehen: das Balduineum können wir aber kaum vor 1340 ansetzen. Ich komme darauf noch zurück.

Da nun die St. Galler Handschrift keinesfalls die Arbeit eines zurückgebliebenen Provinzlers sein kann (provinzielle Zurückgebliebenheit könnte man viel eher den Malern der Manessehandschrift nachsagen), so leuchtet ein, daß wir sie vor 1314 anzusetzen haben, also ungefähr um 1300.

Wir dürfen annehmen, daß die beiden betrachteten Werke Ks und Sg — vielleicht mit gewissen Einschränkungen — jede für ihre Zeit charakteristisch sind, denn es sind besonders sorgfältige, stilkräftige Arbeiten. Damit haben wir nunmehr zwei Handschriften, die je eine besondere Stufe in der Stilentwicklung des 14. Jahrhunderts einnehmen. So ist ein Rahmen gewonnen, in den sich bisher noch unbestimmte Denkmäler einordnen lassen.

Wir kehren zum Ausgangspunkt der ganzen Erörterung zurück und versuchen nunmehr, den Stil und die Entstehungszeit der Wandbilder in Frauombach auf der Grundlage der oben gewonnenen Ergebnisse näher zu bestimmen. Ein genauer Vergleich zeigt, daß die Wandbilder gewissermaßen zwischen den beiden Handschriften Sg und Ks in der Mitte stehen. Die gotische ausgebogene Stellung findet sich noch (2, 15)<sup>1</sup>, aber sie ist schon stark gemildert, fehlt oft ganz. Jedenfalls sind die Figuren ohne jene schmiegsame Beweglichkeit, die die Figuren von Sg oder der Manessehandschrift auszeichnet. Der plastische Wurf des Gewandes ist an einzelnen Gestalten ganz deutlich wahrzunehmen (13)<sup>1</sup>, daneben scheint sich die Häufung der Motive und eine größere Komplikation der Faltenzüge anzukündigen (2, 4, 7). In einzelnen Kleinigkeiten stimmen die Frauombacher Bilder mit Sg überein (vgl. die Haltung beim Reiten, dann die Schwellung des Daumens, die Architekturen). In anderem (Proportionen!) scheinen sie Ks näher zu stehen.

Dieser — übrigens nicht beträchtlichen — Zwiespältigkeit des Stils gegenüber ist zu beachten, daß die Wandmalerei als die konservativere Kunst leicht um einiges hinter der Miniaturmalerei zurück ist. Die im strengsten Sinne des Worts malerischen Errungenschaften zumal finden nur langsam in ihrem Gebiet Eingang. Man vergegenwärtige sich den Stand zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Unleugbar ist da die Wand-



malerei gegenüber der Tafel- und Miniaturenkunst zurückgeblieben. Da vollendete sich, was sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts anbahnte.

Und dieser Sachverhalt ist wiederum nicht zufällig. Die Feinheiten der Färbung, die stärkere Bewegung und die Vervielfachung der Linie, sie hatten da keine Statt, wo es darauf ankam, mit annähernd gleichmäßig verteilten, ruhigen, großen Farbflecken eine Wand zu gliedern und zu beleben, mit möglichster Deutlichkeit in einfachen sprechenden Figuren eine inhaltschwere Geschichte zu erzählen: der monumentale Charakter der Wandmalerei ist in Frauorbach noch gewahrt, noch nicht durch maleisches Wesen um seine mächtige Wirkung gebracht.

Daraus folgt, daß die Wandbilder in Frauorbach nach den jüngeren Stilerscheinungen bestimmt werden müssen. Nicht ein Künstler, der seiner Zeit voraus ist, hat sie geschaffen, sondern ein tüchtiger Meister, der fest in der Tradition wurzelt und nur geringe Zugeständnisse an die neue Weise macht. Nach alledem wird man nicht beträchtlich irren, wenn man die Entstehung der Wandbilder in die Zeit etwa zwischen 1330 und 1340 verlegt.

Diesen Ansatz der Stilkritik rechtfertigt schließlich auch noch eine vergleichende Betrachtung des Kostüms und der Bewaffnung. Bekanntlich vollzieht sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein durchgreifender Wandel in der Tracht, jener Wandel, der den weiten langen Männerrock verschwinden läßt und an seine Stelle allmählich einen kurzen, um Brust und Taille eng anliegenden Rock, schließlich eine Art Jacke setzt. Der Kasseler Willehelm ist dadurch charakterisiert, daß sich in den letzten, nur noch vorgezeichneten Bildern die neue Mode bereits ankündigt. Es treten Figuren auf, die einen um Brust und Taille eng anschließenden, von den Hüften weit und faltig fallenden Rock tragen, der nur bis über die Knie, nicht mehr bis an die Knöchel reicht. Die Ärmel sind lang und liegen entweder ebenfalls eng an: dann sind sie vorn aufgeschlitzt und können zurückgeschlagen werden. Oder sie sind weiter, von der Mitte des Oberarms an aufgetrennt und hängen als schmale lange Tuchstreifen mit gebogten Rändern (Anfänge des Zaddelwerks!) herab. Dazu werden Kapuzen getragen. Noch eine Einzelheit ist für die Entstehungszeit von Ks bezeichnend: die Anfänge der Plattenpanzerung erscheinen. Bei dem Turnier (das Janitschek S. 183 abbildet) sind die Beine der Reiter mit Platten, nicht mehr nur mit dem Kettenpanzer, geschützt.

Alle diese Eigenheiten zeigt das Balduineum<sup>12</sup> weiter entwickelt. Gleich der junge, barhäuptige Reiter auf der ersten Tafel unten links ist ebenso gekleidet wie die Junker der drei letzten Bilder in Ks. Ja, dieses Kostüm zeigt sich hier schon völlig eingebürgert, dazu treten noch die Kinntücher der Frauen und andere Kostümeigentümlichkeiten, die deutlich machen, daß das Balduineum gegenüber Ks eine spätere Stufe der Entwicklung einnimmt. Auch wenn man gelten läßt, daß die neue Tracht am erzbischöflichen Hofe in Trier eher heimisch wurde, als am Hof der Landgrafen von Hessen, läßt sich meines Erachtens doch das Balduineum nicht vor 1340 ansetzen. Etwa derselben oder einer wenig späteren Zeit dürfte nach dem Kostüm die ostmitteldeutsche sogenannte Konstanzer Armenbibel<sup>13</sup> angehören.

Prüfen wir nun, ob auch in den Bildern von Frauorbach jene Neuerungen der Tracht auftreten. Wir haben einmal weite, unter der Brust gegürtete Röcke. Bemerkenswert ist, daß sie nicht bis auf die Knöchel, sondern nur bis unter die Knie herabgehen. Daneben kommt aber auch der oben eng anliegende, erst von den Hüften an weite Rock vor<sup>14</sup> — also eine der Neuerungen. Die Mäntel haben häufig Schulter-

kragen, sie sind mit einer großen runden Schließe oder mit Riemen, die mittels zweier Scheiben befestigt sind, geschlossen. Kapuzen finden sich nicht. Die Oewappneten tragen lediglich Kettenpanzer, nirgends kommen Stücke der Plattenrüstung vor, Helme fehlen ganz, auch die Beckenhaube tritt noch nicht auf. Altertümlich nehmen sich ferner die Formen der Schwerter, der Kronen und Scepter aus. Auch die lang-dreieckigen Aufschläge an den Schlitzten des Rockes und die Art des Reitens (die weit und fast gerade vorgestreckten zu kurzen Beine) lassen sich als Zeugnisse für höheres Alter anführen, da sich jene ebenso in der St. Galler Handschrift finden, und auf die gedachte Weise schon die Ritter des 13. Jahrhunderts reiten.<sup>15</sup> Für die vorgeschrittene Zeit des 14. Jahrhunderts, die 30er oder 40er Jahre, sprechen also nur die erwähnte moderne Rockform, die Kürze der Röcke, die Mantelkragen; alles andere weist eher auf den Anfang des 14. Jahrhunderts hin. Aber jene Neuerungen genügen, den oben begründeten Ansatz — 1330 bis 1340 — zu bestätigen.

## Anmerkungen

- 1 Die Heraklusbilder zu Fraurombach in Oberhessen. Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider zum 70sten Geburtstage gewidmet. Freiburg i/B. 1906. S. 509 ff. Ich habe dort eine eingehendere Untersuchung des Zusammenhangs der Wandbilder in Fraurombach mit anderen oberhessischen und mittelrheinischen Denkmälern in Aussicht gestellt. Ich kann dies Versprechen auch hier noch nicht erfüllen. Die in Betracht kommenden Wandbilder und Bilderhandschriften sind mir noch nicht vollständig und ausreichend bekannt. Andererseits wollte ich die Frage der Datierung jenes Zyklus nicht allzulange offen lassen. Und so biete ich hier wenigstens ein Bruchstück aus meinen Vorarbeiten, das seiner allgemeinen Bedeutung halber vielleicht willkommen ist.
- 2 Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1853 ff. I, 53. — Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei. Berlin 1890. S. 180 ff. Die hier mitgeteilten Proben von den Malereien geben keine zureichende Vorstellung.
- 3 Beschrieben ist die Handschrift von W. J. C. G. Casparson, Ankündigung eines deutschen epischen Gedichtes der altschwäbischen Zeit. Cassel 1780. Die Beschreibung ist aber unzulänglich. Ebenso genügen für unsere Zwecke nicht die an sich zutreffenden Bemerkungen über die Hs. in Lachmanns Ausgabe der Werke Wolframs, oder bei K. Roth, Rennewart (in den Verhandlungen des hist. Vereins v. Oberpfalz und Regensburg XVII [N. F. IX]. Regensburg 1856. S. 352), oder bei Lohmeyer, Die Handschriften des Willehalm Ulrichs von Türlheim. Hallesche Diss. 1882. Nr. 10, S. 14. Vergleiche ferner A. Dunker, Landgraf Wilhelm IV. von Hessen, genannt der Weise, und die Begründung der Bibliothek zu Kassel. 1881. S. 25 ff. Hier findet sich eine beachtenswerte Notiz über den Einband. Weiter: Singer, Willehalm. Bibliothek der mhd. Literatur in Böhmen. Bd. IV. Prag 1893. Hinweis auf eine Vermutung Suchler's, die Hs. könne dieselbe sein, die einst auf Schloß Spangenberg in Hessen gewesen und deren Inhalt Kirchhofs Wendunmuth (II, 47) mittelt. — Endlich ein paar Bemerkungen über den „thüringischen“ Schreiber der Hs. bei H. Kohl, Zu dem Willehalm Ulrichs von Türlheim. Z. f. deutsche Phil. XIII. 1882. S. 302.
- 4 Z. B. Ms. theol. in folio 96, auch 119.
- 5 Geschichte der deutschen Malerei S. 146, mit einer Tafel.
- 6 Janitschek a. a. O. S. 172. Rahm, Gesch. der bild. Künste in der Schweiz. Zürich 1876. S. 643. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken etc. Zürich 1897. Eine Beschreibung der Handschrift geben: Scherer, Verzeichnis der Manuscripte und Incunabeln der Vadianischen Bibliothek. St. Gallen 1859. S. 4. K. Bartsch, Karl der Große von dem Stricker = Bibl. der ges. deutschen Nat. Lit. 35. Quelllinburg u. Leipzig 1857. S. XXXVI u. XLIII. C. v. Jecklin, Zu des Strickers Karl. Germania 22 (Neue Reihe 10). Wien 1877. S. 129. F. Wilhelm, Gesch. der handschr. Überlieferung von Strickers Karl dem Großen. Amberg 1904.

- 7 Herr Professor Dr. Ehrismann in Heidelberg urteilt: „Die Hs. ist in alemannischem Dialekt geschrieben und zwar nicht schwäbisch noch elässisch, sondern schweizerisch-oberalemannisch; sie ist also dem Gebiet der Schweiz oder des südlichen Schwarzwalds und der Bodenseegegend zuzuweisen.“ Herr Dr. Fr. Wilhelm in München schreibt mir: Die Hs. ist auf alemannischem Gebiet, ... wohl „an einem Ort in der Nähe des Bodensees entstanden. Schwäbisches Gebiet ist unter alien Umständen ausgeschlossen, desgleichen Elsaß“. Ich bin den beiden Gelehrten für ihre freundliche Auskunft zu besonderem Dank verpflichtet.
- 8 Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Kodex Balduini Trevisensis herausgegeben von der Direktion der K. Preuß. Staatsarchive. Text von G. Irmer. Berlin 1881.
- 9 Ich betone ausdrücklich, daß ich hier nur die Wirkung der Farben im Auge habe; über ihren Charakter, ihre Herstellung kann ich gar nichts sagen.
- 10 Auch auffallendere Motive kommen vor, z. B. eines, das wir von der Naumburger und Magdeburger Plastik her kennen: der Mantelsaum läuft in einer großen geraden, einmal gebrochenen Diagonale vorn über den Körper, etwa von der Gegend der linken Schulter nach dem rechten Fuß.
- 11 Vgl. die Veröffentlichung sämtlicher Bilder des Man. Hs. durch F. X. Kraus. Strassburg 1887. und Oelthäusers wohl erschöpfende Analyse in den Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg II. Heidelberg 1895.
- 12 Vgl. die Wiedergabe der Bilder nebst Text von Irmer s. o. Anm. 8.
- 13 Biblia Pauperum, herausgegeben von Laib und Schwarz. Zürich 1867.
- 14 Vgl. Bild Nr. 5 meiner Veröffentlichung (s. Anm. 1).
- 15 Vgl. z. B. die Jweinbilder in Schmalkalden: P. Weber, Die Jweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Hessenhofe zu Schmalkalden. Z. f. b. K. N. F. XI. 1901. S. 73, 113.

## DONATELLO UND DER SOG. FORZORI-ALTAR VON MAX SEMRAU

Durch seine Wiedergabe auf einer Tafel von Bodes monumentalem Renaissancewerk ist ein bis dahin ziemlich unbeachtet gebliebenes Tonrelief des South-Kensington-(Victoria and Albert-) Museums in London allgemein bekannt geworden, das berufen erscheint, in den Erörterungen über Donatellos letzte Arbeiten eine entscheidende Rolle zu spielen. Diese Bedeutung des Werkes hat natürlich bereits sein Herausgeber erkannt und ihm stilgeschichtlich einen Platz zwischen den Reliefs in Padua und den Kanzeln in S. Lorenzo angewiesen. Nur die Meinung Bodes, der sich A. G. Meyer (Donatello, S. 111) anschließt, daß wir in dem Londoner Relief die Skizze „eines durch ein Mitglied der Familie Forzori im Auftrage der Arte della Lana für die Stadt Florenz bestellten Altars“ zu erblicken haben, wird man bei genauerer Betrachtung nicht teilen können.

Das Wappen der Forzori ist, als Pendant zu einem männlichen Profilkopfe — nach Bodes Vermutung dem Porträt des Stifters — zwischen den Girlandenträgern eines kleinen zweiteiligen Frieses angebracht, der in die Predella des die Relief tafel umschließenden Holzrahmens eingefügt von bemalten Schildern mit dem florentinischen Giglio und dem Osterlamm, dem Wappenzeichen der Arte della Lana, flankiert wird. Somit könnte, zumal im Hinblick auf die Altarform des Aufbaus, die Vermutung Bodes wohl zu Recht bestehen, wenn nicht, wie bereits Frida Schottmüller (Donatello, S. 32f.) dargelegt hat, das Relief selbst widerspräche. Wir sehen zwei Szenen der Passion Christi, die Stülpung und die Kreuzigung, derart in zwei nebeneinander liegende Räume einer Rundbogenarchitektur hineinkomponiert, daß sie notwendig einen dritten Raum als Ergänzung voraussetzen. Der perspektivische Verschwindungspunkt liegt in der Szene rechts, der Kreuzigung, die auch sonst auf jede Weise als Mittelstück einer dreiteiligen Bildergruppe charakterisiert ist. Als besonders schwerwiegender Grund kommt hinzu, daß der die Tafel auf drei Seiten umschließende Rand auf der vierten, rechten Seite fehlt. Ohne Zweifel also enthält das Relief nur zwei Drittel einer trilobischen Komposition; erst nachträglich wurde es mit dem Rahmentabernakel umschlossen, dessen Symmetrie jetzt nach Möglichkeit den asymmetrischen Eindruck des Fragments ausgleicht. In dieser Form mag es wirklich als Altaraufsatz gedient haben.<sup>1</sup>

Bei unbefangener Betrachtung des Ganzen gewinnt man also den Eindruck, daß der Predellafries und die Umrahmung zu dem vorhandenen Relief der Kreuzigung und Geißelung hinzukomponiert worden sind, um daraus ein Werk von altarmäßigem Zuschnitt zu machen. Donatello selbst wird kaum die Hand dazu geboten haben. Wir dürfen ihm nicht zutrauen, daß er für die Predella kein anderes Motiv gefunden hätte, als das bereits in der Architektur der Passionsszenen ausgiebig verwendete der Girlandenträgenden Putti. Auch die das Wappen und den Profilkopf umschließenden Muscheln kommen ja schon in dem oberen Fries des Reliefs vor. Die Impresa oder gar das Porträt eines Stifters finden sich bei Donatello in dieser Weise nirgends angebracht. Und doch sind alle einzelnen, in dem Friesе gebrauchten Motive von Donatello selbst häufig angewandt, ja hauptsächlich durch ihn Gemeingut seiner Zeit geworden. Nur eine so gehäufte Anordnung — Muscheln mit flatternden Bändern, die eher einen Kranz erwarten lassen, von fliegenden Putten getragen, über einer wiederum von Putten gehaltenen Girlande schwebend — hat der Meister selbst vermieden; sie findet sich dagegen häufiger in den

Werken der Nachfolger, namentlich bei Benedetto da Majano. Andererseits liegt meines Erachtens kein Grund vor, die ganze Rahmenkomposition und damit wohl auch den Puttenfries so weit von der Entstehung der Passionsreliefs abzurücken, wie Frida Schottmüller will, die darin die Formen donatellesker Dekoration vermißt und sich „fast an Hochrenaissance“ gemahnt fühlt. Vielmehr entsprechen die willkürliche Profilierung des Architravs, die aufgemalte Teilung des Frieses durch Rundscheiben, die flüchtig behandelten Pilasterkapitelle — ohne deutliche Angabe des Abakus! — noch völlig dem, was florentinische Tabernakel des 15. Jahrhunderts auch sonst zu bieten pflegen. Insbesondere ist die Anordnung des Sockels mit dem umrahmten Fries zwischen eiförmig zugespitzten Schildchen durchaus quattrocentistisch; man vergleiche z. B. die Tabernakel an Orsanmichele! Wir brauchen also mit der Datierung des Puttenfrieses und des Tabernakels nicht aus dem engeren Kreise Donatellos hinauszugehen, wenn wir auch trotz der geistreichen Skizzenhaftigkeit der Arbeit den Fries selbst nicht als sein Werk erachten. Nehmen wir an, daß Donatellos Relieffragment von einem seiner besten Schüler und Genossen — etwa Bertoldo<sup>2</sup> — in der vorliegenden Weise durch Predella und Umrahmung gewissermaßen gebrauchsfähig gemacht worden ist, so dürfte damit die eigenartige Form des Ganzen am besten erklärt sein.

In den Passionsreliefs selbst — das braucht Kundigen nicht erst bewiesen zu werden — haben wir dagegen ein ganz eigenhändiges Werk Donatellos vor uns, eine Skizze von meisterhafter Frische und Vollendung. Alles Wesentliche ist vorhanden, Details sind nur angedeutet oder wo sie sich wiederholen, wie das Motiv des Frieses, bloß einmal ausgeführt. Ihren Charakter erhält die Darstellung zunächst durch eine Architektur, die durch ihre Großartigkeit fast schon an Raffaels Schule von Athen erinnert. Freilich ist sie, wie ohne Weiteres einleuchtet, unmittelbar aus dem Paduanischen Relief mit dem Hostienwunder herausgewachsen. Aber sie gibt sich auch deutlich als eine mit tieferem Verständnis erfaßte Weiterbildung des dort Geleisteten zu erkennen. Die Tonnengewölbe wirken durch die höhere Lage des Augenpunktes leichter und eleganter, ihr Kämpferarchitrav ruht nicht auf Säulen, sondern auf geschlossenen Wänden, sie sind kassettiert und nicht mehr einfach mit Stabwerk dekoriert. Die Architektur hat weit bessere Verhältnisse, der Bogenkämpfer liegt in angemessener Höhe über den Köpfen der Figuren. Während die Paduaner Tafel durch perspektivisch sich verschiebende Gitter den Einblick auch in rückwärts gelegene Raunteile eröffnet, ist in unserem Relief die Rückwand geschlossen, die Wirkung klarer, einfacher, konzentrierter. Dazu kommt der Wegfall der vielen kleinlichen Ornamentationsmotive; Pfeiler, Architrave und Wandflächen sind zierlich, aber streng gegliedert. Nur die Lünette des linken Tonnengewölbes zeigt als Schmuck das Reliefbild eines galoppierenden Reiters mit einem Lanzenträger, ein beliebtes Motiv des 15. Jahrhunderts.<sup>3</sup> Völlig durchgebildet ist auch das, in Padua fehlende, Gebälk der Frontalarchitektur, deren schlanke Pilaster reizvolle Kapitelle schmücken. Die geflügelten Jünglinge in den Zwickeln und auf den Schlusssteinen sind einheitlich im Maßstabe und durch Girlanden miteinander verbunden.

Der strengen Schönheit dieses Raumes entspricht die Anlage der trilogischen Komposition. Scheinbar nichts anderes als ein bewegtes Augenblicksbild ist auch sie durchaus von dem Gesetz räumlicher Tiefenvorstellung beherrscht. In der Mittelvertikalen steht das Kreuz aufgerichtet und zwar auf dem Schnittpunkte der Diagonalen des Fußbodens, deren eine durch die links liegende Lanze angedeutet wird. Ein Krieger und ein Knabe markieren die Vorderecken dieses Raumes. Sonst sitzt vor dem Kreuze, etwas zur Seite gerückt, allein Maria mit emporgehobenen Armen; im Hintergrunde

drängen sich klagende Frauen und Krieger, unter ihnen vielleicht, abgewendet, Johannes. Im linken Felde zieht die halbnackte Gestalt eines Jünglings zuerst den Blick auf sich. Der Geländerpfosten, an den gelehnt er in den Raum hineinschaut, bezeichnet die vordere Mittelsenkrechte; die axiale Ebene wird durch eine Stufe des Fußbodens markiert, am hinteren Ende derselben steht Christus an einen Pfeiler gebunden; er setzt den einen Fuß auf die Stufe, so wie der ihm zugewandte Jüng-



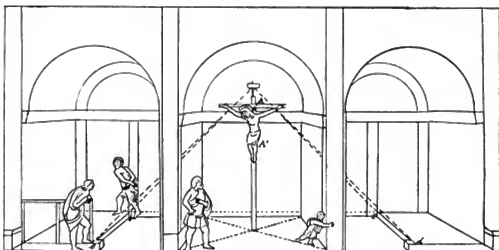
Nach Bode-Bruckmann, Denkmäler der Renaissance-Skulptur in Italien.

ling. Die starke Bewegung und Überschneidung der Erlösergestalt sowie der Geißelnechte — der eine von vorn, der andere von hinten gesehen — holt diese Gruppe trotz des flachen Reliefs aus der Tiefe heraus; voll Bedacht ist als Folie eine ganz ruhig stehende Kriegerfigur mit Lanze und Schild dazwischen geschoben. Sonst finden sich noch hinzu- und hinwegelende, sowie ruhende Kriegergestalten, halbnackt, wie wir sie von Padua her zu sehen gewöhnt sind. Für die Raumillusion wird auch durch

sekundäre Mittel gesorgt: die Tür links, der schräg in die Tiefe hineinragende, mit einigen angelehnten Speeren sich kreuzende Fackelkorb; auf die raumerschaffende Anordnung der beiden Gestalten vor und hinter der vorderen Balustrade hat schon Frida Schottmüller hingewiesen.<sup>1</sup>

Eine genauere Nachprüfung der perspektivischen Konstruktion — vergl. die nebenstehende Skizze — führt uns noch tiefer in das Verständnis des vom Künstler beabsichtigten Raumbildes ein und gibt zugleich einen gewissen Aufschluß über das zu ergänzende Reliefstück. Das mittlere Feld hat, wie Kreuzigungsdarstellungen wohl auch sonst (man vergleiche z. B. Masaccios Fresko in S. Clemente) einen doppelten Verschwindungspunkt<sup>2</sup>; für den oberen Teil der Architektur liegt er in A, d. h. in Kopfhöhe des Crucifixus, genau mitten zwischen dem oberen und unteren Reliefrande, für den Fußboden und die darauf befindlichen Figuren dagegen in A', d. h. in Kniehöhe Christi, ja der Tiefenhorizont ist noch um das Maß der obenerwähnten Stufe niedriger gelegt, als diesem Augenpunkt und der angenommenen kurzen Bühne entsprechen würde. Aus alledem ergibt sich natürlich eine scheinbar größere Erhebung des Gekreuzigten über die Köpfe der untenstehenden Personen, ohne daß diese allzu klein gebildet werden mußten. Die Seitenfelder haben den höheren Verschwindungspunkt des Mittelfeldes, aber den niedrigen Horizont, so daß die störende Entfaltung leerer Seitenwände möglichst vermieden wird. Als das eigentliche konstitutive Element der Tiefenvorstellung erweist sich eine Pyramide, deren Höhenlot in dem Kreuze Christi errichtet ist und deren Grundfläche in der Stufenebene b c d e liegt. Ihre seitliche Begrenzungslinie wird noch besonders deutlich durch die axiale Schwelle der Geißelung markiert, für die wir eine entsprechende Andeutung auch in der rechten Seitenszene voraussetzen müssen. An den Ecken dieser Pyramide, die auch durch den Geländerposten und den Pfeiler im Hintergrunde dem Auge zum Bewußtsein gebracht werden, stehen links die Hauptpersonen der Darstellung, der zuschauende Jüngling und Christus; wir werden annehmen müssen, daß sie rechts in ähnlicher Weise besetzt waren. Zieht man von der Pyramidenspitze, dem Titulus des Kreuzes, nach der linken Ecke des Bildfeldes — jetzt in der Fläche gedacht! — eine Linie, so berührt sie die Köpfe jener beiden Figuren und gibt die Dominante ihrer körperlichen Aktion. Ähnliches gilt von zwei Linien, die man sich vom Augenpunkt A' nach den vorderen Ecken des Mittelfeldes gezogen denkt: sie bilden die Richtungslinien für die je drei Hauptfiguren der Gruppen seitlich vom Kreuzestamm, deren Bewegung auf das Kreuz hin oder von ihm weggeführt. Der Schluß auf die Darstellung des fehlenden rechten Seitenfeldes ist wiederum leicht zu ziehen. Jedenfalls erkennen wir: in keinem Werke der Reliefkunst Donatellos, der man mit philosophischen Floskeln allerdings so wenig nahe rückt, wie mit ästhetischen Theorien<sup>3</sup>, herrscht eine so enge Bindung zwischen Architektur, Raumdarstellung und Figuren, wie in dem Londoner Fragment. Im schlichten Flachrelief ist ohne perspektivische Pedanterie aber doch mit überzeugender Wirkung eine Raumkonstruktion entwickelt, deren Linien ungezwungen die Hauptmomente der Darstellung in allen drei Bildfeldern miteinander in einheitliche Beziehungen bringen. Wir haben — von allen anderen Schönheiten des Reliefs abgesehen — in ihm die reifste und abgeklärteste Schöpfung Donatelloscher Kompositionskunst vor uns.

Über den gegenständlichen Inhalt der fehlenden Reliefszene wird man freilich auch nach den oben gegebenen Indizien nur Vermutungen hegen können. Am wahrscheinlichsten bleibt die Verspottung oder Dornenkrönung Christi, das natürliche Gegenstück der Geißelung, mit der zusammen sie als Ausdruck der tiefsten irdischen Er-



niedrigung die Kreuzerhöhung des Heilands umrahmen würde. Daß letztere Darstellung hier auch symbolischen Sinn hat, geht ja aus ihrer ganzen Art hervor, insbesondere aus der Wiederaufnahme der uralten Beigabe der Bilder von Sonne und Mond. Festere Anhaltspunkte für die Rekonstruktion lassen sich am ehesten erwarten, wenn wir uns über die etwaige Einordnung der ganzen Trilogie in einen weiteren Kreis von Darstellungen klar geworden sind.

In solchem Zusammenhange hat Donatello die Passion Christi nur einmal behandelt: in den Kanzelreliefs für S. Lorenzo. Zu den sicherlich auf den Meister selbst zurückgehenden Bestandteilen dieser Werke gehört aber die Trilogie von Höllenfahrt — Auferstehung — Himmelfahrt an der Vorderseite der linken Kanzel (L). Die Frontseite der rechten Kanzel (R) dagegen kann Donatello — auch dies darf wohl als sicher angenommen werden, — so, wie sie jetzt vorliegt, nicht gewollt haben. Vielmehr ist es eigentlich selbstverständlich, daß auch hier eine trilogische Gliederung beabsichtigt war. Und so sehen wir uns vor die Frage gestellt, ob das Londoner Relief als ein Entwurf zur Vorderseite von R gelten darf.

Um mehr als einen nicht zur Ausführung gelangten Entwurf kann es sich freilich nicht handeln. Denn schon das Flachrelief stellt die Arbeit unter andere Bedingungen, als sie an der — jetzigen — Kanzel obwalten. Ferner ergeben die Proportionen\* bei Ergänzung des fehlenden Drittels ein Verhältnis der Breite zur Höhe von 2:1, während an der Vorderseite der Kanzel dieses Verhältnis 3:1 beträgt. Dem Charakter des Ganzen, der festen Umrahmung, der Ausbildung der oberen Architektur entsprechend möchte man überhaupt eher an ein Antependium denken, wie es der 1461 geweihte Hochaltar von S. Lorenzo erfordern mochte.

Aber es fehlt doch nicht an Momenten, die unsere Erwägung zu den Kanzeln zurückführen. Zunächst wäre die Kreuzigung das notwendige Gegenbild zur Auferstehung und das gegebene Zentrum für R, die eigentliche Passionskanzeln, an deren Vorderseite die Szene ja noch heute erscheint, nur in einer so verletzenden Weise aus der Mitte gerückt.<sup>7</sup> Ferner darf man durch das Pilaster-tabernakel des Forzori-Altars sich wohl an die Pilasterumrahmung dieser Kanzel erinnert fühlen; es gibt immerhin eine Vorstellung davon, wie etwa die Passionstrilogie für den Kanzelschmuck hätte verwendet werden



sollen. Wissen wir denn, trotz Vasari, der natürlich nach dem Augenschein urteilt, ob der Auftrag an Donatello die bis dahin ganz ungebrauchliche Ausführung nur in Bronze-material forderte? Ich darf hier an das erinnern, was ich zur Begründung eines ursprünglich geplanten Zusammenhangs dieser Kanzeln — wenn es überhaupt zwei werden sollten! — mit einem Chorschrankenbau in S. Lorenzo ausgeführt habe.<sup>10</sup> Dann war es nur natürlich, daß der Aufbau der Kanzel in dem gleichen Material wie die Schranken, also in Marmor hergestellt wurde; das Bronzerelief mochte sich ihm ähnlich einfügen sollen, wie jetzt die Tonskizze von dem Holztabernakel umrahmt wird. Aber auch in einigen Details ergeben sich auffällige Berührungspunkte. Die Girlandenträger des Altars erscheinen wieder in den Kapitellen der Kanzelpilaster. Der Reiter in der Lünette darf wohl mit den roh skizzierten Figuren im Hintergrunde der Kreuzabnahme in Beziehung gebracht werden. Der Crucifixus, mit den Klageengel zu Seite, ist fast genau der gleiche; beidemale liegt am Fuße des Kreuzes ein großer Felsblock. Ja, das Doppelrelief mit dem Verhör Christi vor Pilatus und Kaiphas (R<sub>2</sub>) wird durch die Londoner Terrakottaskizze erst verständlich, im ganzen wie in manchen Einzelheiten; man sehe beispielsweise, was aus dem Fackelkorb an der linken Wandecke hier gemacht worden ist.

Und doch ist gerade das Pilatus-Kaiphas-Relief grundverschiedenen Charakters. Die überzeugende Harmonie der Raumvorstellung ist verloren gegangen. Die Figuren quellen nicht bloß in horizontaler Richtung über den Rahmen hinaus, sie haben auch den Boden unter den Füßen verloren und scheinen aus Versenkungen emporzutauchen. Können wir solche Wirrnis einem Florentiner, einem Genossen Brunelleschis und Michelozzos, zutrauen? Allerdings findet sich ähnliches in zweien der gleichfalls nachpaduanischen Sakristieereliefs mit der Geschichte des Evangelisten Johannes. Aber die Differenzierung des Standortes greift hier nur bei wenigen am Rande der Medaillons auftauchenden Figuren Platz und wird überdies durch die häufige Verwendung von Estraden, Treppen, Geländern in diesen auf dekorative Fernwirkung berechneten groben Kompositionen vorbereitet. Von hier bis zu dem barocken Figurengedrange des Pilatus-Kaiphas-Reliefs ist noch ein weiter Schritt. Gerade also im Hinblick auf die Londoner Skizze dürfen wir an der Überzeugung festhalten: dieses Kanzelrelief ist ein nach einem ganz flüchtigen Entwurf Donatellos ausgeführtes Werk des Bellano, auf dessen alleinige Rechnung vor allem die Kriegerfiguren des Vordergrundes zu setzen sind; stilistisch unterscheiden sie sich trotz der gleichmäßigen Überarbeitung noch immer fühlbar genug von den beiden Christusgestalten und dem Pilatus mit seiner nächsten Umgebung, ja selbst von den Gestalten auf der Gallerie und auf den Säulen, d. h. von dem, was der Paduaner aus der Skizze Donatellos herüber genommen haben mag.

So bewährt sich uns an diesem Einzelfall die allgemeine Bedeutung, die schon Bode (Florent. Bildhauer der Renaissance S. 49) mit vollem Recht dem Londoner Relief beigemessen hat: es verschafft eine Vorstellung davon, welcher Art in dieser Arbeitsperiode die Entwürfe waren, die Donatello seinen Gehilfen und Schülern zur Ausführung in die Hand gab. Sollen wir aber insbesondere seine stilgeschichtliche Stellung präzisieren, so können wir es gar nicht besser, als mit der Feststellung: es ist florentinisch, ausgesprochen florentinisch im Verhältnis zu den von paduanischen Elementen durchtränkten Arbeiten in S. Lorenzo. Als Donatello dieses Relief schuf, mochte er eben den „Fröschen von Padua“<sup>11</sup> glücklich entronnen sich der Heimat wieder erfreuen. Er fand seine sonst so kritischen Landsleute einmütig in der Begeisterung für die soeben vollendeten Baptisteriumstüren Ghibertis, die excessivsten Leistungen

einer malerisch gewordenen Reliefkunst. So hatte er doppelten Anlaß, für den neuen großen Auftrag in S. Lorenzo alle Kraft einzusetzen: er schuf als ersten Entwurf dazu sein Meisterstück in der Reliefkunst, wie er sie immer aufgefaßt hatte, aus „der gestaltenden Kraft eines energischen Raumgefühls“ heraus.<sup>12</sup> Wir wissen nicht, durch welche Umstände es Fragment geblieben oder geworden ist, aber wir können wenigstens auf Tatsachen hinweisen, die eine Unterbrechung der Arbeit für die Kanzeln glaubhaft machen und uns also erlauben, ihren Beginn bereits in diese Zeit zu versetzen: zwischen den Herbst 1457 und März 1461 fällt die umfangreiche Tätigkeit Donatellos für Siena, die einen wiederholten, wenn nicht dauernden Aufenthalt in dieser Stadt bedingte. Dürfen wir annehmen, daß insbesondere die Bronzetüren für S. Giovanni von Anfang an im Vordergrund der dortigen Aufträge standen — wie denn das Modell hierzu sicher schon im November 1457 in Arbeit war — so erscheint ihre Anziehungskraft auf Donatello noch verständlicher, denn hier bot sich die Gelegenheit, mit einem Werke gleicher Art den letzten Ruhm seines alten Konkurrenten Ghiberti zu übertrumpfen und die einst bei den Sakristeitüren des Florentiner Doms erlittene Scharte vollends auszuwetzen. Als dann die Vollendung der Chorpartie in S. Lorenzo und die Weihe des Altars im Jahre 1461 — Tatsachen, die möglicherweise in der an sich ziemlich törichten Anekdote des Libro Billi (ed. Frey S. 40) ihren Niederschlag gefunden haben — ihn zu den Kanzeln zurückführte, da nahm Donatello, was psychologisch gewiß verständlich ist, die abgebrochene Arbeit an einem ganz neuen Punkte wieder auf: mit der zweiten Trilogie, der Vorderseite von L. Doch nun erscheint, vielleicht unter dem Einflusse der vorausgegangenen Beschäftigung mit einem Werke des reinen Bronzegusses, alles unter veränderte Bedingungen gestellt: Architektur, Reliefbehandlung und Komposition! Diese Werke sind nicht mehr darauf berechnet, in einen Rahmenbau eingefügt zu werden, sie schaffen sich unbekümmert um tektonische Möglichkeiten selbst ihre Existenzbedingungen in eigensinnigem Verzicht auf das, was bis dahin im Zentrum von Donatellos Reliefkunst gestanden hatte, das Streben nach optischen Raumbildern. Donatellos letzter, sein Greisenstil, erscheint ausgebildet.

Die weiteren Manifestationen dieses Stils an den Kanzeln — das wird heute wohl allgemein zugegeben — sind durch die Mitarbeit der Schüler oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Über das Maß der vorhandenen Interpolationen kann man verschiedener Meinung sein. Ich glaube daran festhalten zu müssen, daß kein Relief davon ganz frei geblieben und daß in einigen die Arbeit des Meisters, der den Entwurf geliefert haben mag, durch die Ausführung so gut wie vernichtet worden ist. Unter diesen Voraussetzungen mag dann auch die Annahme gerechtfertigt sein, daß das Pilatus-Kaiphass-Relief in seiner Grundanlage jener ersten Redaktion des Entwurfs entstammt, die uns in dem Londoner Fragment erhalten blieb. Ob auch die Beweinung dazu gehörte, die an Kanzel R heute noch am unmittelbarsten zu uns von der eigenen Hand Donatellos spricht, muß dahingestellt bleiben. Die Tafel ist erst nachträglich in die jetzige Zusammensetzung der Kanzel eingeschoben worden.<sup>13</sup> Ihrer Perspektive nach, mit weit nach links verlegtem Verschwindungspunkt, können wir sie uns eigentlich nur an der rechten Nebenseite, wo sich jetzt die Grablegung befindet, denken: sie ist offenbar darauf berechnet, noch in das Blickfeld eines Beschauers zu fallen, der sich durch die strenge Gebundenheit der trilogischen Komposition an die Vorderseite der Kanzel gefesselt fühle.

Die Kanzeln in S. Lorenzo gleichen heute einer durch Weglassungen und Zusätze verschiedener Bearbeiter verdorbenen Handschrift. Über diese Entstellungen hinaus uns einen Blick auf den unveränderten Originalentwurf des Meisters ermöglicht zu haben, das ist die erste und wesentlichste Bedeutung unseres Relieffragments. Aber auch seine wichtige Stellung in der Geschichte der florentinischen Kunst sollte nicht länger übersehen werden! Mit einem wesentlichen Grundzuge der Komposition, dem Crucifixus als Mittelpunkt einer Rundbogenarchitektur, knüpft Donatello hier ja deutlich an Masaccios Dreifaltigkeitsfresko in S. Maria Novella an, jenes erste Werk, das so streng und monumental unter den Anfangsschöpfungen der Quattrocentokunst auftrug. Doch was dem Maler sein perspektivisches Können noch kaum erlaubt hätte, damit macht der Reliefbildner vollen Ernst: er stellt das Kreuz wahrhaft auch in das Tiefenzentrum seiner Architektur und erreicht damit inhaltlich und künstlerisch eine weit überzeugendere Wirkung. Wie verständnislos erscheint daneben beispielsweise ein Kompromißkünstler wie Perugino mit seiner Kreuzigungs-trilogie in S. Maria Maddalena de' Pazzi! Über solche und ähnliche Halbheiten hinaus fiel unser Blick im Laufe dieser Untersuchung schon auf Raffaël, den wahren Erben des Meisters, der die völlige Lösung des Raumproblems in der florentinischen Kunst fand, Lionardos. Dieser war eben erst geboren, als Donatello die Londoner Skizze schuf, aber in seinem Streben und Können scheint der große Plastiker aus diesem Werk heraus dem großen Universalkünstler die Hand zu reichen: es ist der Geist der Hochrenaissance, der in dem Relief des Forzori-Altars die Schwingen regt.

## Anmerkungen

- 1 Fr. Schottmüller scheint anzunehmen, daß auch der Predellafrises ursprünglich dreiteilig war. Aber die von ihr betonte Differenz der rechten Seitenumrahmung von der sonstigen Profilierung des Rahmens ist so geringfügig, daß sie auf einem Zufall beruhen kann. Wie sollte wohl auch bei einem Terrakottareliefe eine nicht schon im Tonmodell vorhandene Randleiste nachträglich angefügt worden sein? Vor allem aber ist in der Komposition des Frieses kein Hinweis auf eine Fortsetzung enthalten; sie erscheint innerhalb ihrer Umrahmung als vollständig und abgeschlossen.
- 2 Auf der Medaille der Letizia Sanuto (Heiß V, pl. 10, 2) halten zwei Putten eine Girlande, die in der Mitte, genau wie in dem Predellafrises, eine Rosette trägt; darüber ist eine Kartusche mit Inschrift angebracht.
- 3 Man denke z. B. an Dürers Holzschnitt, der übrigens im Hintergrunde eines Porträts von Bartolommeo Veneto in der Galerie Crespi zu Mailand (Venturi, da Galleria Crespi, Tl. zu S. 94 95) kopiert ist.
- 4 a. a. O., S. 29. Daß die Balustrade an gleicher Stelle und ähnlich verwendet in Raffaels Disputa vorkommt, verdient immerhin bemerkt zu werden.
- 5 Über die Berechtigung dieses Verfahrens vgl. L. Burmester, Grundzüge der Reliefperspektive S. 30.
- 6 S. Fechheimer, Donatello und die Reliefkunst (Straßburg 1904) scheint dies Relief gar nicht zu kennen.
- 7 Vergl. den Nachweis in meinem Buche Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo (Breslau 1891), S. 60.
- 8 Die Maße in Robinsons Katalog: ganze Höhe 3' 2 $\frac{1}{2}$ " engl. (= 0,977 m), Breite 2' 9" engl.
- 9 Es mag wenigstens notiert werden, daß auch Geißelung und Verspottung Christi an den Kanzeln vorhanden sind, allerdings nur unter den spätesten, in Holz geschnitzten Zusatzteilen.
- 10 Semrau a. a. O., S. 12 f.
- 11 Milanese, Documenti della storia dell' arte Senese II 300.
- 12 Semrau a. a. O. S. 65.
- 13 Vergl. meinen Nachweis a. a. O., S. 32.



Abb. 1. Matteo de' Pasti: S. Ludwig auf dem Ritt ins heilige Land. Mailand, Castello Sforzesco.

## MATTEO DE' PASTI VON PAUL SCHUBRING

Die Forschung hat sich bisher der toskanischen Quattrocentoplastik etwas einseitig zugewandt und über der florentiner die Bildnerer anderer Distrikte und Kunstprovinzen Italiens etwas vernachlässigt. Der Grund für diese Vorliebe liegt nicht nur in der Gefolgschaft, die wir immer noch, wenn auch unbewußt, Vasari leisten, der über Florenz viel besser orientiert war als über Siena, Oberitalien und die Romagna, sondern vor allem an der Greifbarkeit der starken Künstlerindividualitäten, die am Arno so zahlreich, bedeutend und eigenartig nebeneinander stehen und ein farbiges Bild leidenschaftlichen Ringens mit höchst persönlichem Charakter abgeben. Das Übergewicht dieser Meister in Florenz hat zu der Meinung verführt, als seien die anderen Provinzen nur Hinterland und Exportbezirk dieser plastischen Hochburg, als hätten die Emilia, die Romagna und die Marken ihren Bedarf, wenn nicht ausschließlich, so doch in allen wichtigen Fällen, am Arno gedeckt. Und in der Tat ist ja ein fortwährendes Abströmen überschüssiger Kraft von Florenz nach Osten und Süden zu verspüren. Rom hat aus Florenz Donatello, Filarete, Mino da Fiesole, Michele Maini, di Pollaiuoli bezogen; in den Marken sind Ghiberti, Luca della Robbia, Agostino di Duccio, Ciuffagni, Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, Francesco di Simone, der Meister der Marmormadonnen tätig gewesen, die Robbia-Fabbrica hat das westliche Umbrien mit ihren „Sätzen“ versorgt und überschwemmt; in Venedig sind Florentiner am Anfang und Ende des 15. Jahrhunderts tätig. Wie im 14. Jahrhundert Giotto von Padua bis Neapel wanderte, so hat Donatello im 15. Oberitalien, Rom und Neapel bereist und beschenkt. Man tut gut, sich die Selbsttätigkeit der Quattrocentisten nicht zu stark, die Reisegelegenheiten nicht zu selten vorzustellen. Aber man darf daraus nicht schließen, daß es lediglich Verlegenheit gewesen wäre, die den Vielbegehrten die Berufungen eingetragen hätte.

Es wäre doch seltsam, wenn der Landstrich zwischen Ravenna und Spoleto, der im Mittelalter so vieles geleistet hat, im 15. Jahrhundert plötzlich versagt hätte. Die

Emilia und Romagna haben in den früheren Jahrhunderten mehrfach Toskana überboten; die günstige Lage der Ostküste am adriatischen Meer mit ihren zahlreichen Tyrannensitzen, die der Kunst meist günstiger waren als die demokratischen Kaufmannsstädte, der im 15. Jahrhundert noch so lebhafter Handel zur Levante und der Einbruch der griechischen Flüchtlinge aus Konstantinopel — sollte das alles nicht gerade die hier schlummernden Kräfte aufs neue geweckt und zu lebhaftester Entfaltung gedrängt haben? Die Kunstliebe der Höfe der Este, Sforza, Malatesta, Montefeltre steht außer Frage. Haben sie ihre Plastik wirklich vor allem Toskanern übertragen, da daheim keine Ebenbürtigen sich fanden?

Auf einem Gebiet wird die Überlegenheit Oberitaliens über Florenz rückhaltlos anerkannt: auf dem der Medaille. Man braucht nur die drei Hauptnamen: Vittore Pisano, Matteo de' Pasti und Sperandeo Savelli<sup>1</sup> zu nennen, denen Florenz nichts Gleichwertiges an die Seite zu setzen hat. Aber es gibt in Oberitalien damals auch Großplastiker, die auf eigenen Füßen stehen. So wird es immer wahrscheinlicher, daß der „Meister der Pellegrinikapelle“, unbeschadet seiner späteren Wirksamkeit in Florenz, aus Verona oder Modena stammt und an den Arno einen selbständigen, höchst unflorinischen Stil herangetragen hat.<sup>2</sup> Bologna besitzt um die Mitte des Jahrhunderts in Niccolò da Bari einen Marmorplastiker, dessen dekorative Begabung und Steintechnik nur mit der Desiderios verglichen werden kann.<sup>3</sup> Sperandeo ist nicht ausschließlich Medailleur, sondern auch Tonbildner und Marmorplastiker. Von Dalmatien kommt eine ganze Schar picchiapietre an die italienische Ostküste, um von hier ihre istrische Kunst bis nach Rom und Neapel zu tragen. Wie Venedig mit seinen Altarbildern die ganze adriatische Ostküste bis Bari herunter versorgt und viele Bilder auf die nach Otranto und Tarent gehenden Schiffe verladen hat, so hat Istrien, das ähnlich wie die Gegend des Comer und Luganer Sees seine Steinmetzen massenhaft groß zog, die Plastiker hierher geschickt. Mit Giovanni Dalmata und Francesco Laurana<sup>4</sup> sind nur die beiden bekanntesten Künstler genannt.

Ganz besonders interessant wird nun die Frage, wieviel der Osten nahm und gab im Verhältnis zu Florenz, bei dem Bau von San Francesco in Rimini, wo seit 1447 auf Befehl Sigismondos Malatesta der Neubau der alten Minoritenkirche mit unheimlicher Schnelligkeit erstand — der Fürst wünschte ihn durchaus zum großen Jubiläumsjahre 1450 fertig gestellt. Das ist nun zwar nicht ganz gelungen; aber die Eile des Bauens und der dekorativen Ausführung bleibt überraschend. Der Architekt war bekanntlich Leon Battista Alberti; aber er hat hier wie auch sonst die Ausführung nicht selbst überwacht, zumal er in Rom benötigt wurde. Sein Vikar in Rimini war Matteo de' Pasti, das künstlerische Faktotum Sigismondos, der protomagister, der für die Ausführung verantwortlich war und mit Alberti sowohl wie seinem bisweilen abwesenden Herrn Sigismondo die Korrespondenz führte. Er war mehr als Regisseur. Wir kennen ihn meist nur als Medailleur; aber er war außerdem Architekt, Bildhauer, Dekorateur, Maler und Zeichner. Ist er für die Baugeanken dieser einzigen Architektur nicht haftbar zu machen, so doch zweifellos für den Schmuck des Inneren, vor allen für die Dekoration der sechs Kapellen rechts und links vom Mittelschiff.<sup>5</sup>

Matteo muß um 1420 in Verona als Sohn eines Maestro Andrea geboren sein, de' Pasti ist eine Abkürzung für della Bastia. Ein Schüler Vittore Pisanos, hat er wohl auch an dessen Malereien, z. B. dem Fresko in S. Anastasia-Verona, den Bildern des Eustachius in London und der sog. Ginevra d'Este im Louvre, die um 1438

gemalt sind, lernend Anteil genommen. Ob er dann mit dem Meister 1438 aus Verona verbannt wurde und ihn nach Mantua begleitet hat, ist ungewiß; ebenso ob er an Pisanellos Fresken im Kastell von Pavia (1441) Teil hat. Dann aber finden wir ihn mit Vittore in Ferrara am Hof der Este und 1445 gehen beide nach Rimini, wo Matteo blieb, während Vittore seine Hoftour bis Neapel fortsetzte. Bereits 1441 soll Matteo für Piero di Cosimo Medici in Venedig die Trionfi des Petrarca illustriert haben; wiederum als Illustrator war er für Lionello d'Este tätig, für den er 1446 zusammen mit Giorgio Tedesco ein Breviarium illuminiert hat.<sup>6</sup> Zwischen 1445 und 1450 liegen die sämtlichen Medaillen Matteos, mit einer Ausnahme von 1457. Über 20 von diesen sind Sigismondo Malatesta und Isotta Atti gewidmet. Die Medaille auf Guarino stammt vermutlich schon aus früherer Zeit. Da Matteos Tochter Pera schon 1457 in Rimini einen Arduini heiratet, muß er schon um 1440 Livia, die Tochter Giovanni Valdigaras aus Rimini geheiratet haben. Das Jahr 1460 entführt den Künstler dann in geheimnisvoller Mission nach dem Orient, wo er unter dem Vorwand eines Porträtauftrages den Sultan Mohamed II. zu einer Aktion gegen die Venezianer zugunsten Sigismondos bestimmen sollte. Er wäre aber, so heißt es, nur bis Creta gekommen und hätte von dort nach Venedig umkehren müssen. Der Vorschlag, den Sigismondo durch seinen Malergesandten dem Sultan übermittelte, ist von Byzanz später wirklich ausgeführt worden. 1479 sind die Türken in Otranto gelandet und haben ein entsetzliches Blutbad angerichtet, nach dessen Verübung sie allerdings infolge des schleunigen Anmarsches der Neapeler Truppen ebenso schnell wieder verschwanden als sie gekommen waren.<sup>7</sup> Damals war Sigismondo schon tot. Der Haß gegen das mit Neapel verschwägte Fürstenhaus der Este und gegen Venedig hatte ihm den landesverräterischen Gedanken eingegeben, der für Italien leicht die schlimmste Übrumpelung hätte bedeuten können; es war ein Plan, neben dem Mailands Ruf an den französischen König Karl VIII. harmlos erscheint. Von 1461 an hat dann Matteo wieder in Rimini bis 1483 gelebt, dann kehrte er nach Verona zurück, wo er nach der Versicherung seines Zeitgenossen in Verona Matteo Bosso (De gerando magistratu) um 1490 starb.

Matteo also ist der Protomagister und Bauleiter von San Francesco in Rimini gewesen. Der Skulpturenschmuck zählt 100 Reliefs, 20 Statuen, 3 Gräber und 500 Devisen. Sollte an all diesen Plastiken der Plastiker Matteo unbeteiligt sein?

Die Liste der nach Vasari bei diesem Bau beteiligten Künstler ist längst korrigiert.<sup>8</sup> Er läßt hier tätig sein: Luca della Robbia als 15jährigen Burschen (das hieß 1414!) Ghilberti (der 1399 als Maler ein Zimmer im Schloß Pandolfos ausmalte), Simone Donatello (Verwechslung mit Francesco di Simone), und Piero Bernardo Ciuffagui (1381—1457). Von diesen Namen kommt also nur der letztere in Betracht. Aus Briefen Matteos an Sigismondo, die Yriarte (p. 418) im Sieneser Archiv fand, wurde der Name Ciuffagus bestätigt, — daneben der Agostino di Duccios gefunden. Daß Matteo von seinen eigenen Leistungen in diesen Briefen nicht spricht, kann nicht weiter auffallen.

Von Agostino di Duccio wissen wir, daß er 1418 geboren ist, 1442 vier Reliefs und eine Statue für einen Altar des hlg. Gimignano in Modena gearbeitet hat und 1446 aus Florenz nach Venedig wegen eines Diebstahl flichen mußte. Sehr wahrscheinlich ist, daß er, obwohl sein Name in den von Gloria publizierten Urkunden fehlt, damals zu Donatello nach Padua gegangen ist, der ihn aber bei den Bronzarbeiten nicht verwenden konnte, da Agostino sich nur auf Stein ver-

stand. Er käme höchstens als Mitarbeiter für das Relief der Pietà (an der Rückwand des Hochaltars im Santo heute eingelassen) in Betracht. Außerdem besitzt das South Kensington Museum in London den Sarkophag der Sa Giustina, der, aus Sa Giustina in Padua stammend, meist dem Bellano gegeben wird, wahrscheinlich aber von Agostino damals (oder später) gearbeitet worden ist. In Venedig hat sich nichts von ihm nachweisen lassen; keinesfalls kann er an dem viel später entstandenen Altar der Kapelle der Florentiner in S. Giobbe beteiligt sein. Agostinos Anwesenheit in Rimini ist erst für die Zeit nach 1452 bezeugt. 1457—61 ist er in Perugia, 1463 arbeitet er ein Modell für die Fassade von S. Petronio in Bologna (Arch. stor. dell'arte IV 307) seit 1463 ist er wieder in Florenz, seit 1473 wieder in Perugia, wo er 1482 gestorben ist. Da 1454 die Innendekorationen von S. Francesco in Rimini noch nicht vollendet war, bleibt für Agostinos Beteiligung an dieser Arbeit die Zeit von 1452 bis 1457 übrig.

Der Stil des 24jährigen Donatelloshülers Agostino ist durch die bezeichneten Reliefs in Modena festgelegt; sein Stil um 1460 wird durch die Skulpturen in S. Bernardino und S. Domenico in Perugia bestimmt. Der erste verrät deutlich Donatello'sches Gepräge; die Reliefs sind im Kästchenstil gearbeitet, nicht im rilievo schiacciato, sondern mit klarer Absetzung der Figuren vom Grunde auf schmaler Bühne, ohne alle perspektivische Bewegungen, in festem Vorderprospekt. Dagegen vertreten die peruginer Marmorreliefs einen eigentümlich wogenden und schweifenden kalligraphischen Stil, bei dem die Köpfe stark aus dem Grund hervorragen, die Leiber aber im Grunde stecken bleiben; es finden sich außerdem bizarre „gekämmte“ Gewandfalten und Haare, die in ihrem Archaismus fast an die griechische Frühplastik erinnern. Diese frühe und späte Weise ist schwer in Einklang zu bringen mit der Vorstellung einer ungebrochenen Schaffensweise; es muß eine Zeit gegeben haben, in der Agostino umgesattelt hat. Und dies scheint sich in Rimini ereignet zu haben.

Hier verteilt sich der Reliefschmuck auf die Pilaster und Wände von je drei Seitenkapellen; die Reihe beginnt an der Westwand. Die erste Kapelle rechts ist dem hlg. Sigismund von Burgund gewidmet und enthält außer dessen Statue auch das Gitter für die Reliquien, die im anstoßenden Raum verehrt werden. Dieser Heilige ist der Patron des Herrschers. An den Pilastern sind die christlichen Tugenden dargestellt. Die gegenüberliegende erste Kapelle birgt das Grabmal der „Antenati“ der Malatesta. Diese der Madonna dell' Aqua geweihte Kapelle enthält außerdem ein altes Regen-Madonnenbild; auf den Pfeilern finden wir Sibyllen- und Propheten-Reliefs. Die beiden folgenden Kapellen rechts und links sind die Grabkapellen der Frauen Sigismundos. Rechts das Grab seiner Diva Isotta, auf dem Altar die Statue des hlg. Michael; in der linken Kapelle sind Ginevra d'Este und Polissena Sforza beigesetzt. Die Pilaster beider Kapellen enthalten Puttenreliefs, je 18, von derselben Hand. Dann folgen die beiden prunkvollsten Kapellen, die sich schon durch die schönen Porphyrbalustraden aus Brocatello di Verona auszeichnen; den Stein dazu hatte der Bruder Matteos aus Verona beschafft. Hier hatte Sigismundo (rechts) sich das eigene Grabmal setzen wollen (er ist später viel schlichter neben dem Eingang an der Westwand bestattet worden); die linke Kapelle muß für das Grab eines Humanisten, wenn nicht für Leon Battista Alberti selbst bestimmt gewesen sein. Die Pilasterreliefs enthalten rechts Planetendarstellungen, links 18 allegorische Gestalten der Wissenschaften.

Es kann nicht die Aufgabe dieses kurzen Artikels sein, alle diese Reliefs auf ihre Urheber zurückzuführen. Sicher scheint mir die Statue des hlg. Sigismund und des Engels Michael, ebenso wie die Reliefs der ersten beiden Kapellen rechts und links von derselben Hand, in der ich diejenige Ciuffagus am ehesten erkennen möchte. Von anderer Hand ist der Sarkophag der Antenati; der Charakter dieses Trionfo-Reliefs läßt an Pasquino di Montepulciano denken, der ja nach dem Tæcucino Masos di Bartolommeo 1449—1452 und 1454 in dem nahen Urbino tätig war. Eine andere Hand, die der Art Agostinos sehr nahe kommt, hat die Puttenreliefs der beiden zweiten Kapellen gearbeitet. Da auf dem Relief mit dem Orgel-Putto die Inschrift: „Spera in deo“ steht, glaubte Yriarte hier an den Vater des Medailleurs, der 1430 in Mantua erwähnt wird, erinnern zu sollen. Aber eine Devise genießt keine Eigentumsrechte; noch weniger eine Psalmstelle.

Am eigenartigsten sind die Planetenreliefs. (Abb. 2.) Das Thema geht auf ein Gedicht Sigismundos zurück, in dem er alle Götter und Sterne anfleht, sie möchten ihm die Gunst Isottas zuwenden. Nun erscheinen die Götter Chronos, Jupiter, Diana, Mars, Venus, Merkur, Saturn, die Sternbilder der Jungfrau, der Waage, des Krebses u. a.; die Götter auf ihren Triumphwagen, die Sternbilder weit über die ausgedehnte Landschaft leuchtend. Der Stil dieser Reliefbilder ist durchaus unflorentinisch. Sie haben nicht jenes plastische Raumgefühl, das Donatello und seine Schüler selbst bei den aufgerichteten Flachreliefs verraten. Es fehlt allen Gestalten das Bodenständige; sie stehen nicht auf den Füßen. Vor allem aber sprechen nicht die Figuren allein, sondern ebenso stark ihre Umgebung. Venus, Mars und Diana sind in kleiner Figur, auf oder neben ihren Triumphwagen gestellt, wie sie stolz und heiter durch das Land reisen. Ähnlich hat Piero della Francesca Federigo d'Urbino und Battista Sforza über die Höhen durch das Tal der Foglia kutschieren lassen. Mars steht auf dem Siechelwagen mit gezogenem Schwert, eine überhohe Helmzier auf dem Haupt. Wir glauben die Rosse wiehern, die Hunde bellen zu hören; der Kriegsgenius reißt die Zügel herum, wie zum plötzlichen Überfall. Bei Diana bläht sich der Mantel im Nachtwind und in der Stille der Flur setzen die Tritte der Hufe kurz und scharf ab. Die Tiere gehen ohne Zügel — es ist, als leuchte ihnen die Mondsichel den richtigen Pfad vor und wir sehen den hellen Wagen über den schlafenden Plan fahren. Findet in diesen Reliefs Tag und Nacht, Held und Jungfrau, Lautes und Stilles seinen schönen Gegensatz, so breitet der dritte Relief mit Venus den Zauber des Meeres und des Nackten dazu. Schwäne ziehen den Wagen über die Fluten; die schlanke glatte kleine Gestalt der Göttin schöpft eben, abspringend, in die Doppelmusehel Wasser, um dies Naß an die Bäume der Berge zu schütten. Die Tiere öffnen den Schnabel, die Augen funkeln erregt im Augenblick der Landung. Neben diesen zarten Bildern landschaftlicher Stimmungen wirken nun die ungeschlachten Hauptgestalten der drei Götter Chronos, Jupiter und Merkur geradezu grotesk. Die Attribute sind nach dem Herzen der Humanisten möglichst reichlich, die Bewegungen wild und leidenschaftlich; nur Merkur hält sein großes Kerykeion und die Laute ruhiger.

Bei den Tier-Sternbildern verrät sich eine in Florenz nicht bemerkbare Freude an der Tierform als solcher. Heraldisch breit ist der Skorpion ausgebreitet; ausgezeichnet reckt der Widder den Hals, um am Laube des Baumes knabbern zu können. Zwillinge, Jungfrau und Waage sind Kinder- resp. Mädchengestalten, die vor neutralem Grund stehen. Am Schluß das Sternbild des Krebses (Abb. 3) mit einem alles





Abb. 2. Matteo de' Pasti: Planetenreliefs. Rimini, S. Francesco.

Bisherige überbietenden Landschaftsbild. Eine Stadt am Wasser, Meer und Fluß werden sichtbar; starke Mauern ringsum, ein Kastell mit doppelter Turmschanze, eine Brücke, ein Campanile; vorn auf den Fluten das große Schiff, das von der Levante kommt, in dessen Segeln sich der starke Wind fängt, der auch die Fluten der Adria peitscht. Es kann kein Zweifel sein, daß hier „Rimini im Sturm“ dargestellt ist; das Kastell entspricht genau dem Revers von der bekannten Medaille Matteo de' Pastis. Drohend und schwer hängt in den Wolken über der Stadt, dem Meer und den Bergen das Bild des Krebses. Im 16. Jahrhundert hat man in Venedig vielfach

den Krebs in Bronze nachgebildet; in den Museen sieht man vielfach solche Tiere, welche die ausdrucksreichen Klammerglieder vom runden Leib stark abgespreizt halten. Hier in Rimini kommt das Gebilde in Marmor schon um 1450 vor. Kein Toskaner hätte das so zu formen gewußt. Begann die Reihe mit dem Wolkenjammer und Blitzeschleuderer Jupiter, so schließt sie hier mit dem Sturm im Monat des Krebses.

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß der Künstler, der diese Reliefs meißelte und der kein Toskaner war, auch jenes große Marmorrelief (siehe Kopfstück) gearbeitet hat, das aus dem Cassinenser Kloster S. Maria della Scolca bei Covignano, nahe Rimini stammend, auf Umwegen in das Kastell von Mailand gelangte, wo es in dem Zimmer neben Leonardos Decken-Fresken aufgestellt ist. Das längliche Format des Reliefs läßt auf einen Altarvorsatz schließen, dessen Tisch dann vermutlich die Statue des hier in Frage kommenden Heiligen getragen hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Sigismondo selbst dieses Relief gestiftet; denn in dieses Kloster S. Maria della Scolca hatte sich seine erste Frau Ginevra d'Este, die natürliche Tochter von Niccolò d'Este — die man jetzt in Pisanellos Louvre-Porträt dargestellt glaubt,<sup>9</sup> zurückgezogen, und hier ist sie auch gestorben. Das Relief ist bisher verschieden erklärt worden. Yriarte glaubte hier den Kappadokierkönig dargestellt, der seine Tochter Margherita an den Strand bringt, wo sie für das Untier gefesselt werden soll, das S. Giorgio dann tötet. Diese Erklärung ist so ungenügend, daß sie keiner Widerlegung bedarf. Bode (Text zu den Denkmälern der Renaissance-Skulptur Toskanas S. 128) schlug vor, ob hier nicht Kaiser Augustus und die Sibylle zu erkennen sei; er verband mit dem Relief ein kleines Marmorondo in der Bibliothek von Rimini. (Abb. am Schluß) das in der Tat von derselben Hand stammt. Hier ist Kaiser Augustus im Reliefporträt dargestellt; aber er ist im Gegensatz zu der Hauptfigur des großen Reliefs jung, bartlos und natürlich ohne Heiligenschein. In einer Gegend, die an dem antiken Triumphbogen in Rimini ein antikes Reliefporträt dieses römischen Kaisers besaß, würde man schwerlich, wie es beim Mailänder Relief der Fall ist, den Kaiser im langen Bart und mit den Heiligenschein abgebildet haben. Vor allem aber kann die geflügelte Gestalt, die auf den Kaiser einspricht, nicht eine Sibylle sein, sondern sie ist ein Engel. Auch ist mir keine Darstellung der sibyllinischen Prophezeiung bekannt, bei der nicht das Objekt der Prophetie, die Madonna in den Wolken erschiene. Schließlich fragt man vergebens, was für eine Beziehung diese Augustusepisode zu den Cassinenser Mönchen an der Adria gehabt haben könnte.

Mir scheint, die Erklärung des alten Cicognara, der wohl die Tradition übernahm, sagte das Richtige, daß hier nämlich König Ludwig der Heilige von Frankreich auf dem Kreuzzug dargestellt sei; als dieser an die Stelle kam, wo die Via Emilia und die Via Flaminia am Meer sich treffen, soll ein Engel ihm den rechten Weg gewiesen haben. Der Schnittpunkt dieser Straße liegt nun eben in Rimini. Spricht also schon die Geographie sehr für diese Erklärung, so versteht man auch sehr wohl, weshalb um 1450 diese alte Kreuzzugsgeschichte des 13. Jahrhunderts an der adriatischen Ostküste neues Leben gewann. Die Türken



Abb. 3. Matteo de' Pasti:  
Sternbild des Krebses.  
Rimini, S. Francesco.

lagen damals vor Byzanz, die Eroberung der Stadt war nur eine Frage der Zeit. Was dann für das Abendland kommen würde, konnte niemand wissen; jedermann aber empfand hier an der offenen Ostküste die Gefahr unmittelbar. Sind die Unholde doch wirklich, wie oben gemeldet, im Jahr 1479 in Otranto gelandet, haben gemordet und gesengt, hat doch dann der Papst Sixtus IV. wirklich einen Kreuzzug gegen sie ausschreiben wollen! Lag es in solcher Zeit nicht nahe, sich jener Tage zu erinnern, wo ein französischer König gegen die Ungläubigen zog, wo himmlische Boten ihn den Weg am Wasser gewiesen haben?<sup>10</sup>

Wieder sehen wir Rimini, die Hafenstadt, mit dem breiten Wasserprospekt. Da diesmal, im Gegensatz zu dem Relief in S. Francesco, das Relief in die Breite geht, hat die Szenerie Platz, sich auszudehnen. Die Stadt ist — was zur Wirklichkeit nicht stimmt — auf eine Anhöhe gelegt und grüßt stolz und königlich mit all ihren Kuppeln, Türmen, Stadtmauern und Galerien zum Wasser herunter. Weit dehnt sich davor die Campagna mit Olivenhainen, unter denen Rinder weiden. Neben dem Fluß Marrecchia, auf dem Schwäne schwimmen, reitet der heilige König von Frankreich und seine Gattin; er mit Krone und Heiligenschein (die Krone in Lilienform), beide Pferde im Paßgang. Zwei Begleiter sind vorgeritten und halten ratlos an dem Meeresufer. Das Meer ist sehr viel bewegter als der Fluß; Delphine spielen in seinen Wogen. Da schwebt plötzlich ein Engel zu dem König, um ihn zu bedeuten, daß er abbiegen muß, um die Küste entlang zu reiten. Stauende Rufe von König und Königin antworten der Epiphanie.

Cicognara schrieb das Relief Pisanello zu; und wenn man die Reiter rechts, namentlich den von hinten gesehenen betrachtet, so gibt es allerdings keinen schlagenderen Namen. Aber Vittore Pisano selbst kann schon zeitlich nicht dafür in Betracht kommen; wohl aber sein Schüler Matteo de' Pasti. Agostino di Duccios Namen hat man nur deshalb genannt, weil man die Übereinstimmung mit den Planetenreliefs in Rimini sah; hier wie dort ist aber ein Florentier m. E. ausgeschlossen. Matteos Name liegt auch insofern am nächsten, als ja der Besteller, Sigismondo sein Patron ist. In allen Details, namentlich auch in den Formen der Pferde, der Berge, dem Wellenornament, den Haarsträhnen, den Gewandfalten stimmt das Relief mit denen der Planeten überein. Die Weite des Prospektes, der Zusammenklang von Berg und Wasser, von Höhen und Wasserspiegeln, der Stimmungszauber des Ganzen — all das hat seinesgleichen in der Plastik jener Zeit nicht; höchstens könnte man an Pisanellos Revers der Medaille auf Cecilia Gonzaga mit der melancholischen Mondscheinlandschaft erinnern.

Vergleicht man nun die Planetenreliefs in Rimini und das aus Covignano mit den 18 Reliefs der Scienze ed arti an den Pfeilern der letzten Kapelle links (S. Gaudenzio), in S. Francesco, so ist man betroffen von dem Abstand. Inhaltlich wird hier weit über die Siebenzahl des Trivium und Quadrivium hinausgegangen. Wir finden u. a. die Vertreterinnen der Grammatik, Architektur, Botanik, Agrikultur, Philosophie, Geographie, Astronomie, Medizin, Rhetorik, Historia, Musik, Malerei, Erziehung, Geometrie und Poesie. Hier gibt es keine landschaftliche Szenerie, obwohl dazu reichlich Gelegenheit gewesen wäre. Dagegen stehen diese Gestalten viel fester auf ihren Postamenten. Die Figuren sind größer und reichen von oben bis unten im Reliefeld. Die flatternden Haare, die engen vielen Falten, das bewegte Ausschreiten ist dagegen auf diesen Reliefs dasselbe wie bei denen der Planeten. Diese müssen schon fertig und Vorbild gewesen sein, als sich der andere Künstler an diese

Allegorien der Wissenschaften machte. Dieser „Andere“ scheint nun in der Tat Agostino di Duccio gewesen zu sein; es stimmt dies auch zeitlich sehr gut, da wie wir hörten, Agostino erst um 1452 nach Rimini gekommen ist. Wir hätten also anzunehmen, daß er hier sich in wesentlichen Punkten nach Matteo gerichtet, d. h. seinen Stil gewechselt hat.

Wer die Florentiner Quattrocentoplastik im Zusammenhang betrachtet, für den bleibt Agostino immer ein peinliches Rätsel. Alles andere will sich ohne Schwierigkeit einfügen; Agostinos geschweifter engtaliger Gewandstil bleibt in der florentiner Zone durchaus unerklärt. Man hat zwar auf antike Vorbilder hinweisen wollen; aber dabei blieb die Frage, warum andere, die doch dieselben Vorbilder sahen, durchaus keine Veranlassung nahmen, deren Manier nachzuahmen? Daß ein fremder Einfluß hier sich bemerkbar mache, war längst deutlich; man sprach auch wohl im allgemeinen von Einflüssen der Fremde bei dem Flüchtling Agostino. Mit dem Hinweis auf Rimini ist dieser Einfluß aufgeklärt. Agostino hat sich Matteos Eigenart zum Muster genommen. Möglich, daß er dies zunächst tat, damit die Dekoration



Abb. 4 Matteo de' Pasti: Anbetung des Kindes. Karlsruhe, Kunsthalle.

der Kirche in Rimini möglichst einheitlich würde; aber jedenfalls hat er den Stil später beibehalten, sowohl in den Arbeiten in Perugia wie in Florenz. Alle seine Reliefs, in Florenz, Berlin, Louvre (2), in Lyon (Coll. Aynard) und Wien (Graf Lanckoronsky) vertreten diesen Stil. Eine Parenthese ist aber auch hier zu machen: nur im Marmor hat er den Matteo-Stil durchgeführt, im Ton ist er eigene Wege gewandelt. Das beweist das Madonnenrelief in der Universität in Perugia, das nur durch den Vergleich mit den Tonarbeiten in San Domenico in Perugia als eine Arbeit Agostinos erkannt werden kann.

Doch zurück zu Matteo. Wir haben dem Medailleur eine Reihe von Marmorreliefs zuschreiben können – ist von dem Maler und „Zeichner“ Matteo nichts erhalten? Ich möchte die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf ein Bild (Abb. 4) zurücklenken, das



Abb. 5. Matteo de' Pasti:  
Miniatur aus dem Dresdener Valturius.



Abb. 6. Matteo de' Pasti:  
Miniatur aus dem Dresdener Valturius.

schon oft in der Debatte gestanden hat. Es hängt in der Karlsruher Galerie No. 404 und hat hier die Namen Piero della Francesca, Carrand-Meister und Vittore Pisano getragen. Die Taufen auf den ersten und dritten Namen besagen, daß das Bild nicht florentinisch sei; es stellt die Anbetung Christi im Walde dar. Dieser Wald liegt nun seltsamerweise am Meer; fern schimmert eine bergige Küste, geblähte Segel glänzen auf dem Wasser, deren Form ähnlich denen auf dem letzten Planetenrelief in Rimini ist. Eine große Pinie, wie sie auf dem Scolcarelief vorkam, steht am Strand. Der hier vor dem hlg. Christ knieende Ochse erinnert an den Stier in der Campagna des Mailänder Reliefs. Maria ist streng ins Profil gestellt. Der auf dem Sattel kauernde Joseph hat das rechte Bein aufs linke Knie gelegt.<sup>11</sup> Unterhalb dieser Szene der Anbetung knien, wie in einer offenen Höhle, die drei Heiligen Hieronymus, Magdalena und Eustachius, alle drei wieder im Profil; bei ersterem der auffallend kleine und heraldische Löwe, bei dem heiligen Waidmann ein Dogge und ein kleiner Hirsch, für den eine Studie des Codex Vallardi (Hill, Pisanello Plate 13) benutzt scheint, wenn nicht der Hirsch des Bildes von Vittore in London. Alle drei Gestalten sind Höhlen- und Waldheilige, die wie die Waldgötter alter Zeit hier ein heiliges Kind hüten und verehren. Ich wußte nichts zu nennen, was an diesem Bild florentinisch wäre; Pisanello und Piero della Francesca sind die Väter dieser Kunst. Nun ist bekanntlich 1451 Piero in Rimini gewesen, um das bekannte Sigismund-Fresco zu malen — Matteo ist also mit beiden Meistern in Berührung gekommen. Wie bei unserem Eustachius, so kniet auch auf Pteros Fresko in Rimini ein Ritter mit der Dogge, im Profil nach links. Daß die Profilstellung einem in der Medaillenkunst tätigen Künstler wie Matteo besonders nahe lag, liegt auf der Hand. Längst bevor ich von dem Mailänder Relief, den Arbeiten Matteos in Rimini etc. wußte, sah ich in diesem Bilde eine Malerei, die von der Ostküste Italiens, aus der Gegend Anconas stammen müsste. Eine definitive Entscheidung läßt sich schwer fällen, da wir keine andre Bilder Matteos haben; denn das „Möbel“ in den Uffizien (Saal Lorenzo monacos, Phot. Brogi 7593, Alinari 17260) kann natürlich nicht für ihn in Betracht kommen. Nicht recht unterzubringen weiß ich die Engel in den Lüften neben dem Weihnachtsstern, bei denen man an Baldovinetti denkt, oder auch an Boccati. Auch sie könnten aber auf den Einfluß Piero della Francescas zurückgeführt werden. Vielleicht glückt es, auf Grund dieses Bildes noch andere von Matteos Hand zu finden.

Dem „Zeichner“ Matteo haben schon Lippmann (Wood Engraving in Italy S. 57



MINIATUREN AUS DEM DRESDENER VALTURIUS

bis 62), Sc. Maffei und Kristeller (Kupferstich und Holzschnitt S. 128) die Vorlagen für die Holzschnitte in Roberto Valturii's *liber de re militari* zugeschrieben, das 1472 in Verona von Johannes ex Verona gedruckt worden ist. (Hain 15847.) Namentlich im *liber III* dieses Werkes: „de astronomia“ finden wir eine Reihe schematischer Zeichnungen, die lediglich dozierenden Charakter haben; sie weisen in ihrer Eigenart deutlich auf Matteo hin. So z. B. die Pferde auf S. 193, der Sensenwagen S. 163, der große Griffone S. 168. Freilich dürfte Matteo nicht direkt die Zeichnungen zu diesen Holzschnitten hergestellt haben, sondern in anderem Sinne der geistige Urheber sein. Das japanische Palais in Dresden besitzt nämlich als Man. 273 eine sehr kostbare Handschrift des Valturii: de re militari. Der Titulus enthält die Widmung: *Ad magnanimum et illustrissimum heroem Sigismundum Pandulphum Malatestam splendidissimum Ariminensium regem ac imperatorem semper invictum Roberti Valturii in rei militaris librum praefatio*. Die sechs Wappen der Vorderseite beziehen sich auf das Haus Sforza, Malatesta und auf Matthias Corvinus (Rabe mit Ring). Goetze I 4 nimmt deshalb an, daß die Handschrift für Matthias Corvinus verfertigt sei. Jedenfalls sind die Miniaturen dieser Handschrift die Vorlagen der Holzschnitte gewesen und auf Matteo selbst zurückzuführen. Möglich, daß diese Prachthandschrift dieselbe ist, die ursprünglich dem Sultan Mahomet II. überreicht werden sollte; es kann sich aber natürlich auch um ein zweites Exemplar handeln; das Britische Museum (24, 945) besitzt ein zweites Manuskript, das ich nicht einsehen konnte. Wir bilden vier von diesen Miniaturen ab (s. d. Tafel u. Abb. 5–6). Der Sichelwagen (Dresden S. 142 links) zeigt die für Matteo charakteristische Form der Pferde; der Drache (S. 146 rechts) ist eine Wurfmaschine für eiserne Bolzen; der Wachturm an der Küste mit der Sirene (S. 182 rechts) ist landschaftlich interessant; endlich der nackte Mann auf dem Floß (S. 193 links). Diese Miniaturen und Zeichnungen verdeutlichen uns nicht so sehr die künstlerische, als die technische Begabung Matteos. Er muß eine Natur ähnlich der Francesco di Giorgios gewesen sein, bei dem auch Architektur, Plastik, Malerei und Ingenieurkunst sich in einer Person zusammenfanden. Der Verkehr mit Humanisten vom Schlage Albertis und Valturii, mit Basinio Parmense und Giusto de' Conti — von den Geistesheroen Ferraras und Veronas ganz zu schweigen — hat ihn hoch über das Bildungsniveau gehoben, das den Steinmetzen jener Zeit im Durchschnitt erreichbar war.

Als Medailleur ist Matteo längst gewürdigt als der guneinste Nachfolger Vittores. Fabriczy hat ihn neuerdings tiefer gewertet; wie mir scheint, nicht mit Recht. Einem Matteo gelingt nicht nur „zu guter Stunde ein und das andere Meisterwerk“; er ist durch und durch monumental, seine Medaillen werden wohl das Bedeutendste seiner Kunst sein und bleiben. Immerhin ist es von Werte, ihn wie Sperandeo auch in der Großplastik, ihn wie seinen Lehrer Vittore Pisano auch in der Malerei tätig zu wissen und zu sehen.

## Anmerkungen

- 1 Über diesen Zunamen vergl. v. Fabriczy, Medaillen der italien. Renaissance p. 43.
- 2 Auch Venturi teilt (nach mündlicher Mitteilung) die Annahme der oberitalienischen Herkunft des Pellegrini Meisters. In den Reliefs seiner Florentiner Nachahmer sind mindestens drei verschiedene Hände zu erkennen.
- 3 Über Nicolo da Bari vgl. Z. f. b. K. N.F. XV. Heft 9, S. 209ff.

- 4 Die neueste Arbeit über ihn ist die Münchener Habilitationsschrift von Fritz Burger. Die Debatte in *Les arts* 1904 verlief vollständig fruchtlos.
- 5 Über Rimini gibt Yriartes bekanntes Werk (1882) die umfassendste Auskunft. Außerdem sei an Fritz Schumachers Abhandlung über Leon Battista Alberti in Spemanns „Baukunst“ erinnert. Über Matteo haben neuerdings v. Fabriczy I. c. S. 21, G. F. Hill: *Pisanello*, London Duckworth 1905, p. 225 ff. u. v. Sallet Münzen u. Medaillen S. 182 sich geäußert. Die Notiz des Letzteren, daß Matteo für Rimini einen berühmten, reich verzierten großen Leuchter gearbeitet habe, ist falsch. Dieser Leuchter existiert nicht; ich weiß nicht, mit welcher Arbeit Sallet ihn verwechselt haben kann. Natürlich fallen alle diese jüngeren Publikationen auf den Untersuchungen von Heiß und Friedlaender. Wichtig auch Venturis Vasari-Ausgabe von Pisanello u. Gruyer: *L'art ferrarais* p. 595 ff. Zum 18. Februar 1904, dem 500. Geburtstag L. B. Albertis, erschien in Rimini ein fascicolo mit Ansätzen von L. Mancini, E. Bernich, C. Tonini u. a., die auch einiges über Matteo enthalten.
- 6 Vgl. Campori *I miniatori degli Estensi* 1872 p. 247; Venturi *Arch. Ven.* XXX. 1885 p. 417 u. H. J. Herrmann, *Wiener Jahrbuch* 1900 S. 133.
- 7 Vgl. *Nozze Petraglione-Sevrano*, Messina 1903 p. 34: *La strage d'Otranto nell' arte del Quattrocento*.
- 8 Vgl. Vasari *Ed. Sansoni* II 169. 291. 460 ff. 539.
- 9 Hill I. c. pl. 14.
- 10 Diese Deutung des Reliefs wurde bereits im *Mod. Cicerone*, Mailand S. 204 ausgesprochen u. begründet.
- 11 Vgl. zu der Stellung V. Pisanos Zeichnung in der *Ambrosiana* in Mailand, abgebildet bei Hill, *Pisanello*, plate 45.



Abb. 7: Matteo de' Pasti:  
Kaiser Augustus. Rimini, Bibliothek.



## PASQUALE DA CARAVAGGIO VON JAMES VON SCHMIDT

Von allen urkundlichen Nachrichten über Pasquale da Caravaggio gibt nur die Zahlungsorder der Apostolischen Kammer vom 1. Dezember 1490 Auskunft über ein nachweisbares Werk seines Meißels: den von Innocenz VIII. gestifteten ehemaligen Hochaltar von S. Maria della Pace.<sup>1</sup> Nach der Inschrift hatte Innocenz den Altar der Madonna als Dank für die Heilung von schwerer Krankheit geweiht, und dieses bezieht sich wohl auf die Krankheit des Papstes im Jahre 1485. Der Altar war zum 11. November 1490 vollendet, denn an diesem Tage wurde die wundertätige Madonna della Virtù auf ihn übertragen.<sup>2</sup> Der Umfang des Werkes setzt für die Ausführung eine geraume Zeit voraus, um so mehr, als der Altar im wesentlichen von einheitlicher Arbeit ist. Seine Entstehung muß daher ungefähr in die Jahre 1488—1490 gesetzt werden. Die fast vollkommene Einheitlichkeit der Arbeit und die Höhe des Honorars beweisen, daß wir in Pasquale da Caravaggio den ausführenden Künstler zu sehen haben, nicht etwa nur einen Unternehmer von Mauerungsarbeiten. Daß ein Bildhauer, besonders ein Lombarde, in einer amtlichen Urkunde kurzweg „murator“ genannt wird, ist nichts Auffälliges.<sup>3</sup> Ob Pasquale sein Honorar damals erhalten hat, ist fraglich, denn nach dem Verzeichnis der Gläubiger des Papstes vom Jahre 1492 standen „Mastro Pascale“ 270 Dukaten aus. Daß es sich um Pasquale da Caravaggio handelt ist sehr wahrscheinlich, da er gleich nach Graziadeo Prata aus Caravaggio verzeichnet steht.<sup>4</sup> Die übrigen Urkunden berichten uns, daß er am 28. September 1484 für Reparaturen am Palast des Girolamo Riario bezahlt wird und im folgenden Jahre für einen ungenannten Kardinal arbeitet; 1491 verhandelt ein Giovanni Montano mit dem „carpentarius et architector“ Pasquale da Caravaggio als Bevollmächtigter eines Alessandrino de Alessandria; 1495 tritt ihm Antonio da Pavia Entschädigungsansprüche für Arbeiten in S. Benedetto ab.<sup>5</sup>

Die Ähnlichkeit in der Komposition zwischen dem Altar Innocenz VIII. und Andrea Bregnos Borgiaaltar ist längst bekannt.<sup>6</sup> Ursprünglich dürfte die Ähnlichkeit noch viel auffallender gewesen sein, wo das Feld über dem Bogen der Hauptnische nicht die geschmacklosen modernen Ranken aufwies, an deren Stelle wir uns wohl anbetende Engel zu denken haben werden, wie sie Bregno anzubringen liebte. Dieser Gedanke schwebte offenbar auch Tosi bei seiner Rekonstruktion der ursprünglichen Ansicht vor. Hier kommt es mehr auf die wesentlichen Differenzen zwischen beiden Altären an. Geleitet von dem Streben, die Vorlage durch Größe und Prunk zu übertreffen, hat der Künstler durch das ganz äußerliche Verfahren die Kompositionsglieder zu vervielfachen, seinem Werke die Geschlossenheit und die Harmonie der architektonischen, ornamentalen und figuralen Teile geraubt, die den besonderen Reiz des Borgiaaltars ausmachen. Durch die Verdoppelung der Nischen, die Einschiebung des Halbgeschosses zwischen die beiden Hauptstockwerke, die planlose Verwendung kleinlicher Ornamente wurde die gesamte Anlage verwirrt und unübersichtlich. In seiner engen Nische mag der Altar heute trotz mancher Verstümmelungen einen geschlosseneren Eindruck machen als ursprünglich, wo er im Chor der Kirche stand. 1611 mußte er dem jetzigen Hochaltar weichen und wanderte in die benachbarte Nische links vom Chor. Ob er dann schon oder erst später zur Aufnahme des Kreuzifixus

adaptiert wurde, ist nicht zu entscheiden. Durch diesen Eingriff wurde seine Komposition gänzlich verdorben, die ohnehin schon durch die Zerstörung von Seiten- und Krönungsteilen gelitten hatte. Unter Pius IX. wurde er einer Renovierung unterzogen,<sup>7</sup> von der wohl die übermäßige Vergoldung von Ornamenten und Gewändern herrührt. Auch in der Dekoration steht der Altar dem Borgiaaltar nach. Nur die Guirlanden mit dem päpstlichen Wappen am Hauptsockel zeichnen sich so sehr durch Frische und Lebendigkeit aus, daß man sie ohne weiteres einem besonders begabten Mitarbeiter Pasquales zuschreiben darf, der nur unter den besten Dekorateurs jener Periode seinesgleichen findet. An der übrigen Dekoration ist keine Spur von Originalität zu spüren. Die Pilasterornamente erscheinen erträglich im Vergleich



Pasquale da Caravaggio.  
Nischenfiguren vom Altare Innocenz VIII.  
1490.  
Rom. S. Maria della Pace.

mit der mageren und kleinlichen Verzierung des Hauptfrieses und den prosaischen Masken des zweiten Sockels, an dessen Verkröpfungen Tripoden zu sehen sind, deren relatives Volumen außer Verhältnis zu ihrer bescheidenen Rolle steht. Die erwähnten Masken laufen in Rankenspiralen von nüchternster Kurve aus. Ähnliche Spiralen, ebenso ängstlich und nüchtern auf der disponiblen Fläche ausgebreitet, umrahmen die Medaillons des Zwischengesosses. Der wichtigste Teil des Altares sind die acht Nischenfiguren. Im Untergeschosse ein Bischof, den ich nicht zu benennen weiß, die Apostelfiguren zu beiden Seiten der großen Nische und S. Andreas als früherer Patron der Kirche (S. Andrea degli Aquarenari); im Obergeschosse die beiden Johannes zu seiten des Bogens und die beiden Antonii zu äußerst, links der Paduaner und rechts der Abt.<sup>8</sup> An den meisten von ihnen entdeckt man Reminiszenzen an Typen, die Bregno geläufig sind. Desto wichtiger erscheinen die Spezifika der Ausführung, die von Bregnos weicher Art und vornehmer Auffassung gänzlich verschieden ist. Für die Haltung ist das mit der Fußspitze aufgesetzte Spielbein mit einwärts gedrehtem, unter dem Gewande deutlich sichtbarem Knie charakteristisch. Die hageren Gesichter besitzen einen trübseligen Ausdruck, die schmalen, scharfen, gezogenen Lider lassen die Augen blinzeln, die dünnen Lippen sind zusammengekniffen und vorgedrängt, die Haare liegen in gleichmäßigen Strähnen, in die die einzelnen Haare grob eingeritzt sind. An der Gewandung ist die reichliche, aber kleinliche und scharfkantige Faltenebung charakteristisch; auf der Brustpartie der Chitone tritt eine unmotivierte in spitzem Winkel gebrochene Falte auf. Beim Aufstoßen auf den Boden bilden die Gewandsäume eine Reihe gleichförmiger ovaler Öffnungen; die Falten der herabhängenden Säume sind



Pasquale da Caravaggio.  
Nischenfiguren vom Altare Innocenz VIII.  
1490.  
Rom. S. Maria della Pace.

hart und schematisch behandelt. Die Verschiedenheit der dargestellten Stoffe bleibt in der Behandlung unberücksichtigt, ebensowenig sind in der Fallengebung die Modifikationen durch das Übereinanderliegen der Gewänder beachtet worden. Komposition und Figuren geben ein so deutliches Bild von den bildnerischen und dekorativen Gepflogenheiten des Pasquale da Caravaggio, daß wir mit ihrer Hilfe nach weiteren Arbeiten von ihm Umschau halten dürfen.

Als erste von ihnen möchte ich die Büste Alexanders VI. im Kaiser Friedrich-Museum anführen, die durch die unindividuelle Auffassung und trockene Ausführung direkt auf Pasquale hinweist; ihre Entstehung in der Einflußsphäre Bregnos ist längst festgestellt.<sup>9</sup> Ein weiteres Werk Pasquales aus dieser Zeit ist das

Monument Sopranzi († 1495) in S. Maria sopra Minerva. Sowohl die Grabfigur, wie die beiden Heiligen zu seiten der Madonna weisen alle seine Charakteristika auf. Die Madonna selbst verrät einen tüchtigeren, wohl florcinthischen beeinflussten Meister. Die Dekoration ist wie bei fast allen Monumenten dieses Typus Fabrikware und läßt daher weder aus ihren Motiven noch aus ihrer Ausführung etwas auf die Herkunft des Grabmals schließen. Es gehört zu dem vielverbreiteten Typus des Monumentes Cristoforo della Rovere, doch ist auch hier die Komposition vergrößert: die Madonna wird in ihrer kompositionellen Bedeutung durch die Nachbarschaft der beiden Heiligen herabgesetzt; das verehrende Engelpaar am Prototyp gibt dagegen eine schöne Folie für die Madonna. Ähnliche Vergrößerungen sind in der Haltung und der Gewandung der Grabfigur zu bemerken.<sup>10</sup>

Beim Vergleich der Figuren des Monumentes Sopranzi mit dem Altar Innocenz VIII. und dem kleinen Piccolominialtar im Dome, von Siena einerseits, dem Borgialtaltar und den beiden Tabernakeln Bregnos in S. Maria del Popolo andererseits, ergibt sich, daß die Figuren des kleinen Piccolominialtars von Pasquale ausgeführt worden sind. Das beweist der Vergleich der beiden ganz nahe verwandten Täuferdarstellungen des Monumentes Sopranzi und des kl. Piccolominialtars mit Bregnos Täufer am Taufschrank von S. Maria del Popolo. Unbeschadet dessen, daß wir am Altar Innocenz VIII. einen abweichenden Täufertypus von Pasquales Hand kennen gelernt haben, wird die in allen Einzelheiten mit seinen Angewohnheiten übereinstimmende Ausführung des Täufers Piccolomini an seiner Urheberschaft nicht zweifeln lassen. Die Identität im Typus mit dem Täufer Sopranzi kommt sodann in Betracht; ferner die Analogien im Typus

bei den beiden Papstfiguren Piccolomini und Soprani, an denen wiederum die ganz gleichartige Ausführung überzeugend ist. Im Typus und besonders in der Ausführung stimmt auch der Andreas Piccolomini mit der Figur desselben Heiligen am Altar Innocenz VIII. viel mehr überein, als mit dem Philippus Bregnos am Taufschrank von S. Maria del Popolo.<sup>11</sup> In dieser Beziehung entspricht auch der S. Eustachius, der offensichtlich nach einer antiken Vorlage kopiert ist, ganz seinen drei Nachbarn.<sup>12</sup> Nachdem die musizierenden Engel und die Engel mit Krone und Schleier dieses Altars Bregnos abgesprochen worden sind,<sup>13</sup> und da das Sockelrelief nach seiner zierlichen, malerischen Behandlung ebensowenig seiner Richtung zuzuteilen ist, wird die Ansicht, daß auch die figuralen Teile nicht von Bregno selbst, sondern von Pasquale da Caravaggio herrühren, weniger befremden. Pasquale erscheint als Bregnos Mitarbeiter auch an dessen letzter großer Unternehmung, dem Tabernakel der Madonna della Quercia bei Viterbo.<sup>14</sup> An diesem großen Altare lassen sich zwei Hände unterscheiden. Der größte Teil des Skulpturenschmuckes gehört einem Bildhauer, der unverkennbar dem Einfluß der letzten, manieristischen Periode der römischen Quattrocentoplastik unterlag. Weichliche, flauere Modellierung verbindet sich mit gesuchter, süßlicher Charakteristik; die Haltung der Gestalten ist ganz gekünstelt im Bestreben, die Linien der Glieder in möglichst runden Kurven zu führen. Dementsprechend sind auch die Gewandmotive von unangenehmer Gesuchtheit und die Gewandbehandlung unbestimmt und flau. Ein manieristisches Streben mit nackten Formen zu imponieren ist unverkennbar. Diese deutlich zu beschreibende Hand hat den Täufer und den S. Laurentius in den oberen Nischen gearbeitet; ihr gehören ferner die Engel über dem Hauptbogen, das Sockelrelief mit der Anbetung des Kindes und die Engel daneben, für sie sind auch die beiden Engel an der Laibung des Hauptbogens in Anspruch zu nehmen, welche gegenwärtig für Bregnos eigene Arbeit gelten.<sup>15</sup> Weder ihre Bedeutung in der Komposition, noch ihre künstlerischen Qualitäten lassen es berechtigt erscheinen, gerade sie dem großen Unternehmer selbst zuzuschreiben. Vielmehr sind sie in Typus und Behandlung den Engeln über dem Hauptbogen durchaus verwandt, weichen dagegen bedeutend ab von Bregnos drei Engeln am Borgiaaltar und den Engeln am Ciborium von S. Quattro Coronati, einer entzückenden bisher noch nicht agnostizierten Originalarbeit Bregnos.<sup>16</sup>

Weiter ist von der Beteiligung Pasquales an einer Unternehmung zu sprechen, die in der Sphäre Bregnos im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts entstanden ist: den Altären des Guillaume des Perriers.<sup>17</sup> Der 1494 gestiftete Apostelaltar von S. Paolo fuori le mura ist nach allen bekannten Kriterien in seinem ganzen Umfange eine Arbeit Pasquales. Beim Vergleich mit dem Altar Innocenz VIII. ist es interessant zu beobachten, daß Pasquale sich hier im Typus den Apostelfürsten Bregnos am Borgiaaltar bedeutend mehr nähert. In der Haltung dagegen wird man die größere Ähnlichkeit zwischen den korrespondierenden Figuren an den Altären Perriers von 1494 und von S. M. della Pace finden. Gleich bleibt sich Pasquale stets nur in Formensprache, Ausdruck, Faltengebung, Haarbehandlung. Diese unterscheiden ihn von der feinen und morbiden Art Bregnos. Auch an dem Johannes-Jacobus-Altar, den Guillaume des Perriers 1493 nach S. Giovanni in Laterano stiftete, war Pasquale beteiligt.<sup>18</sup> Daß zwischen dem Andreas des kleinen Piccolominialtars im Dome von Siena und dem Jacobus Perriers auffallende Verwandtschaft vorhanden ist, liegt auf der Hand.<sup>19</sup> Der Vergleich beider mit dem

Andreas von S. M. della Pace verstärkt diese Beobachtung. Als Pasquales Genosse erscheint an diesem Perriersaltar ein Künstler, der auch Bregno durch lebendige Auffassung, schöne Konzeption und prächtige Technik überlegen ist. Die beiden Johannes dieses Altars sind unbedingt die besten Schöpfungen der zweiten Periode der römischen Quattrocentoplastik zu nennen.<sup>20</sup>

Eine noch unentdeckte Unternehmung Bregnos, die auch unter Mithilfe Pasquales entstand, ist das Ciborium der Heiligen Lanze, dessen Teile in den Vatikanischen Grotten verstreut sind. Über die Gestalt des Ciboriums sind wir durch Grimaldis Skizze unterrichtet, auf der allerdings die acht Medaillons mit den Halbfiguren von Kirchenvätern und Evangelisten nicht angegeben sind, doch können diese nur in den Ecken über den Archivolten des Baldachins untergebracht gewesen sein. Von ihnen dürften Matthäus und Lucas von Bregno selbst herrühren; Marcus, Augustin, Ambrosius und Gregor gehören Pasquale, während Hieronymus und Johannes von anderen Händen sind.<sup>21</sup>

Eine fast in allen figuralen Teilen eigenhändige Arbeit Pasquales ist das Monument G. B. Savelli in S. Maria in Araceli. Nur die weiche großzügige Madonna in der Lünette hat mit Pasquale nichts zu tun.<sup>22</sup> Alle vier Heiligenfiguren aber weisen die Kennzeichen seiner Hand auf. Der Täufer ist eine Abwandlung des Paetäufers (mit dem Rohrkreuz), dagegen tritt die Verwandtschaft der Evangelisten Savelli und von S. M. della Pace ganz deutlich zutage, die beide weit entfernt sind in Ausführung und Auffassung von Bregnos Evangelisten am Ol-schrank in S. M. del Popolo, wie von dem des Mitarbeiters Pasquales am Altar des Guillaume des Perriers von 1493. Die Apostelfürsten, im Typus zwar den Aposteln des Borgiaaltars nahestehend, sind in der Ausführung als nahe Verwandte der Querciaapostel ohne weiteres zu erkennen,<sup>23</sup> wodurch die direkte Verbindung mit den korrespondierenden Figuren am Altar Innocenz VIII. hergestellt wird. Als Vorlage für die Komposition hat das Monument d'Albret in S. Maria in Araceli (vulgo trotz Wappen und Lilie: „Lebretto“) gedient. Pasquales Mangel an architektonischem Sinne und seine Neigung zu äußerlicher Vergrößerung verführten ihn dazu, die elegante Muschel als Krönung durch die schwerlastende plastisch verzierte Lünette zu ersetzen. In der Muschel des Monuments d'Albret findet das Aufsteigen der Kräfte, das die Pfeilerdekoration symbolisiert, seinen abschließenden und zusammenfassenden Ausdruck. Dafür hatte Pasquale nun eben gar kein Verständnis, denn er versah auch die Pilasterpaare am Oberteil der Seitenpfeiler mit kleinlichen Ornamenten, wodurch ihre architektonische Funktion vollkommen verwischt wird, die am Vorbilde durch die vornehm einfache Kannelierung trefflich ausgedrückt ist. Über den Ersatz des schönen Friesornamentes durch die banalen Cherubköpfe und Sträußchen bedarf es keiner Worte mehr. Die Einführung des pompösen Sarkophages des Pietro Riario<sup>24</sup>, an Stelle des diskreten Sarkophages d'Albret, bedeutet eine weitere empfindliche Störung der Komposition. In der Ausführung des Sarkophages offenbart sich Pasquale wieder als rechter Stümper. Er wählt ein bedeutend steileres Profil und drängt die Ranken und Palmetten am Bauche ungebührlich vor, ersetzt dabei noch die raumfüllende Schotenpalmette durch eine magere d'vergierende Palmette. Die stumpfe Philistrosität der Sphinxbüsten rückt die frohe Liebenswürdigkeit der Vorlage ins hellste Licht. Ihre harten Flügel sind nicht genügend ausgebreitet, so daß wieder die Rankenspirale in bekannter Steifheit die Fläche auszufüllen hat. Diese Behandlung der

Spiralen und die Guirlanden am Oberteil lassen an Nüchternheit nichts zu hoffen übrig. Die guirlandentragenden Putti am Oberteil verhalten sich zu denen am Riariosarkophage genau so wie die Sphinx zu ihren Vorbildern. Von charakteristischen Details seien nur zwei erwähnt: einmal, daß die Putti den Sphinxen ganz brutal auf den Kopf treten, während sie am Sarkophag Riario auf der Leiste zwischen beiden Sarkophaghälften gut plaziert sind, und ferner, daß der Rhythmus ihres Reigens durch streng symmetrische Haltung verloren geht, während am Vorbilde die liebenswürdige Ungezwungenheit einen unterscheidenden Zug ausmacht. Die „Medusenhäupter“ sind ganz der reizenden Schalkhaftigkeit entkleidet und atmen die gleiche morose Prosa, wie Sphinx und Putten. Auch an dem Bahrtuche, den Gewändern und dem Antlitz des Toten und in seiner steifen Haltung läßt sich die Vergrößerung erkennen und zwar eine Vergrößerung durch die für Pasquale charakteristische Arbeitsweise.

Analogien mit der Guirlande am Sarkophag Savelli stellen Pasquales Beteiligung an der Ausführung der Cancellata der Sixtinischen Kapelle sicher. Nachdem die Verteilung der dekorativen Platten auf die Werkstätten Minos und Dalmatas wiederlegt ist,<sup>25</sup> liegt es um so näher die einzelnen von ihnen genauer auf ihren Ursprung zu prüfen. Nun unterscheidet sich die Platte mit der Trophäe in der Ausführung sehr wesentlich von den übrigen.<sup>26</sup> Während an diesen die einzelnen Fruchtbündel aus je sechs Früchten gebildet werden, geschieht dies an der Trophäenplatte nur durch je drei, wodurch der Rhythmus und der Kontur des Festons geschädigt werden. Die einzelnen Früchte sind viel weiter auseinander gelegt, viel trockener und schematischer behandelt, z. B. die Birnen. Die Pinenzapfen sind unverhältnismäßig zahlreich. Die Unterlage von Blättern weist besonders an den obligaten Eichenblättern dieselben Abweichungen in Verteilung und Behandlung auf. In der steifen Führung der Ranken, denen ein ungebührlich großer Spielraum zugeteilt ist, erkennt man ein Spezifikum Pasquales wieder. Ebenso entspricht seiner Art die Behandlung des Aufhängebandes und dessen kleinliche Befestigung an einem kaum sichtbaren Knopfe. An den anderen Platten spricht die Straffheit des Bandes und die Aufhängung an einem Ringe von größerer Konsequenz der Anschauung.<sup>27</sup>

Alle besprochenen Werke sind zwischen 1483 und 1496 entstanden; die Veranlassung nach Werken Pasquales aus den sechsziger Jahren zu suchen gibt uns das Monument Juan de Mella († 1467) im Hofe von S. Maria in Monserrato, das hier auf unserer Tafel erstmalig reproduziert wird.<sup>28</sup> Die Gesamtkomposition ist vom Typus des Monumentes d'Albret abhängig. Es bildet eine besondere Linie unter den Ausstrahlungen dieses Typus.<sup>29</sup> An ihm beweisen die einschneidenden Vereinfachungen denselben Mangel an architektonischem Verständnis, der in der Vermehrung der Glieder und in der Bereicherung der Ornamentik am Altar Innocenz VIII. und am Monument Savelli zu beobachten war. Die Doppelpilaster am Oberteil der Seitenpfeiler sind im System des Monumentes d'Albret ein ausgezeichnetes Mittel, um das Aufsteigen von schweren zu leichteren Massen zu versinnlichen. Am Monument de Mella bringt der Fortfall des Sockels eine veränderte Bewertung der Massen mit sich, nichtsdestoweniger wurden die Pfeiler nach dem Schema des Monumentes d'Albret in Stockwerke geteilt und diese Teilung wird auch durch die Nische durchgeführt. Am Monument d'Albret bezeichnen, architektonisch gerechnet, die Nischen mit den Figuren im Untergeschoss der Pfeiler die



Pasquale da Caravaggio  
GRABMAL DES KARDINALS JUAN DE MELLA († 1467)  
Rom. Hof von S. Maria in Monserrato

Mächtigkeit dieser Bauschicht, die auch diese Aushöhlung vertragen konnte; ihre Stelle nehmen am Monument de Mella die äußerlich angeklebten Wappenschilde ein, die nur ornamentale, keine architektonischen Funktionen haben. Im Gebälk bringt das Fehlen des Frieses eine unverhältnismäßige Leichtigkeit hervor und der Mangel einer oberen Bekrönung läßt die Gipfelung und das Ausklingen der emporstrebenden Kräfte vermissen. Die Ornamentik des Monumentes ist sehr spärlich. Am meisten fällt das Rankenornament am Sarkophage auf, das in dieser Gestalt in Rom nur hier zu finden ist; in der Führung seiner Kurve und der Ausführung der Blätter und Ranken herrscht eine unerquickliche Steifheit und Leblosigkeit. Der Streifen zwischen den Konsolen macht einen besseren Eindruck, doch auch er befriedigt noch lange nicht, da die einzelnen Teile des Dekors nur lose und unorganisch aneinander gefügt erscheinen. Die Grabfigur ist von harter Ausführung, ihre Haltung erscheint durch die starke Wendung des Kopfes zum Beschauer gequält und unnatürlich, das Gesicht ist wenig individualisiert und ausdruckslos. Der interessanteste und wichtigste Teil des Monumentes sind die drei Nischenfiguren an der oberen Rückwand. Diese Anordnung, die auch Dalmata an den Monumenten Erolì und Gianelli anwandte, ist ein Kompositionsfehler, da die Nischenfiguren zu selbständig wirken, um sich den architektonischen Hauptmassen unterzuordnen. Zwei von den Figuren, S. Jago de Gompostella und S. Ildefonsus führen uns zum Jacobus am Altar des Guillaume des Perriers in S. Giovanni in Laterano von 1493 und zum Bischof am Altar Innocenz VIII. zurück. Zwischen ihnen steht S. Jucunda mit Krone und Palme, die Patronin von Alcalá de Henares.<sup>21</sup> An allen dreien sind Pasquale da Caravaggios stilistische Eigenheiten bis auf die kleinsten Einzelheiten, bis auf einzelne Falten nachweisbar. Nicht nur die ganz auffälligen stilistischen Züge in Auffassung, Typus, Haltung und Gewandung der beiden Männer, sondern mit ihnen die vollkommen identische Art der Ausführung erweisen das Monument de Mella als Werk Pasquales. Die beiden Gestalten geben nun auch die Probe dafür ab, daß wir ausgehend von der Verwandtschaft des Jacobus Perriers und des Apostelaltars von S. Paolo fuori le mura mit den Figuren des Altars Innocenz VIII. auf dem richtigen Wege waren, das Oeuvre des Pasquale da Caravaggio zu restituieren.

Kurz vor der Entstehung des Monumentes de Mella scheint Pasquale an Dalmatas Monument Tebaldi (1466) in der Minerva mitgearbeitet zu haben. Der alte Heilige, der im Motiv mit Bregnos Hieronymus am Borgiaaltar zusammengeht, ist nach der trockenen, harten Ausführung und dem verdrießlichen Ausdruck zu urteilen nicht seine, sondern Pasquales Arbeit. Auch an dem Jakobus Minor ist Dalmatas Art kaum zu erkennen. Die Behandlung des Untergewandes, die Haarbehandlung und schließlich manche gemeinsamen Züge in der Bildung der Augen und des offenen Mundes mit dem Täufer am Altar Innocenz VIII. lassen die Frage möglich erscheinen, ob er nicht auch eine Arbeit Pasquales, wenn auch keine sehr charakteristische, sein könne.<sup>21</sup>

1469 finden wir Pasquale zum ersten Male mit Bregno in Kompanie arbeitend. Am Madonnenaltar von S. Gregorio Magno waren zwei Hände beteiligt.<sup>22</sup> Der einen gehören die beiden Nischenfiguren, S. Gregorius und S. Paulus, an denen beiden die Gewandbehandlung und die Gesichtsbildung, am Paulus noch die Behandlung der Lockenmähne und des spitzen Bartes auf Pasquale weisen. Der Rest des Monumentes gehört Bregno, denn vom Mittelstück sind die übrigen Teile nicht zu trennen, dieses ist aber für Bregno durch die 1464 datierten Taber-



nakel in Osteno am Luganer See<sup>23</sup> gesichert. Die Madonna von Osteno stimmt mit der von S. Gregorio in Schnitt und Modellierung des Gesichtes, sowie in der Behandlung der Gewänder, besonders des Schleiertuches ganz überein. In dem Mittelstück erscheint Bregno noch in der Entwicklung begriffen, doch sind alle seine Vorzüge: lebendige, dabei ruhige und vornehme Auffassung bei sauberer, angenehmer und weicher Ausführung, bereits vorhanden. Die Porträtfigur gibt dafür den besten Beweis. Pasquale dagegen dokumentiert hier, daß er seine Ausbildung hinter sich hatte und in späteren Jahren keine Entwicklung mehr bei ihm stattfand.

Wollten wir seine Begabung und die Bregnos an zwei Porträts dieser Zeit messen, so bietet sich zum Vergleich mit dem Stifter des Madonnenaltars die Porträtfigur des Nikolaus Cusanus an dessen Grabrelief in S. Pietro in Vincoli (1465). Diese gibt einen beliebigen ältlichen Monsignore, nur nicht den geistesmächtigen Nikolaus von Kues wieder. Im Mangel an Charakteristik und Individualisierung erinnert der Kopf an die Büste Alexanders VI., mit der er auch die trockene harte Modellierung teilt. Die Gewandbehandlung ist kleinlich in der Faltengebung und unbestimmt in der Charakteristik. Die gewohnte Modellierung von Augen und Lippen und die strähnlige Haarbehandlung fehlen auch nicht. Von ganz anderen künstlerischen Qualitäten ist die Gruppe von Apostel und Engel, deren im Vergleich zu dem befangenen Mittelstück des Altars von 1469 hohes Niveau verbietet an Bregno als an ihren Urheber zu denken.<sup>24</sup>

Die Frage nach der kunstgeschichtlichen Stellung des Pasquale da Caravaggio fällt zusammen mit der Frage nach der Herkunft seiner Vorbilder. Ist er durchgehend ein Nachahmer Bregnos?<sup>25</sup> Am wichtigsten ist diese Frage in Betreff der Vorbilder des Monumentes Savelli: dem Sarkophag Riario und dem Monument d'Albret, die gegenwärtig für Hauptwerke Bregnos gelten, jedoch nur auf Grund von Vergleichen mit dem Monument Savelli.

Nach Steinmanns Ansicht hätte am Sarkophag Riario Mino die untere Hälfte mit den Sphinxbüsten, Bregno die obere mit dem Reigen der guirlandentragenden Putti gearbeitet.<sup>26</sup> Nun erscheint die eigenhändige Ausführung der Sphinx, eines ganz untergeordneten Teiles des Monumentes, durch Mino, den Leiter des Ganzen, sehr unwahrscheinlich, wo er sich sogar beim Hauptrelief nur auf die Ausführung der Madonna beschränkte. Unzweifelhaft stammt der durch und durch florentinische Sarkophag im Entwurf von Mino und die Sphinx sind durch das Monument Francesco Tornabuoni in der Minerva<sup>27</sup> als seine Erfindung bezeugt, in der Ausführung des Sarkophages Riario liegen aber keine stilistischen Anhaltspunkte vor, die Sphinx vom Puttenreigen zu trennen, der seinerseits mit den Apostelgruppen neben der Madonna vollkommen harmoniert. Die Guirlande zeichnet sich durch frischen Naturalismus aus. Den Aposteln und Porträtfiguren, wie den Putti, ist eine fröhliche lebendige Auffassung und Beweglichkeit eigentümlich, eine sehr weiche Behandlung des Fleisches, eine leichte flockige Haarbehandlung. In den Gewändern der Apostel herrscht eine große Freiheit der Drapierung und eine relativ naturalistische Faltengebung. Diese Momente schließen Bregno als Urheber der genannten Teile aus. Die Grabfigur ist in der Haltung freier, im Ausdruck des Gesichtes weicher und friedlicher, in der Gewandung flüssiger als Bregnos Cristoforo della Rovere,<sup>28</sup> an dessen Sarkophag auch die stärkere Stilisierung der Guirlande zu beachten ist. Im Vergleich zu Bregnos Borgiaaposteln besitzen die Apostelköpfe eine ovale Schädelform, weiche,

volle Gesichter, eine gerade Nase mit starkem Knorpel, ein hochsitzendes Ohr von stark geschweifter Kontur; die Putti am Sarkophag weisen die Vorzüge weicherer Modellierung und lebendigerer Auffassung, das größere Verständnis für Physis und Psyche des Kindes auf als Bregnos Wappenhalter am Borgiaaltar. Die Distanz zwischen den Riarioreliefs und Bregno wird auch durch die Reliefs am Monument Roverella<sup>39</sup> belegt. Neben dem gnadebedürftigen Flehen Pietro Riarios fällt die nüchterne Gebetspose Roverellas unangenehm auf. Der Petrus des Riarioreliefs zeigt innere Teilnahme an der Handlung, während der am Roverellamonument sich auf steife Repräsentation beschränkt. Das Dramatische war Bregnos Element nicht; der ruhige, vornehme, mehr lyrische Charakter der Figuren des Borgiaaltars läßt das verständlich erscheinen. In dem Schöpfer der Riarioreliefs erkannte man früher mit Recht einen Bregno überlegenen Künstler.<sup>40</sup>

Am Monument d'Albret spricht gegen Bregnos Urheberchaft<sup>41</sup> das Datum 1465. Noch 1464 finden wir ihn an „unbedeutenden Jugendwerken“<sup>42</sup> beschäftigt, auch 1469 ist sein Stil, wie wir sahen, noch nicht voll entwickelt. Damit sind sie kompositionellen und plastischen Vorzüge des Monumentes d'Albret nicht zu vereinen. Über den architektonisch musterhaften Aufbau haben wir bereits anlässlich der Monumente de Mella und Savelli gesprochen. Der originale architektonische Charakter des Aufbaus entspricht nicht den antikisierenden und mehr dekorativen Tendenzen von Bregno Borgiaaltar. Ebensovienig ist Bregno die strenge, zurückhaltende Behandlung des Ornamentes eigentümlich, die am Frieze und Sarkophage des Monumentes d'Albret vorzugsweise der Rhythmisierung der horizontalen Bauglieder dient, während Bregno die Ornamentik mehr als Flächenfüllung benutzt. Die Grabfigur zeichnet sich durch strenge monumentale Züge aus: das Gesicht des Toten ist in summarischen Formen gegeben, an der Gewandung sind die stark ausgearbeiteten Faltenmassen in großen Zügen vereinigt, Inful, Handschuhe und Stickerei der Casula sind in demselben diskreten Sinne ausgeführt. Bregnos Auffassung ist beim Cristoforo della Rovere milder, seine Modellierung des Gesichtes weicher und detaillierter, seine Faltengebung flüssiger, bewegter und auch mehr ins Einzelne gehend, an den Pontifikalien ist seine Herkunft von der Goldschmiedekunst zu erkennen, die er nie verleugnet.<sup>43</sup> Seiner ziselierenden Technik widerspricht es die Meißeliebe stehen zu lassen, wie es an den Handschuhen d'Albrets geschieht. Dasselbe Mittel ist zur Stoffbezeichnung an der Kutte des heiligen Franz angewandt. Bei der sonstigen Indifferenz Bregnos in der Charakteristik der Stoffe ist es undenkbar, daß er einmal im Besitz eines vortrefflichen Griffes ihn nur hier in seiner Frühzeit und später nie wieder angewendet hätte. Von gleicher Bedeutung ist die plastische, schnurartige Bildung der Augenbrauen, die bei allen fünf Köpfen des Monumentes d'Albret wiederkehrt und bei Bregno nicht zu finden ist. Indem ich auf die ausgezeichnete Schilderung der beiden Sockelfiguren durch E. Steinmann verweise, möchte ich nur noch erwähnen, daß die dort sehr betonte, außerordentliche Besetzung beider Figuren einen Beweis gegen Bregno als Autor enthält, dem dramatisches Temperament und verhaltenes Pathos niemals eigentümlich waren.

Pathetische Auffassung und monumentale Haltung, energische Modellierung und kühne Gewandbehandlung mit großzügiger Faltengebung zeichnen auch die Apostel an der Rückwand der Nische vor Bregnos Borgiaaposteln aus. Die bedeutenden Abweichungen zwischen beiden Paaren sind aus unseren Abbildungen zu sehen. Sowohl nach den biographischen wie den stilistischen Daten dürfte somit das Monument d'Albret



Unbekannter Meister.  
Apostel vom Monument d'Albret. 1465.  
Rom. S. Maria in Araceli.

definitiv aus dem Oeuvre Bregno ausschneiden. Kehren wir nun zu Pasquales Monument Savelli zurück, so erweist es sich, daß seine Muster nicht nur unter Bregno's Arbeiten zu finden sind, sondern daß er sie bald hier, bald dort suchte, ohne zu bedenken, ob sie irgendwelche Verwandtschaft untereinander besäßen und, zum Pasticcio zusammengestoppelt, ein Ganzes bilden könnten.

Die Tatsache, daß Pasquale Vorbilder von sehr verschiedener Herkunft als Muster benutzte, ist nach verschiedenen Seiten hin wichtig. Sie beweist in einem typischen Falle in welchem Umfange der plastische und dekorative Formenschatz jener Zeit Gemeingut aller Scarpellini war.<sup>11</sup> Daraus folgt aber auch, daß wir beim Vorkommen gleicher Motive an verschiedenen Monumenten nicht auf denselben Künstler als Urheber schließen, ja daß wir nicht einmal das Abhängigkeitsverhältnis

solcher Monumente a priori als Zusammenhang durch „Schule“ oder „Werkstatt“ bezeichnen dürfen. So oft sich Pasquale in seiner späteren Zeit auch an Bregno anschließt, er kann nicht als Schüler Bregno's bezeichnet werden, da er seine Manier bereits völlig ausgearbeitet hatte, als Bregno noch in den Anfängen steckte. Pasquale kann auch nicht schlechthin als Angehöriger von Bregno's Werkstatt bezeichnet werden, da wir ihn als selbständigen Unternehmer kennen. Ihr häufiges Zusammenarbeiten muß als eine der zahllosen Kompaniarbeiten dieser Zeit betrachtet werden. Überall hat sich Pasquale als Steinmetz von geringer Begabung erwiesen, als eine von den Kräften zweiten Ranges, die durch das große Arbeitsangebot angelockt zu Dutzenden nach Rom geströmt kamen. Nur ein Zufall hat uns den Namen eines von diesen Pasquale und Konsorten als den eines Unternehmers für eigene Rechnung aufbewahrt.

Analog dem hier vorliegenden Versuch auf Grund stilkritischer Daten die Werke Pasquales, einer rechten Handlanger- und Stümpernatur, aus der Masse auszuschneiden,

müßte es nun gelingen auch den Spuren anderer Bildhauer nachzugehen, die gegenwärtig noch hinter der Hilfskonstruktion der „Bregnowerkstatt“ verschwinden. Es darf nicht vergessen werden, daß diese sog. „römische Schule“ doch nur eine Richtung war, als deren angesehenes Haupt noch immer der alte Andrea Bregno galt.<sup>15</sup> Auf die „Bregnoschule“ sind H. Eggers Äußerungen über die Werkstatt Domenico Ghirlandaios anwendbar: „Bei den Schulverbänden anderer Meister der Renaissance hat die moderne kunstgeschichtliche Forschung in zweifacher Weise fruchtbringend anzusetzen gewußt, indem sie einerseits die Person des Meisters loszuschälen versuchte, um für sein Werk reinere Konturen zu gewinnen, andererseits einen beliebigen Schüler aus der Masse herausgriff und dessen Stellung ohne besondere Rücksicht auf sein gegenüber dem Meister oft sehr



Unbekannter Meister.  
Apostel vom Monument d'Albret. 1465.  
Rom. S. Maria in Araceli.

bescheidenes Können präzierte.“<sup>16</sup> Der Gewinn für die Kunstgeschichte und selbst für die Erforschung der römischen Plastik der Frührenaissance wäre allerdings sehr unbedeutend, wenn wir auf dem zweiten dieser Wege nur ein paar geringe Kräfte vom Range Pasquale de Caravaggios auffinden könnten. In der „Werkstatt des Bregno“, von der wir authentischerweise nur einen Goldschmied durch recht undeutliche Nachrichten kennen,<sup>17</sup> sind noch Künstler von hoher Begabung zu entdecken, wie der Genosse Minos bei der Arbeit am Monument Riario und der Meister des Monumentes d'Albret. Ihre Anonymität kann kein Hindernis sein, sie als bekannte Größen festzustellen, sind doch auch „Amico di Sandro“ und „Compagno di Pesellino“ ganz geläufige Vorstellungen in der Kunstgeschichte. Der erste von H. Egger bezeichnete Weg ist der Erforschung unserer Periode längst geläufig, wurde sie doch durch das exakte Studium der Werke Bregnos eröffnet. Die vorzeitige Verallgemeinerung der Resultate, für die die Zeit erst kommen wird, wenn auch alle Möglichkeiten des zweiten Weges erschöpft sind, hat dazu geführt „fast den gesamten Denkmäler-

vorrat auf die Werkstätten des Mino da Fisoie und Andrea Bregno zu verteilen.<sup>114</sup> Mag sich eine Verteilung dem allgemeinen historischen Überblick auch nahe liegen, der Spezialforschung, der die Vertiefung ins einzelne obliegt, dürfen die Namen Mino und Bregno nicht zu Kollektivbezeichnungen werden, sondern stets nur festumrissene Individualitäten bezeichnen.

## Anmerkungen

- 1 A. v. Zahn, Notizie artistiche tratte dal Arch. Segr. Vat. Arch. Stor. It. 1867 p. 13. E. Müntz, Arch. Stor. dell' arte 1891 p. 465; fehlerhaft nachgedruckt in meinen Altären des Guillaume des Perriers, St. Petersburg 1899, S. 27. Einzige mir bekannte moderne Reproduktion: das. Tafel XVII—XX. Die vier Figuren des Untergeschosses auf unserer Abbildung. Sonst Tosi, Raccolta di monumenti t. 67 ss.
- 2 Die Inschrift bei Tosi. Pastor, Gesch. d. Päpste III, 3. Aufl., 1899, S. 188. Burchard, Dlarium ed. Genarell p. 96. Vollendung und Übertragung der Madonna: F. Martinelli, Roma ricercata nel suo sito, 5a impr. Venetia 1677, p. 69 ss. Der Schlaganfall am 28. Sept. 1490 (Pastor, l. c. S. 213) kommt nicht in Betracht, da er zu kurze Zeit vor Vollendung des Altars erfolgte.
- 3 Gegen H. Egger, Codex Escorialensis Text p. 77. Vgl. meine Altäre des O. des Perriers a. a. O. E. Müntz, Les arts à la cour des Papes Innocent VIII etc. p. 7. 236.
- 4 Müntz, Les Arts à la cour des Papes Innocent VIII etc. p. 42. Prata aus Caravaggio ib. p. 167. Nach Index zu op. I, p. 294 nahm auch Müntz diese Identität an. Überflüssige Zweifel in meinen Altären des Perriers S. 28 Anm. 2.
- 5 Müntz, op. cit. p. 50. 169. Bertolotti, Artisti lombardi I 343. II 284.
- 6 Schmarsow, Meister Andrea, Jahrb. d. K. Preuß. KS. 1883 S. 31 Anm. I. Borgialtar: Phot. Alinari 615.
- 7 D. Angeli, Le chiese di Roma p. 364. H. Egger, Codex Escorialensis Text p. 77.
- 8 Die Pilasterornamente im Codex Escorialensis fol. 17, 2; 24, b; 57, 2; Text: S. 77, 88, 141. Nach Egger Text l. c. ist aber Aufnahme an Ort und Stelle ausgeschlossen, also ist für den Codex und den Altar eine gemeinsame Quelle anzunehmen. Zum früheren Namen der Kirche vgl. A. Schmarsow, Melozzo da Forlì S. 364. Andreas mit gradem Kreuz: A. Schmarsow, Meister Andrea, Jahrb. d. K. Preuß. KS. S. 22 Anm. 2. Detzel, Christl. Ikonographie S. 134. Der Antonius Abbas ist fälschlich Augustin genannt in meinen Altären des Perriers S. 28. Zur richtigen Benennung Checchettelli im Text zu Tosi Tafel. Der nach innen gewandte Krummstab hat hier also wohl besondere Bedeutung; 1487 hatte Innocenz VIII. den Präpositus von S. M. della Pace zum Abt mit Verleihung der Mitra erhoben (Angeli, Le chiese di Roma p. 363 s.). Der Bischof unten wendet seinen Krummstab nach außen.
- 9 A. Schmarsow, Repertorium 1889 S. 209. Die stilistische Analyse in meinen Altären des Perriers S. 20 f. Den Schluß auf Pasquale wagte ich damals noch nicht auszusprechen.
- 10 Phot. Alinari 6941. Vgl. meine Altäre des Perriers S. 19 f. 25. 27. Die Schlüsse aus der Dekoration S. 25 waren voreilig. Die Madonna schreibt E. Steinmann, Jahrb. d. K. Preuß. KS. 1899 S. 220 Capponi zu. Vgl. dagegen auch unten Anm. 22. Mon. Crist. della Rovere Phot. Alinari 6170.
- 11 Phot.: kl. Altar in Siena: Alinari 8950. Borgialtar: Alinari 6150. Tauf- und Ötschrank: Anderson 2112 u. Alinari 6152. Nach A. Schmarsow, Meister Andrea S. 21 wäre der Apostel mit dem Kreuze Taufbrunnen Andreas, doch paßt m. E. der Täufer des Kämmerers aus dem Mohrenlande besser hierher, der ebenfalls das Kreuz als Attribut führt.
- 12 Eine andere Kopie derselben Vorlage befindet sich am Orabmal Eustache de Lévis de Mirepoix in S. Maria Maggiore. Diese zierliche feine Gestalt ist vom Eustachius Piccolomini stilistisch grundverschieden, sogar im Gesichtstypus weicht sie von ihm bedeutend ab. Phot. Anderson 3144. Vgl. dagegen E. Steinmann, A. Bregnos Tätigkeit in Rom, Jahrb. d. K. Pr. KS. 1899 S. 231.
- 13 H. v. Tschudi, Gio. Dalmata, Jahrb. d. K. Preuß. KS. 1883 S. 185 Anm. 2.
- 14 Phot. Alinari 11853. Abb. I zu E. Steinmann, A. Bregnos Tätigkeit in Rom, Jahrb. d. K. Preuß. KS. 1899 S. 117.
- 15 E. Steinmann, a. a. O. S. 218.
- 16 Onofri Arch. st. dell'arte 1893 p. 100: Capponi. Danach auch in meinen Altären des Perriers S. 5. 25. Tosi Tafel 99.

- 17 Meine schon mehrfach zitierte Leipziger Doktoridissertation vom Jahre 1898, erschienen St. Petersburg 1899, die sich mit diesen Altären und verwandten Werken speziell beschäftigt, ist leider durch zahlreiche Druckfehler schwer lesbar geworden. Trotzdem erlaube ich mir Verweisungen auf sie, da sie eine Reihe sachlicher Feststellungen enthält, und die Ausführung der Lichtdrucktafeln allen Ansprüchen genügen dürfte. Abb. des Altars von S. Paolo: Altäre des Ouilamme des Perriers Tafel II (dazu Text S. 3 ff. 23. 26). E. Steinmann, A. Bregnos Tätigkeit in Rom Abb. 2; dazu im Text S. 231 eine von der meinigen abweichende Verknüpfung und Beurteilung.
- 18 Abb. Altäre des Perriers Tafel V—VII (dazu die Lünette, Tafel VIII, 1 und das verlorene Gebälk nach Tosi 71 auf Tafel VIII, 2). Die Abb. bei Steinmann a. a. O. S. 229 geben die Feinheit der beiden Figuren gar nicht wieder. Auch Phot. Anderson 5140. 5141 befriedigen nicht. Die genaue Datierung und den authentischen Text der Weihinschrift verdanken wir E. Steinmann (S. 230. A. 1), nach Laurentius Schrader, Monumentorum Italiae II. IV. Helmstädt 1592. Steinmann bezieht sie nur fälschlich auf den Evangelistenaltar, den ich Altäre des Perriers Tafel XII—XIV publiziert habe und der mit O. des Perriers nichts zu schaffen hat. Steinmann wurde durch Rasponi in die Irre geführt, der einen phantastischen Inschrifttext bringt (Altäre des Perriers S. 7 ff.). Zum Evangelistenaltar vgl. Altäre des Perriers S. 17 ff. 24. u. 27.
- 19 E. Steinmann, Andrea Bregnos Tätigkeit in Rom S. 230.
- 20 E. Steinmann gibt die Figuren Bregno selbst (S. 228 f.). Gegenüber Steinmanns abweichender Bewertung der drei Figuren untereinander vgl. als Ergänzung der obigen Ausführungen meine Altäre des Perriers S. 10 f. 23. 26. Das Verhältnis dieses Künstlers zu Capponi muß umgekehrt dargestellt werden, als wie ich es Altäre S. 12 getan habe. Aus welchen Gründen Cicerone 8. Aufl. II S. 470 m die beiden Johannes gar Capponi selbst zuteilt, kann ich mir nicht erklären. Für die Hauptfigur halte ich nach dem Gebälk bei Tosi den Jakobus, vgl. Altäre des Perriers S. 12; dagegen Steinmann a. a. O. den Täufer.
- 21 Die Grimaldiskizze bei E. Müntz, Les Arts à la cour des Papes Innocent VIII etc. p. 87, dazu Text p. 85—89; ferner E. Müntz, Archivio stor. dell'arte 1891 S. 365 ff. Die Medaillons der Evangelisten (No. 52—55 der Grotten) Phot. Mosconi 10626—10629. Phot. der Kirchenväter (No. 59, 62, 64, 65 der Grotten) sind mir nicht bekannt. Dufresne, Les Cryptes Vaticanes S. 31. 32. Dionigi, Sac. Vat. Bas. Crypt. Mon. tab. XXIX 1—4. XXX 1, 2. XXXI 1, 2. Ich muß mich auf diese knappen Andeutungen hier beschränken; für die nähere Erforschung des Ciborium stehen der Forschung einstweilen nur Rohmaterialien zur Verfügung. Den Besuch der Grotten im Winter 1904 verdanke ich der gütigen Vermittelung des damaligen Kaiserlich Russischen Gesandten beim Heiligen Stuhle Sr. Excellenz Herrn M. K. von Naryschkin.
- 22 E. Steinmann, A. Bregnos Tätigkeit in Rom S. 220 gibt die Madonna Capponi. Die Verweisungen auf C's. Madonnen Bonsi (Phot. Alinari 6093) und der Consolazione können mich nicht überzeugen. Vgl. auch das oben Anm. 10 zur Madonna Soprani Gesagte. Phot. des Mon. Savelli Anderson 2136. Sarkophag 2139, Apostel 2137. 38. Abb. bei Steinmann S. 219, Bregnos Ölschrank Phot. Anderson 2112.
- 23 E. Steinmann, a. a. O. 218.
- 24 Phot. Alinari 7013. Mon. d'Albret Phot. Anderson 2130. Siehe auch weiter unten.
- 25 C. v. Fabriczy, Gio. Dalmata, Jahrb. d. K. Preuß. KS. 1901 S. 249 gegen E. Steinmann, Cancellata und Cantoria der Sixtinischen Kapelle ebenda 1897 S. 39.
- 26 Phot. Anderson 2799.
- 27 E. Steinmann (Die Sixtinische Kapelle Text. Bd. I S. 180) gibt die Trophäen- und die Kannenplatte (Phot. Anderson 2794). Minos Werkstatt. Dort sehr treffende Bemerkungen über die Behandlung der Ranken als Flächenfüllung.
- 28 Es fehlt bei Tosi, wie in den Sepulchral Monuments of Italy Mediaeval and Renaissance published by the Arundel Society, London 1883, fol., wo doch fast alle übrigen Monumente von S. M. in Monserrato zu finden sind. Detail des Sarkophags: Phot. Mosconi 4721. Die am Sarkophag angebrachte Inschrift lautet:

IO·DE·MELLA·GENERE·HISPANO·FAMIL·INOENVA·  
 CAESARII·AC·PONTIFICII·IVRIS·CONSVLTISS·S·  
 LAVR·IN·DAMASO·PBR·CAR·ZAMOREN·  
 SACRVM·  
 VIX·AN·LXX·OBIIT·XIII·OCTOBR·A·SALVTE·NRRA·  
 M·CCCC·LX·VII·PONT·MAX·PAVLI·II·AN·QVARTO.

- 29\* Monumente: de Coca, Minerva (Phot. Alinari 6132), Capranica ebenda (Anderson 5164), Gomie M. del pop. (Al. 6176), Giraud, SS. Apost. (And. 2106), endlich Beato Girolamo Gianelli von Dalmata im Dom von Ancona (Tafel zu C. v. Fabriczy, Giov. Dalmata, Jahrb. d. Preuß. KS. 1902). Vgl. dazu auch den gen. Aufsatz v. Fabriczy. Mon. Savelli kommt als direkte Kopie nicht in Betracht. Vom gleichem Typus auch Dalmatas Mon. Erörl der Vat. Grotten. Vgl. H. v. Tschudi Gio. Dalmata Jahrb. d. K. Pr. KS. 1883. S. 172.
- 30 H. Deizel, Christl. Ikonographie II S. 462.
- 31 Phot. Anderson 5167. Die Verteilung auf Dalmata und Bregno v. Tschudi Gio. Dalmata, Jahrb. d. K. Preuß. KS. 1883 S. 188. Weiter durchgeführt bei C. v. Fabriczy, Gio. Dalmata ebenda 1901 S. 246. Schon v. Tschudi macht auf die Abweichungen zwischen dem Jakobus und sonstigen Gestalten Dalmatas aufmerksam.
- 32 H. v. Tschudi, Gio. Dalmata S. 189 Anm. 1. Dort wird Bregnos Beteiligung am Altar zuerst bestritten, im Anschluß daran auch von E. Steinmann, Andrea Bregnos Tätigkeit in Rom S. 216. Eingehende Schilderung und Zuweisung an Bregno im vollen Umfang bei A. Schmarsow, Meister Andrea ebenda 1883 S. 27 f. Phot. Alinari 6098, 6099.
- 33 D. Sant-Ambrogio, Di due opere scultorie da ascrivarsi presublimite ad Andrea Bregno. Arte e Storia Anno X<sup>o</sup> (N. S. a. II<sup>o</sup>) No. 22, 5 Ottobre 1891 p. 173. 174. Reproduktionen mir unbekannt. Meine Vergleiche beruhen auf Autopsie. Vgl. auch meine Altäre des Perriers S. 24.
- 34 Phot. Alinari 6200; der Kopf: Mosconi 3156 A. Von E. Steinmann wird das ganze Relief Bregno zugeschrieben. A. Bregnos Tätigkeit in Rom. S. 224.
- 35 So habe ich ihn voreilig in den Altären des O. des Perriers S. 29 geschildert.
- 36 Andrea Bregnos Tätigkeit in Rom S. 220. Spezialphot. des Sarkophages u. des Hauptreliefs Alinari 7012. 7013.
- 37 Phot. Alinari 6135.
- 38 Phot. Alinari 6170. Vergl. Schmarsow, Meister Andrea, Jahrb. d. K. Preuß. KS. 1883 S. 24 f.
- 39 Phot. Alinari 6084. Zweifel an der Elgenhändigkeit bei A. Schmarsow, Meister Andrea S. 25, die ich nicht teilen kann.
- 40 Noch im Cicrone 7. Aufl. 1898 S. 97 g.
- 41 E. Steinmann, Rom in der Renaissance, 2. Aufl. S. 33 mit Abb. 37, 38, A. Bregnos Tätigkeit in Rom S. 221 f., wo eingehende Würdigung der beiden Nischenfiguren an den Pfeilern. Phot. Anderson 2130—32; Details auch Phot. Mosconi 6923. 6924.
- 42 E. Steinmann, A. Bregnos Tätigkeit in Rom S. 216.
- 43 Vgl. auch A. Schmarsow, Meister Andrea S. 27.
- 44 Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhange das Auftreten derselben Pilasterdekorationen und Kapitelle der unteren Pilaster am Altar Innocenz VIII. und im Codex Escorialensis auf Grund einer gemeinsamen Vorlage: vgl. oben Anm. 8. Daraus folgen wichtige Schlüsse auch für die römische Plastik der Frührenaissance aus der scharfsinnigen „Musterbuch“-Theorie Cornel v. Fabriczy, Handzeichnungen Giulianos da San Gallo, Stuttgart 1902 S. 15 ff. (vgl. auch H. Egger, Codex Escorialensis Text S. 55 f.), sowohl für die ornamentalen, als auch, wie ich glaube, für die figurale Teile.
- 45 C. v. Fabriczy, Giovanni Dalmata, Jahrb. d. K. Preuß. KS. 1901 S. 249.
- 46 Codex Escorialensis, Text S. 48.
- 47 Den Florentiner Guglielmo di Bartolomeo. Vgl. Momo. Antonio da San Marino. Il Buonarroti 1866 p. 97. E. Müntz, Les Arts à la cour des Papes Innocent VIII etc. p. 106 und meine Altäre des Perriers S. 27 und Anm. 2 das.
- 48 E. Steinmann, Michele Marini, Zeitschr. f. bildende Kunst N. F. XIV 1903 S. 147.



FRANCESCO SASSETTI  
Marmorbüste der Frührenaissance  
Florenz, Museo Nazionale  
Phot. Allinari



# FRANCESCO SASSETTI'S LETZTWILLIGE VERFÜGUNG VON ABY WARBURG

Im Jahre 1600 stellte Francesco di Giovambattista Sasseti seine Notizie über die Geschichte seiner Familie zusammen; seiner Vorfahren Aufzeichnungen, die bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückreichten, lagen ihm vor, sowie ein Stammbaum, den schon ein Vetter seines Urgroßvaters, Paolo d'Alessandro (gest. 1400) angelegt hatte.<sup>1</sup> Die „antichità e nobiltà“ seiner vermögenden Vorfahren mußte den verarmten und einflußlosen Nachkommen zwiespältig berühren: bedrückend durch den Gegensatz von Einst und Jetzt, und doch zugleich ermutigend durch die seit zehn Generationen erprobte Lebentüchtigkeit seines patrizischen Geschlechtes, das sich der launischen Fortuna des fahrenden Kaufmanns unverzagt anzuvertrauen gewohnt war. „Non son' atto da disperarmi“,<sup>2</sup> schrieb sein Bruder Filippo 1582 aus Cochín, als er endlich nach siebenmonatlicher gefahrvoller Reise angekommen war. Dort gelang es ihm, als königlich portugiesischer Pfefferagent ein stattliches Vermögen zu erwerben und dazu das höhere Gut neuer, mit staunenswerter Unbefangenheit verarbeiteter Eindrücke zu gewinnen. Seine Briefe aus Indien, ein unvergängliches Erbe des florentinischen Geistes, erwiesen sich dauerhafter, als die erworbenen Reichtümer, die er bei seinem Tode 1588 seiner florentinischen Familie hinterließ; nur der zehnte Teil kam in die Hände seines unpraktischen Bruders Francesco, dem aber auch eine größere Summe schwerlich zu wirtschaftlichem Aufschwung verholfen hätte. Er mußte weiter „von Träumen leben“,<sup>3</sup> indem er sich, alte Schriften durchblättern und excerptierend, an der vergangenen Größe seiner Vorfahren aufrichtete. Am imposantesten stand die Gestalt seines Urgroßvaters Francesco di Tommaso (1421—1490), vor seinen Augen wieder auf, dessen eigene Erinnerungen, ergänzt durch zeitgenössische Urkunden, der Urenkel pietätvoll bewahrte und studierte.

Durch dessen Angaben geführt, gelang es mir nach und nach, einige jener Urkunden und Aufzeichnungen wieder aufzufinden, von denen ich heute die bisher unbekannteste letztwillige Verfügung des Francesco Sasseti veröffentlichen werde, die er 1488 seinen Söhnen hinterließ, als er eine Reise nach Lyon antreten mußte.

Dieses Dokument gewinnt eine für die Psychologie des gebildeten Laien der florentinischen Frührenaissance aufklärende Bedeutung, wenn man zunächst aus den darin enthaltenen kunsthistorischen Angaben Francesco seelisch zu begreifen versucht. Die Notizie geben dabei durch ihre Fülle unverworfener zuverlässiger Einzeltatsachen den ersten sicheren Rückhalt; ich schicke deshalb des Urenkels Biographie voraus,<sup>4</sup> die uns zugleich die Gesamtpersönlichkeit deutlich vor Augen stellt, wenn auch mit mehr Sinn für das kostbare Material dieses Lebensaufbaues, als für dessen feine innere Architektur:

„Francesco, il minore figliolo di Tommaso di Federigo, dal quale io discendo, nacque a' 9 di marzo 1420.<sup>5</sup> Fu uomo di gran virtù e valore in sua gioventù, e su circa il 1440 andò in Avignone nelle faccende di Cosimo de' Medici, che fu chiamato Padre della Patria, dove si portò di maniera, che in capo a poco tempo lo chiamano compagno, e poco appresso gli dettano il nome con uno de' Rampini, e poi con Amerigo Benci. Morto Cosimo, successe Piero suo figliolo, con il quale continuò nel medesimo servizio. Poi, morto ancora Piero, successe il Magnifico Lorenzo suo figliolo, con il

9

quale il nostro Francesco ebbe tanta familiarità, che li confidò tutto lo stato suo interamente, di maniera che, quanto a'negozii, non si faceva se non quanto disponeva e voleva Francesco. Et essendo occorso che li negozii che si facevano in Avignone, si trasferino a Lione sul Rodano, qui ancora si condussano quelli de' Medici, e di molti anni cantarono in Lorenzo de' Medici e Francesco Sasseti, e al governo assoluto di Francesco, il quale l'anno 57 o 58 sopra il 1400 se ne tornò a Fiorenza, lasciando li medesimi negozii e nomi. E non solamente si negoziava a Lione, ma qui in Fiorenza e a Roma e a Milano e a Bruggia in Fiandra si negoziava con li medesimi nomi, al governo di vari ministri, li quali tutti, d'ordine e volontà del Magnifico Lorenzo, riconoscevano Francesco nostro per principale, e a lui davano conto e ragguaglio del tutto: e con questi tanti maneggi et occasioni aveva fatto grandissime facultà; di maniera che in quei tempi la sua si contava per una delle prime ricchezze di Fiorenza.<sup>4</sup> Ma perchè nulla in questo mondo è stabile, quella fortuna che per spazio di 40 o più anni l'aveva sempre favorito e prosperato, non solo l'abbandonò, ma ancora se li mostrò contraria, essendo a Lione et in Fiandra, per colpa de' ministri,<sup>7</sup> seguito di molti disordini e danni gravissimi, con avere messo lo stato istesso de' Medici in grandissimo pericolo: di maniera che il povero Francesco, l'anno 1488, di sua età 68, fu necessitato, per riparare a tanto disordine, andare a Lione quasi che in posta, dove il rimedio non potette essere senza scapitare grossamente delle facultà per avanti guadagnate. Tornato in Fiorenza di Lione, poco sopravvisse, chè morì l'anno 1491.<sup>8</sup> Fu uomo molto conosciuto e stimato et amato generalmente da ogni sorte di persone, così in Fiorenza come in altre parte dove li occorre farsi conoscere; e con il Marchese di Monferrato<sup>9</sup> tenne stretta familiarità e amicizia, e tale che volse battezzarli il suo primo figliolo, che dal suo nome fu chiamato Teodoro. Con molti gentiluomini bolognesi ebbe familiarità e grand' amicizia, li quali generalmente nel passare che facevano per Fiorenza, sempre da lui erano accarezzati, alloggiati in casa sua, e magnificamente trattenuti e pasteggiati. Nè questo faceva con uno o dua amici particolari, ma generalmente con tutti: per li che vi era in universale tanto amato, che l'anno 1484, a' 9 di giugno, per publico decreto di quel Senato lo crearono loro cittadino, lui e suoi descendenti in perpetuo, abilitandolo a tutti gli onori e dignità della loro città, come cittadino originario di essa, e gliene mandorono il decreto in amplissima forma sino in Fiorenza; il quale si conserva in casa mia, in carta pecora, in una conserva di stagno. Tornato in Fiorenza l'anno 1468 per ripatriare, tolse moglie madonna Nera de' Corsi<sup>10</sup> della quale ebbe X figlioli, cioè 5 masti e 5 femmine: cioè Vaggia che fu moglie d'Antonio Carnesecchi; Lisabetta moglie di Gio. Batista de' Nerli, e poi d'Antonio Gualterotti; Sibilla moglie d'Antonio Pucci, che fu madre del cardinale Pucci; Violante moglie di Neri Capponi; Lena moglie di messer Luca Corsini. Li masti si addomandarono Teodoro [1460—1479], Galeazzo [1462—1513], Federigo [1472—1490], Cosimo [1463—1527], Teodoro<sup>11</sup>; e d'un'altra donna n'ebbe un naturale, il quale chiamò Ventura. Fu il detto Francesco uomo splendido, onorevole, e liberale. Tornato in Fiorenza, non intermettendo la cura de' negozii attese alla cura particolare della sua casa e famiglia, cercando di lasciarla in quel buon grado che debbe fare ogni onorato e buon padre di famiglia. Ne' governi pubblici fu assai adoperato, e, dal Gonfaloniere di Giustizia in poi, ebbe tutti li supremi onori e magistrati della città; e nella borsa del Gonfaloniere era imborsato, ma non uscì mai, come lui stesso testifica in un suo ricordo che fa del corso di sua vita, che appresso di me si conserva.<sup>12</sup> Fece di belli acquisti di beni stabili. Al canto de' Pazzi comprò una bella e co-



Nera Sassetti.  
Aus d. Fresko von Domenico Ghirlandajo.  
Florenz, S. Trinita. Phot. Alinari.



Francesco Sassetti.  
Aus d. Fresko von Domenico Ghirlandajo.  
Florenz, S. Trinita. Phot. Alinari.

moda casa, dove egli abitò gran tempo; e credo che sia quella che oggi è di messer Lorenzo Niccolini. Poi ne comperò un'altra più comoda nella via larga da' legnaioli di S. Trinita, che è quella che oggi è de' figlioli di Simone Corsi; e in processo di tempo comperò quasi tutte l'altre case quivi intorno verso li Tornaquinci sino a quelle della Vigna; e dalla banda di dietro comperò il sito dell'osteria dell' Inferno, con altre case quivi all' intorno; e dalli ufiziali della Torre comperò quella viuzza senza riuscita che, uscendo di sotto le vòlte di S. Trinita, si dà all' uscio di dietro della sua casa, che oggi è de' Corsi, e si chiamava il Chiasso de' Sassetti. E ancora nel ceppo delle case antiche de' Sassetti fra' ferravechi,<sup>10</sup> fece qualche acquisto, rimettendo in casa alcuni membri di detti casamenti, che per avanti n'erano usciti. Oggi di tutti questi acquisti non resta ne' suoi discendenti altro che una casa in Parioncino; di rimpetto alle vòlte di S. Trinita, e due stanze nel ceppo delle case antiche fra' ferravechi, che sono de' discendenti de Galeazzo suo figliolo: l'altre tutto sono uscite di casa o per vendita o per dote o per altri accidenti, come occorre. Costavano tutte queste case, salvo quella del canto de' Pazzi, che la rivendè il medesimo Francesco in vita sua, come si trova per alcuni suoi ricordi, circa fiorini ottomila. Oltre a dette case, si vede avere speso altri tredici o sedicimila fiorini in altri beni stabili in diversi luoghi, come a Montui, Nuovoli, Gonfienti e Val di Bisenzio;<sup>11</sup> de' quali beni oggi ne resta in casa la minor parte. E perchè era persona magnifica et onorevole, stava in casa splendidamente, e fornito di masserizie et altri abbigliamenti, forse più di quanto comportava lo stato e grado

9\*

suo: a tal che si trova (per un calcolo che fece dello stato suo l'anno 1472, registrato a un suo quadernuccio<sup>15</sup> coperto di cartapepera) che in quell' anno si trovava tra la casa di Fiorenza e quella di villa, masserizie per il valore fiorini 3550: panni per il vestire suo e della moglie e de' figlioli, per fiorini 1100: argenti in vasella per uso di casa per fiorini 1600: gioie et orerie di più sorte per uso suo e della moglie e figliole, per fiorini 1750. E se bene non fu uomo di lettere, si diletò con tutto ciò di tener pratica di persone letterate. Per il che tenne amicizia e pratica con Marsilio Ficino, Bartolomeo Fonzio<sup>16</sup> et altri letterati di quelli tempi; et aveva condotto in casa sua una libreria de' più stimati libri latini e volgari che in quelli tempi andassino in volta, e la maggior parte scritti in penna, che, come si vede per suoi ricordi,<sup>17</sup> li costavano meglio di fiorini 800. Murò in Francia e a Ginevra sul ponte del Rodano un Oratorio in onore di Nostra Donna, dove spese fiorini duemila; che oggi s'intende essere rovinato dalla rabbia e furore degli eretici.<sup>18</sup> Tornato in Fiorenza, fece edificare il palazzo di Montui, con spesa di fiorini dodicimila o di passo: fabbrica tanto bella e magnifica, che è rcputata fra le belle di questo Stato; la quale ancor oggi ne serba il nome de' Sassetti, e della quale facendo menzione Ugolino Verini nel secondo libro del suo trattato *De illustratione Urbis Florentiae*, ne dice in questo modo:

Montunguas Saxetti si videris oedes,

Regis opus credes.<sup>19</sup>

Oggi è posseduto detto palazzo dal sig. Francesco Capponi, per compra fattane da Piero suo padre sino l'anno 1545. Di più, nella badia di Fiesole edificò e dotò una cappella, con figure bellissime di terretta.<sup>20</sup> E avendo disegnato di restaurare et abbellire l'altare e cappella maggiore di S. Ma. Novella, che era di giurisdizione di casa nostra, come è fatta menzione a dietro in questo al cap. 14; et avendone convenuto con li frati di detto convento per pubblico notaro, nominato ser Baldovini, sotto di 22 di febb. 1469, dando principio a mettere ad effetto detta sua intenzione, vi fece paramenti di broccato ricchissimi, con spesa di fiorini 300, come lui medesimo testifica in un suo ricordo: li quali paramenti sino a oggi sono conservati da' detti frati con gran diligenza, e messi in opera 4 o 5 volte l'anno nelle maggiori solennità. Venuto poi detto Francesco in dispartire con li frati per conto di quello si doveva dipignere nella cappella, li detti frati non volsano mantenerli quello avevano convenuto, et allogorono il medesimo sito di capella a 'Tornabuoni; e Francesco nostro si gettò in S. Trinita, dove fece edificare la capella che vi è ora, e la fece dipignere a Domenico del Grillandaio; e da ogni banda dell' altare fece il ritratto suo e di madonna Nera sua donna. E per lui e per lei fece fare due cassoni di pietra di paragone, bellissimi; et in uno di esse fu sotterrato l'anno 1491, che si morì, e che a Dio piaccia aver ricevuto l'anima sua nella sua santa gloria.<sup>21</sup>

Francescos Magnificenza in Besitz, Bildung und Stellung verspürte der Urenkel in ehrenvollen, materiell freilich allzu unwirksamen Nachklängen; in den pergamentenen Ehrendiplomen, die er in ihren Blechkapseln so sorgfältig hütete, konservierte er allerdings nur längst entwertete Anweisungen auf zeitgenössische Hochachtung; aber Sassetti's berühmte Handschriftensammlung, die durch dessen Sohn Cosimo in die Bibliothek Laurenziana gekommen,<sup>22</sup> ehrte, ein achtunggebietendes Zeugnis erlesener humanistischer Sammlerbildung, auch noch den Nachkommen. Vor allem jedoch lebte die Figur seines Urgroßvaters, von Ghirlandajos Meisterhand im Bilde festgehalten, auf den Fresken der Kapelle in S. Trinita fort; als Typus eines führenden Mannes im

Zeitalter der Mediceischen Republik prägte sich Francesco der Nachwelt deutlich genug ein: neben ihm erscheint der mächtigste Mann seines Zeitalters, Lorenzo Magnifico selbst, der zusammen mit seinen Kindern dem durch drei Generationen bewährten Freund und Kompanion des Mediceischen Hauses noch über den Tod hinaus die Zusammengehörigkeit der Sassetti und Medici feierlich bestätigt.<sup>27</sup>

Die in den Notizie enthaltenen Nachrichten über das Patronatsverhältnis Francescos zu dieser Kapelle sind nun trotz ihrer urkundlich begründeten Deutlichkeit bisher nach keiner Richtung genügend gewürdigt worden. Die Tatsache, daß Francesco seine Grabkammer in S. Trinita erst errichtete, nachdem er in einem Konflikt mit den Mönchen von S. Maria Novella seinen Kunstgeschmack nicht hatte durchsetzen können, erscheint allerdings mehr kirchenrechtlich als kunstgeschichtlich interessant. Indessen wird Francescos Streitbarkeit in dieser Ausschmückungsangelegenheit zu einer erklärungsbedürftigen Äußerung ungewöhnlich charaktervollen Kunstsinnes, wenn man sich vergegenwärtigt, welche schwer empfundenen Opfer geistiger und materieller Art Sassetti der Durchführung seiner individuellen Kunstanschauung bringen mußte.

Abgesehen davon, daß er seine altangestammte Familiengrabstätte in S. Maria Novella aufgeben mußte, wo nunmehr dem bereits fertigen Grabmal seines Vaters Tommaso kein Platz mehr gewährt wurde, verlor er mit dem so eifrig und opferwillig erstreben und dann feierlich zugewilligten<sup>28</sup> Ausschmückungsrecht des Chores zugleich das angestammte ehrwürdige Patronatsrecht am Hochaltarbilde, das Baro Sassetti, Dominikanerbruder im Kloster von S. Maria Novella „confessor idoneus et magnus praedicator“<sup>29</sup> gestiftet; mit den zweifach an der Predella angebrachten Wappen der Sassetti hatte das Bild, von Ugolino da Siena<sup>30</sup> gemalt, von der feierlichsten Stelle der Kirche aus das Ansehen der Familie Sassetti verkündet.

Wie bitter der Urenkel, der es nicht einmal mehr verhindern konnte, daß das Altarbild sogar aus der Capella de Spagnuoli auf immer verschwand, seine Ohnmacht fühlte, bezeugen die Worte, mit denen er, die Ausführlichkeit seiner Nachrichten in dieser Angelegenheit begründend die Wiederaufrichtung dieses Symbols der „onore e reputazione“ seines Hauses den Nachkommen ans Herz legt: „Per memoria e chiarezza de' nostri posterì acciochè concedendoci Iddio che venissimo in miglior fortuna e più comodo stato, abbino pensiero di farla tornare a luce, ricordando loro, che oggi sono in Fiorenza facilmente poche case che possono mostrare un antichità di casa loro di 300 e più anni come questa.“ Die energische Tonart, in der diese ideale Genugtuung gefordert wird, entsprang nicht nur gereizter Epigoneneitelkeit, die keine realeren Mittel besitzt, um patrizisches Ansehen wiederzugewinnen; denn die Worte Francescos in seiner dem Nachkommen vertrauten letztwilligen Verfügung beweisen, daß schon der Urahn mit demselben leidenschaftlichen Nachdruck ja, fast mit denselben Worten, die Wiederaufrichtung des Altarbildes den Söhnen als Familienrachepflicht auferlegt hatte: ... „wie Ihr wißt, haben die Mönche uns den Schimpf angetan, unser Wappen vom Hochaltar wegzunehmen und die Altartafel; ich ermahne Euch, das nicht auf die leichte Schulter zu nehmen, weil sie der Ruhm unseres Hauses ist und das Wahrzeichen unseres Altertums und solltet Ihr wieder zu Ansehen und Stellung kommen, so bringt alles wieder zurecht und an seine Stelle zurück“<sup>36</sup> ...

Der Kunststreit mit den Mönchen von S. Maria Novella, der in seinen Folgen die Erregtheit gekränkten irdischen Selbstgefühls selbst noch in Francescos letztwilligen Gedankenkreis hineinragen durfte, gehörte ebenso seinem Ursprunge nach derselben Region unkünstlerisch-stofflichen Patronatsinteresses an, wenn auch einer viel höheren

Schicht dieser Sphäre; denn Francesco wollte durch den strittigen Stoff der malerischen Ausschmückung nicht sowohl menschliche Patronatsrechte entfalten, als vielmehr religiösen Patronatspflichten unbehindert genügen können. Das verkündet, die allgemeine Angabe des Urenkels ergänzend, indirekt, aber klar genug, die jetzige Ausschmückung der Grabkapelle in der duldsameren Kirche von S. Trinita, die dem Stifter erlaubte, die Wände mit der von ihm so standhaft verteidigten Darstellung zu schmücken: der Legende des heiligen Franciscus, seines Namensheiligen und Schutzpatrons, unter dessen besonderer Fürsprache er im Leben wie im Tode stehen wollte.<sup>27</sup> Durch Patronatsloyalität erklärt sich aber auch, warum ihrerseits die Dominikanermönche von S. Maria Novella nicht gerade an dem feierlichsten Platze ihrer Kirche einen anderen Ordensheiligen verherrlichen wollten, so daß der Streit zwischen Francesco und den Dominikanern im Grunde auf einer charaktervollen Gegensätzlichkeit innerhalb althergebrachter kirchlicher Gesinnung beruht, die, unerwarteter Weise, das Einvernehmen zwischen gut gesinntem Stifter und ebenso bereitwillig entgegenkommender Kirche in unversöhnliche Feindschaft verwandeln konnte.

Diese bisher von mir nur mündlich vorgetragene Zusammenhangshypothese<sup>28</sup> erhielt vor einigen Monaten ihre Bestätigung durch die Nachrichten des Fra Modesto Biliotti, dessen Chronik (die mir im Jahre 1900 unzugänglich war) unterdessen von Dr. Geisenheimer<sup>29</sup> studiert werden konnte; ich verdanke ihm die Mitteilung des betreffenden Abschnittes:

„Confirmatum itaque fuit maius altare ipsi Francisco anno 1468 confectaque de eo fuit scriptura, quam scripsit Balduccius Baldovinius florentinus notarius, quae sae scriptura permanet hodie, id est anno 1586, paenes Franciscum ed Filippum, Joannes Baptistae Saxetti filios, consobrinos meos, quam lata scriptam membrana notariique subscriptione ac signo notatam, ego saepius vidi et legi et multis fratrum ostendi: ex ea collegimus haec quae in praesentiarum scripturae mandamus. Receptum ergo altare exornavit Franciscus pulcherrimo ac diuissimo pallio ex aurea braccato confecto, ex quo etiam eodem planetam et utramque fecit dalmaticam, et singulis his sua adiecit insignia. Cur vero altare illud processo temporis a Saxettis migrarit ad Tornabuonos, qui illud et geminata tabula, palliis sacratisque vestibus adornatum hodie possident, nunquam ego certam inueni causam. Tantum a maioribus natu accepi, quod Franciscus ille quosdam divi Francisci historias in eo sacello pingere cupiebat. Cuius cupiditatem quamquam bonam, ubi patres nostri etsi D. Francisco affecti, divi tamen Dominici filii cognoverunt, eam (tamquam quae parum nostrae ecclesiae et eius praecipuo loco conveniret) haudquaquam probarunt. Ea propter indignatus (ut aiunt) ad sanctissimae Trinitatis aedem, quam divi Joannes Gualberti monachi tenent, secessit, ubi . . . . sacellum quod maioribus suis olim venderant fratelli, qui et alio nomine Petriboni<sup>30</sup> dicebantur, multa restauravit impensa et divi Francisci pro voto exornavit historis, quas more suo multa accurate et diligentia pinxit Domenicus Grillandarius . . . .“

Biliotti auf Urkundenkenntnis und gute mündliche Überlieferung zurückgehende Darstellung erlaubt, die Worte: „pro voto exornavit“ als zuverlässige nähere Angabe zu verwenden. Der unscheinbare Zusatz „pro voto“ läßt nämlich den Naturalismus Ghirlandajos, dessen Bildniskunst, an Giotto's unabgelenkter Dramatik gemessen, anscheinend so profanierend in die Franziskanerlegende eindringt, vielmehr als angemessenes Ausdrucksmittel persönlicher Stifterdankbarkeit erscheinen. Glaubte sich Francesco nicht nur durch allgemeines religiöses Loyalitätsgefühl, sondern sogar durch eine ganz persön-

liche Erfahrung gelöbnismäßig verpflichtet, seinem „*avvocato particolare*“<sup>21</sup> durch die Malereien der Grabkapelle demonstrative Dankbarkeit zu bezeugen, so versteht man, warum die Bildnisse der Consorteria Sassetti sich so auffällig und zahlreich z. B. in die Ordensbestätigung und in das Wiederbelebungs Wunder<sup>22</sup> einfügen: um sich dem Schutze des Heiligen in einem Akte sinnfälliger Devotion zu empfehlen, der rein künstlerischem Renaissanceempfinden kraft erscheinen mag, bei den Florentinern jener Zeit aber, die das Gedränge lebensgroßer, international gestifteter Wachsbildnisse in Zeittracht in der SS. Annunziata<sup>23</sup> andächtig zu bewundern gewohnt waren, entfernt nicht den Gedanken profanierender Grenzüberschreitung erwecken konnte.

Marsilio Ficinos unbestreitbare Autorität gibt uns überdies die willkommene Bürgschaft dafür, daß man Francesco Sassetis Stifterfrömmigkeit mit den Augen seiner eignen Zeit als seinen wesentlichen Charakterzug ansieht. Ficinos Brief<sup>24</sup> an Sassetti klingt wie eine vielleicht von dem sachverständigen Moralphilosophen erbetene Auskunft über das Wesen menschlicher Glückseligkeit und auf diese wahre, d. h. religiöse Glückseligkeit scheint ihm nun Francesco einen doppelt begründeten Anspruch zu haben: als Besitzer zweier Kapellen in seinem glänzenden Hause: „... Ut autem ita res existimare possumus ideoque feliciter vivere, sola nobis potest praestare religio. Praestabit autem tibi quandoque plus duplo, quam caeteris, mi Francisce, si tantum ipse religione alios superabis, quantum haec tuae aedes amplissimae alias superant. Duplo tibi Saxette, religiosior domus est, quam caeteris, aliae certe sacellum vix unum habent, tua vero gemina et illa quidem speciosissima continet. Vive religiosior duplo, quam ceteri, mi Francisce, vale duplo felicior.“

Die unerbittliche Konsequenz des nachgewiesenen persönlichen Zusammenhanges mit seiner Grabkapelle zieht Francesco in der ersten Verfügung seiner letztwilligen Aufzeichnung: in autorativem Befehlston (*vi comando et ordino*), den er sonst nur noch an einer anderen Stelle anschlägt, verlangt er von seinen Söhnen, daß, wo auch immer Gott und die Natur seinem Leben ein Ziel setzen würden, sein Körper nach Florenz gebracht und in S. Trinita beigesetzt werden solle.

Francescos eigene Worte verleihen somit der stummen Donatorenandacht im Fresko Ghirlandajos die angemessene Stimme, die uns von der feinen und festen mittelalterlichen Wurzelechteit des Stifters glaubwürdig erzählt; aber auch die andere Seite dieses Florentiners aus der Übergangsepoche zwischen Mittelalter und Neuzeit, seine weltgewandte Intelligenz, welche die Renaissancebüste im Bargello so imperatorisch vorträgt<sup>25</sup>, gewinnt ihre eigene authentische Sprache durch seine letztwillige Verfügung wieder, weil deren besonderer Anlaß von Francesco spontane Deutlichkeit in seiner Stellungnahme zu den Gütern dieser Welt verlangte; er mußte, ehe er eine Geschäftsreise antrat, von der er die Wiederherstellung der erschütterten finanziellen Machtstellung der Medici durch sein persönliches Eingreifen erhoffte, in dieser kritischsten Situation seines Lebens für den Fall seines Todes seinen Söhnen einen klaren Verteidigungsplan ihres bedrohten irdischen Besitzes hinterlassen. Das Original dieses letztwilligen „Ricordo“, den er in sein Geheimbuch eintrug, ist nicht mehr erhalten; indessen fand ich nach langem Suchen eine gleichzeitige Kopie,<sup>26</sup> die durch eine Aufschrift (wahrscheinlich sogar von Francescos eigener Hand), die Gleichzeitigkeit der Abschrift beweisend, außerdem noch vermerkt, daß Sassetti diese seine Willensäußerung genau so weiter bestehen ließ, nachdem er glücklich von Lyon zurückgekehrt war. Das Dokument lautet:

Qui disotto farò memoria della mia ultima volontà.

Ricordo fo io Francesco di Thomaso Saxetti questo venerdì santo adì 4 d'aprile 1488 in Firenze sendo per partire per transferirmi in Francia cioè alla città di Lione in sul Rodano per i facti nostri di maggiore importanza che cosa che mi avvenisse mai in questo mondo poi ch'io nacqui. Respecto ai pessimi et straccurati ghoverni di chi ministrò la ragione vecchia di decto luogho di Lione, che disse in Lorenzo de' Medici et Francesco Saxetti cioè di Lionetto de' Rossi col danno et pericolo gravissimo, che sapete voi Ghaleazo et Cosimo miei figliuoli maggiori, dove Iddio mi conduca a salvamento et riduca et mi dia gratia di fare quel fructo ch'io desidero et che sia la salute nostra.

Truovomi come sapete nella età di 68 anni incirca et sono oramai mortale ogni giorno. Quando Iddio et la natura ponessin fine alla mia vita, voglio che dovunque io manchassi, el mio corpo sia portato et seppellito in Santa Trinita nella nostra cappella et sepoltura nuova et così vi comando et ordino.

Come sapete non ho fatto testamento nè voglio fare, et se io lo feci già fa più di 40 anni, lo disfecì et anichilai dipoi ch'io tornai im Badia di Firenze, presente Neri Capponi mio genero et più altri frati, rogato Ser Andrea da Terranuova, come troverete per ricordo ai libri miei et al luogho suo, si che restate sciolti et in vostra libertà fate della mia redità a vostro modo con pari ragione l'uno verso l'altro et dovere così al picholo et al prete<sup>22</sup> come a voi medesimi Immodo non possiate aver carico nè biasimo perchè in voi rimetto tutto senza imporvi alcuno altro obbligo ne leghame; trovandovi in buono stato fate quel bene che vi pare per memoria di me e per salute della anima mia, stando pacifichi et uniti et portando amore et riverenza l'uno all'altro immodo che tra voi sia ogni concordia, imitando le virtù et i buoni costumi della vita, fuggiendo et dilunghandovi da tuelti i vilti come miei veri et legiptimi figliuoli, parendomi esser vivuto immodo non habbiate da vergognarvi chi sia vostro padre et voi conoscuti miei figliuoli aprovati et commendati.

Non so dove la fortuna ci aproderà che vedete nella conversione et pericoli che noi ci troviamo (a Dio piaccia concederci gratia di pigliare porto di salute) et come ella si vada in qualunque modo dove mi capiti, vi comando et richiegho per quanto voi disiderate ch'io ne vada contento che la mia redità non rifiutate per nessuna cagione, quando bene vi lasciassi più debito che mobile, voglio che viviate et moiate in quella medesima fortuna, parendomi che così si richiegha al debito vostro. Difendetevi et aiutatevi valentemente et con buono animo Immodo non siate giunti al sonno ne giudicati imbecilli o da poco, et habbiendovi a dividere fatelo segretamente et d'accordo con l'aiuto di cognati et parenti vostri bisognando, vivendo in amore et carità et vivere insieme, maxime habbendo cura de' minori di voi et della loro parte come di voi medesimi acciò che per alcuno tempo nessuno possa dolere con cagione ne habbia cagione giustificata di discordarsi o alienarsi dalla riverentia et ordine di voi maggiori, et io sopra questa parte non vi darò altro precepto ne altra legge.

A Messer Federigo et a Teodoro et a Madonna Nera et anche in alcuno di voi ho facto carta et contracti d'alcuno de' nostri beni quando si sono comperati et prima et poi secondo ch'è accaduto come troverete pe' libri miei al luogho suo,<sup>23</sup> voglio non dimancho che ogni cosa sia comune tra voi, ciascuno per la rata sua, come se e' decti contracti non fussino facti et che nessuno vantaggio sia dall' uno all' altro, come è



ragionevole. Così seguite interamente et unitamente come giusti e buoni figliuoli et frategli immodo apparisca et si dimostri la vostra carità et benivolenza fraterna, maxime sappiando decti contracti essersi fatti a altro fine cioè per salvare i vostri beni et non per fare vantaggio l'uno dall' altro.

Aveate a raguagliarvi insieme quando vi dividessi di fiorini mille prestati a voi Ghaleazo et Coximo et tirare a voi tanto mancho come è ragionevole cioè il capitale et non quello havessi guadagnato o perduto, lo quale ha a esser vostro o quello più o mancho che in quel tempo restassi a dare acciocchè nessuno si possa con ragione dolere, così seguite.

Come sapete ho ridotto in casa nella stalla di drieto quella capella d'altare o vero sepultura di marmo per Thomaso vostro avolo et nostro padre, la quale come v'è noto avevo disegnato in Santa Maria Novella drieto alla sepultura nostra antica,<sup>29</sup> dipoi<sup>30</sup> per la asprezza et straneza de' frati di decto luogho che come sapete ci anno facto villania et levate via l'arme nostre dell'altare maggiore et la tavola, amoniscovi di non ve lo gittare drieto alle spalle et di tenerlo a mente perchè è l'onore di casa nostra et il segno della nostra antichità et se mai voi tornate in altorità et in buono stato, fate corriggiere et riporre tutto al luogo suo et non essendo voi d'accordo con decti frati di Santa Maria Novella mi contento, quando harete il modo, facciate porre decto edificio di cappella et altare et sepultura in Santa Trinita dirimpetto a l'uscio della sagrestia, dove è al presente uno uscio rimurato coll' arme di decti Scali nel cardinale ed a piè della capella di decti Scali, che credo ve ne daranno licentia. Così facciendo o seguendo mu'ate le lettere dello epitaffio che sono scripte nel vaso della sepultura, in modo vengano approposito non esservi drento l'ossa di nostro padre, come parrà al Fontio o a qualche huomo docto intendente di simili cose.

La quale capella et sepultura voglio sia dotata di messa ogni giorno di festa almancho et consegnarle quella botteggha nostra di chiauiuolo ch'è in sul canto tra Ferravechi<sup>31</sup> che va dalle case nostre antiche, maxime verrebbe approposito et starebbe bene se mai Messer Federigho fussi abate di decto luogho di Santa Trinita, come habbiamo pratichato. Credo che di decta botteggha sie carta in decto Messer Federigho come tucto troverrete ne miei ricordi et scripture.

El palagio di Montughi come sapete ha dato gran fama et reputatione al nome mio et alla famiglia nostra et è molto celebrato per Italia et altrove non inmerito, perchè come sapete è bello et costa danari assai, per questo vorrei facessi ciò che potessi di mantenerlo sotto il nome et titolo di Messer Federigho in cui è carteggiato et fattoggiene donazione come troverrete ne' miei ricordi, tucta volta quando la fortuna vi perseguitassi vi bisognerà restare contenti alienarlo et lasciarlo andare per non fare peggio, maxime per essere di molta burbanza et di poca rendita et luogho da richi che lo possono mantenere perchè come sapete si tira drieto grande spesa et grande invidia, parmi lo lasciate in decto nome di Messer Federigho perchè con la cherica lo saprà et potrà meglio difendere, in quanto il tempo vi dimostri così essere il meglio.

Credo sappiate che havete un 'altro fratello ma d'un'altra donna che vostra madre, portandosi bene tractatelo bene secondo che merita un suo pari, se non fatene come se fussi figliuolo d'uno vostro lavoratore. Sogliono i simili nelle case et nelle famiglie grande alle volte esser buoni a qualche cosa, a voi la rimetto.

A Madonna Nera vostra madre portate quella reverentia che a me proprio s'io fussi vivo perchè come sapete è donna venerabile degna d'ogni laude et a me stata dolcissima et suavissima compagnia, simile l'ò amata et tenuta cara quanto la mia propria vita, fatele honore contentandola d'ogni sua voglia et lasciatela godere quella parte

de'nostrì benì ch'io le ho disegnato così tucto il resto mentre vive, perchè così è la mia ultima volontà et a Dio vi raccomando.<sup>42</sup>

Et noi suoi figliuoli maggiori come obbedienti et riverenti a nostro padre prometiamo osservare in ogni parte la sua volontà vivo et morto, preghando Iddio che lungua tempo ce lo mantenga et perciò io Ghaleazo maggiore et primogenito mi soscrivo qui da piè decto giorno.

Questo medesimo fo io Coximo perciò mi sottoscrivo decto di.

Simile io Federigho prete et priore di Santo Michele Berteldi et nel medesimo modo dicto giorno.

Francescos eigene Worte enthüllen auch in dem lebnuzugewandten Hauptinhalt seiner letztwilligen Verfügung den „Mann der neuen Zeit“ nicht ohne weiteres; im Gegenteil scheint das „Mittelalter“ — wenn man darunter eine dem antikisch drapierten egozentrischen Übermenschentum der Renaissance entgegengesetzte altmodische Rücksichtigkeit versteht, — nicht nur in den religiösen Gefühlsgewohnheiten seiner „vita contemplativa“ weiterzuleben, sondern sogar auch den Stil seiner „vita activa“ entscheidend zu beeinflussen. Schon aus der äußeren Form des Ricordo geht hervor, wie wesentlich mittelalterliche Loyalitätskultur Francescos Charakter präformierte; denn seine letztwillige Verfügung soll ganz ausdrücklich kein formales Testament, sondern nur ein moralisches Vermächtnis sein, dessen Befolgung dem Testator eben sicherer durch seinen rein gefühlsmäßig verpflichtenden Appell an Treu und Glauben verbürgt erschien, als durch eine juristisch beglaubigte Urkunde; nur so rechtfertigt sich denn auch seine besitzrechtliche Hauptbestimmung; denn allein das Bewußtsein, sich in einem mit triebhafter Sicherheit einsetzenden Ehrgefühl mit seinen Nachkommen vereinigt zu wissen, erklärt die feierlich auferlegte Verpflichtung des unbedingten Erbschaftsantritts: er bürdete dadurch den Nachkommen um der Namenshre willen für Generationen eine Last auf, die das friedlich feinfühlig<sup>43</sup> Familienleben, dessen Aufrechterhaltung Francesco so sehr am Herzen lag, in seiner Grundlage bedrohen mußte und tatsächlich erschüttert hat. Allerdings versucht Francesco als erfahrener praktischer Kaufmann einen Teil des Familienbesitzes durch Immobilisierung der drohenden Haftbarkeit für die Medici-Sassetti zu entziehen, aber er rät doch selbst in richtiger Vorahnung der Erfolglosigkeit dieser kleinen Mittel, lieber das der Klerisei so klüglìch verschriebene stolze Montughi fahren zu lassen<sup>44</sup>, als es aus leerer Prahlucht gegen den Willen der feindselig verfolgenden Fortuna zu halten. Um der ritterlichen Ehre willen scheut indessen Francesco auch den Kampf mit der heidnischen Göttin nicht, ja, in denselben Augenblicke, wo sie als Verkörperung der feindlichen Welt, wie ein unheimlicher Winddämon, der sein Lebensschifflein packen und stranden lassen kann, greifbar vor ihm steht, feuert er seine Söhne zum äußersten Widerstand an: „Wo uns die Fortuna landen lassen wird, weiß ich nicht, angesichts der Umwälzungen und Gefahren, in denen wir uns befinden und aus denen uns Gott den Hafen des Heils zu erreichen gewähren möge. Wohin es aber auch mit mir gehen und was auch immer mir zustossen mag, ich befehle und fordere, wenn anders ihr wollt, daß ich zufrieden von dannen gehe, daß ihr meine Erbschaft anzutreten aus keinem Grunde verweigert und, selbst wenn ich euch mehr Schulden als Vermögen hinterlassen sollte, will ich, daß ihr unter derselben Fortuna (scil: Vermögenslage) lebt und stirbt, weil mir dies eure Schuldigkeit zu sein scheint. Verteidigt euch tapfer und guten Mutes, damit ihr nicht für Schlafmützen<sup>45</sup> getet oder für minderwertige Dummköpfe“ . . . . .

In dieser kritischsten Lebenslage, welche die unbedingte Anspannung aller Energien erheischt, projiziert also Francesco unwillkürlich nebeneinander die beiden entgegengesetzten Bildungsmächte seiner Wehrhaftigkeit; dem ghibellinischen\* Familienhäuptling, dessen Mannhaftigkeit triebhaft in den idealistischen Selbsterhaltungstugenden der mittelalterlichen *Consuetudines*, in ritterlichem Standesgefühl und Familiensinn wurzelt, kommt der bewußte Wagemut der humanistisch gebildeten Individualität zu Hilfe; dem Ritter, der seinen Clan zu äußerster Verteidigung um das Familienbanner schart, verleiht der florentinische Renaissancekaufmann gleichsam als Fahnenbild eben jene Windgöttin Fortuna, die ihm als lenkende Schicksalsmacht so leibhaftig vor Augen steht. Warum gerade im Symbole dieser wiedererweckten heidnischen Göttin die Renaissance ihren Anteil an der Stilbildung weltzugewandter Energie fordert und erhält, erklärt sich nun durch ihre bedeutsame Stellung innerhalb der *Impresakunst*.

In dieser bisher nicht genügend gewürdigten Kunstgattung der angewandten Sinnbilderei hatte die höfische Kultur ein Mittelglied zwischen Zeichen und Bild hervorgebracht, um das persönliche Seelenleben symbolisch zu illustrieren. Dabei griff die Frührenaissance charakteristisch ein durch die in Wort und Bild wiedererweckte Antike, der nun die neue Aufgabe zufiel, die individuelle Stellung des Einzelnen im Kampfe mit der Welt im heroischen Stil des heidnischen Altertums auszudrücken. Untersuchen wir jetzt, wie diese Fortuna als antikisierendes Energiesymbol der persönlichen Gedankenwelt eines Zeitgenossen Sassettis, des Giovanni Rucellai, entsprang, so gibt uns die heidnische Göttin mittelbar den Anhaltspunkt, ebenso Francesco Sassettis Verhältnis zur Antike (der ja auch in dem paganen Schmuck seiner Grabkammer eine so auffällige Rolle zufällt) als natürlichen Gegenpol seiner mittelalterlichen Gesinnung zu begreifen. Denn in der sinnbildlichen Verwendung antiker Gebilde offenbaren sowohl Sassetti wie Rucellai, wie sie in jener Übergangsepoche des subjektiven Empfindens einen neuen energetischen Gleichgewichtszustand anstreben, indem sie in noch ungestörter Vereinbarkeit von christlich-asketischem und antikisierend-heroischem Erinnerungskultus der Welt ein gesteigertes Selbstvertrauen entgegensetzen, obwohl sie sich des Konfliktes zwischen der Kraft der Einzelpersönlichkeit und rätselhaft zufälliger Schicksalsmacht klar bewußt sind. Den Hintergrund so bewußt abwägender Reflexion enthüllt uns der *Zibaldone*\*, das „gemischte Hausbuch“ Giovanni Rucellais, als Ursprungsregion jener anscheinend so „naiv ornamentalen“ Figur, der „Fortuna mit dem Segel“, die er sich als Helmzier seines Wappens erdacht hatte: eine nackte Frau, als Mast im Schiffe stehend, mit der erhobenen Linken die Raa, mit der Rechten das untere Ende des vom Wind geschwellten Segels haltend. Der unbekannt Künstler des Wappens war der geschickte Stilist der von Rucellai in dieser *Impresa* formulierten Antwort auf die inhaltsschwere Frage, die er sich selbst vorlegte,



Fortuna  
Wappenrelief  
Florenz, Pal. Rucellai

„ob denn menschliche Vernunft und praktische Klugheit etwas gegen die Zufälle des Schicksals, der Fortuna, vermöge?“ Da ihn die eigene Befragung antiker und italienischer Schriftsteller<sup>48</sup> (Aristoteles, Boetius, Seneca, Epictet, Dante, St. Bernhard) offenbar noch nicht genügte, erbat und erhielt er von Marsilio Ficino einen langen Brief,<sup>49</sup> in dem er ihm auf seine Anfrage, wie der Mensch den zukünftigen Dingen, besonders den sogenannten zufälligen, entgegenwirken oder vorbeugen könne, ein Gutachten gibt, das, dem geheimen und göttlichen Geiste Platos entsprechend, in der folgenden Instruktion für den Kampf mit der Fortuna gipfelt: „Gut ist es, die Fortuna mit den Waffen der Vorsicht, Geduld und Hochsinnigkeit zu bekämpfen, besser, sich zurückzuziehen und solchen Krieg zu fliehen, in dem nur die Allerwenigsten siegen, und diese Wenigen (nur) mit geistiger Anstrengung und äußerster Mühe; am besten ist es, mit ihr Frieden und Waffenstillstand zu schließen, unsern Willen dem ihrigen anpassend, und gern dorthinzugehen, wohin sie weist, damit sie nicht mit Gewalt (uns dorthin) ziehe. Dies alles werden wir vollbringen, wenn sich in uns Kraft, Weisheit und Willen vereinigt. Finis, Amen.“

Giovanni Rucellais berufliche Lebenserfahrungen erleichterten es ihm, in natürlicher Symbolik auszusprechen, daß auch er den dritten Fall Marsilio Ficinios, die Anpassung an die Fortuna, für die beste Parole im Kampf ums Dasein hielt; denn das lateinische Wort Fortuna<sup>50</sup> bedeutete damals, wie heute noch, im italienischen Sprachgebrauch nicht nur „Zufall“ und „Vermögen“, sondern auch „Sturmwind.“ So bezeichneten für die überseeischen Kaufmann diese drei getrennten Begriffe vielmehr nur verschiedene Eigenschaften der einen Sturmfortuna, deren unheimlich unfaßbare Wandlungsfähigkeit vom Vernichtungsdämon bis zur güterspendenden Reichtumsgöttin die Reslitution ihrer ursprünglich einheitlichen mythischen Persönlichkeit elementar hervorrief unter der Einwirkung altererbter antropomorphisierender Denkweise. Kam jetzt noch der Wappenbildhauer hinzu mit seinem im Geiste Albertis geweckten Sinn für das antikisch Graziöse des bewegten äußern Beiwerks<sup>51</sup>, so erkennen wir in der Schöpfung der „rein dekorativen“ Helmzier einen innerlich typischen Entwicklungsvorgang der Frührenaissancekultur: es vereinigen sich volkstümlich paganes Empfinden, antikisierende künstlerische Phantasie und theologischer Humanismus, um die in Vorstellung und Gestalt echt heidnische Gottheit der heute noch lebendigen: „Fortuna Audax“<sup>52</sup> aus dreifacher begrifflicher Umhüllung zu entschälen.

Ungestörte christliche Gefühlsgewohnheit, sich fromm in Gottes unerforschlichen Rat-schluß zu ergeben, erlaubte Rucellai, ohne Konfliktbewußtsein das Segel der Heidengöttin als Stifteremblem an der von ihm erbauten Fassade von S. Maria Novella anzubringen; empfand er, „percosso dalla fortuna“, ihren Zorn, wenn ihm z. B. Seeräuber empfindliche Verluste zufügten, so sah er sie eben als gerechtes sündenstrafendes Werkzeug Gottes an.<sup>53</sup> Dennoch schmückte dasselbe Fortunasegel in sinnreicher Zusammenstellung mit den Impresen der Medici ebenso stilgerecht an seiner Palastfassade dieses klassizierende Monument weltfreudiger Dankbarkeit; denn die Verbindung mit der Medici sah er mit Recht als ein Hauptgeschenk seiner „buona fortuna“ an: zur guten Stunde war er schließlich doch, indem er seinen Sohn Bernardo mit Pieros Tochter Nannina verheiratete,<sup>54</sup> zu den Medici in „ihres Glückes Schiff gestiegen.“ Darauf scheint mir in geistreicher Verwertung der Impresa ein bisher unbeachteter gleichzeitiger Kupferstich<sup>55</sup> deutlich (vgl. Abb.) anzuspielen: Bernardo läßt sich als segelhaltender Mast im Schiffe von den blasenden Windgöttern treiben, denen die modisch geschmückte Nannina, als Herrin am Steuer gebietet; auch der Spruch deckt sich mit der Lebensweisheit Giovanniis und seines Ratgebers vollkommen:

J[O] MJ - LAS[C]I]O - PORTARE - ALLA - FORTVNA - SPERANDO  
ALFIN - DAVER - BVONA - VENTURA

Auf diesen Gratulationsblatt, in den zufriedenen Festtagen erfüllter Wünsche und gemehrten Besitzes als „Impresa amorosa“ entstanden, verhüllt die Fortuna liebenswürdig ihren eigentlichen Charakter der „Impresa militare“; denn obwohl sie im zweifelnden Gemüte Rucellais in schweren Zeiten Gestalt gewonnen hatte, anstachelnd und hemmend zugleich, so war doch der eigentliche Grundton dieses Energiesymbols Ermunterung zu unverzagt ausgreifender Tapferkeit; auch die Fortuna mit dem Segel auf dem Wappenrelief trägt ja, wie die Fortuna Occasio<sup>54</sup> die flatternde Glückslocke zur Schau, doch ist nicht hier, wenn wir den Inhalt der Impresa ruhig durchdenken, der Angriffspunkt für den Kaufmann; mochte der Condottiere die Fortuna am Schopfe als leichte Beute seiner prahlerisch zupackenden Faust zu ergreifen wännen, die Kaufmannshand hatte das Steuer zu erfassen. Den Kampf ums Dasein wagen hieß für Rucellai im Schiffe den Platz am Steuer einnehmen; so überwand er zu seiner eigenen demütigen Verwunderung die Zeiten der *aversità*, indem er *navigava „molto apunto e senza errore.“*<sup>55</sup>



Fortuna  
Baccio Baldini (?), Kupferstich  
Florenz, Bibl. Naz.

Wir fühlen jetzt, warum bei Francesco Sasseti in der Krisis von 1488 die Windgöttin Fortuna symptomatisch als Gradmesser seiner höchsten energetischen Anspannung über die Schwelle seines Bewußtseins tritt: sie funktioniert bei Rucellai wie bei Sasseti in gleichem Sinne als plastische Ausgleichsformel zwischen „mittelalterlichem“ Gottvertrauen und dem Selbstvertrauen des Renaissancemenschen. Innerlich und äußerlich noch zu jener älteren Generation der Medici gehörig, die ihre überseeischen Geschäftskontrakte mit der Formel: „Col nome di Dio e di Buonaventura“<sup>56</sup> beginnen konnten, strebten sie in noch ungestörter Ausgleichshoffnung instinktiv und bewußt einen neuen mittleren Zustand der Selbstbehauptung an, gleich weit entfernt von mönchisch-weltflüchtiger Askese, wie von weltbehahender Renommage.

Nachdem uns Sassetis Wortgebrauch dazu geführt, an Rucellais Impresa eine antike anscheinend rein dekorative Figur als persönliches Ausdrucksmittel energetisch gesteigerten Innenlebens zu erkennen, gibt uns nunmehr Francesco Sassetis eigenste Impresa zur Psychologie dieses eigentümlichen Schwingungszustandes den abschließend



Francesco Sassetis Grabmal  
Giuliano da Sangallo  
Phot. Brogi.

aufklärenden Rückhalt, da er sich gleichfalls eine antike Elementargottheit zur sinnbildlichen Ausschmückung seines Familienwappens erkoren hat: den Kentaur.

Auf dem Höhepunkte und am Endziele seines Lebens erwählte sich Sasseti den steinschleudernden Kentaur zum Sinnbilde seiner Selbstempfindung: auf dem Ex-libris<sup>50</sup> (vgl. Tafel) seiner Handschriftensammlung, der mit so viel Eifer und Verständnis zusammengetragenen Rüstkammer antikisierender Aufklärung, verkündet der Kentaur den Ruhm des gebildeten Mäcenat in der Fülle beherrschten Reichtums, und denselben Kentaur hat sich Francesco auch dort zum Schildhalter bestellt, wo er noch heute die sterblichen Überreste seines Herrn bewacht: in den Randskulpturen, welche die Grabnische mit seinem Sarkophag in S. Trinita umziehen. Daß auch diesem Naturdämon, wie der Fortuna, gerade um der antiken Nuance seiner energetischen Ausdrucksfähigkeit willen das Wort gegeben wird, beweist seine Hantierung mit der Davidschleuder; schon seit dem 14. Jahrhundert eine Impresa der Familie,<sup>51</sup> war sie im 15. Jahrhundert endgültig zum heraldischen Begleitstück des Familienwappens (blauer goldgeränderter linker Querbalken auf silbernem Grunde) geworden, wie denn auch das offizielle Familienwappen auf dem Relief über dem Portal der Grabkapelle von zwei Schleudern flankiert wird. So lebendig empfand aber Francesco diese Waffe noch als Organ der göttlich begnadeten Talkraft des biblischen Hirten, daß er auf dem Pfeiler desselben Portals, das oben die zum heraldischen Beiwerk verkümmerte Schleuder



Adlocutio  
Dardanes.

schmückt, den David selbst mit seiner Schleuder gleichsam als offiziellen Portalwächter und Wappenhalter von Ghirlandajo hatte darstellen lassen mit dem lateinischen Vers darunter: „Tutanti puero patriam Deus arma ministrat“<sup>61</sup> wie uns der Urenkel Filippo berichtet.

Damit setzte Francesco den Geist des alten Testaments unmissverständlich zum Mithüter der Stätte seiner ewigen Ruhe ein. Auf dem Ex-libris dagegen paßt sich die Schleuder, ihre biblische Herkunft verbergend, stülvoll der neuen Zeit an; der David ist ersetzt durch Kentauren und Putten und der Spruch kindlichen Gottvertrauens durch das Motto: „A mon pouvoir“. So vereinigt sich die im kaufmännischen Berufe wahrscheinlich von Francesco in Frankreich selbst gewonnene Maxime praktischer Lebensklugheit mit den Geschöpfen heidnischer Vorzeit zum Sinnbilde bewußter Energieentfaltung. Es ist bezeichnend, daß die Handschrift, in der sich dieses weltzugewandte Exlibris findet, die Nicomachische Ethik des Aristoteles ist, übersetzt von Johannes Argyropulos;<sup>62</sup> in diesen Blättern steckte eben jene wirklich wieder lebendig gewordene antike Lebensweisheit, die Argyropulos selbst, der vertriebene Grieche, nach Florenz gerettet, wo er für das kostbare Gut echt griechischer Bildung unter den Florentinern enthusiastische Jünger zu erwecken<sup>63</sup> verstand, zu eben jener Zeit, als Francesco (1458) wieder in die Heimat zurückkehrte. Die Sittenlehre des Aristoteles verstärkte, ethische Glückseligkeit mit tugendhafter Energie gleichsetzend, den individuellen Lebensmut des Frührenaissancemenschen; zugleich aber gaben die Worte des Argyropulos auch den konservativeren Gemütern, die jene feine Scheu vor individualistischer Vermessenheit beseelte, durch das aufgestellte Tugendideal des „Mittelmaßes“ Gelegenheit, im Namen des Aristoteles — wie Rucellai und Ficino im Sinne Platons — „pace e triegua“, eine mittlere Linie zwischen antiker und christlicher Ethik anzustreben.

In auffällender und doch seinem Charakter so natürlich entsprechender Übereinstimmung mit dieser Aristotelischen Scheu vor dem Übermaß lautet Francescos zweiter Wahlspruch, der sich ebenfalls und weit öfter noch als das französische Motto in seinen Handschriften eingezeichnet findet: „Milla Fata mihi“ oder „Sors placida mihi“. Der Krösus, Solons Warnung eingedenk, dämpft gleichsam selbst den leisen hyperbolischen Akzent der französischen Devise durch diese übelabwehrende Formel. Immerhin geht aus der gelegentlichen gleichzeitigen Verwendung dieser beiden Wahlsprüche — sogar in der Ethik des Argyropulos war das „Milla Fata mihi“ früher zu lesen<sup>64</sup> — eins klar hervor: Sassetti empfand sein schwingendes, einen neuen ethischen Gleichgewichtszustand erstrebendes Selbstgefühl so bewußt, daß er eben zwei antithetische Sinnenprüche zur sinnbildlichen Selbstcharakterisierung erwählte; der Passivität des lateinischen Stoßgebets stellt er den französischen Wahlspruch gegenüber, dessen Aktionslust durch das Temperamentsvorzeichen des Kentauren antikisch gesteigert wird.

Dieser Kentaur darf seine auf dem Buchzeichen — innerlich durch Gegensatz und äußerlich durch Wappenhalterpflichten — noch im Zaum gehaltene dämonische Unbändigkeit erst in der christlichen Grabkapelle von S. Trinita in ungehemmter echt antiker Geberdensprache entfesseln. In Giuliano da Sangallos<sup>65</sup> Randskulpturen (vgl. Abb.) der beiden Grabnischen versieht er sechsmal das Amt des Schildhalters, aber seine zeremonielle Tätigkeit verhindert ihn hier nicht, die Schleuder teidenschaftlich zu schwingen mit ungeberdig stampfenden Hufen und wild flatterndem Schweife;

außerdem erscheint er, ekstatisch die Schleuder im Augenblick der Entladung über seinem Haupte schwingend in dem Rundmedaillon, das die ornamentale Einfassung des oberen Nischenrandes unterbricht. Während auf dem Grabmal der Nera die Kentauren für sich abgesondert in den umrahmten Eckquadraten stehen, sind sie auf dem Grabmal Francescos in die Bildfläche einbezogen; sie assistieren als erwählte Herolde sowohl den freudig bewegten Szenen der Puttenspiele, wie dem tragischen Schauspiel der Leichenfeier. Woher diese Geschöpfe ihre packende Sprache des bewegten Lebens empfangen, ist nicht mehr zweifelhaft. Die römischen Heidensärge, ein Putten- und ein Meleagersarkophag, von deren Reliefs die fröhlichen Genien ihre kriegerischen Kinderspiele und die Trauernden um den Leichnam Sassetis den verpönten Orgasmus entfesselter Totenklage lernten, sind heute noch in Florenz<sup>63</sup> vorhanden. Bei den Kentauren ist sogar die indirekte griechische Abstammung nicht ausgeschlossen, denn vom Theseion und Parthenon hatten sie durch die Zeichnungen des Cyriacus von Ancona schon längst ihren Weg nach Florenz gefunden, und welchen Eindruck sie auf die Künstlerphantasie der Renaissance machten, beweist, daß uns gerade durch Giuliano da Sangallo eben jene Parthenonskizze des Cyriacus erhalten ist.<sup>66</sup> Hier nun, an dieser Einbruchsstelle ungezügelter paganer Ausdrucksfreudigkeit muß unsere Ausgleichspsychologie die Probe bestehen; denn da Francesco sich seine Kapelle bei Lebzeiten und in erster Linie zur Ehrung seines Namensheiligen errichtet hat, so ist es unmöglich, daß dieser charaktervolle Mann etwa aus purer ästhetischer Freude am rein Formalen dem wilden Heer der Heiden-seelen erlaubte, seine christliche Ruhestätte zu umschwärmen. Wenn er sich, über seinem Haupte im Fresko die christlich andächtige Trauer um seinen seelig dahingeschiedenen Heiligen, und unter sich im Relief die verzweifelte pagane Leichenklage um den zornigen Jäger, zur ewigen Ruhe bettete, so kann die Frage historischer Pietät nur lauten: Wie versuchte denn hier Francesco Sasseti das Pathos der Sarkophagdämonen mit allhergebrachter mittelalterlicher Weltanschauung in Einklang zu bringen?

Die Antwort, wenn einmal die innere Aufmerksamkeit auf dies im Grunde so natürliche Problem jenes Übergangszeitalters gerichtet ist, wird uns zunächst, einfach genug, vom Altarbild der Kapelle, von Ghirlandajos berühmten Anbetung der Hirten erteilt.

Ein antiker Marmorsarkophag<sup>67</sup> selbst muß die Überwindung des Heidentums durch die christliche Kirche demonstrativ verkünden: dem Christkind zur Wiege dienend und Ochs und Esel zur Krippe, verkündigt er durch seine lateinische Inschrift die Weissagung eines römischen Augurs: mein Sarkophag wird dereinst der Welt eine Gottheit schenken.

So sind dem Hauptkultort der Kapelle, vom Andachtsbild aus, noch dazu mit dem ganzen Nachdruck der neuen historisch-archäologischen Bildung, der *antiquità* ihre typologisch festgefügte Stellung in der Vorhalle des christlichen Weltgebäudes zugewiesen.

Zu diesem weihnachtsfeierlichen Programm des Bilderkreises — die Kapelle wurde wahrscheinlich Weihnacht 1485 eingeweiht — stimmen auch die vier Sibyllen in den Gewölbekappen und vor allem das mächtige Präludium draußen über dem Eingangsportal, das Fresko mit der Weissagung von Christi Geburt an den Kaiser Octavian durch die Tiburtinische Sibylle.<sup>68</sup> Ein zweites Wunder, das der Mirabilienglaube an diese Prophezeiung knüpfte, führt uns zum Tafelbild zurück: denn die beiden antiken Pfeiler, die so unmotiviert das verfallene Hüttendach tragen, scheinen mir die Reste jenes Templum Pacis (der Constantinsbasilika) vorzustellen, das in der Christnacht





FRANCESCO SASSETTI  
Marmorbüste der Frührenaissance  
Florenz, Museo Nazionale  
Phot. Mannelli



Ex-libris des Francesco Sasseti.

Aus: Argyropulos, Ethik des Aristoteles. R. B. Laurenziana, Florenz.

das Ende der stolzen Heidenwelt durch seinen Einsturz verkündend, im damaligen florentinischen Festwesen als ein volkstümlich bekanntes Requit der damaligen Weihnachtsspiele figurierte. Nachdem Ghirlandajo die rechtgläubige Gesinnung des Stifters so unmißverständlich dem paganen Bewegungsenthusiasmus gegenüber durch den David, den Weihnachtszyklus mit den Sibyllen und die Franziskuslegende illustriert hatte, durfte er nun in der Kapelle auch die weltliche Impresakunst Sassetis im echten antik-pathetischen Stile ausprägen. Im schattenhaften Zwischenreiche, noch unter dem Heiligen und doch wiederum über den entfesselten Naturdämonen tauchen in den Zwickeln über beiden Grabnischen in Graumalerei Szenen aus dem kriegerischen Leben römischer Imperatoren auf, getreu nach römischen Kaiseremünzen kopiert: zwei Feldherrn im Zwiegespräch und eine Adlocutio (vergl. Abb.) über Francescos Grab, gegenüber eine Decursio und ein Triumph in der Quadriga.<sup>48</sup> Die ikonologische Stellung dieser Orisaillefiguren ist nach den bisherigen Ausführungen klar; sie gehören dem Kreise jener energetischen Ausgleichssymbole an, ohne daß ihnen, die schattenhaft unter dem Heiligen verweilen müssen, zugleich schon das Privilegium zugestanden wäre, durch die gebärdensprachliche Eloquenz ihrer römischen Virtus direkt stilbildend in Ghirlandajos ruhigen Realismus einzugreifen. Das scheint mir für die retardierende Funktion der Sassetikkultur in der Stilwandlung vom Mittelalter zur Hochrenaissance symbolisch; denn schon wenige Jahre später vollzog sich bei Ghirlandajo die Wandlung: In der Tornabuonikapelle taucht in Orisaillemalerei dieselbe Adlocutio neben einem Schlachtenrelief auf dem Triumphbogen im Hintergrunde des „Kindermordes“ auf, und betrachtet man nun hier die leidenschaftliche Dramatik der kämpfenden Weiber und Soldaten genauer, so demaskiert sich ihre anscheinend so elementar ausbrechende Gebärdensprache als römisches, den Trajanreliefs vom Konstantinsbogen nachgesprochenes Kämpferpathos. Ghirlandajo besaß bekanntlich, wie Giuliano da Sangallo, ein archäologisches Skizzenbuch, durch dessen Pathosformeln<sup>49</sup> er der Tornabuoniprosa den höheren Stil idealisch-antiker Beweglichkeit einzuflößen suchte, da sich eben um diese Zeit die Freigelassenen der antiken pathetischen Mimik nicht mehr in andachtsvoller Distanz halten ließen. Wir verstehen jetzt, was der Triumphbogen im Hintergrunde der Anbetung, durch den das antiskische bewegte Gefolge der heiligen drei Könige zieht, symptomatisch andeutet: die Gegenüberung rein künstlerischer Renaissancefreude an der bewegten Form dem mittelalterlich religiös illustrierenden Kunstinteresse „pro voto“ gegenüber, das hier sogar das wiedererweckte Altertum geradezu zum Zeugen seiner eigenen Vergänglichkeit angesichts des neugeborenen Welterschers der Christenheit aufruft.

Francesco Sasseti durfte also auf diesem Bilde vor den römischen Mirabilien in gutem Glauben seine christliche Andacht zur Schau tragen, nicht weil er wie ein naiver Hirte, verständnislos für das fremdartige Gestein ringsumher, sein Gebet verrichtete, sondern weil er die unheimlich lebendigen Geister gleichsam durch ihre Eingliederung in die festgefügte christlich-mittelalterliche Gedankenarchitektur gebannt zu haben glaubte. Daß dieser optimistische Unterordnungsversuch tatsächlich eine kritische Belastungsprobe bedeutete, konnte er — vor Savonarola — nicht ahnen.

So können wir die anscheinend unvereinbaren und bizarren Gegensätze zwischen dem flandrischen Hirtentracht und der Imperatorengewandung, zwischen Gott und der Fortuna, dem David mit der Schleuder und dem Kentaur, dem „mitia fata mihi“ und dem „à mon pouvoir“ dem Sterben des Heiligen und Meleagers Tod zusammenseh und als organische Polarität der weiten Schwingungsfähigkeit eines gebildeten Früh-

renaissancemenschen begreifen, der im Zeitalter der Metamorphose des energetischen Selbstbewußtseins charaktervollen Ausgleich anstrebte.

Die entscheidenden Widerstandsmomente organischer Stilentwicklung werden uns erst durch die historisch-analytische Behandlung solcher Ausgleichsversuche klar; sie sind bisher unbeachtet geblieben, weil der moderne Ästhetizismus in der Renaissancekultur entweder primitive Naivität oder den heroischen Gestus der vollzogenen Revolution zu genießen wünscht. Die Möglichkeit, aus der letztwilligen Verfügung Francesco Sassetis nicht nur den imponierenden Menschen sondern auch den natürlichen Erklärer des inhaltlich so sinnvoll mit ihm selbst übereinstimmenden Bilderkreises seiner Grabkapelle zu erwecken, schien mir deshalb den gewiß problematischen Versuch einer Synopsis von Lebensgefühl und Kunststil zu erfordern und, mögen nun auch meine allgemeinen psychologischen Ideen nur als Hilfsvorstellungen Wert haben, so hoffe ich doch gezeigt zu haben, daß sich aus dem unerschöpflichen Reichtum des florentinischen Archivs der Humanität der Hintergrund der Zeit sich deutlich genug wiederherstellen läßt, um einseitig ästhetische Betrachtung historisch zu regulieren.

## Anmerkungen

- 1 Die Notizie publizierte Ettore Marcucci 1855 in der Einleitung zu seiner vergriffenen Ausgabe der Lettere des Filippo Sasseti nach dem damals im Besitze von Francesco Cambiagi befindlichen Manuscript, das ich bisher nicht wieder auffinden konnte; der Stammbaum ist leider nur fragmentarisch abgedruckt.
- 2 Lettere S. 256.
- 3 . . . „e non vivete di sogni come voi solete fare“ . . . schreibt Filippo der Schwester Maria Bartoli ebend. 258.
- 4 Notizie S. XXXV—XXXVIII.
- 5 Eine Notiz von 1587 (Inserto Bagni) gibt abweichend an: „nacque il detto Francesco 1420 ab incarnatione [st. com.: 1421] a di primo di Marzo a ore 10 . . .“
- 6 Vgl. Machiavelli, *Storie Fior.* VII, 7.
- 7 Lionetto de' Rossi und Tommaso Portinari; vgl. H. Sieveking, die Handlungsbücher der Medici in den Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wissensch. Wien, Philos. Philol. Cl. 151 (1905).
- 8 Er wurde, wie aus dem Totenbuch der Medici e Speziati im Fior. St. A. (247 S. 3a) hervorgeht, am 2. April 1490, nicht 1491, in S. Trinita beigesetzt.
- 9 Wahrscheinlich identisch mit dem Cardinallegat Teodoro Paleologo (1484 gest.; vgl. Litta).
- 10 1458 (nicht 1468) wie Francesco d. J. vorher selbst richtig erzählt; das Heiratsdatum findet sich in der Copie der Gabelaliste (A. 110—1459—129) bei Del Migliore in der Bibl. Naz. Florenz.
- 11 Teodoro II (1479—1546), in dem man, damaliger Sitte entsprechend, den in Lyon 1479 verstorbenen ältesten Sohn Teodoro gleichsam wiederaufleben ließ; ein noch merkwürdigeres Beispiel dafür bei Nicolo Bartolini Salimbeni (Delizie XXIV, 287) der die verstorbene Tochter Margherita und zugleich die durch einen Unglücksfall heiratsunfähig gewordene Tochter Cilia in seinem achten Kind „Margherita Cilia“ wiederherstellte: „efu così chiamata: per rifare un'altra Margherita chessi morì chome appare in questo e pel secondo nome si pose Cilia per cagione di un'altra fanciulla ch'io ch'è anome Cilia ed è inferma chi' nolla credo maritare.“ Teodoro II. erblickt man als eleganten Schuljungen zusammen mit seinem Vater auf dem Porträt Ghirlandajos bei Mr Benson in London. — Daten über die einzelnen Nachkommen in den Notizie a. a. O. S. XIX fg.
- 12 Diese Selbstbiographie, deren Spur sich bis zum Eintritt in ein schwer zugängliches Privatarchiv verfolgen läßt, müßte, wie manche andere vorläufig nicht auffindbare familiengeschichtliche Urkunde einer wirklich erschöpfenden Biographie Francescos zugrunde gelegt werden können. Vermutlich

- bildete sie den Schluß in dem unvollständigen heute noch vorhandenen Quaderuccio, von dem Francesco d. J. weiter unten spricht, der übrigens die Biographie schon damals herausgetrennt als „*A fogli cuncti insieme*“ (Not. S. XX) besessen haben müßte.
- 13 heute: Via Sasseti, wo der Palazzo und der Turm der Sasseti stand; vgl. Carocci, *Studi storici sul Centro di Firenze* (1889) S. 37.
- 14 Über diese Hauskäufe findet man nähere Angaben in den Steuererklärungen Francescos im Flor. St. A. 1470 u. 1480 (S. M. Novella, Leone Bianco). Über die Villa Montughi (heute: Martini Bernardi-Moniuszko) vgl. Carocci, *I dintorni di Firenze* (1900) S. 138; über Nuvoli ebend. 330. Die Villa in Val di Bisenzio identifiziert Rossi, *Un Letterato e Mercante Fiorentino del Secolo XVI Filippo Sasseti* (1900) S. 8 mit der Villa del Mulinaccio; Die Besitzungen bei San Martino a Gonfienti werden 1480 genau aufgeführt.
- 15 Das Quaderuccio fand ich im Flor. St. A. wieder in den Carte Stroziane, Seconda Serie Nr. 20. Es ist im Jahre 1462 begonnen und enthält häusliche und geschäftliche Aufzeichnungen. Die angegebenen Zahlen stimmen im wesentlichen mit den Notizie überein.
- 16 Über Fonzo und Francesco Sasseti vgl. C. Marchesi, *Bartolomeo della Fonte* (1900) S. 131.
- 17 Auf Fol. 3a bis 5 des Quaderuccio sind etwa 60 seiner Manuskripte mit Titel und Wertangabe aufgezählt; seine Bedeutung als Entdecker und Besitzer antiker Handschriften würdigt R. Sabbadini, *Le scoperte dei Codici Latini e Greci ne' secoli XIV. e XV.* (1905) S. 165.
- 18 Wie mir Herr Vulléty in Genf vor 6 Jahren mitzuteilen die Güte hatte, wird allerdings 1482 in den Registern du Conseil S. 91 eine „*Chapelle du Pont du Rhone*“ am 23. Februar 1482 erwähnt, aber ohne den Namen Sassetis. Im Quaderuccio liest man (c. 71) unter d. 8. Nov. 1466: „*E con la cappella overo edificio di nostra donna dl Ginevra stima circha schudi 500 — f. 600.*“
- 19 Vgl. *De Illustratione Urbis Florentiae I* (1790) S. 140; die Beziehungen Verinos zu Sasseti erwähnt Lazzari, Ugolino e Michele Verino (1897) S. 45.
- 20 Über diese Figuren fand ich bisher keine weiteren Nachrichten. Das Quaderuccio (c. 71) verzeichnet unter dem 8. Novbr. 1466: „*E ragionò avere debito per la cappella della Badia fiorini — 200.*“
- 21 Nach den Notizie (S. XXXIX) kam die Bibliothek kurz vor Cosimos Tode (1527) zunächst in den Besitz von Papst Clemens VII.
- 22 Vgl. Warburg, *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum I.* (Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen) S. 10; der ältere Mann, der auf der anderen Seite Lorenzos steht scheint mir jetzt — worauf mich auch Dr. Schäffer hinwies — mit Antonio Pucci, dem mächtigen Parteilager der Medici identisch, den ich auf dem Cassone der Botticelli-Werkstatt für die Hochzeit Pucci-Bini (1483) mit den Darstellungen aus der Legende des Nastagio degli Onesti zweimal als Bräutigamsvater zu erkennen glaube. Antonio Pucci war seit 1483 als Schwiegervater der Sibilla, der Tochter Francescos, mit den Sasseti verwandt.
- 23 Das von Baro Sasseti herkommende Patronatsrecht am Hochaltarbild wurde von Frondina Sasseti Adimari (vgl. Testament vom 11. Jan. 1429 [1430]) in den Urkunden von S. Maria Novella im Flor. St. A. aufgenommen; sie hinterließ eine Summe mit der Bestimmung ein neues schönes Hochaltarbild zu malen; diese unausgeführte Bestimmung zu verwirklichen versprach 1468 Francesco Sasseti, dem gegen Erfüllung eines testamentarisch bedingten Terrankaufes in feierlicher Kapitalsetzung am 22. Febr. 1469 das Recht am Altar bestätigt und zugleich auf ein Recht der Ausschmückung des Chores ausdrücklich erweitert wurde, — es wird ihm geschenkt: „*dictum hedificium dicti altaribus cum iuribus et pertinentiis ejusdem, cum potestate orandi ipsam hedificium et faciendi ea quae de jure permittuntur patronibus similium altarium*“; vgl. die Protokolle des in den Notizie erwähnten Baldovini im Flor. St. A. B. 397, Fol. 380; B. 398, Fol. 18; B. 398, Fol. 153.
- 24 Notizie S. XXIX.
- 25 Der Urenkel hatte es vor 1591 noch gesehen und beschreibt es aus der Erinnerung als eine „*Madonna vestita alla greca*“ mit dem Kind auf dem Arm zwischen Heiligen. (Notizie S. XXX). Das Bild ist nicht wieder aufgetaucht; vgl. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.* V (1907) S. 589.
- 26 Vergl. den italienischen Text, dessen Übereinstimmung in Einzelheiten mit den Wendungen der Notizie schon allein deren äußere Abhängigkeit von der Verfügung verraten würde.
- 27 Durch die Zusatzschenkung an seine Grabkapelle 1487 (vergl. Bildniskunst S. 8) wird die Kirche von S. Trinita zu einer jährlichen feierlichen Messe zu Ehren des hl. Franciscus ausdrücklich verpflichtet.
- 28 In einem Vortragsszyklus der Oberschulbehörde in Hamburg 1901.
- 29 Vgl. Geisenheimer, *Fra Modesto Biliotti, Cronista di S. Maria Novella in Rosario* (Memorie Domenicane) 1905 fasc. 1V; die zitierte Stelle auf Bl. 12 und 13 der Chronik.

- 30 Diese Angabe, welche Billottis eingehende Kenntnis auch nebensächlicherer Daten beweist, wird bestätigt durch eine Notiz in einem Kirchenbuche von S. Trinita (Flor. St. A. S. Trinita A), wo unter dem 1. Februar 1479 vermerkt wird: „Al Caslagno Beccamorto . . . . soldi 3 sono per tramulare un corpo iracido nella sepultura comune perchè Francesco Sassetti voleva cominciare acconciare la cappella de' Petriboni trasferita a Francesco Sassetti 1479 . . .“ daraus ist zu schließen, daß erst damals der Konflikt definitiv zu Ungunsten Sassettis entschieden war.
- 31 Vgl. Francesco di Giovambattista (Notizie S. XV).
- 32 Ob nicht (womit ich nur besseren Vermutungen Anderer die Richtung geben möchte) das Wunder der Wiedererweckung mit der durch die Geburt Teodoro II. erfüllten Wiedererstehung des in Lyon gestorbenen Teodoro I. zusammenhängt, dessen Tod die Familie so schmerzlich betrauerte? Vgl. Bartol. Fontio Somnium Teodori Saxetti in Sassetus (gedr. Frankfurt 1631) S. 393.
- 33 Vgl. Bildniskunst S. 11; diese Stelle aus Billotti wäre mir damals, wo ich nur auf Grund allgemeinerer kulturhistorische Erwägungen die Votivkunst zur objektiven Würdigung des Naturalismus vorbrachte, sehr erwünscht gewesen.
- 34 Vgl. Opera I (1576) S. 799. Ueber diese Hauskapellen (eine Beziehung auf Francescos Kirchenkapellen läßt der Ausdruck: continet nicht zu) habe ich bisher nur noch eine Andeutung im Sassetus a. a. O. S. 382 gefunden.
- 35 Die Marmorbüste (Taf. V u. Va) früher dem Antonio Rossellino selbst zugeschrieben, ist wohl als gute Arbeit seiner Werkstatt anzusehen, da sie in der Behandlung des Haares und der Haut (vgl. z. B. die Büste O. A. di San Miniato, Museum X 129) den Stil seiner Porträtbüsten deutlich zeigt. Francesco mag etwa im Alter von 45 Jahren, etwa 20 Jahre früher als auf dem 1485 gemalten Fresko, dargestellt sein; um dieselbe Zeit 1466 verzeichnet er in seinem Quadermucchio (Fol. 70b) eine Summe von 94 flor. zugunsten eines „Maestro Antonio intagliatore“; das würde sogar darauf hindeuten, daß Rossellino einen größeren Auftrag (jenes Grabmal für Tommaso Sassetti? vgl. Anm. 39) für ihn ausführte.
- 36 Im Winter 1900 suchte ich, einer Angabe Carlo Strozzi's folgend, zunächst vergeblich in dessen dem Flor. St. A. hinterlassenen Urkundenschatz; schließlich fand ich den Ricordo, durch einen freundlich-kollegialen Hinweis von Jodoco del Badia auf die richtige Fährte gebracht, in einem damaligen Neuerwerb (Bagni Nr. 25) wieder, dessen Studium mir die Direktion des Staatsarchivs bereitwillig gestattete. Der Ricordo ist von einer gleichzeitigen Hand auf ein Doppelblatt (285 × 220 mm) geschrieben; auf der Außenseite der früheren fünfteiligen Fäلتung steht von anderer Hand:

† 1490.  
Copia del Ricordo fatto Fran-  
cisco scripto di sua  
Mano a [il] libro segreto  
quando viene chosti  
che dipoi tornato non vi  
a arrotto ne levato

- Auf der ersten Seite steht in der oberen linken Ecke: No. 1, in der oberen rechten 1944 (von der Hand Carlo Strozzi's) und die Zahl 106 (von anderer Hand). Mein Freund Alceste Giorgetti, Archivar am Florentinischen Staatsarchiv hatte die Güte, die vor sechs Jahren angefertigte Abschrift zu collationieren. Unmißverständliche Abkürzungen sind im Text aufgelöst. Auch die Feststellung der Identität der Aufschrift mit der Handschrift des Francesco Sassetti verdanke ich Herrn Giorgetti. — Dass Quadermucchio und das Ausgabenbuch Sassettis im Flor. St. A. (vgl. Anm. 12 und 15) „libro segreto“ identisch sind wird dadurch bestätigt, daß das Ausgabenbuch, nach Francesco's eigenhändiger Vorbemerkung bestimmt war zur Aufzeichnung von: „cose di valuta et segrete“. — Carlo Strozzi's Angaben sind unterdessen auch von J. Wood Brown, The Dominican Church of Santa Maria (Novella 1902) summarisch verwertet.
- 37 Teodoro II und Federigo.
- 38 In Sassetti's Steuerklärung von 1480 werden mehrere Grundstücke als derartig auf Galeazzo, Nera, Cosimo und Teodoro übertragen aufgeführt.
- 39 Den Sassetti gehörten — wie mir Prof. Brockhaus (nach dem Sepulchro des Rosselli) freundlichst mitteilte, zwei Grabstätten in S. M. Novella; die eine im Cimitero, der sog. Cassone di Azzo Sassetti, wo auch der letzte Sassetti, Federigo di Carlo 1651 begraben wurde. Die andere Grabstätte befand sich seit 1363 unter dem Hauptaltar in Capelle del Pellegrino „in testa delle sette

volte sotto l'altare maggiore"; da die Capelle heute vermauert ist, ließ sich weiteres über das Grabmal nicht feststellen, von dem ich auch sonst bisher keine Spur gefunden habe.

- 40 Nach dipoi scheint mir etwa: „è stata respinta“ zu fehlen.
- 41 Das Haus wurde im Jahre 1471 gekauft und wird schon im Kataster 1480 erwähnt: „per dotare una cappella in Santa Trinita“; vgl. Anm. 27.
- 42 Hieran schloß sich im Original die eigenhändige Unterzeichnung der Söhne.
- 43 die Familienfürsorge erstreckte sich getreulich bis auf jenen Ventura, der, einer Notiz Strozzi zufolge, die ich allerdings nicht kontrolliert habe, Küchenmeister von Papsi Clemens VII wurde, wohl durch Verwendung seines Bruders Cosimo.
- 44 Obwohl Messer Federigo schon 1491 (21. Dez.) starb und damit die Villa den Schutz des geistlichen Besitzers verlor, gelang es den Nachkommen, sie bis 1545 zu halten, dann aber erzwang ihre Notlage den Verkauf an die Capponi. Die Verkaufsurkunde im Flor. St. A. (Inserto Dei) enthält — ein Zeichen für die pekuniäre Bedrängnis — die Zustimmung des z. Z. im Schuldgefängnis befindlichen Filippo da Galeazzo.
- 45 Gleichgestimmt lobt Alessandra Macinghi (Lettere S. 459) an der Caterina Tanaghi: „e mi parve nell' andare suo e nella vista sua, ch'ella non è addormentata.“
- 46 Francesco d. Ä leitete Namen und Herkunft seiner Familie von einem Schlosse Sassetta in Maremma di Pisa her, wo seine Vorfahren als ghibellinische Adlige gesessen hätten. Vgl. Notizie S. XX., daß die Sassetti im XIII. Jahrhundert zu den hervorragenden ghibellinischen Familien in Florenz gehörten, ist sicher. 1319, als Geiseln im kaiserlichen Lager festgehalten, sind sie allerdings sehr wider Willen und Interesse Ghibellinen. Vgl. Davidsohn, Forschungen III (1901) S. 139. Der Urnekel Francesco, wohl in Verquickung mit der phantastischen Abstammungssage bei Ugolino Verino (Notizie S. XXI), weiß auf Grund vager mündlicher Überlieferung von der germanischen Abstammung seiner Familie zu erzählen.
- 47 Marcotti hat das Verdienst, den Kodex genau beschrieben und einzelne Teile daraus publiziert zu haben. Ich verdanke seinem kollegialen Entgegenkommen die vollständige Abschrift jenes von ihm nur bruchstückweise abgedruckten Briefes von Marsilio Ficino. Der Zibaldone selbst, Eigentum von Mr. Temple Leader, bezw. von dessen Erben, war mir leider bisher unzugänglich. Vgl. Marcotti, Un Mercante Fiorentino e la sua famiglia (1881) und Il Giubileo dell' anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai in Arch. Soc. Rom. Stor. Patr. IV (1881) S. 563.
- Das meisterhaft ausgeführte Wappenrelief ist in der Mitte des Hofes über den Bögen der Loggia angebracht, wodurch eine genauere stilistische Untersuchung erschwert wird. Für die mir 1898 gewährte Erlaubnis zur photographischen Aufnahme bin ich dem inzwischen verstorbenen Marchese Rucellai zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Vgl. auch die Abbildungen der Rucellaiwappen bei Passerini, Genealogia della famiglia Rucellai (1861).
- 48 Rucellais Verhältnis zu den antiken Quellen, die bei Marcotti nur summarisch erwähnt werden, kann erst durch das Studium des Zibaldone selbst ergründet werden. Ein Kodex der Bibl. Naz. (Cl. XXV, 63. 6. 7.) gab vorläufigen Anhalt.
- 49 Den Brief des Marsilio Ficino drucke ich vollständig ab, weil auch die allgemeinen Erwägungen über Vorsehung und Fatum seine so einflußreiche Ausgleichsphilosophie typisch charakterisieren: „Pistola di Marsilio Ficino a Giovanni Rucellai viro clarissimo.
- Tu mi domandi se l'uomo può rimuovere o in altro modo remediare alle cose future e maxime a quelle che si chiamano fortune. E certamente in questa materia l'animo mio è quasi in diverse sentenze diviso imperochè quando considero la conlusa vita del misero volgo truovo ch'a' futuri casi non pensano gli stolti e se pensano non proveggonno ripari, o pure se si sforzano di porre rimedi nulla o poco giovano; sì che in questa la natura muove quello che in noi è naturale, il principio della natura muove quello che in noi è vitale e intellectuale e boniforme.
- Da due fundamenti adunque dipende la prudenzia dell' uomo: dalla natura corporea in uso come da instrumento, e da principio divino in radice come da primo agente. Di qui si comprende che colui che è principio delli effetti presenti preteriti e futuri, lui medesimo è quello che è principio della moderazione nelle cose presenti, della moderazione nelle cose preterite, della prudenza nelle cose future. Adunque l'uomo prudente ha potestà contro alla fortuna, ma non quella chiosa, che gli dette quello sapiente: „Non haberes homo potestatem nisi data esset desuper.“ (Christus im Ev. Joh. 19, 11.) Onde ora chi mi demandasse che cosa sia fortuna, che riparo sia contra di lei:
- Alla prima questione rispondo che fortuna è uno avvenimento di cosa la quale benchè avvenga fuori dell' ordine che comunemente da noi si conosce e desidera nondimeno è secondo ordine

conosciuto e veduto da chi sopra nostra natura muove e vuole; si che quello che per rispetto di noi si chiama fortuna e caso si può chiamare fatto (scil. fato) rispetto della natura universale e prudentia per rispetto del principio intellettuale e regola per rispetto del sommo bene.

Alla seconda questione rispondo che 'l modo di governarsi bene nelle cose che avvengono per l'ordine fortuito fatale e legale è insegnato da quel medesimo ch'è principio di tale ordine e tale sapere è ancora in queste ordine insegnato sì ch'è non impedisce nè rimuove ma seguita e finisce l'universale governo. Tenendo queste cose di sopra trattate, ci accosteremo alla segreta e divina mente di Platone nostro, principe de' filosof e finiremo la pistola in questa morale sentenza: che buono è combattere colla fortuna coll' arme della prudenzia, pazienza e magnanimità. Meglio è ritrarsi e fuggire tal guerra della quale pochissimi hanno vittoria e quelli pochi con intellettuale fatica ed estremo sudore. Ottimo è fare con lei pace e triegua conformando la volontà nostra colla sua e andare volentieri dov' ella accenna aciò ch'ella per forza non tiri. Tutto questo faremo se s'accorda in noi pazienza sapienza e volontà. Finis. Amen."

- 50 Über die Fortuna-Wind in romanischen Sprachen (auch im Altfranzösischen) vgl. die bek. Wörterbücher und Corazzini, Vocabulario Nautico. Das älteste mir erreichbare Beispiel aus spätlateinischem Gebrauch (vergl. Ducange) von 1242 in den Annales Januenses. Charakteristisch die alte deutsche Übertragung: „Ungebyter“ (Ungewitter) im Jahre 1429. Vgl. Brenner, Ein altes italienisch-deutsches Sprachbuch (1895) S. 2. Rucellai selbst hat jenen verheerenden Wirbelsturm von 1456 als „mirabil fortuna“ mit bewunderungswürdiger Anschaulichkeit beschrieben. Vgl. Marcotti in Att. R. Accad. Lincei Ser. III Transunti V. S. 252.
- 51 Vgl. Boticellis Geburt der Venus und Frühling (1892) S. 5.
- 52 Die Renaissance empfand noch bei Cartari, Le Imagini (1556) S. 98 die damals (wie auch heute noch) überall verbreitete Fortuna mit dem Segel als Neubildung. — Der Vorstellung nach ist sie schon durch Cicero (De offic 2, 6) bei Lactanz (Institut. Div. III [1841] p. 167) dem Mittelalter gegenwärtig. — Unmittelbar künstlerisch vorbildlich könnte (außer etwa einer Venus auf d. Delphin) vor allem die Isis Pharia (vgl. z. B. Fröhner, Les Médailles S. XIII) eingewirkt haben, worauf mich Dr. Regling freundlichst hinwies. — „Fortuna Audax“ heißt sie z. B. als erste führende Fortuna im Liber Fortunae (1568) ed Lalanne 1883.
- 53 Rucellai bezeichnet sich als „percorso della fortuna“ in seiner Steuererklärung 1480 (S. M. N. Leone Rosso), worauf mich Dr. Doren hinwies. — Er schreibt an seine Mutter, Gott habe ihm einen Teil seiner Güter weggenommen: „in correzione di mie mancanze, che di tutto sia grandemente benedetto e ringraziato meritando assai peggio.“ Vgl. Mancini, Vita di L. B. Alberti (1882), S. 465.
- 54 Rucellai war als Schwiegersohn des Palla Strozzi und Schwiegervater einer Pitti den Medici verdächtig und deshalb politisch machtlos bis er 1461 seinen damals 13-jährigen Sohn mit der nur ein halbes Jahr jüngeren Nannina verlobte; 1466 fand dann die Hochzeit statt. Später bekennt dann Giovanni dankbar, durch die Verwandtschaft mit den Medici sei er „onorato, stimato e riguardato, e la loro felicità e prosperità me l'ho goduto e godo insieme con loro, die che preso grandissimo contentamento. Mancini, a. a. O. S. 465.
- 55 Die Reproduktion giebt den Kupferstich in halber Originalgröße wieder nach dem Exemplar der Bibl. Naz. in Florenz, früher eingeklebt im Manuskript II. III. 197; er gehört zu den dem sog. Baccio Baldini allzu summarisch zugeschriebenen Imprese amorose, deren Verwendung zur Verzierung galanter Geschenkdosen im Medici-Kreise ich nachgewiesen habe. Vgl. Delle Imprese Amoroze, Rivista d'arte Juli—August 1905. Die Zugehörigkeit zu derartigen „aktuell-galanten“ Kunststücken beweisen schon rein äußerlich der auf unserm Exemplar nicht mehr ganz sichtbare fackeltragende (?) Amor rechts oben sowie die in den Wappenfarben gold, rot, grün angehaltenen Segelbahnen. Kurze Beschreibung des Stiches bei Kolloff in Meyers Künstlerlexikon No. 147. Auch auf den Petrarchischen derselben Serie (vgl. Müntz-Essling, Pétrarque, S. 140) kommt die Fortuna vor, im Meere auf einem Delphin stehend. Auch der Hosenkampftisch aus derselben Serie spielt auf Liebesangelegenheiten aus dem Rucellai-Medicikreise an, wie das Fortunasegel auf dem Armel der einen Frau andeutet. Vgl. „Über den Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden“ in den Berichten der Berliner Kunsthist. Ges. 17. Febr. 1905. Ebenso der jugendliche Ascanius im Florentine Picture Chronicle (ed. Colvin 1898) Tafel 76. Vgl. dazu meine Nachweise Beil. Allg. Ztg. 1899 No. 2. Durch die ungewöhnliche Jugend des Bräutigams und das (damalige) Ansicht nach hohe Alter der Braut forderte die Heirat nicht nur familienpolitisch die Aufmerksamkeit heraus. Da die Nannina schon den Frauenkopfschmuck (die corna alla francese) trägt, ist der Stich, übereinstimmend mit seinem stilistischen Charakter, um 1466 anzusetzen.



- 56 Eine rohe Federzeichnung in der Bibl. Naz. in Florenz im Codex II. II. 83 S. 240 (Mitte des 15. Jahrh.) zeigt die Ventura mit gewaltiger Glückslocke im Anschluß an das Sonnett des Frescobaldi (14. Jahrh.) „Ventura son' che al tutto il mondo impero, Dirieto calva e cal ciuffetto in alto“, vgl. Trucchi, Poesie Ital. (1846) II S. 76. Über die Glücksschopf-Fortuna im Triumph des Alfonso von Neapel 1445 vgl. Burckhardt, Kultur der Renaissance (1899) II S. 140. Ebenso erscheint Ludovico il Moro selbst als „Ventura con i capelli e panni e mani inanzi!“ im Festzuge nach einer Notiz bei Leonardo. Vgl. Richter, Leonardo I S. 350 und Zeichnung b. Müller-Walde, Leonardo (1880) Abb. 41. Eine genaue Illustration der Occasio-Kalros nach d. Epigramm des Ausonius sehe ich in dem Fresko in Mantua (Antonio da Pavia); vgl. Kristeller, Mantegna S. 419 (Phot. Anderson). Ich halte sogar eine Anlehnung an das bekannte Kairosrelief in Torcello für sehr möglich. In Bologna erscheint die Fortuna auf der Kugel mit geschwelltem Segel und Glückslocke im Festzuge 1490. Vgl. A. Medin, In: Propugnatore N. L. II, S. 130.
- 57 Vgl. Mancini a. a. O. S. 465; der ausführliche Text in dem von Temple-Leader per Nozze Leonardi (1872?) veröffentlichten Bruchstück S. 7.
- 58 Vgl. Geschäftskontrakte Flor. St. A. Fa. 84 (25. Juli 1455) Fol. 31 und Fol. 27 (6. August 1455). — Wie verpönt noch Anfang des 15. Jahrh. die heidnischen Schicksalsgottheiten (bes. die Fortuna) waren, zeigt die Kontroverse Salutato-Dominici; vgl. Rössler, Cardinal Joh. Dominici (1803) S. 90.
- 59 Nach Notizie S. XXX verwendet schon 1360 Niccolo Sasseti auf einem Briefe aus Lissabon die Schleuder als Impresa und, wenn die reproduzierte Abbildung S. XIX genau ist, auch schon als heraldischen Begleitschmuck des Wappens. Die Erwählung des „Sasso“ in der Schleuder zur Impresa beruht wohl auf seiner wortspielerischen Beziehung zum Familiennamen der Sasseti.
- 60 „Sarà forse poco dicevole che io faccà qui menzione della impresa della famiglia mia; ma lo avere di lei, più che di niuna altra, contezza, fa che io di quella ragioni. È adunque l'impresa nostra una frombola col motto francese: „A mon pouvoir“, che importa: a mio potere. Fu la frombola quell' arme con la quale il giovanetto David ammazzò il gigante Golia; onde quegli che fece in S. Trinita dipignere la cappella nostra, da quella parte di fuori sopra un pilastro, fece immaginare quel giovanetto armato di questa arme con un motto tale: Tutanti puero patrum Deus arma ministrat. Donde, s'io non sono errato, si cava il concetto dell' impresa nostra, quasi dicesse chi la fece: A mio potere m'adoperò lo; e Dio larà il restante; si come egli prestò aiuti a David contro il nimico.“ Der antike Zusatz des Kentauren, der den Akzent so charakteristisch verschiebt, war dem Urenkel eben nicht mehr gegenwärtig. Das Zitat ist der heute noch ungedruckten Lezione sulle Imprese (z. B. Cod. Ricardianus 2435 Fol. 66a) entnommen. Vgl. dazu Rossi a. a. O. S. 107 fg. über Filippo Stellung innerhalb der Impresalliteratur. Der David mit der Schleuder wurde neuerdings wieder an der Außenseite der Kapelle zusammen mit dem weiter unten besprochenen Fresko mit der Sibylle freigelegt; vgl. Crowe und Cavalcaselle ital. Ausg. VII (1896) S. 294.
- 61 Vgl. Bibl. Laurenziana. Cl. 79, I Bandini Catal. III S. 171. Die Miniatur befindet sich auf der Innenseite des ersten unpaginierten Blattes; Blattgröße: 325×225 mm. Größe der Miniatur: 260×165 mm. Der Direktion der R. Biblioteca Laurenziana, insbesondere Herrn Prof. Rostagno, bin ich für die Erlaubnis zur photographischen Aufnahme zu aufrichtigem Danke verpflichtet. — Über Argyropoulos vgl. Voigt, die Wiederbelebung d. kl. Altert. I (1893) S. 367.
- 62 Die beiden einschlägigen Hauptstellen des Aristoteles trug Argyropoulos am 14. Febr. 1457 (wohl 1458) folgendermaßen übersetzt vor: „... summum esse hominis bonum operationem animi secundum virtutes et in vita perfecta“, und weiterhin: Virtus est habitus electivus in mediocritate consistens“. Vgl. die ganze Praefatio bei Müllner, Reden und Briefe italienischer Humanisten S. 25 u. 26.
- 63 Bandini bemerkt a. a. O. ausdrücklich: „In fine vero legebantur verba: Mitia fata mihi, Francisci Sasseti Thomae filii civis florentini, quae litura postea deleta fuerunt.“ Davon ist jetzt aber, wie Herr Dr. Posse freundlichst noch einmal für mich feststellte, nichts mehr zu sehen. Beide Devisen zusammen sonst noch z. B. Cl. 68, 14 und Cl. 49, 28. Nach meiner vorläufigen Zusammenstellung kommen „Mitia fata mihi“ und „Sors placida mihi“ zusammen neunzehn Mal vor, dagegen „A mon pouvoir“ nur viermal. Wappen, Schleuder und Putten erscheinen vereinzelt auch sonst einigemale; die Kentauren aber fand ich bisher nur in der Argyropouloshandschrift. Eine gründlichere Durcharbeitung der Sassetihandschriften behalte ich mir noch vor.
- 64 Eine urkundliche Bestätigung der Autorschaft des Giuliano da Sangallo fehlt; vgl. Fabriczy, Jahrh.

- Pr. Ks. (1902) S. 3; Detailabbildungen vom Grabmal Sassetti bei Burger, Das florentinische Grabmal bis Michelangelo (1904).
- 65 Den Meleagersarkophag habe ich schon 1901 (Vorlesungen f. d. Hmbg. Oberschulbehörde) als Vorbild des Giuliano da Sangallo nachgewiesen, zusammen mit dem Alkestissarkophag, der Verrocchios Relief mit dem Tod der Tornabuoni beeinflusste. Unabhängig davon hat Frieda Schottmüller dieselben Zusammenhänge erkannt und im Repertorium 1902 (S. 401) publiziert. Prof. Robert war mir in bekannter Freundlichkeit bei der Feststellung des vorbildlichen Exemplares (Montalvo Florenz) behilflich. Ihm verdankt auch Burger neues Material für weitere Entlehnungen Giulianos aus der Sarkophagkunst, von denen besonders die Identifikation der Puttenspiele wertvoll und überzeugend ist.
- 66 Vgl. Fabriczy, Die Handzeichnungen des Giuliano da Sangallo 1902 S. 42. — Die Kentauren vom Theseion sind in den Kopien des Hartmann Schedel nach Cyriacus publiziert v. Rubensohn. Mith. Kais. Arch. Inst. Ath. Abth. 1900. — Über Gulianos Kentaurengruppen im Sieneser Skizzenbuch vgl. Fabriczy a. a. O. S. 80.
- 67 Den Sinn der Inschrift hat zuerst Jordan in der deutschen Ausgabe von Crowe u. Cavalcaselle festgestellt; sie lautet: ENSE · CADENS · SOLYMO · POMPEI · FVLV[IVS]  
AVOVR  
NYMEN · AIT · QUAE · ME · CONT[E]O[IT]  
VRNA · DABIT

- Antike Grundlagen fließen sich trotz bereitwilligst erteilter Auskünfte von autoritativen Seiten bisher nicht feststellen; auch in der Renaissancegelehrsamkeit habe ich mich bisher vergeblich umgesehen; meine naheliegende Hoffnung, in den Schriften des Bartolomeo Fonzio, dem gelehrten Freund und Beirat Sassetti (den er ja auch gerade in seinem Testament als Sachverständigen für die Abfassung der Inschrift des väterlichen Grabmals empfiehl) Anhaltspunkte zu finden, war bis jetzt vergeblich. — Im April 1485, dem Einweihungsjahre der Kapelle, die zu Weihnachten (vergl. Anm. 69) fertig war, erlebte Rom das Sarkophagwunder der wohlhaltenen römischen Mädchenleiche; Sassetti erhält darüber eben von Fonzio Bericht; vgl. Pastor, Gesch. d. Päpste III (1895) S. 239.
- 68 Die Sägengeschichte bei Graf, Roma nella memoria . . . del Medio Evo (1882). S. 308 fg. — Die Konstantinsbasilika im Erhaltungszustande Abbildung bei Hülsen, Forum S. 187. Wie lebendig die Sage noch bei den Gebildeten war, beweist deren Erwähnung in Ruccellais Rombeschreibung 1450. Vgl. Michaelis, Bullet. Imp. Ist. arch. germ. 1888 S. 267. — Über die Repräsentation, schon 1465 in Florenz aufgeführt, (vgl. D'Ancona, Origini del teatro I (1891) S. 270) u. Graf a. a. O. S. 323. — Die Beschreibung der Edifici mit den lebenden Bildern bei Colvin, Florentine Picture Chronicle, S. 6 und d'Ancona a. a. O. S. 228: „undecimo: Templum Pacis, con l'edifizio della natività per fare la sua Repräsentazione.“ — Letzte Zweifel beseitigte der architektonische Hintergrund in der Neapolitanischen Weihnachtskrippe. Man braucht nur Abb. 4 bei Hager, Die Weihnachtskrippe (1902), anzusehen, um das aus der Festspieldekoration nachlebende Templum Pacis zu erkennen. Jetzt läßt sich auch das Datum der heute verkehrt ergänzten Inschrift unter den Donatoren richtig konjizieren: anstatt XV Decembris ist übereinstimmend mit den epigraphischen Feststellungen von Herrn Prof. Brockhaus) zu lesen: XXIV Decembris MCCCCLXXXV (nicht VI); nun stimmt alles harmonisch: Sassetti hat seine Orakammer zugleich als Weihnachtskapelle gestiftet und eingeweiht. — Das Altarbild ist jetzt bekanntlich in der Akademie.
- 69 Die Grisailen, die den unverkennbaren Stil der Ghirlandajoschule zeigen, entzogen sich bisher der Identifikation. Mir fiel durch Gori, Mus. Fior. LXIX zuerst die Adlocutio der Gordiansmünze (vgl. Abb.) auf, die bis auf die Armbhaltung des Feldherrn, mit der Adlocutio rechts über Francescos Grabmal übereinstimmt. Vgl. auch Fröhner, Les Médailles Romaines. (1878) S. 187. Dort (S. 13) auch die Decurio des Nero (Vorbild für die rechte Grisaille über Neras Grab) — Titus und Domitian links über Francesco wies mir dann freundlichst Dr. Regling nach als Rückseite einer Vespasians-bronze, sowie den Imperator in der Quadriga als triumphierenden Germanicus (links über Nera).
- 70 Über „Pathosformen“ siehe: „Dürer und die italienische Antike“ in Verhandlgn. d. 49. Philol. Vers. flamburg S. 55. — Ghirlandajo und die Antike denke ich später ausführlich zu behandeln. Vgl. zunächst Egger: Codex Escorialensis Wien (1905).

# DER SOGENANNTJE JABACHSCHE ALTAR UND DIE DICHTUNG DES BUCHES HIOB

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE VON ALBRECHT  
DÜRERS KUNST VON HEINRICH WEIZSÄCKER

In den Sammlungen zu Frankfurt, Köln und München befinden sich die Überreste eines Altarwerkes von Dürers Hand, das unter dem Namen des Jabachschen Altars allgemein bekannt ist. Es ist ein Werk, das die kunstwissenschaftliche Forschung zu wiederholten Malen beschäftigt hat, wenn auch, wie mein Wunsch ist im Folgenden darzutun, die Akten darüber noch nicht vollständig geschlossen sind. Was wir über die Herkunft der Fragmente wissen — ihre Geschichte läßt sich nicht über die ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts zurückverfolgen — und was sonst zu ihrer äußeren Kenntnis dient, habe ich seinerzeit in dem von mir bearbeiteten Kataloge der Gemädegalerie des Städelschen Kunstinstituts ausführlich mitgeteilt und ich glaube mich, was diese Punkte betrifft, mit einem Hinweis auf das dort Gesagte hier begnügen zu dürfen. Nur in Kürze sei daran erinnert, wie von den beiden uns allein erhaltenen Flügeln des Altars die Außenseiten, in Frankfurt und in Köln, die Prüfungen Hiobs darstellen, während die davon losgetrennten Innenseiten, die mit der Boisserée-Sammlung nach München gelangt sind, je ein Heiligenpaar zum Gegenstände haben. Die Entstehungszeit der Gemälde wurde früher etwa gleichzeitig mit Dürers niederländischer Reise angenommen; richtiger glaube ich sie in den Anmerkungen des erwähnten Kataloges in das erste Lustrum des sechzehnten Jahrhunderts gesetzt zu haben. Dieser Datierung ist inzwischen auch Wölfflin beigetreten, der dafür noch genauer präzisierend die Jahre 1503 bis 1505 in Vorschlag gebracht hat.<sup>1</sup> Die Malereien selbst habe ich an gleicher Stelle, wie dies auch von anderen geschehen, als eigenhändige Arbeit Albrecht Dürers aufgeführt und ich vermag sie auch heute nicht geringer einzuschätzen. Allerdings möchte Wölfflin sie „nur in einem Werkstatt-zusammenhang mit Dürer genannt“ wissen, und ich gebe zu, daß die etwas frei aus dem Handgelenk geflossene Behandlungsweise der Tafeln eine solche Rubrizierung wohl herausfordern könnte, sprächen nicht andere und stärkere Gründe dennoch für die eigenhändige Ausführung. Es ist in diesem Falle nicht der Grad der formalen Durchbildung, der den Ausschlag gibt. In der Gepflogenheit jener Zeit, welche die unvermeidliche geschäftliche Seite des künstlerischen Betriebes offener, als heute in der Regel für schicklich gilt, zur Schau trägt, ist die Sorgfalt der Arbeit je nach Umständen von sehr äußerlichen und zufälligen Momenten bedingt, sie steht vor allen Dingen in einer regelmäßigen und äußerst prompten Wechselwirkung mit dem baren Lohn, den sie einbringt. Dürer hat in der Hinsicht nicht anders gedacht, als auch sonst im Handwerk der Brauch war, darüber belehrt er uns selbst an einer Stelle der an Jakob Heller in Frankfurt gerichteten Briefe, wo er sich beklagt, daß an dem „fleißigen Kläubern“ nichts zu verdienen sei, es gehe zuviel Zeit darauf hin, und dann im Gegensatz dazu hervorhebt, wie er „gmeine Gmäl“ im Jahr einen Haufen machen wolle, „daß Niemand glaubte, daß möglich wäre, daß ein Mann thun möchte. An solchen mag man etwas gewinnen.“<sup>2</sup> Was aber unter dieser gemeinen, wenn schon mit eigener Hand bewerkstelligten Malerei des Künstlers zu verstehen sei, dafür ist, worauf einst auch Adolf Bayersdorfer in mündlicher Unterredung hinwies, eben der

Jabachsche Altar ein treffendes Beispiel: eine weniger gut bezahlte, darum auch weniger ausgeführte Arbeit. Aber — Dürer bleibt Dürer, und in der Sicherheit und Leichtigkeit, wie in dem echten künstlerischen Feingefühl, womit auch hier die Hand dem schaffenden Ingenium gehorcht, zeigt sich nichtsdestoweniger das positive Leistungsvermögen des Meisters in seinem ganzen Umfang, gerade so, wie etwa in einer leichten Federskizze von Dürers Hand die Gewalt seiner Zeichenkunst vollauf zum Ausdruck kommen kann.

Doch es ist in diesem Augenblick nicht meine Absicht, auf früher Gesagtes oder Angeedeutetes zurückzukommen. Dagegen fühle ich mich längst verpflichtet, eine andre Frage wieder aufzunehmen, die gleichfalls mit dem Jabachschen Altar in unmittelbarem Zusammenhang steht, und deren Lösung bei der Drucklegung des Frankfurter Katalogs aus anderen Gründen einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben mußte.

Es handelt sich dabei um den nicht gewöhnlichen stofflichen Inhalt, zunächst der beiden in der Frankfurter Sammlung und im Wallraf-Richartz-Museum in Köln aufbewahrten Tafeln, deren Darstellungen sich zu einer einheitlichen Komposition ergänzen. Auf der linken Bildhälfte (Frankfurt) sieht man Hiob nackt und mit Schwären bedeckt auf einem Misthaufen sitzen, von seiner Frau aus einem Schöpfgesäß unsanft mit Wasser begossen, das brennende Haus im Hintergrunde, die rechte Seite (Köln) nehmen zwei von Hiobs Freunden ein, die ihm mit Trommel und Pfeife aufspielen. Es muß auf den ersten Blick auffallen, wie die von Dürer beliebte Inszenierung des Gegenstandes in keiner Weise mit dem tatsächlichen Inhalt des Buches Hiob übereinstimmt. Hier sind die Hauptpersonen außer dem Dulder selbst drei mit ihm befreundete Männer, Eliphas, Bildad und Zophar, die ihn in seinem Leiden aufsuchen und mit ihm die Ursache der über ihn verhängten Prüfung diskutieren. Ein vierter, Elihu, gesellt sich später hinzu. Daß Dürer nur zwei der Freunde handelnd einführt mag aus künstlerischer Absicht geschehen sein, um das Gleichgewicht der Gesamtanlage nicht zu stören, dagegen ist in jeder Hinsicht unverstänlich sowohl der äußere Aufzug der beiden, die im Gewande lustiger Musikanten auftreten, als auch die merkwürdige Behandlung, die Hiobs Weib dem Kranken mit dem Wassereimer angedeihen läßt. Von alledem steht in dem biblischen Texte nichts. Dagegen tragen Dürers Figuren, mit Ausnahme des leidenden Hiob selbst, bei unbefangener Prüfung einen ausgeprägt burlesken Charakter zur Schau; sie spotten des frommen Mannes in seinem Unglück oder mißhandeln ihn, das ist, wie sich des weiteren noch mit größerer Deutlichkeit ergeben wird, der Sinn ihres Tuns. Wie sind diese auffallenden Abweichungen zu erklären? Sind sie Dürers eigene Erfindung, oder folgt er in Wahl und Anordnung der Motive einem in der kirchlichen Kunst seiner Zeit feststehenden Herkommen? Die Frage ist von Bedeutung, nicht nur im Zusammenhang mit Dürers Kunst, sondern auch, wie sich zeigen wird, noch in einer weiteren Hinsicht.

Es kann zunächst kaum fraglich sein, daß Dürer einer gegebenen Überlieferung folgt, wenn man mit seiner Auffassung die verschiedenen Bearbeitungen desselben Gegenstandes aus früherer, gleicher und wenig späterer Zeit zusammenhält, die ich unter Ludwig Scheiblers freundlicher Mitwirkung in den kritischen Bemerkungen des Städtischen Katalogs zusammengestellt habe. Die mehrfach in ober- und niederdeutscher Kunst sich wiederholenden Variationen des auch von Dürer angeschlagenen Thema, das Auftreten der Freunde und ihr Treiben, das in einzelnen der dort namhaft gemachten Fälle sogar in eine richtige Katzenmusik ausartet, und namentlich das aggressive Benehmen der Frau — auf einem Bilde in Douai bearbeitet sie ihren

Hauswirt sogar mit dem Schlüsselbund — diese in ihren wesentlichen Zügen immer gleich bleibenden Wiederholungen weisen ohne Frage auf das Vorhandensein einer gemeinsamen Quelle hin, aus der die Darstellung in jedem einzelnen Falle geschöpft hat. Zur Bestätigung des Gesagten mögen hier noch einige weitere Belege folgen, die in der Zwischenzeit zu meiner Kenntnis gelangt sind. Reiche Ausbeute geben vor allem die Bibeldrucke des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, von denen ich Dank der in der Stuttgarter Landesbibliothek vorhandenen reichhaltigen Bibel-sammlung eine Reihe der hervorragendsten zum Vergleich heranziehen konnte. Hier ist aufs neue namentlich die Rolle der Frau, die ja in der biblischen Dichtung nur nebenbei einmal (Kap. 2 v. 9) ganz kurz zu Worte kommt, durchgehends stark hervor-gehoben, und mit Vorliebe wiederum in der Rolle der scheltenden Ehehälfte. Die ausführlichste Schilderung der Hiobsgeschichte enthält wohl ein großer und figuren-reicher Holzschnitt, der im dritten Teile der 1523 und 1524 in Wittenberg bei Melchior Lotter gedruckten ersten Ausgabe von Luthers Altem Testament (Muther, die ältesten deutschen Bilderbibeln, No. 38) den Anfang des Buches Hiob gegenübergestellt ist. Hier verhalten sich zwar die Freunde ruhig teilnehmend, um so redseliger zeigt sich dagegen die Frau, und ihre lebhaft mitsprechenden Gesten lassen auf keinen sanftmütigen Inhalt ihrer Worte schließen. An diese, in der Vorlage doch wohl von Cranach herrührende oder von ihm beeinflusste Komposition schließen sich in den charakteristischen Zügen der Erfindung auch die Hiobillustrationen in der 1525 von Michel Lotter in Wittenberg veranstalteten Oktavausgabe (Muther 39) und in der 1542 bei Nikolaus Wolrab in Leipzig gedruckten Foliobibel an, wobei im ersteren Falle der Meister G. L., im letzteren Lukas Cranach der Jüngere als Zeichner tätig war. Dieselbe Auffassung zeigt auch Holbein in einem von den drei Holzschnitten seiner Bibelbilder (Lyon 1538, Fol. Iiiij), die Frau mit heftigen Reden auf den von Gott Verlassenen eindringend, daneben zwei der Freunde mit spöttischen Gebärden.

Dazwischen hinein gerät diese Überlieferung allerdings ins Schwanken. In der ersten von seiten der Oegenreformation ausgegangenen deutschen Bibelübertragung, die den Dominikaner D. Johann Dietenberger zum Urheber hatte und 1533 und 1534 in Mainz bei Peter Jordan im Druck erschien, versagt die Tradition. Bekanntlich hat in dieser Ausgabe ein großer Teil der Holzschnitte Verwendung gefunden die Hans Sebald Beham für eine gleichzeitig (1533 und 1534) bei Egenolph in Frankfurt im Druck befindliche deutsche Bibel zeichnete. Für das Buch Hiob hat zwar bei Dietenberger ein anderer Künstler das Textbild geliefert und seine ganz unzutreffende, vielleicht auf einer mißverstandenen Anweisung beruhende Darstellung kann, auch der mäßigen Ausführung halber, nur als Lückenbüßer gelten.<sup>5</sup> Dagegen zeigt auch Behams Hiob, der sich bei Egenolph und zwar zweimal, auf dem Titel von Teil III und als Kopf-stück zum Buche Hiob findet, keinen Zusammenhang mit den uns bekannten älteren Darstellungen, er schließt sich einfach dem Inhalt der Erzählung an und zeigt nur den Leidenden, wie er von einem Boten eine der verschiedenen „Hiobsposten“ in Empfang nimmt. Selbständig geht Beham erst später, in einem 1547 datierten Kupferstich (Pauli 17) auf die ältere und offenbar mehr volkstümliche Überlieferung zurück und hier läßt er neben den Freunden auch die lebhaft perorierende Frau in gewohnter Weise zu Wort kommen. Es wäre in ikonographischer Hinsicht nicht ohne Interesse, wenn wir, was nicht undenkbar ist, annehmen dürften, daß sich die Anfertigung der für Egenolph bestimmten Bibelillustrationen unter theologischem Beirat vollzogen habe. In dem zu jener Zeit streng lutherischen Frankfurt zeigt auch eine zweite große Bilderbibel,

die 1564 durch Sigmund Feyerabend, Georg Rab und Weygand Hahns Erben verlegt und von Tobias Stimmer mit Holzschnitten versehen wurde, das Bestreben, eine möglichst exakt gehaltene Auslegung des Textes zu bieten unter gleichzeitiger Ablehnung jeglichen sonstigen Herkommens. Auch hier bietet das Bild zum Buche Hiob nichts für unsere Untersuchung bemerkenswertes. Wenig später tritt dagegen in demselben Frankfurt aufs neue die altgewohnte Überlieferung hervor, wie die beiden, schon im Katalog der Städelschen Sammlung von mir erwähnten Kupferstichserien des unter niederländischem Einfluß gebildeten älteren Matthaeus Merian erkennen lassen, die „Novae Quaedam Regiunculae“ etc. (1620) und die „Icones Biblicae“ etc. (Frankfurt 1627), in deren Hiobszenen aufs neue der ganze Chor der Spötter in Aktion tritt. Übrigens bietet die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Gestalt einer Rubens'schen Komposition<sup>4</sup> auch unmittelbar noch ein Beispiel des von seinem Weibe gequälten Hiob.

Die Bibelillustration des 15. Jahrhunderts zeigt neben der der späteren Zeit eine größere Zurückhaltung, doch ist auch sie in der hier verhandelten Frage nicht ohne Belang. In den mir bekannt gewordenen Holzschnittbildern dieser ältesten Gruppe erscheinen die Freunde Hiobs zwar regelmäßig ausgeschaltet, um so auffallender ist aber der ebenso regelmäßig wiederkehrende Disput mit dem Weibe. Das älteste hier in Betracht kommende Stück ist der in der ersten Hälfte der siebziger Jahre aus der Nürnberger Offizin des Johann Sensenschmidt hervorgegangene deutsche Bibeldruck (Hain 3132, Muther 2). Hier sind am Anfang des Buches Hiob im Initial E zwei kleine Figurenpaare eingeschlossen, oben Gottvater und Satan, unten Hiob und die Frau im Zweiggespräch. Eine deutlichere Charakterisierung des Vorgangs ist hier noch nicht versucht, ebensowenig wie in der 1477 von Anton Sorg in Augsburg (H. 3135, M. 5) verlegten deutschen Bibel, wo aber wieder als die Hauptpersonen die Gruppe von Gottvater und Satan auf der einen, von Hiob und dem Weibe auf der anderen Seite hervortreten. In dem Hiobsbilde der niederdeutschen Bibel die um 1480 in Köln bei Heinrich Quentel herauskam, (H. 3142, M. 7) beginnt dagegen die dramatische Bewegung. In dem über die ganze Seite reichenden Holzschnitt sieht man zur Linken Hiob nackt mit gefalteten Händen auf dem Misthaufen sitzend, während das Weib lebhaft auf ihn einredet, ihn sogar anfährt und schüttelt; rechts ein Heerhaufen der Chaldäer oder Sabäer der das geraubte Vieh davontreibt, im Hintergrund der Untergang der Kinder Hiobs, über denen das Haus zusammenbricht. Denselben Holzschnitt wiederholt bekanntlich u. a. die 1483 von Anton Koberger in Nürnberg gedruckte deutsche Bibel (H. 3137, M. 8).

Soweit der Tatbestand. Welches ist nun aber der gemeinsame Ursprung der bildlichen Überlieferung, auf den wie schon angedeutet, die Mehrzahl der hier mitgeteilten Fälle hinzuweisen scheint? Es lag von Anfang an nahe genug, für die Beantwortung dieser Frage, da der Bibeltext versagt, die kultischen Einrichtungen und vor allem, da Liturgie und Predigt keinerlei Anhaltspunkte ergaben, die geistliche Schauspieldichtung des späteren Mittelalters zu Rate zu ziehen. In welchem Maße diese Dichtgattung auf die Phantasie der bildenden Künstler ihrer eigenen und noch der auf sie folgenden Zeit bestimmend eingewirkt hat, ist ja seit den grundlegenden Forschungen von Mone und Springer in immer weiterem Umfange zu Tage getreten und erst neuerdings ist durch die Bemühungen von Franz Xaver Kraus, Karl Meyer, Paul Weber, Tschuschner u. A. ein geradezu erdrückendes Beweismaterial für die weitreichende Ideengemeinschaft erbracht worden, die in dem erwähnten Zeitraum zwischen dramatischer und bildender Kunst vorhanden ist. Die Arbeiten der Genannten enthalten jedoch, da sie sich auf den mit der Heilsgeschichte zusammen-

hängenden Bilderkreis beschränken, für die Lösung der uns gestellten Aufgabe keinen unmittelbar zu verwertenden Hinweis. Zwar sind die biblischen Stoffe, mit denen sie es zu thun haben nicht nur den Schriften des neuen sondern auch denen des alten Bundes entlehnt, allein die Geschichte von Hiobs Leiden spielt unter den in jenem Vorstellungskreise typisch wiederkehrenden Gegenständen keine Rolle. Blieb somit von dieser Seite her die spezielle Frage ungelöst, ob nicht auch das Buch Hiob einer geistlichen Bühnendichtung zum Vorwurf gedient habe, und das in einer Form, die zugleich den Schlüssel gäbe zu den so merkwürdigen Pointen der uns bekannten bildlichen Vorführungen, so konnte ich doch vor Jahren schon, wiederum Dank einer Scheiblerschen Notiz, auf eine Spur hinweisen, die zu weiteren Nachforschungen ermutigte. Ein aus dem 18. Jahrhundert erhaltener volkstümlicher Zweigesang „von dem gedultigen Job und seinem bösen Weib“<sup>5</sup> ließ sich nach Analogie verwandter Vorkommnisse mit Fug als Bruchstück eines älteren Hiobspieles deuten. So haben sich ja beispielsweise auch die Überreste alter Weihnachtspiele im bayrischen wie im badischen Oberland bis in unsere Zeit in der Form von Liederversen erhalten, welche die Kinder auf dem Lande in der Adventzeit zu singen pflegen. Ich habe den Gegenstand, was Hiob anbelangt, in der Zwischenzeit noch weiter im Auge behalten und so bin ich heute in der Lage, mich auf eine dramatische Bearbeitung des Buches Hiob berufen zu können, die es zunächst einmal zur Gewißheit erhebt, daß die Geschichte von Hiobs Leiden in dem für uns in Betracht kommenden Zeitabschnitt tatsächlich der erbaulichen Schauspielichtung als Vorlage gedient hat.

„Das buch Job ward zu Zürich gantz zierlich durch die Burgerschaft gespielt auff dem Münsterhof, am 28. Junij 1535“, so lautet der Bericht, den Stumps Schweizerchronik (1548) darüber enthält.<sup>6</sup> Eine glückliche Fügung hat uns mit dem Namen des Autors auch den Text des Stückes, das hier erwähnt ist, und sogar in mehreren Drucken oder Bearbeitungen erhalten, die gleichzeitig für die Popularität des Gegenstandes selbst zu zeugen vermögen. Das Züricher Hiobspiel hat ein einheimischer Dichter Jakob Ruf, seines Zeichens ein Wundarzt, geschrieben, der auch sonst in seiner Vaterstadt als dramatischer Autor hervorgetreten ist. Gedruckt wurde das Spiel zum ersten Male in Zürich um 1540, nachgedruckt in Basel (1585) und, mit einigen Änderungen im Text, in Straßburg (1558). In dieser letzten Bearbeitung hat das Werk alsdann seinen Weg auch in ein fremdes Sprachgebiet gefunden. Ein Plantscher Handschriftenband, den die Kantonalbibliothek in Chur bewahrt, enthält eine Abschrift davon in der im Engadin gebräuchlichen ladinischen Mundart, vermutlich noch aus dem 16. Jahrhundert.<sup>7</sup>

Nun wäre freilich für unseren Zweck noch nicht allzuviel gewonnen, hätten wir allein mit der Tatsache zu rechnen, daß überhaupt einmal oder einigemale zu einem über den hier in Rede stehenden Zeitabschnitt nicht allzuweit hinausliegenden Termin ein Hiobschauspiel aufgeführt worden ist. Jedoch vermag die erhaltene Dichtung selber die schwebende Frage um ein gut Teil weiter aufzuheben. Welch ein willkommenes Material sich der erbaulichen Schauspielichtung in dem Buche Hiob ganz an und für sich darbietet, liegt auf der Hand; es wäre fast verwunderlich, wenn der schon im Original zu einem Teil dramatisierte Inhalt des Gedichtes, auf dessen eigentümliche Kunstform übrigens auch Luther einmal treffend hingewiesen hat<sup>8</sup>, der Bearbeitung in dem angezeigten Sinne entgangen wäre. Dagegen ist von dem eigentlichen, tieferliegenden Gehalt des Buches auffallend wenig in die erwähnte moderne Umgestaltung übergegangen. Das Problem, das in der erhabenen altorientalischen

Weisheitsdichtung im Mittelpunkt der Betrachtung steht, die Frage, wie der Glaube an eine göttliche Gerechtigkeit in der gegebenen Weltordnung verbürgt erscheint, hat in der poetischen Einkleidung des 16. Jahrhunderts einer ziemlich oberflächlich gehaltenen Auseinandersetzung über das Thema weichen müssen, wie man Geduld im Leiden zeigen und der endlichen Erlösung durch Gottes Gnade warten solle. Die Reden der vier Freunde Hiobs sind begrifflicherweise erheblich abgekürzt worden, um so ausgiebiger sind dagegen die mehr nebensächlichen Einzelheiten der Erzählung, die der Prolog und der Epilog des Hiobbuches enthalten für die szenische Vorführung nutzbar gemacht. Allein, je weiter sich der moderne Dramaturg von seiner ursprünglichen Vorlage entfernt, um so näher kommt er, und das ist, was im Interesse unsrer Untersuchung die größte Aufmerksamkeit verdient, den uns schon bekannten Darstellungsformen der gleichzeitigen bildenden Kunst.

Von vornherein wiederholt sich im Gebiet der bildlichen Darstellung in verschiedenen Fällen die moralisierende Tendenz der Dichtung, die das Tugendbeispiel der Geduld in den Vordergrund stellt. Das Prädikat des „geduldigen“ Hiob das bezeichnenderweise selbst in der oben mitgeteilten Überschrift des Augsburger Bänkelsängerliedes noch erhalten ist, findet sich ebenso in dem zu den *Icones Biblicae* des Matthaeus Merian gehörigen Texte; als Vorbild der Geduld ist Hiob aber auch in den Szenen eines großen jetzt in Brüssel befindlichen Triptychon gedacht, das Barend van Orley 1521 für Margaretha von Savoyen ausführte und das die Bestellerin als Kaminstück im Schlosse von Hoogstraeten aufstellen ließ. In der darüber noch erhaltenen Anweisung ist der Gegenstand der Malerei ausdrücklich unter der Bezeichnung „sur la vertu de patience“ angeführt.<sup>10</sup> Und in gleichem Sinne hat auch Dürers eigene Komposition nicht lange nach ihrer Entstehung erneute Verwendung in einem Titelholschnitt gefunden, der einem 1509 in Nürnberg gedruckten „*Speculum Patientiae*“ beigegeben ist.<sup>11</sup>

Noch mehr aber hat unter dem Gesichtspunkt der uns hier interessierenden Frage der Inhalt des Rufschen Hiobspieles in verschiedenen Einzelheiten zu besagen. Wir erinnern uns, wie die Schmährede von Hiobs Weib, die in der ursprünglichen Dichtung nur als ein Motiv von untergeordneter Bedeutung erscheint, in den bildlichen Darstellungen von allem Anfang an mit besonderem Nachdruck herausgearbeitet ist, beinahe als wäre sie die wichtigste Handlung von allen. Auch der Dichter spielt mit dieser wenig anziehenden Frauenrolle einen besonderen Trümpf aus. Wir lassen als Textprobe die entsprechende Szene hier im Wortlaut folgen:

*Hie sitzt Job in siner arbeitslīgkeit. Der Satan vnd sine gsellē ziehend jn vß vnd trybend jn vff den mist nackend. Des Joben hußfrouw [spricht].*

Hör zu hör zu du min hußwirt  
Ich bin gar in der sach verjrt  
Du sitzest da vnd bist so krank  
Ich han so mengen wilden danck  
Ich acht ich werde von dir gan  
Din Got hat dich doch gar verlan  
Wies übel gieng vnd fiel alls nider  
Sprecht zu mir Gott gāb dirs wider  
Daruf hat ich mich gantz verlon  
Ich gsehn aber nüt wider kon

So sitzt du da thusts mul nit vf  
Ich mein du narr du wartest druf  
So wart recht thus mul vf vnd lug  
By dir zu syn ist nit min fug  
Bist yetz eben lang gesessen  
Wen kumpt din Gott gibt dir zessen?  
Du truwst wol er halt dich ruch  
Ist dir der hunger noch nit jm buch?  
Ich mein din Gott hab din vergessen  
Ruff du jn an ich wil gon essen



Dann du yetz nit mee für mich bist  
 Dwy! du also sitzt vff dem mist  
 Und so voll wust vnd gschwär

Welche nun well die hab dich gern  
 Damit so faren ich daruon  
 Heiß du din Gott yetz zu dir kon.

*Job.*

O wyb was fachst du mit mir an  
 Bin ich nit sunst ein armer man?  
 Das doch yetz alle Menschen sicht  
 Wie war wie war ist das man spricht  
 Das wyb dem mann allein syg hold  
 Ja wenn er habe geld vnd gold  
 Vil eeren vil zytlichs gut  
 Das macht die wyber wolgemut  
 Der den spruch macht hats empfunden

Ach Gott ach Gott was langer stunden  
 Was grosser not han ich am lyb  
 Vnd schendt mich erst mein eelich wyb  
 Das tringt mir erst vast durch min hertz  
 Vnd meeret mir all mine schmerz  
 Das ich bin kon vmb mine kind  
 Und han darzu min wyb zum find  
 Allmächtiger Gott biß du min Fründ.

Es folgt dann noch eine lange Auseinandersetzung, in die sich auch verschiedene Mägte des Hauses einmengen, indem sie teils für den so schmählich verlassenen Dulder, teils für die Frau Partei nehmen. Die Szene endigt damit, daß alle bis auf eine alte Schaffnerin, die ihrem Herrn treu bleibt, mit der Frau davonlaufen.

Soweit fürs erste der Text des Züricher Hiobspieles. Man sieht, wie Dichtung und bildende Kunst in der Ausführlichkeit und Derbheit, womit sie den Vorgang ausmalen, sich gegenseitig wenig nachgeben, und es wiederholt sich an diesem Einzelfalle, was sich auch ganz allgemein an dem Verhältnis von Kunst und Schauspiel im späteren Mittelalter beobachten läßt, wie nämlich beide in die Behandlung der dem realen Leben angenäherten Charaktere — offenbar will ja auch die treulose Hausfrau des Hiobspieles so verstanden sein — eine über alles Maß gesteigerte Komik hineinlegen, die selbst vor grotesken Wirkungen nicht zurückscheut.<sup>12</sup>

Eine weniger aufregende aber immer noch drastisch genug behandelte Szene bildet ferner sogleich im Eingang des Rutschen Stückes der Frevl der Kinder Hiobs, die das Gut ihres Vaters auf gottlose Weise beim Mahle verprassen und dafür von der Strafe des Himmels ereilt werden. Ein Sturmwind erhebt sich, bringt das Haus zu Fall, in dem sie ein Gelage vereint, und begräbt die Übeltäter unter den übereinander stürzenden Trümmern. Wiederum ein Vorgang, der in der ursprünglichen Dichtung nur vorübergehend als einer von vielen Momenten in der fortschreitenden Steigerung der über Hiob verhängten Plagen Erwähnung findet, der späteren dramatischen Bearbeitung jedoch ein vor anderen willkommener Gegenstand.

*Der erst sun Job redt.*

Hvßknecht gang hin lad mir min fründ  
 Du weist wol wär sy alls and sind  
 Dan hüt wil ich min jarstag han  
 Wie mine brüder ouch hand than  
 Du weist wol welcher bgadt sin tag  
 Das er vns gibt was er vermag  
 Von spyß vnd tranck die besten wyn  
 Darumb ich nit der böst wil syn  
 Wils Gott das ichs mag zwägen bringen  
 So wöllend wir syn guter dingen

Ich wil mit jn han guten mut  
 Dann der lyb ist ye das houptgut  
 Vnd lug du Koch daß bald syg gräch  
 Spar nüt daß jnen gütlích bschäch.

Nach diesen einleitenden Worten geht die erste Szene über in eine breit ausgedehnte Schilderung des Gelages, bei welchem Hausherr, Gäste und Dienerschaft sich „mit wenig Witz und viel Behagen“ an groben Spässen wie an Essen und Trinken göttlich tun, bis Freunde des alten Hiob, wenn auch ohne Gehör zu finden, abmahnend dazwischen treten.

Und wieder stellt sich hier die Parallele mit der bildenden Kunst ein. So schildert u. a. Barend van Orley im Mittelbilde des erwähnten Triptychon das Mahl der Kinder Hiobs und zwar im Augenblick der Katastrophe. Vor allem aber ist es hier nochmals Dürer und der Jabachsche Altar, der unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Wir besitzen von diesem Werke an greifbaren Überresten nicht mehr als was im vorhergehenden erwähnt ist. Dagegen sind wir über die Zusammensetzung des Ganzen noch etwas genauer orientiert durch eine, vermutlich wenig später entstandene Zeichnung von geringerer Hand, die uns den gesamten Aufbau des Altars bei geschlossenen Flügeln vorführt. Die ohne Zweifel noch dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts angehörige, getuschte Federzeichnung ist im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts, sie ist mit einem falschen Dürermonogramm bezeichnet und in einer der Cranachschen Schule verwandten Manier ausgeführt.<sup>13</sup> Das Hauptbild wiederholt, wie die beigefügte Abbildung zeigt, mit geringen Abweichungen vom Original die uns schon bekannte Darstellung von Hiobs Verspottung. Das Staffeldbild aber zeigt das Mahl der Kinder Hiobs, das der ausführende Künstler offenbar auch an seinem Teile als eine Handlung von besonderer Bedeutung in der Geschichte vom geduldigen Hiob angesehen hat.

Wie ist es, so fragen wir nunmehr aufs neue, zu erklären, daß in allen diesen, unter sich in keinerlei nachweisbarem Zusammenhange stehenden Versuchen, den Inhalt der alttestamentlichen Dichtung in neue künstlerische Formen zu gießen, die gestaltende Phantasie immer wieder dieselben Szenen herausgreift, und dazu noch solche Szenen, die sich in dem ursprünglichen Text keineswegs als besonders bemerkenswerte Gegenstände darbieten? Der einzig natürliche Weg der Erklärung ist nach meinem Dafürhalten, anzunehmen, daß beiden, der Schauspieldichtung bei Jakob Ruf wie der bildlichen Dichtung in den zahlreichen von uns namhaft gemachten Hiobdarstellungen, Dürers Werk nicht ausgenommen, eine gemeinsame Überlieferung zugrunde liege, deren Ausgangspunkt nirgend anders, als im geistlichen Drama des späteren Mittelalters gefunden werden kann. Es ist ja allerdings auch eine entfernte Möglichkeit denkbar, daß der eidgenössische Dichter irgend ein für uns nicht mehr nachweisbares Vorbild in Malerei oder Zeichnung vor Augen gehabt hätte, das für die Auswahl seiner szenischen Motive mitbestimmend gewesen wäre. Doch würde das nichts an der Tatsache ändern, daß in der Regel, wo bildende Kunst und Schauspiel so augenfällige Analogien zeigen, die Priorität der Erfindung auf seiten der Dichtkunst ist.<sup>14</sup> Und überdies liegt im gegebenen Falle die andere Annahme, daß der Dichter sich an eine ältere, dramatische Bearbeitung seines Stoffes gehalten habe, um so viel näher, als man weiß, daß er auch ein zweites religiöses Drama von dem „Jyden vnsers Herrn Jesu Christi, das man nempt den Passion“, das er 1545 drucken ließ, nicht frei geschaffen, sondern in Anlehnung an ein Osterspiel des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben hat.<sup>15</sup>



15

Deutscher Meister des 16. Jahrhunderts  
 KOPIE NACH DÜRERS JABACHSHEM ALTAR  
 Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet



Ob es noch einmal gelingt, ein älteres deutsches Hiobdrama nachzuweisen, das nach der einen wie nach der anderen Seite die Kette unserer Schlußfolgerung zu schließen und mit unwiderleglicher Gewißheit darzutun erlaubt, wofür nach Maßgabe der uns heute vorliegenden Tatsachen ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, daß nämlich dem Jabachschen Altar wie der gesamten entsprechenden Gruppe von Hiobdarstellungen eine der volkstümlichen Bühne entlehnte Umdichtung des ältesten altentlichen Stoffes zugrunde liege, das muß die Zukunft lehren. Die uns erhaltenen Texte oder Dirigierrollen bilden ja nur einen geringen Bruchteil dessen, was in der Zeit des ausgehenden Mittelalters an solcher Literatur vorhanden war, und jeder Tag kann neue aufklärende Funde ans Licht bringen. Uns muß es in diesem Augenblick genügen, auf einen bisher unbeachtet gebliebenen Stoff hingewiesen zu haben, an dem der mehrerwähnte Zusammenhang zwischen bildender Kunst und geistlichem Schauspiel in unzweideutiger Gestalt zu Tage tritt. Und es wird dem Interesse, das der Gegenstand verdient, nicht zum Nachteil gereichen, daß es diesmal ein Werk von Albrecht Dürer ist, das in einer für die Geschichte unserer alten künstlerischen Kultur so wichtigen Angelegenheit die Reihe der bisherigen Erfahrungen um ein vor anderen originelles und einleuchtendes Beweisstück vermehrt.

## Anmerkungen

- 1 H. Wölfflin, die Kunst Albrecht Dürers (1905) S. 115.
- 2 Dürers schriftlicher Nachlaß, herausgegeben von Lange und Fulse S. 57.
- 3 Dr. Friedrich Schneider, D. Johan Dietersbergers Bibeldruck, Mainz 1900, SS. 7, 16, 18.
- 4 Rooses, Poeuvre de P. P. Rubens V, S. 357 und Tafel 39 der Abbildungen.
- 5 E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Volksliedes im 18. Jahrhundert, Leipzig 1871, Beilage II, S. 33. Das hier mitgeteilte komische Duett entstammt einer Augsburger Liedersammlung von 1733.
- 6 Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl., Bd. II (1886) S. 346, vergl. auch Jakob Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz (1892) S. 318 f.
- 7 In der ältesten, in Zürich bei Augustin Frieß, o. J., gedruckten Ausgabe lautet der Titel: Die beschreybüß Jobs deß fromen gottsfürchtigen vnd gedultigen manns Gottes, in rymen wyß gestellt mit vil schönen figuren nüwlich darzu gemacht. Zu Zürich durch ein lobliche Burgerschafft gespilt worden. Vergl. dazu Goedeke a. a. O., wo auch die übrigen Ausgaben beschrieben sind mit Ausnahme eines undatierten, aber offenbar frühen und wahrscheinlich in der Schweiz, vielleicht in Zürich hergestellten Druckes, den die Stadtbibliothek in Zürich außer der Straßburger und der Baseler Ausgabe besitzt. Ich zitiere im folgenden nach dem bei Goedeke nicht genannten älteren Druck. Für die Benutzung aller drei Ausgaben bin ich der Zuverlässigkeit der Züricher Bibliotheksverwaltung zu besonderem Dank verpflichtet. Der Engadiner Hiob ist zweimal, zuletzt in den Annalen della Societad Rhaeto-romanscha, Annada undecima, Caira (Chur) 1896, S. 1 ff. durch Dr. J. Ulrich herausgegeben unter dem Titel: Job. Ün drama engiadinais del XVI. Secul. Die z. T. in Anlehnung an Holbein entworfenen, dürrigen Holzschnitte, mit denen die Straßburger und die Baseler Ausgabe versehen sind, enthalten keinerlei neue Gesichtspunkte der bildlichen Darstellung und überheben sich dadurch einer näheren Beschreibung.
- 8 „Und ist (das Buch Hiob) schier wie ein Argumentum Fabulae, wie man ein Spiel agit und hält, in welchem etliche Personen eingeführt werden, da Einer mit und nach dem Andern redet und disputiert, wie ihm im's Herz ist, und wie er's meint, daher es auch der Meister genommen und beschrieben hat, wie Terentins seine komoedien“ . . . Aus den Tischreden. Luthers Werke (Braunschweiger Ausgabe) Bd. VIII (1892) S. 199.
- 9 Die Heilige Schrift des Alten Testaments . . . übersetzt und herausgegeben von E. Kautsch. Beilagen (1894) S. 213 ff.

- 10 Frankfurter Katalog I (1900), S. 93; Édouard Fétis, catalogue descriptif et historique des tableaux anciens (Brüssel 1889) S. 160.
- 11 Siehe die Zusätze zum Frankfurter Kataloge I, S. 416.
- 12 Siehe Carl Meyer, geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, in Oeigers Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, I. Jahrg. (1886) S. 164.
- 13 K. d. Z. 1282. Die photographische Aufnahme danke ich der freundlichen Vermittelung des Herrn Professors Dr. Jaro Springer. Die Frage, ob der obersächsische Charakter der Zeichnung auf den ursprünglichen Bestimmungsort des Altars zu schließen erlaubt, mag hier nur im Vorübergehen gestreift werden. Der Jabachsche Name wird jedenfalls nicht vor Beginn des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit Dürers Werk genannt. Ob das Staffebild der Zeichnung, das in Komposition und figürlichen Einzelheiten mehr von Cranach als von Dürer zu enthalten scheint, die ursprüngliche Predella wiedergibt, muß dahingestellt bleiben, für das gegenständliche Interesse, das sich damit verbindet, ist diese stilkritische Frage ohnehin von sekundärer Bedeutung.
- 14 Siehe Carl Meyer a. a. O. S. 436.
- 15 Goedeke a. a. O. S. 347.

## ZWEI VISCHERSCHE GRABPLATTEN IN DER PROVINZ POSEN

VON KARL SIMON

Es sich die italienische Renaissance als maßgebender Faktor im Kunstleben des ehemaligen Königreichs Polen auswächst, geht der Haupteinfluß, wie an sich bei der damaligen festen, ja vorherrschenden Stellung des Deutschtums verständlich, von Deutschland aus.

In architektonischer Beziehung wird allmählich das Nachbarland Brandenburg von ausschlaggebender Bedeutung; für die übrigen Künste gewinnt seit der Mitte des 15. Jahrhunderts vor allem Nürnberg Bedeutung — die Stadt, die einmal künstlerisch am meisten in Deutschland aufstrebte, seitdem der Glanz der Metropole am Niederrhein im Erbleichen war und andererseits Polen geographisch verhältnismäßig nahe lag. So steht das Posener Goldschmiedehandwerk durchaus unter dem Einflusse Nürnbergs, und an greifbaren Persönlichkeiten der großen Kunst sind Hans von Kulmbach, Veit Stoß, Peter Vischer die klassischen Vertreter dieser Ausdehnung Nürnberger Kunstfließes. Hans von Kulmbach hat seine umfangreichsten Werke in Krakau geschaffen, Veit Stoß durch seine Tätigkeit hier einen nachhaltigen, schulbildenden Einfluß ausgeübt, der sich bis in entlegene Dorfkirchen eines weiten Gebietes erstreckt. Und von Peter Vischer sind eine ganze Reihe stattlicher Grabmäler in Krakau und dem Gebiete der heutigen Provinz Posen erhalten, die sein Werk nach Zahl und Bedeutung in unverächtlicher Weise vervollständigen.

Den Hinweis auf die Vischersche Tätigkeit in Posen verdanken wir zunächst R. Bergau;<sup>1</sup> weiteres hat dann Julius Kohte in seinem Inventarwerk<sup>2</sup> beigebracht und vor allem in Abbildungen allgemein zugänglich gemacht. Auf einige Denkmäler, die er nicht bringen konnte, hat er wenigstens hingewiesen und sie in Beziehung zu Vischer gesetzt.<sup>3</sup>

Es sind dies die Grabplatten von zwei polnischen Adligen, die wir hier zum erstenmal in Abbildung vorlegen; die eine in der Stadt Posen selbst befindlich, die andere in einem weltentrückten, am Ufer eines stillen Sees sich hinreckenden Dörfchen.

FELIX PANIEWSKI Das Grabmal des Felix Paniewski befindet sich in der Dominikanerkirche in Posen.<sup>4</sup> Es ist eine in die Wand eingelassene gegossene Messingplatte, 2,20 m hoch, 1,30 m breit, die aus drei Stücken besteht. Die Platte mit der in vertiefter Zeichnung gegebenen Darstellung wird umgeben von einer in spätgotischen Formen gehaltenen Umrahmung aus Stuck (s. Taf. VII).

Der Verstorbene steht, mit Dolch und Schwert gegürtet und in voller Rüstung, über die sich der Mantel legt, direkt nach vorn gerichtet da. Stand- und Spielbein sind nicht deutlich geschieden, sondern beide Kniee leicht nach auswärts genommen. Der linke Fuß ist ein Stück nach vorwärts gesetzt, so daß er die Ferse des rechten Fußes verdeckt. Die Unterarme sind vor der Brust hochgenommen, die Finger im Gebet zusammengelegt. Diese ganze Haltung, wie die, wenn auch nur ganz leise Neigung des unbehelmten Kopfes mit den bis auf die Schultern wallenden Locken läßt die Figur nicht ohne Befangenheit erscheinen.

Über dem einfach quadrierten Fußboden, auf dem der Ritter steht, erhebt sich, von zwei schlanken, nach oben sich verjüngenden Pfeilerchen links und rechts begrenzt, eine gotische Architektur, die nur in ihrem Oberteil über einem abschließenden Brokatteppich

zum Vorschein kommt. Der Zwischenraum zwischen dem Rande und den Pfeilern, die ein Stück in die Bildfläche hineingerückt sind und erst auf dem dritten Quadrat beginnen, ist mit graviertem Vierpaßornament ausgefüllt. Jedes zweite Quadrat ist mit einer Rosette verziert. Links unten lehnt das Schild mit dem Wappen Godziemba. Eine Inschrift läuft an den vier Seiten um:

Anno domini millesimo quadringentesimo octuagesimo octavo in die exaltacionis sancte crucis obiit magnificus strenuusque miles dominus Felix de Panyewo, castellanus Leopoliensis et capitaneus generalis exercituum serenissimi domini regis Polonie, hic sepultus. Orate pro eo.

Die Inschrift wird nach innen und außen durch elegantes Blattornament eingeschlossen, in das je ein von dem unteren Absatz der einrahmenden Pfeilerchen sich herabbiegendes drachenähnliches Tierchen hineinbeißt. Die entsprechenden Figuren (Hund und Affe?) auf dem oberen Absatz erscheinen ohne Verbindung mit dem Ornament.

Die Technik der Platte steht durchaus auf der Höhe; abgesehen von kleinen Fehlern in der oberen Architektur ist der Guß tadellos. Der Grund der Inschrift ist punktiert, wie mit der Punze bearbeitet; der Grund des Laubornaments mit Kreuzschraffurierung versehen, die auch auf der Platte, besonders in den Schattenpartien des Mantels, viel verwendet ist. Von besonderer Zartheit ist die Behandlung des sehr duftig gegebenen Haars, sowie der Mund- und Augenpartie. Die Pupillen sind tief ausgebohrt.

Eine äußere Beglaubigung der Vischerschen Urheberschaft liegt nicht vor, doch zeugt das Werk selbst in allem laut genug für sie. Als beweisend kommt noch hinzu, daß es durch das Muster des Brokatvorhangs mit einer großen Zahl Vischerwerke eng verknüpft ist.<sup>3</sup>

Der Kastellan von Lemberg gehört zu denjenigen polnischen Adligen, die im Waffenh Handwerk groß geworden, unter verschiedenen Herren das Kriegsglück versuchten. Seinen Haupttruhm erwarb er sich in den Türkenkriegen unter König Mathias, wo er Proben unerschrockenster Tapferkeit ablegte. Später beteiligte er sich unter König Kasimir an den Kämpfen gegen den deutschen Orden, belagerte und eroberte Konitz.

Er ist 1488 gestorben, wie sich aus der Inschrift ergibt; freilich ist damit für die Datierung der Platte noch nichts entschieden. Kohte äußert sich über ihre mutmaßliche Zeitstellung nicht; O. Buchner<sup>6</sup> denkt sie unmittelbar nach dem Tode des Dargestellten entstanden.

Bei der Vergleichung mit anderen Werken des Meisters wird zuerst einmal denjenigen der Vorzug zu geben sein, die dasselbe Thema, den weltlichen Herren, behandeln.

In Posen selbst bietet sich dafür zunächst das Grabmal des Lukas I. Górka<sup>7</sup> († 1475) dar, wohl mit Recht in den Anfang der neunziger Jahre gesetzt. Ohne weiteres geht aus der Vergleichung die spätere Entstehung des Paniewski-Grabmals hervor.

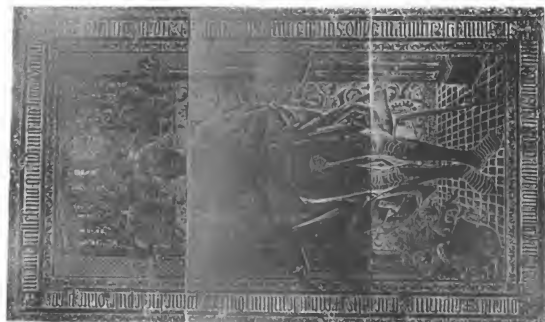
Dort noch ein Stehen auf dem Löwen, ohne deutliche Trennung von Stand- und Spielbein, Dolch und Schwert neben der Gestalt angeheftet; zwischen dem Brokatteppich und dem vordersten Teil der Bühne kein Luftraum.

Alle diese Unvollkommenheiten sind beim Paniewski überwunden.<sup>8</sup> Die Architektur, vor allem die seitliche, ist hier ungemein vereinfacht. Geblieben ist immer noch eine nicht ganz energische Haltung und ein fast senkrecht zusammengelegener der Hände. Haupt und Hände sind dagegen entblößt, wodurch ein wesentlich weicherer Zug in das Ganze kommt.

Die Platte des 1486 gestorbenen Kurfürsten Ernst in Meiß<sup>9</sup> nähert sich der bei Paniewski zutage tretenden Auffassung schon mehr. Die Architektur ist vereinfacht



GRABPLATTE DES NICOLAUS TOMICKI  
Tomice, Pfarrkirche



GRABPLATTE DES FELIX PANIEWSKI  
Posen, Dominikanerkirche



und auf den Hintergrund beschränkt, der Löwe noch beibehalten, der Fußboden noch nicht quadriert. Vor allem tritt hier zum erstenmal das auch hier die Inschrift beiderseitig einnehmende wellenförmige Laubornament — auch mit den Rosetten in den Ecken — in der gleichen Ausführung wie bei Paniewski auf.<sup>10</sup>

Näher zusammen gehören dann wieder die Denkmäler des Kurfürsten Albrecht des Beherzten († 1500) in Meißen<sup>11</sup> und des Woiwoden Peter Kmita († 1505) in Krakau.<sup>12</sup> Beide sind nach halblinks gewendet, beide fassen mit der Linken das Schwert, mit der Rechten das wehende Banner. Befangener ist die gewiß frühere Platte Albrechts.

Beide Denkmäler sind entwickelter als das des Paniewski. Freilich macht die Konsole, auf der Albrecht steht, einen altertümlicheren Eindruck, und die Haltung ist an sich kaum anders als bei Paniewski; nur die Drehung des ganzen Körpers in halbes Profil läßt sein Stehen energischer erscheinen. Indessen ist doch abgesehen davon der linke Fuß weiter zurückgezogen, obgleich auch er noch vor der Ferse des anderen Fußes steht. So wird unsere Grabplatte zwar in die Nähe, aber immerhin noch vor das Herzog Albrechtgrabmal fallen.

Genauer geht sie noch mit der Grabplatte eines unbekanntes Gliedes der Familie Salomon in der Marienkirche in Krakau<sup>13</sup> zusammen. Auch hier ist noch die Frontalansicht und die betende Stellung der Hände festgehalten, Schwert und Banner ruhen in den Armen des Dargestellten; auch hier sind Haupt und Hände entblößt; der Fußboden ist quadriert, Architektur fehlt ganz; offenbar sollte es ein einfacheres Werk werden. Die Stellung ist klarer als bei Paniewski. Die Quadrierung des Fußbodens ist bedeutend größer und gleicht der auf den Platten von Kardinal Friedrich († 1503) und des Kmita, gegenüber denen die Quadrierung der Paniewski-Platte kleiner und von Ängstlichkeit nicht frei ist. Die obere ornamentale Umrahmung der Salomonplatte begegnet ähnlich zum ersten Male am Sophiengrabmal in Torgau<sup>14</sup> (datiert 1504). Um diese Zeit mag das Werk auch ungefähr anzusetzen sein.

Noch eine weitere Platte muß hier herangezogen werden, die in Äußerlichkeiten der Paniewski-Platte verhältnismäßig nahe steht: die des Emeramus Salomon in der Krakauer Marienkirche.<sup>15</sup> Auch hier beginnt die gotische Architektur nicht gleich am Rande des Bildfeldes, sondern erst auf dem zweiten Quadrat des Fußbodens, eine Eigenart Vischers, die sich nur auf diesen beiden Platten in so ausgesprochener Weise findet. Auch das Blattornament und die Rosetten in den Ecken der Umschrift und des Ornamentes, sowie die Vierpaßkältchen neben den Pfeilern<sup>16</sup> begegnen hier. Im übrigen freilich sind Stellung und Haltung des Em. Salomon sehr fortgeschritten, so daß die beiden in unmittelbare Nähe sicher nicht gehören.

Als mutmaßliche Reihenfolge der Platten weltlicher Herren um 1500 dürfte sich demnach folgende ergeben: Kurfürst Ernst von Meißen († 1486), Lukas Córka († 1475), Paniewski († 1488), Kurfürst Albrecht der Beherzte († 1500), unbekannter Salomon (Todesjahr unbekannt), Emeramus Salomon († 1504), Peter Kmita († 1505). Bald nach 1500 wird die Platte für Paniewski entstanden sein.

Auch der Vergleich mit den übrigen Platten — der geistlichen Herren, der Frauen — würde dieser Ansetzung nicht widersprechen. Der Luftraum zwischen Gestalt und Brokatteppich ist bereits bei dem 1496 datierten Monument des Bischofs Johann IV. Rot in Breslau<sup>17</sup> vorhanden (bei Kurfürst Ernst in Meißen noch nicht deutlich). Genau stimmt das Blattornament des Amaliengrabmals in Meißen<sup>18</sup> sowie des Sophiengrabmals in Torgau mit dem des Paniewski überein, das dadurch überhaupt einer größeren Anzahl von Grabplatten näher verbunden wird: Kurfürst Ernst in Meißen als ältestem

Denkmal, Johannes Rot in Breslau, in Posen B. Lubranski und Uriel Górká (Umrahmung in dem zweimal gebrochenen Streifen über dem Eselrücken der Architektur — eine Vorstufe zu dem mit der Architektur nicht mehr zusammenhängenden Rundbogen auf der Emeramus Salomon-Platte?), in Krakau der unbekannt Salomon, Emeramus Salomon (äußere Umrahmung, innerer Rundbogen und Teppichbordüre), Peter Kmita, Kardinal Friedrich (Teppichbordüre), Callimachus (Reliefschnitzerei am Bücherpult), Peter Salomon, in Lübeck Godard Wigerinck († 1518)<sup>19</sup> (äußerer Rundbogen).

Meist bildet der Blattfries die äußere Umrahmung der Inschrift, bei einigen Platten dagegen außerdem ebenso wie beim Paniewski den Abschluß nach innen: Kurfürst Ernst und Amaliengrabmal in Meißen, Sophiengrabmal in Torgau, B. Lubranski, Peter Salomon (doch nur an den Langseiten der Innenseite).

NICOLAUS TOMICKI Offenbart sich in der Paniewski-Platte bei aller technischen Meisterschaft in der Auffassung noch eine gewisse Eckigkeit und Befangenheit, so zeigt uns das zweite, bedeutend spätere Werk die Höhe des entwickelten Stils.

Wieder ist es die Grabplatte eines Ritters, diesmal eines Bannerträgers von Posen, Nicolaus Tomicki, der nach seinem 1478 erfolgten Tode in der von ihm gegründeten Kirche seines Adelsitzes Tomice — einige Meilen westlich von Posen — bestattet wurde.<sup>20</sup>

Wieder ist es eine gegossene Messingplatte, deren Hauptteil aus vier Stücken besteht. Drei enthalten die eigentliche Darstellung und das Schlußstück der an drei Seiten herumgeführten ornamentalen Umrahmung, das vierte die Inschrifttafel. Die Umrahmung der beiden Langseiten setzt sich aus je drei Stücken zusammen.

Die Platte, 2,75 m hoch, 1,40 m breit, enthält in vertiefter Zeichnung die stehende Figur des Verstorbenen (s. Tafel VII).<sup>21</sup>

In den mächtigen Plattenpanzer gehüllt, setzt er den rechten Fuß, neben dem der Helm auf der Erde steht, leicht zur Seite; rechts von ihm hängt sein Wappenschild herab. Im linken Arm hält er das Banner, das in mächtigem Schwunge nach seiner rechten Seite hinüberweht. Die Hände sind in Brusthöhe leicht aneinandergelegt. Das bartlose Gesicht ist in den Konturen kräftig betont; die ein wenig knollige Nase springt derb heraus. Das nur leicht gewellte Haar umgibt das Gesicht bis in Höhe des individuell geformten Mundes. Der Ausdruck ist, ohne unsympathisch zu sein, eher trübe und resigniert, wozu der mächtige Zug der Fahne einen bemerkenswerten Kontrast bildet. Der Fußboden ist quadriert, der Hintergrund glatt gelassen. Rechts und links schließen den Raum längliche Quadern, die den Unterbau für zwei spitzbogige Säulenorkaden bilden; die ganze Anordnung wird rechts freilich durch die Fahne verdeckt. Darüber setzt sich die Mauer noch ein Stück fort, belebt durch schmale, rundbogig schließende Öffnungen. Den Abschluß nach oben bildet das noch vom Haupt des Tomicki berührte, in seiner Anlage nicht ganz deutliche Tonnengewölbe, gleichfalls mit einigen schmalen Öffnungen versehen. Die Zeichnung ist überall kräftig, in den Schatten mit kleinen parallel laufenden Strichlagen angelegt.

Im Gegensatz zu der vertieften Zeichnung des Ganzen erhebt sich bei der Umrahmung die Zeichnung reliefmäßig über dem vertieften Grunde. Im unteren Teil der beiden sich genau entsprechenden seitlichen Umrahmungen ist das Ornament nicht ganz klar. Hinauf und hinab biegen sich zwei lange Eichblätter, zwischen ihnen an der Innenseite horizontal stehendes Blattwerk, daneben eine lange senkrechte Öffnung. Darüber beginnt in der Höhe der eigentlichen Bildplatte das aufsteigende Ornament, nicht fortlaufend, sondern immer von neuem ansetzend; Korb-, Ranken- und Blättermotive wech-

seln, jedoch nicht regelmäßig, miteinander ab. Die obere Schmalseite bringt die Verbindung der beiden Längstreifen in langen, welligen Ranken, unterbrochen durch Korbmotive. Unten schließt die Tafel mit der Inschrift ab:

Nicolao Thomiczki, vexillifero Posnaniensi, pace et bello claro, ac singulari virtute, prudentia, pietate, vite innocencia et cultu dei ac religionis insigni Petrus, Cracoviensis et Posnaniensis episcopus et regni Poloni vicecancellarius, parenti optimo ac bene merenti poscellit die secunda mensis July MDXXIII.

Der Sohn des, wie es scheint wenig hervorragenden Bannerträgers von Posen, Peter Tomicki, war zu den höchsten Ehren emporgestiegen. Nach längerem Studienaufenthalt im Auslande (Leipzig, Bologna, wo er zum Doktor beider Rechte promoviert wurde), kam er an den Hof des Kardinals Friedrich Casimir in Krakau, dessen hohe Gunst er sich bald erwarb. Er wurde Sekretär des Königs Sigismund, Bischof von Posen und Krakau, Vizekanzler der Krone Polen und leitete durch lange Jahre die Politik des polnischen Reiches, bis er im Jahre 1535 siebenzigjährig starb. Die einfache — noch jetzt vorhandene — Sandsteingrabplatte des Vaters, die die Angabe des Todesjahres enthält,<sup>22</sup> mochte dem Sohne nicht genügen, und so errichtete er ihm 1524 mit der Messingplatte ein aufwändigeres Denkmal.

Auch hier liegt bei der Frage nach ihrer Herkunft kein Grund vor, an eine andere Gießhütte als die Vischersche zu denken. Gerade in Krakau hatte Peter Tomicki Gelegenheit genug, Werke Vischers kennen zu lernen; vor allem war das Grabmal seines Gönners, des Kardinals Friedrich Casimir, von Vischers Hand. Vielleicht hatte Peter auch schon die Bestellung für die Grabplatte des Andreas Szamolulski († 1511) in Samter vermittelt, der ein Bruder seiner Mutter war.<sup>23</sup>

Ihrer ganzen Anlage nach liegt die Tomicki-Platte durchaus in der Richtung der Vischerschen Grabplastik. Fast alle Elemente finden sich bereits in früheren Werken. Neu ist der glatte Hintergrund, ohne Brokateppich und ohne Holzverschalung; neu auch der Arkadenbau links und rechts, durch den der Charakter eines Gehäuses, in dem der Verstorbene steht, konsequenter als sonst jemals betont wird.

Auch das ist ungewöhnlich, daß die Grenzen zwischen Bildfläche und Umrahmung ineinander übergehen: der Kopf stößt an die Umrahmung, die Lanze ragt in sie hinein.

In sonstigen Einzelheiten ist der Zusammenhang mit anderen Vischer-Werken nicht so deutlich: an die Fenster der Kuppel des Tucher-Epitaphs (1521) erinnern die gleichartigen Öffnungen in der Architektur der Tomicki-Platte; die hier auftretende Renaissanceornamentik in der Umrahmung begegnet, nur zusammenhängender in den Motiven, schon am Grabmal Friedrich III. († 1510) in Meißen, wo es nur die Langseiten begleitet, an der oberen Schmalseite dagegen noch fehlt. Auch die Grabmäler des Oodard Wigerinck in Lübeck, des Kardinals Albrecht in Aschaffenburg, Kurfürst Friedrichs des Weisen in Wittenberg können zum Vergleich herangezogen werden, ohne daß freilich die Übereinstimmungen schlagend wären. Auf dem Epitaph der Egidienkirche in Nürnberg mit der Orablegung (1522) sind die beiden um ein Mittelstück gruppierten wellenförmigen Ranken dem Abschluß der oberen Schmalseite der Tomicki-Platte verwandt.

Eine Sonderstellung nimmt diese unter den Werken der Gießhütte insofern ein, als sie das einzige sicher datierte Grabmal eines einfachen ritterlichen Herren in dieser Spätzeit ist, das noch in enger Verwandtschaft zu den früheren Lösungen des Themas steht. Die Hauptaufgaben dieser Jahre sind Epitaphien abweichender Art, Grabplatten von Frauen und von „Chur- und Fürsten“, wie der alte Neudörffer sagt.

Tomicki ist der „letzte Ritter“ Vischerscher Observanz, der noch zu Lebzeiten des alten Peter die Gießhütte verlassen hat — ein Jahr, nachdem Hutten und Sickingen für immer vom Schauplatz abgetreten sind.

Die Frage: ob Vater? Sohn? Söhne? ist auch hier mehr nur aufzuwerfen als zu beantworten. Ein Anteil der Söhne ist an sich wahrscheinlich. Das Verwischen der Grenzen zwischen Bildfläche und Umrahmung — noch nicht bei dem Grabmal des Herzogs Friedrich in Meißen — würde der alte Vischer gewiß als stilwidrig empfunden haben. Bei den von Döbner für Hans Vischer in Anspruch genommenen Grabmälern der Herzogin Barbara († 1534) und ihrer Söhne Johann († 1537) und Friedrich († 1539), sämtlich in Meißen, zeigt sich diese Stilwidrigkeit in Immer steigendem Maße, bis bei der letzterwähnten Platte nur der Rumpf noch in der Bildfläche, der Kopf dagegen schon vollständig in der Umrahmung steht.

Ein leises Sentiment, ähnlich wie später bei dem Grabmal Friedrichs des Weisen, läßt auch an die Mitwirkung des jüngeren Peter denken. Die Werke des Alten atmen jene harmonische, ungrüblerische Selbstsicherheit, die der jüngeren Generation — und nicht nur im Kreise der Vischer — allmählich abhanden kommt.

## Anmerkungen

- 1 R. Bergau, Bronzewerke aus Peter Vischers Gießhütte zu Nürnberg in Posen und Gnesen. Zs. der hist. Ges. f. d. Prov. Posen Bd. II (1886), S. 177 f.
- 2 Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. Berlin 1896—1898. Vgl. Herm. Ehrenberg: Gesch. d. Kunst im Gebiete d. Prov. Posen. Berlin 1893, S. 38.
- 3 Zs. der hist. Ges. f. d. Prov. Posen Bd. VII (1891), S. 487.
- 4 Vgl. Kohte, Kunstdenkm. Bd. II, S. 45.
- 5 Es gehört zu der von L. Justl, Rep. f. Kunstw. Bd. 24 (1901) S. 39, aufgestellten Gruppe VI, zusammen mit den Platten für Johannes Rot, Herzogin Sophie, Herzogin Amalie, Kurfürst Ernst in Meißen, Kardinal Friedrich in Krakau u. a.
- 6 Repert. f. Kunstwiss. 27. S. 144.
- 7 Abb. bei Kohte, Kunstdenkm. Bd. II, Taf. II; vgl. L. Justl, a. a. O.
- 8 Sie allein sind freilich auch bei Vischer kein untrügliches Kennzeichen; archaische Motive gebraucht er zuweilen auch später noch, nachdem vollkommeneren Lösungen schon gefunden sind. So ist z. B. das hier bei dem Lukas Görka vorkommende Motiv, daß Schwert und Lanze (bez. Dolch) neben dem Dargestellten freistehen, bei der Platte des Kmita († 1505) und sogar des Andreas Szamotulski in Samter (Kohte Bd. III, Taf. I), der erst 1511 starb, wieder verwendet.
- 9 Für die Meißener Grabmäler vgl. Donadini und Aarland, Die Grabmäler der Erlauchten Wettiner Fürsten in Meißen. Leipzig 1898.
- 10 Daß die Lukas Görka-Platte eher entstanden ist als die des Kurfürsten Ernst, ist allgemeine Annahme, aber nicht bewiesen. Die angebliche Datierung 1495, von der Justl und nach ihm Daun (Peter Vischer und Adam Krallf. Bielefeld u. Leipzig 1905) sprechen, ist offenbar eine Verwechslung mit dem Magdeburger Ernst-Denkmal. Der Görka wirkt altertümlicher, aber es ist ein altertümlicher Typus, der im Posener Dom bereits vertreten war (Opalinski), während die Ernst-Platte gleichfalls einem Typus, aber einem entwickelteren im Meißener Dome folgte. Zu beachten ist jedenfalls der Umstand, daß letztere aus 16, die Görka-Platte aus 8 einzelnen Stücken gegossen ist. Ein technischer Rückschritt dieser Art wäre schwer zu begreifen. Daß die Opalinski-Platte aus nur zwei Teilen besteht, ist vielleicht aus der Autorschaft des routinierteren Vaters Herrmann zu erklären.

- 11 Greeny, Monumental brasses, S. 50.  
 12 Daun, a. a. O., Abb. 15.  
 13 S. Daun, a. a. O., Abb. 13.  
 14 Daun, a. a. O., Abb. 9.  
 15 Vgl. meine Notiz im Rep. I. Kunstw. Bd. 29 (1906) S. 155. Abb. in Pomniki Krakowa M. i. St. Cerchów, z tekstem Fel. Kopyry. Kraków 1904.  
 16 Sonst in dieser Weise noch auf dem Sidoniengrabmal in Meißen und der Platte eines unbekanntem Cardinals in Krakau (Daun S. 22) vorkommend.  
 17 Lutsch, Bilderwerk schlesischer Kunstdenkmäler III. Taf. 224.  
 18 Greeny, S. 52.  
 19 Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck Bd. II. (1906) S. 393. In der Form spitziger, dezidierter, nicht von so klarem Fluß wie sonst, abgesehen etwa von dem unbekanntem Salomon und vor allem dem Kallimachus. Mit der Platte des Peter Salomon ist die des Wigerinck dadurch noch enger verbunden, daß auch hier der Grund als Holzmaserung, mit abschließendem Fries, der Abschluß der Nische als Backsteinmauerwerk charakterisiert ist (letzteres übrigens schon auf der Albrechtgrabplatte). So spricht auch das für meine spätere Datierung der Peter Salomon-Platte (Repert. I. Kunstw. Bd. 29. S. 20f.). Wenn dort ein Versehen in der Schreibung der Jahreszahl angenommen wurde, so möchte ich heute hinzufügen, daß in der Inschrift der Sidonienplatte in Meißen mehrfach i statt r geschrieben worden ist (neben der richtigen Schreibung); also bei der Ähnlichkeit des Zahlzeichens für 10 und r ein ganz analoger Fall. — Unterdessen hat sich auch urkundlich feststellen lassen, daß Peter Salomon nicht 1506 gestorben ist; noch 1513 ist er am Leben und im Amte, wie sich aus einer vom 1. Mai dieses Jahres datierten Krakauer Universitätsurkunde ergibt. Cod. Diplomat. Universitatis Studii generalis Cracoviensis Pars IV. Cracoviae 1884, p. 42 sq.  
 20 Kohle, Kunstdenk. Bd. III. S. 24.  
 21 Die Abbildung entspricht nicht allen Anforderungen, doch sind die Schwierigkeiten, die sich der photographischen Aufnahme entgegenstellen, ungewöhnlich groß. Vgl. Kohle, Hist. Monatsbl. I. d. Prov. Posen V (1904) S. 144. — Das fehlende Stück rechts wird durch einen vorstehenden Altar verdeckt.  
 22 Kohle, Kunstdenk. Bd. III. S. 24.  
 23 Kohle, Kunstdenk. Bd. I. 77 denkt hier an eine Vermittelung durch die Górkas, die 1513 mit den Szamotulskis durch Heirat verbunden wurden. Näher liegt jedenfalls die Vermittelung durch den leiblichen Neffen.

# EIN GRUPPENBILDNIS FRIEDRICH TISCHBEINS IN LEIPZIG

VON WILHELM PINDER

Wir bereiten uns vor, die Geschichte unserer neueren Malerei zu schreiben. Die rückblickenden Ausstellungen des letzten Jahres konnten erst tastende Versuche sein; indessen versicherten sie uns, daß unsere Vorstellungen vom 19. Jahrhundert — nun vom Grunde aus bewegt — sich nie mehr zu dem glatteren Bilde zurückberuhigen werden, das jenem Jahrhundert selbst als Wahrheit galt. Und so ist eine neue Unsicherheit unser sicherster Gewinn. Ein guter Gewinn: Die Möglichkeit neuer Fragen, das Recht zu neuer Fragestellung.

Wir hoffen nicht auf eine große Linie, die dem Anstiege der Franzosen sich vergleichen ließe. Aber wir dürfen gewärtig sein, verborgene Schätze an so vielen Punkten zu entdecken, daß uns die Linie ersetzt wird. Soll unsere Hoffnung Halt machen an der Grenze des Jahrhunderts? Müssen wir nicht suchen, immer mehr rückwärts zu graben? Die Grenzen unseres aufsteigenden Zeitalters zurückzuschieben gegen das traurige Nichts, das seit Holbeins Tode die deutsche Malerei bedeutete — eine Finsternis, die von dem einzigen Sterne Elsheimer kein Licht annehmen konnte?

Es ist nur natürlich, daß die neuen Ahnungen, die werdenden geschichtlichen Erkenntnisse auf dem Boden des 19. Jahrhunderts wuchsen, daß die Zeit vorher auch auf der Berliner Ausstellung, die von 1775 an rechnete, uns am wenigsten zu erzählen wußte. Unsere Lehrbücher sagen etwas über den römischen Kreis unter Mengs und ein paar Worte über Graff, die einzige indiskutable deutsche Größe. Sie nennen einen oder zwei Tischbeins, und in einigen erfährt man flüchtig von einer Malerfamilie dieses Namens. Es geschieht dies sogar ziemlich häufig — und doch gehört diese Familie zu dem ganz Verborgenen. Es ist die schlimmste Verborgenheit: die große Zahl von gegen 20 malenden Familiengliedern hat einen nebulösen Sammelbegriff geschaffen, den selten Jemand zu durchdringen wünscht.

Hier aber ist ein doppeltes Unrecht. Denn das Verborgene ist ein Schatz. Schon den Sammelbegriff, schon die Kunst der Familie, werden wir besser bewerten müssen. Edmond Michel hat in seiner Etude biographique sur les Tischbein<sup>1</sup> ausgesprochen, was die Deutschen als die Ersten wissen sollten: „Les Tischbein ont su fonder une école dans leur patrie; c'est à eux que l'on doit cette nouvelle renaissance de l'art en Allemagne; ils sont les précurseurs des Owerbeck et des Cornelius.“

Wir wissen nicht, ob auch wir noch die Maler der Casa Bartholdi auf dem Wege antreffen werden, der von uns zu den Tischbeins sich bahnen läßt. Aber Das werden wir — glaube ich — einsehen müssen, daß in dieser Familie Mancher, den wir, uns abgewandt, „dahinten“ im 18. Jahrhundert glaubten, mit entschiedenem Ausdruck vorwärts blickt: uns selber ins Gesicht.

Vorher muß freilich das andere Unrecht überwunden sein. Wir müssen die Unterschiede in der großen Familie sehen lernen. Wir brauchen nicht von jedem Kleinen ein klares Bild zu schaffen; aber das muß erkannt werden, daß da zum mindesten drei Persönlichkeiten von wirklicher Bedeutung sind, Persönlichkeiten, deren jede eine der wichtigsten Seiten aus jener kritischen Zeit unserer Kultur wiedergibt — der chicanöse Sammelbegriff hält sie nur den Meisten verborgen. Es sind Johann Heinrich der Ältere (1722—1789), Johann Heinrich Wilhelm (1751—1829) und Johann Friedrich

August (1750–1812). Ich möchte sie im Rahmen dieser Studie kurz als Heinrich, Wilhelm und Friedrich benennen dürfen.

Der Älteste gehört stilistisch noch ganz zum Rokoko, ist Schüler des Van Loo und des Piazzetta. Er weist nur dadurch vorwärts, daß er überhaupt malen kann, mit einer Eleganz, einem farbigen Reichtum, die das arme Deutschland von damals nicht kannte. Er hat noch wenig neue Töne und pinselt auch, wo es verlangt wird, im leichtsinnigsten Seigneur-Geschmack. Man vergleiche nur seine affektierte „Schönheitsgalerie“ im Schlosse Wilhelmsthal mit dem in köstlichem Rot raffiniert gehaltenen Porträt eines bückeburger Fürsten zu Kassel.<sup>9</sup> Aber mitten in sein Werk hat er das Bildnis der Frau vom Rath<sup>3</sup> gestellt, das ein freudiges Versprechen einer neuen künstlerischen Ehrlichkeit ist. Die deutsche Malerei verdankt ihm, daß einmal Einer das Handwerk wieder konnte.

Die beiden Anderen, seine Neffen, haben es von ihm gelernt. Sie sind um die Mitte des Jahrhunderts geboren, sie leben unter den Menschen, denen unsere Musik und Literatur ihren grandiosen Aufschwung dankt, im Strome der bewußten Selbsterneuerung, die uns Justis „Winckelmann“ in klassischer Klarheit dargestellt hat. Hier haben wir das Recht, nach einem entschiedenen Vorwärts der Gesinnung zu fragen.

Eine bedingte Antwort hat man sich bisher erst bei Wilhelm, dem „Goethe-Tischbein“, geholt. Natürlich, denn er war eine von Grund aus literarische Natur. Dies verband ihn mit Goethe, es verband ihn mit den Kräften eines Aufschwunges, der für jene Zeit außer Frage steht. Er gab einen „Homer, nach Antiken gezeichnet“ heraus, zu dem Heyne die Erläuterungen schrieb. Er veröffentlichte ein Werk über antike Vasen gemeinsam mit Lord Hamilton. Und zum Lebensvollsten seiner Hinterlassenschaft gehört die ausgezeichnete Selbstbiographie<sup>4</sup>, deren eigentliche Erzählung der intelligente Satz eröffnet: „Meiner Existenz ward ich zuerst inne, als ich auf die Nase gefallen war.“

Auf der Brücke zum Literarischen stehen auch noch jene prächtigen Studien von Tiergesichtern, deren physiognomische Kraft er vergleichend bis zum menschlichen Charakterkopfe steigerte.<sup>5</sup> Die Patenschaft seines freundlichen Gönners Lavater ist hier außer Zweifel. Ja, selbst Das, was in der Entwicklungsgeschichte unserer Malerei wenigstens als Symptom sein Wichtigstes ist — die Wendung zum Nationalen — entstammt einer literarischen Phantasie. Er hat sich als Jüngling für die deutsche Geschichte begeistert — weil in der historischen Situation die beste Quelle auch der bildenden Kunst erblickt wird — und verfiel mit einer rührenden und bedeutungsvollen Sehnsucht die Rechte der vaterländischen Historie neben der klassischen. Und so entsteht ein „Armin, der Retter Deutschlands“, ein „Götz von Berlichingen“, ein „Luther“ und vor allem jenes Erstlingswerk, das bei den französischem Akademikern — David voran — das Staunen einer uns unbegreiflichen Bewunderung erregt hat<sup>6</sup>: Der Konradin<sup>7</sup>.

Das Alles bleibt bedeutsam genug. Wilhelm Tischbein hat sich zwar dem Klassizismus nicht dauernd entzogen; aber immerhin: was hier im literarischen Untergrunde sich ankündigte, konnte doch einst als befreiende Tat in der Landschaftsmalerei herausbreiten. Es war schon ein Vorspiel, ein erstes „Besinnen auf die eigene Scholle“.

Freilich verlor jener Wille zur Selbstbesinnung sein Bestes, als er unter die Formen einer noch schwachen Malerei niederduckte. Der Konradin ist noch ganz jenes negative Ideal, mit dem der Deutsche sich über seine Schwäche trösten mußte: der Jüngling „ohne Falsch“ — und damit schon zu Ende. Und das Wichtigste: dem Auge wird kaum etwas Echtes angeboten, geschweige denn eine neue Schönheit. Der plumpe

und dennoch weichliche Götze ist wohl ein lauter Protest gegen alles Rokoko — aber nicht vom Geiste der Malerei selbst erhoben. Der suchte andere Siege und forderte andere Mühen. Er forderte einen engen Kreis, damit die aus langer Ohnmacht sich aufrichtende Kunst ihre Kräfte sammeln könne. Und er hatte ihn schon gefunden — eben da, wo Wilhelm Tischbein nach eigenem Geständnis es am leichtesten nahm: im Porträt. Im Porträt war die Ablösung von der Literatur am leichtesten einzuleiten — der Weg der Rettung und vielleicht der Größe für unsere Malerei. Hier war schon Natur — das letzte Ziel —, aber hinter ihr blickte noch der Reichtum allgemeinsten menschlichen Geschehens hindurch, der die geheime Beihülfe literarischer Kräfte noch einmal zusicherte. Und es war die Größe Graffs, daß er seine ganze Kunst auf die Natur im menschlichen Gesichte einstellte. Die männliche Kraft seiner Bildnisse ist so neu, weil sie unmittelbare Naturanschauung ist. Durch ihn griff die Malerei selbst endlich wieder mit einer sicheren Hand nach der Wirklichkeit, die sie tragen mußte, und die sich ins Kleine, in die kluge Enge Chodowieckischer Stiche und allenfalls den feinen, aber schüchternen Schmetterlingsglanz Fügerscher Miniaturen geflüchtet hatte. Das Porträt des Dieners Samuel Nagel<sup>1</sup>, dessen warmherziger Treue er eine Art natürlichen Heiligenscheines gemalt hat, beweist eine originale Verwandtschaft dieser jungen Malerei mit dem bürgerlichen Drama Lessings und des jungen Schillers. In dem Reichtum, den diese neue Objektivität über Graffs Bildnisse ausgoß, scheint mir eine neue deutsche Malerei zum ersten Male wieder Tatsache geworden zu sein.

Damals konnte es ein Vorzug sein, einen engeren Willen zu haben. Wilhelm Tischbein hat — durch einen übermächtigen literarischen Instinkt verführt — das Beste seiner Kraft nicht an diesen Kreis getragen, der die Oesundung barg. Sein Vetter Friedrich, weniger geistreich, weniger vielseitig, übertraf ihn, indem er seinen Platz in der Geschichte hier zu wählen mußte. Es war der Platz an der Seite Graffs. Man hat ihn Friedrich Tischbein in einem engeren Sinne schon früher zugestanden. Graffs männliches Talent versagte seine letzte Feinheit vor der Darstellung der Frau. Schon Friedrichs eines Bildnis der Königin Louise<sup>2</sup> dagegen versichert mit einem bezaubernden Charme, daß die Lücke, die Graff hier ließ, geschlossen wurde. Indessen scheint eine genauere Einsicht in sein Werk — die heute sehr erschwert ist — noch in einem höheren Sinne den Rang neben Graff dem Künstler zubilligen zu dürfen. Unsere junge Malerei — als eine Kunst, die erst wieder das Gehen lernen mußte — arbeitete sich vom Bildnis aus langsam vorwärts; vom Kopfe aus die Gestalt zurückerobernd, von der Gestalt aus den größeren Raum: bis endlich das beseelte Landschaftsportrait — wenn auch, wie alles Deutsche, als seltene und scheinbar isolierte Leistung — möglich war. Mir scheint diese Wahrheit evident. Ein Brustbildnis von Graff ist von einer wirklichen, neuen, anschauenden und stilbildenden Kraft völlig durchdrungen; aber schon bei der ganzen Gestalt wird alles flacher, leerer — unsicherer. Dem Gruppenbilde fehlt die haltende Energie deutlicher Räumlichkeit, und was gar von Landschaft selbst erscheint, ist einfach eine Verabredung — Abbréviatur.

Friedrich Tischbein, dessen künstlerischer Wille vor Bestellungen leicht ermüdete und dessen Bild in den Museen durch solche schwächere Leistungen wesentlich gefälscht wird, hat in den Werken seiner ganz freien Wahl ein gutes Stück jenes notwendigen Weges begangen — weiter, wie mir scheint, als Graff, und darum dem größeren Genossen doch noch beinahe ebenbürtig geworden. Schon auf der Dresdener Portrait-Ausstellung von 1904 sah man das Bildnis eines Kaufmanns Dufour-Feronce und seiner Tochter, das zwei Gestalten mit nobler Sicherheit vor der Landschaft zeigte. Und ich





JOH. FRIEDRICH AUGUST TISCHBEIN  
Familienbildnis

Leipzig

Privatbesitz

möchte hier das größte und schönste jener Werke mitteilen, die im Privatbesitze seiner Nachkommen verborgen sind — um so lieber, als dieses Bild gleich dem eben genannten sich in Leipzig befindet. An ihm erkennt man, daß, wenn Heinrich zuerst das Werkzeug der Malerei durch Fremde wirklich meistern lernte, wenn Wilhelm beschloß, es den Schätzen einer wesentlich deutschen Bildung zuzuwenden, so Friedrich jenen einzigen kleinen Kreis ganz originaler Kunst erfüllte, in dem die Zukunft beschlossen lag; und daß so in Jedem der Dreie eine der notwendigen Formen unserer Selbsterneuerung sich wieder spiegelt: die Schule des Auslandes, die Universalität noch suchenden, noch um sich schauenden Denkens, und als Letztes die stille und entschiedene Versammlung der Kraft auf den Ansatzpunkt einer ersten selbständigen Bewegung.

Johann Friedrich August Tischbein, 1750 zu Maastricht geboren, hatte seine Ausbildung durchaus innerhalb der Gens empfangen können: zuerst durch seinen Vater, den Hildburghäuser Hofmaler Johann Valentin Tischbein, später bei dessen jüngerm Bruder, dem berühmten Johann Heinrich dem Älteren zu Kassel.<sup>10</sup> Dort, an der Akademie des Oheims, war er 1771 als „dessinateur“ angestellt. Schon 1772 aber ergriff ihn der Wandertrieb seiner Familie und führte ihn durch zehn Jahre sammelnden, lernenden Eifers hin. Er suchte Paris für zwei Jahre auf und brachte von dort die Freundschaft mit Gotthard von Müller, dem ausgezeichneten Stuttgarter Kupferstecher, heim. Und als in der Heimat der Fürst von Waldeck ihn zum Hofmaler annahm, gewann er hieraus die Gewähr zu erneuten Reisen. Er sah Frankreich wieder, lernte Holland kennen, malte mit großem Erfolge in Rom und Neapel und schloß Freundschaft mit Jacques Louis David. In Wien fand er einen Maler, von dessen Farbenton gelernt zu haben er gerne bekannte: Friedrich Heinrich Füger. Vielleicht empfing hier sein Kolorit das zarte warme Gold — In Fügers Kieler Selbstbildnis<sup>11</sup> ist es vielleicht im größeren Vorbild zu erkennen. In jenen Jahren sammelte und sog seine Seele alles Verwandte ein. Auch das französische Genre wirkte. Es ist verständlich, wenn Michel bei Tischbeins famosem Kinderbildnis — *La petite Boudeuse*<sup>12</sup> — an die *Vigée-Lebrun*, ja an *Greuze* erinnert. Aber schon damals formte sich in ihm, was seine eigenste Tat und Schöpfung war. Um 1780 entstand in Stuttgart, etwa gleichzeitig mit der *Boudeuse*, das Pastellbild von Gotthard v. Müllers Gattin mit dem Kinde — *la tendre mère* heißt es auf Müllers Stich von 1783.<sup>13</sup> Es ist ein Durchgangspunkt in Tischbeins Schaffen. Hinter der französisch-genrehaften Anordnung schimmert hier jenes ihm ganz eigene entzückende Frauenideal hindurch, das dann aus allen seinen Damenbildnissen herausblickt — herausblickt mit einer derartigen visionären Leichtigkeit, daß die Ähnlichkeit nirgends versehrt wird. Im Jahre 1782 scheint es durch eine glückliche Berührung mit der Wirklichkeit zu voller Reinheit ans Licht gelockt worden zu sein. In Mengershausen malte Tischbein das Porträt der jungen Sophie Müller.<sup>14</sup> Es war eine gemalte Werbung. Mit freiem Wurf blickt der Kopf aus ovalem Rahmen; die Wangen von so köstlichem Rot, daß es durch die leichte Schminke dringt, das zartgeputete Haar eine lustige lockere Wolke wie von silbergrauem Dampf, die Lippen feucht und frisch, die blauen Augen mit einer tiefen Zärtlichkeit redend, das leuchtende Grün des Ärmels von einem duftigen Schleier wie von Schaumwellen überkäuselt; dies alles zu kühner, golden-froher, kräftiger Harmonie verschmolzen — man fühlt, wie hier ein übermächtiges Künstlerideal sich mit der anmutigsten Wirklichkeit verbündete, wie es gleichsam übersprang in das Modell und die erotische Gewalt in seine Dienste nahm. Die künstlerische Energie des Erlebens, die hier sich niederschlug, kleidete auch

den wirklichen Abschluß der Werbung in gefällige Form. Caroline Wilken, Tischbeins älteste Tochter, erzählt in ihren Aufzeichnungen für ihre Nachkommen<sup>15</sup>: „Der Vater tanzte mit der Mutter ein Menuett. Als sie nach der Eingangstour sich wieder vereinigte, benutzte der Vater den kurzen Moment, um die Mutter zu fragen, ob sie geneigt sei, mit ihm durch das Leben zu tanzen. Zeit zur Antwort gestattete die Figur des Tanzes nicht, als sie aber in der Schlußtour sich wiederfanden, antwortete die Mutter „o ja!“, und der Bund war geschlossen“.

Von jener Zeit an — die Hochzeit war im Januar 1783 — war das Feinste und Zarteste von Tischbeins Kunst sicher gestellt. Aber er hat weiter gearbeitet, sich nach den Seiten ausgebreitet und ist — als ausgesprochener Porträtist — doch im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts weit mehr als ein „Frauenmaler“ gewesen. Außer von einer Reise nach Weimar um 1785, die ihn zu Wieland in nähere Beziehung brachte, wissen wir von mehreren Reisen nach Holland, ja einem mehrjährigen Aufenthalt im Haag und in Amsterdam. Dort entstanden die charakteristischen Pastellbildnisse der holländischen Fürstenfamilie, die jetzt größtenteils aus dem Mauritshuis in das Rijksmuseum übernommen worden sind. 1795 war er wieder beim Waldeckischen Fürsten und nahm dann einen Ruf des Dessauischen an. Damals sind auf der Reise über Kassel, Erfurt und Weimar eine Anzahl sehr ernst zu nehmender Männerbildnisse gemalt worden, vor allem ein Wieland und ein Herder (gestochen von E. Pfeiffer), Beide fest in sich ruhend, von einer fast nüchternen Stille, die schon etwas vom kälteren Hauche des 19. Jahrhunderts verrät. Bis zu dessen Anfang blieb er in Dessau. Dann wurde er an Ösers Statt zum Direktor der Leipziger Akademie ernannt.

Vorher aber, in der letzten Zeit des Dessauer Aufenthaltes, muß das große Bildnis entstanden sein, das ich hier mitteile — das Bildnis seines Familienglückes. Das Wort darf hier im vollen Sinne genommen werden. Zwei Töchter waren herangewachsen: die Ältere, Caroline, ein äußerst lebendiges Geschöpf, ganz dunkel, mit sprühenden Augen, die die geborene Zeichnerin verrieten<sup>16</sup>; die jüngere Betty dunkelblond, stiller, sanfter, lieblicher, ein ausgesprochen musikalisches Wesen. Die Töchter bildeten mit der unverändert schönen Mutter ein Gesangstertzet, das schon in Dessau, namentlich aber in der Leipziger Zeit, eine gesellschaftliche Berühmtheit war. Es war eine innere Notwendigkeit, daß der „geborene Frauenmaler“ unter dem Gesang und dem Lachen dieser drei glücklichen Geschöpfe malen durfte. Caroline erzählt, wie Tischbein „plötzlich im erhebenden Gefühle seines Glückes aufspringen konnte“ und die Seinen „der Reihe nach umarmen“. Aus diesem Glücksgefühl heraus, diesem tiefsten Bewußtsein einer Wahlverwandtschaft zwischen seiner Kunst und seiner Wirklichkeit schuf er das große Gruppenbild, das sich jetzt zu Leipzig im Besitze von Frau Sophie Gumprecht befindet.

Damals war der Sohn Carl Wilhelm, der spätere Bückeburger Hofmaler, noch nicht drei Jahre alt. Daraus — denn 1797 ist er geboren — ist die Datierung in das letzte Jahr des 18. Jahrhunderts abzuleiten.

Die Familientradition hat den anmutig-sonderbaren Gedanken erhalten, den der Künstler in die gemalte Situation hineinspielte.

Er schafft an der Staffelei: offenbar ein „Stück in der Art einer heiligen Familie“, wie er einmal eines in einem Gedichte geschildert hat.<sup>17</sup> Wenigstens erkennt man auf der sehr tief beschatteten Leinwand rechts einen Frauenkopf von madonnenhafter Haltung. Da bringen die drei Frauen den nackten Kleinen getragen. Die dreizehnjährige Betty hat ihn an den Beinen gefaßt und schwebt in zierlichem Tanzschritt heran, daß das zarte Brustband wie im Windhauch flattert. Die Mutter, schon angekommen, schon

stehend, neigt sich sachte vorwärts, den „bambino“ unter dem Arme fassend und seinen Kopf an ihren Hals nehmend.“) Caroline wendet ihre dunklen Augen aus dem Schatten heraus der Gruppe zu. Der Vater, der in anmutiger Pose die Palette hält, blickt an ihnen vorbei aus dem Bilde heraus, wie mit offenen Augen träumend: Er schmeckt eine feine malerische Sensation. Er hat den Pinsel der roten Wange seines kleinen Sohnes genähert und träumt, er nähme die zarte Farbe von ihm ab, um sie seinem Bilde zu geben.

Es ist eine altväterische, graziöse Wunderlichkeit, die hier einen flüchtigen, phantastischen, unerfüllbaren Wunsch im Bilde verdichtet. Aber sie ist ehrlich: die lebenswürdige Dringlichkeit eines Malers zur Natur, der seinem kleinen Kreise nur ihr Bestes und Zartestes für gut genug erachtet. Und es ist etwas, was dieses Werk vom Geiste des 19. Jahrhunderts reinlich abtrennt: ein später Klang vom Rokoko, der auf dem Letzten bestehende Geschmack eines Mannes, der stets sein Wollen in die Grenzen eines vorzüglichen Benehmens spannte. Das ist symptomatisch. Nichts ist hier „schon da“, das wir zu unseren neuesten Errungenschaften rechnen, kein elementarer Impressionismus, den wir heraus- oder hineinsehen dürften. Was hier als Fortschritt sich erkennen läßt, muß an der Vergangenheit gemessen werden. Es ist völlig durch die Hülle einer alten vornehmen Kunst errungen, die — vom Auslande her sich niederlassend — ihre fertigen Mittel noch einmal einem wieder erstarkenden, wieder sich verjüngenden Volke darreicht.

In den deutschen Gruppenbildnissen der nächsten Zeit — man denke an Runge und Wassmann — ist Das gerade wie eine lästige Hülle fortgeworfen, was hier das Ganze trägt: die „akademische“ Komposition an der durchgehenden Diagonale hin. Die sanfte Bewegung des kleinen künstlerischen Festzuges von der Mutter zum Vater hat in der sehr deutlichen Linienführung von links oben nach rechts unten ihr formales Gleichnis gefunden: der Formenstrom gleitet aus dem Dunklen hervor, den frischen Kinderkörper ans Licht tragend — in Betty's Augen, die sich herauswenden, gewinnt er gleichsam Blick und Rede — und taucht langsam in den Hintergrund zurück. Dazu ist überall auch den kleineren Formengruppen das Dreieck untergelegt; am schönsten jenes, das von der rechten Fußspitze des Knaben, dem Ellenbogen der Mutter und jenem Punkte begrenzt wird, an dem Carolinens Haupt sich dem der Mutter zuneigt — es enthält die vier Köpfe der Angehörigen. Aber frei und fein ist es auch in Betty's Figur und in der Pose des Vaters verwertet. Überall der wohlgeschulte Akademiedirektor, der Mensch des 18. Jahrhunderts, der seine Formen nach einem abstrakten Ideal verketzt — hier aber so, daß sie, durchaus sinnvoll verbunden, sein zeitlos Eigenes, eine distinguierte Farbenrechnung tragen können.

Carolinens Gewand, das ganz im Dunklen erscheint, ist so gemalt, daß es zweifellos als ein tief beschattetes Hellblau erkannt wird. Es wirkt hier als dumpferer Unterton zu dem herrlichen Olivgrün von Frau Tischbeins Kleide, das mit seinen grauen Schatten eine festliche Introdution des Farbenzuges ist. Der Körper des Sohnes, dessen eminent zart gemalte Wangen des Vaters phantastischen Wunsch im Kunstwerke nun doch noch erfüllt zeigen, wird durch eine schwer-rote Draperie gehoben — durchaus ein Auskunftsmittel aus dem Hausschatz des 18. Jahrhunderts. Im Gewande der bräunlich-blonden Betty endlich spielt alles Lichte und Frohe von Tischbeins Farbensinn ein freies Spiel. Es ist ganz weiß, von lauter feinen Schattenstrichen belebt, das durchsichtige Brustband von der Farbe der Herbstzeitlose, und die dünnen weichen Schuhe der sehr kleinen Füße von duftigem Seegrün. Der Maler selbst, schon halb vom

Dunkel aufgenommen, sitzt in schwarzer Hose und grüner Weste da. Der Rock ist dunkelbraun und eine gute Folie für das Jabol: eine jener Stellen lockerer, schaumiger Malerei, in denen Friedrich sich weit von seinem Lehrer entfernt, der die Spitzen glasiig-klar zu malen pflegte.

Diese ganze koloristische Rechnung empfängt ihre Gesetze keineswegs von einer „wirklichen“ Situation, sondern ausdrücklich von einem wählerischen Geschmacke, der sie behutsam, aber ganz frei dem Linienzuge anschmiegt. Dies alles weist noch keineswegs in die neue Generation, in der einige Kühne mit notwendigem, entschlossenem Trotze vor die Natur traten. Aber es ist gerade Das, was die alte Generation der jungen geben konnte — soweit in Deutschland von Nehmen und Geben die Rede sein kann, wo gerade damals nur eine verzettelte Logik zu walten scheint, und alle Kausalität der Entwicklung in tausend Fetzen zerrissen. Friedrich Tischbein ist hier wenigstens so weit gelangt, als eben seine Generation ihre Kunst der neuen entgegen-treiben konnte, eine Generation, die mit der französischen fast nichts gemein hatte, die in Deutschland auf allen Gebieten jung, lernbegierig, erwachend, aufstrebend gewesen ist und einer künftigen eigenen Malerei vom ehrlich und nahe angeschauten Porträt aus am besten entgegenarbeiten konnte. An ihm richteten jedenfalls diejenigen ihr Können erst wieder auf, die nicht — wie die Mengs'sche Klassizistenschule — den Aufgaben der Zukunft überhaupt entfremdet waren: jene vereinzelt innerlich Einheimischen, deren führender Name Anton Graff ist. Ihnen fehlte einfach noch der Raum selbst, der lebendige Raum, der als Interieur oder Landschaft zur Person werden kann, und auf den dann von einer anderen Seite her Joseph Anton Koch zuzug. Ihnen stand nur der Körper zur Verfügung. Ich glaube, daß man unter ihren Werken — bei Graff selbst wie bei Edlinger, Hetsch, Ölenhainz, Wyrsch — vergeblich nach einer Leistung suchen wird, die, bei noch matter Raumschauung, aus diesen beschränkten Mitteln ein gleich treffliches Ganzes kombiniert. Es ist hier ein Gesamtporträt gelungen, die gleiche sanfte harmonische Einheit aus fünf lebensgroßen Körpern entwickelt, die sonst sich regelmäßig jenseits des Einzelbildnisses schon verflüchtigt. Ja, es ist schon der Körpergruppe eine innerliche räumliche Dehnung gegeben, ein An- und Ab-Schwellen, ein Vorquellen gegen die Bildfläche und Sich-Zurückwenden in die Tiefe, das diese Gestaltenkunst der Schwelle einer persönlich belebenden Raumschauung nähert. Die Flachheit, die unsere Bildnisse jener Zeit kennzeichnet, — zum Unterschiede von den kraftstrotzenden englischen, die das Glück eines allgemeinen Erwachens, einer Blüte auch der Landschaftsmalerei bezeugen — diese nicht greisenhafte, sondern noch schüchtern-kindliche Flachheit ist hier in bemerkenswerter Weise überwunden. Es ist soviel Tiefe und Fülle hineingekommen, als die Generation der Vorarbeit — nun alt geworden — der jungen, gespalteneren, aber weiter suchenden, reicher wollenden, überhaupt anbietenden konnte. Sie hat den letzten Punkt ihres Weges genau an der Schwelle des 19. Jahrhunderts erreicht.

Dieses hat neben der Nazarenerschule, die unter einer neuen historischen Anleihe doch die „Natur“ suchte, uns schon in seinen ersten Jahren eine Reihe kühnerer Versuche geschenkt, vereinzelt aufsprühend, scheinbar zusammenhangslos — und doch von einer geheimen Notwendigkeit getragen. Als ihre feinste Blüte erscheinen uns heute Caspar David Friedrichs und Kerstings Werke.

Es ist nicht zu beweisen, im Gegenteile: es ist nicht einmal nötig anzunehmen, daß die Neueren Tischbeins Leistung gekannt oder gewürdigt hätten, die ihnen im Gewande einer vornehmeren und gebudeneren Zeit entgegenkam — obgleich zumal eine Be-

rührung von Hamburger Meistern wie Gröger, Aldenratl und Kaufmann durch Tischbein und seine Verwandten keineswegs ausgeschlossen erscheint, und obgleich die seltsame Schatzgräberarbeit, die wir Kenner älterer Zeiten an unseren Urgroßvätern leisten, vielleicht noch mehrere verwandte Werke seiner Hand ans Licht bringen wird. Dennoch tritt vor unserm Blicke, je besser wir abrücken, desto deutlicher die letzte Kraftanstrengung der ersten Generation mit den ersten Arbeitsfrüchten der zweiten in eine Linie. Wir schließen von Beiden auf sie als auf das unsichtbare Dritte, das historische Wachstum. Es vereint Erscheinungen, die sich in der „lebendigen Wirklichkeit“ vielleicht nie gekannt haben.

Friedrich Tischbein ist im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Akademiedirektor zu Leipzig gewesen. Was von Werken jener Zeit mir bekannt ist, sieht etwas kälter aus, als das Frühere: als hätte diese feine enge Begabung mit dem Jahrhundert des Rokoko ihren Blütenstaub und einen Teil ihrer sanften Wärme verloren. Tischbein gewann dafür der neueren Zeit in einigen Bildnissen ein nobles Grau ab, das er in raffinierten Nuancen der ganzen Fläche mitteilen konnte. Ein unfertiges Damenbildnis, das die Kasseler Gemäldegalerie vor etwa einem Jahre erworben hat, scheint durchaus auf eine solche Wirkung hin gedacht zu sein — in einer Weise, die die Echtheit und Freiheit des malerischen Anlegens glänzend beweist. Und vielleicht sind von seinen guten Männerbildnissen die besten in dieser Zeit entstanden.

Daß aber vor ihrem kälteren Anhauch auch der innere Zauber seiner Frauenbildnisse nicht wirklich erstarb, beweisen die um 1800 entstandenen Porträts preußischer Prinzessinnen; und ebenso das Porträt Betty's als Emilia Galotti, für eine leipziger Privatführung gemalt und ganz kürzlich von der Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel angekauft. Ja, das Bildnis eines jungen Mädchens gegen freien Himmel, das<sup>1)</sup> auf der schon erwähnten Dresdener Ausstellung im Empirerzimmer zu sehen war, scheint mir den verwandelten Charme der Spätzeit noch einmal ebenso glücklich in sich zu fassen, wie jenes der bräutlichen Sophie Müller alle glänzenderen Zauber der früheren.

Friedrich Tischbein ist, nachdem er von 1806—1808 in Petersburg durch zahlreiche Arbeiten aufgehalten worden war und von der Reise den Keim körperlicher Leiden mit heimgebracht hatte, am 21. Juni 1812 zu Heidelberg gestorben.

Seine Tätigkeit als Akademiedirektor in Leipzig trennt zwei Zeitalter — er wirkte zwischen Öser und Schnorr von Carolsfeld. Sein Platz in der Geschichte wird dieser Mittlerstellung entsprechen. Was duftend und bezaubernd ist an seiner Kunst, entstammt dem graziösen Geiste der älteren Zeit. Aber was er aus ihr entwickelte, vom Genre kommend, im Bildnis eine eigene und feine Sprache gewinnend, auf seinem Gipfel die Bildnisanschauung zum Gesamtporträt erweiternd — diese Lebensleistung liegt in der Linie der neuen.

Aus dem großen Familienbildnis von 1799 spricht eine Kunst, die, durchaus im leisen Tanzschritt des 18. Jahrhunderts, der schwereren Ehrlichkeit des Neunzehnten entgegengeleitet.

## Anmerkungen

1 Lyon. Librairie Générale Henri Georg. 1881, p. 38.

2 Königliche Gemäldegalerie Nr. 719.

3 Ein Stich danach bei Michel, a. a. O.

- 4 Aus meinem Leben. Ed. Schiller. Braunschweig 1861.
- 5 Têtes des differens animaux dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leurs caractères. 16 planches gravées sur cuivre. Naples 1790.
- 6 J. H. W. Tischbein, Aus meinem Leben II, p. 45—46.
- 7 Jetzt in Gotha, Herzogl. Museum.
- 8 Leipzig, Städt. Museum.
- 9 Zuletzt auf der Jahrendertausstellung in Berlin ausgestellt. Der Bruckmannschen Publikation in Heliogravüre beigegeben.
- 10 Die tatsächlichen Angaben beruhen auf in meiner Familie erhaltenen Papieren, den Aufzeichnungen des verstorbenen Geheimrats Friedrich Wilken und denen seiner Mutter Caroline, der ältesten Tochter F. Tischbeins. In der Literatur wird dieser zuweilen gedankenlos als Schüler seines jüngeren Veters Wilhelm genannt.
- 11 Im Besitze des Schleswig-Holstein. Kunstvereins. — Jahrendertausstellung Nr. 549.
- 12 Gestochen von Huber 1782, abgebildet bei Michel, a. a. O.
- 13 Abgebildet bei Michel, a. a. O.
- 14 Jetzt zu Bad Elster im Besitze von Frau Lisbeth Pinder.
- 15 Veröffentlicht bei Stoll, „Der Geschichtsschreiber Friedrich Wilken“. Kassel 1896. S. dort p. 254 ff.
- 16 Am bekanntesten ist ihr im Stiche verbreitetes Gleichbildnis geworden, danach das ihrer Freundin Elise von der Recke.
- 17 Carolinens Schwiegertochter, Frau Geheimrat Wilken in Kassel, besitzt ein Heft mit handschriftlichen Poesien.
- 18 „Die Tischbein ist eine angenehme Gegenwart“, hat zu jener Zeit Göthe von ihr gesagt.
- 19 Aus dem Besitze von Frau Geheimrat Keil in Weibtrupp.

## CORRIGENDA

|       |       |          |      |                                 |   |
|-------|-------|----------|------|---------------------------------|---|
| Seite | Zeile | 14 v. o. | lies | statt                           | monographisch — ikonographisch  |
| 29    | 28    | v. o.    | „    | „                               | Ascano — Asciano  |
| 67    | 24    | v. o.    | „    | „                               | um die Wende des 14. Jahrhunderts — 13. Jahrhunderts  |
| 105   | 11    | v. u.    | }    | „                               | Ciuffagui — Ciuffagni   |
| 105   | 9     | v. u.    |      |                                 |   |
| 107   | 4     | v. o.    |      |                                 |   |
| 106   | 17    | v. o.    | „    | „                               | Donatello'sches — Donatelloches   |
| 106   | 14    | v. u.    | „    | „                               | Aqua — Acqua  |
| 107   | 15    | v. u.    | „    | „                               | der dritte — das dritte   |
| 112   | 7     | v. u.    | „    | „                               | Lorenzo monaco — der Landkarten   |
| 132   | 19    | v. o.    | „    | „                               | oedes — aedes   |
| 133   | 22    | v. u.    | „    | „                               | capella de — cappella de'   |
| 139   | 10    | v. o.    | „    | „                               | wurzeln — wurzelt   |
| 140   | 10    | v. u.    | „    | „                               | der Medici — den Medici   |
| 144   | 18    | v. u.    | „    | „                               | berühmten — berühmter   |
| 144   | 12    | v. u.    | „    | „                               | sind dem — wird vom   |
| 144   | 11    | v. u.    | „    | „                               | anticuità — antichità   |
| 146   | 14    | v. o.    | „    | „                               | sich deutlich — deutlich  |
| 149   | 14    | v. o.    | „    | „                               | da Galeazzo — di Galeazzo   |
| 150   | 12    | v. o.    | „    | „                               | patenzia — pazienza   |
| 150   | 20    | v. u.    | „    | „                               | die che — di che  |
| 151   | 17    | v. o.    | „    | „                               | 1803 — 1903   |
| 152   | 24    | v. u.    | „    | „                               | Abbildung — abgebildet  |
| 152   | 13    | v. u.    | „    | „                               | XXIV Decembris — XXV Decembris  |
| 152   | 3     | v. u.    | „    | „                               | 49. Philol. Vers. — 48. Philol. Vers.   |
| 154   | 5     | v. u.    | ist  | folgender Zusatz einzuschalten: | „Auf eine interessante Hiob-Darstellung des 15. Jahrhunderts, die den Besuch der Freunde schon ganz im Sinne der geflissentlichen Komik der späteren Zeit schildert, sehe ich mich nachträglich durch die freundliche Zuvorkommenheit von Geheimrat Dr. Max Lehrs in Berlin aufmerksam gemacht. Sie findet sich auf einem Stück des Monogrammistens „hos“ mit dem Messer, Pass. II. 285. 7, und gehört somit nach Lehrs gleich den im Text des Frankfurter Kataloges namhaft gemachten älteren Typen dem niederländischen oder nieder-rheinischen Kunstgebiet um 1500 an. |





