

Nr. 3

Gmünd, März 1934

7. Jahrgang

Echte und unechte Parlerbüsten

Von Dr. A. Nägele

I.

Die Büste Peter Parlers auf der Triforiumsgalerie des Doms zu Prag

Es ist eine in der ganzen Kunstgeschichte des nördlichen, ja selbst des cisalpinen Europa völlig neue, einzigartige Erscheinung, daß an einem mittelalterlichen Dom eine Ehrengalerie nicht nur für die gleichzeitige Kaiserfamilie, die Erzbischöfe an der Kathedrale und die geistlichen Kirchenbauleiter aus dem höheren Klerus errichtet ward, sondern in vollkommen gleichberechtigter Aufstellung und Ausführung auch für die beiden Künstler: es sind die Büsten und Inschriften auf der Triforiumsgalerie des Doms St. Veit in Prag. Einen der reizvollsten architektonischen Bestandteile des Doms nennt Alfred Stiz¹⁾ diese Arkadenreihe, die sich oberhalb der das Hauptschiff von den Seitenschiffen scheidenden Bogenstellungen öffnet. 21 Porträtbüsten sind zu beiden Seiten der Pfeiler oberhalb der früher durchbrochenen, in den achtziger Jahren aus technischen Gründen zugemauerten Türöffnungen angebracht. Dem Rang gemäß vom Chorhaupt aus gegen das Langschiff angeordnet kommen zuerst die Büsten von Mitgliedern des böhmischen Königshauses, Kaiser Karl der Vierte, „Böhmens Vater und des Reiches Stiefvater“, mit seinen 4 Gemahlinnen, Elisabeth von Pommern, Anna von Schweidnitz, Blanka von Valois, Anna von der Pfalz; sein Vater Johann und dessen Gemahlin Elisabeth, dann Johann Heinrich von Luxemburg, Markgraf von Mähren; König Wenzel mit seinen 2 Gemahlinnen Sophie von Bayern und Johanna; Wenzel, Herzog von Luxemburg und Brabant. Dann folgen die Büsten der 3 Erzbischöfe von Prag, Ernst, Otto und Johann von Waslin, hierauf die der geistlichen „Directores fabricae“, Vened von Weitmil und Chronist Nikolaus Holubec, endlich die der beiden Künstler, welche den Dombau begannen und vollendeten, Matthias

¹⁾ Jahrb. d. Zentralkommission (Wien) II 1908 S. 79

von Arras und Peter Parler von Gmünd. Den Schluß bildet Domherr Wenzel von Radez.

Die Büsten sind bis auf die letztgenannte aus den Lagersteinen der Sandsteinspfeiler direkt herausgemeißelt, nicht eingesezt (die des Wenzel Radez ist aus Kalkstein). Köpfe und Schulter sind in etwas mehr als Lebensgröße dargestellt, etwa $\frac{1}{2}$ Meter hoch, etwa drei Viertel aus dem Stein gehauen, teils aus der glatten Wand (10), teils aus einer flachen Mulde sich abhebend. Selbst in dieser heute nur durch das Dach sehr schwierig zu begehenden Höhe waren die Kunstwerke vor der Bilderstürmerei der Hussiten nicht genug gesichert gegen Beschädigung. Die Nasenspitzen sind fast bei allen Figuren abgeschlagen, heute teilweise, aber unbeholfen „recht primitiv“ nach Stiz²⁾ ergänzt. Nach den glücklich (wenigstens bis 1878) erhaltenen, von Neuwirth veröffentlichten Wochenrechnungen des Prager Dombaus müssen die Büsten zwar schon in den Jahren 1379 und 1393 entstanden sein; die über jeder Büste an den Pfeiler rot gemalten Inschriften zwischen 1389 und 1393³⁾.

Die geistvolle Art der Ehrung aller um den Dombau verdienter Persönlichkeiten aus Dynastie, Kurie und Künstlerkreisen ist wohl einem der feingebildetsten Kirchenfürsten am Ende des 14. Jahrhunderts, Erzbischof Otto von Blasin, zu verdanken; einem Freund Petrarcas, ein ebenso echtes als erfreulich frühes Zeichen der eben in Böhmen (in Frankreich schon im 13. Jahrhundert) erwachten individualistischen Weltanschauung. Einen sonst nur in Italien so früh fühlbaren Anhauch vom Geist der Renaissance bedeutet aber vollends die für die damalige Zeit seltene Ehrung des Künstlers in unterschiedsloser Art gleich den Fürsten von Geburt und Kirchenfürsten, den Trägern von Krone und Mitra, eine völlig neue kulturgeschichtliche Erscheinung, die von früheren kunstgeschichtlichen Bearbeitern von Dom und Trisorium bis auf Alfred Stiz unbeachtet geblieben war. Nicht als ob solche „kommemorative Plastik“ an mittelalterlichen Bauten schon früherer Jahrhunderte völlig fehlte. Stifterporträts finden sich zum Teil in wunderbarer künstlerischer, aller Welt bekannten Ausführung, z. B. an den Domen zu Raumburg oder Meissen, am herrlichsten vielleicht in Bamberg, der Stiftung Kaiser Heinrichs 2. und seiner Gemahlin Kunigunde. Wie dürftig nimmt sich dem gegenüber die Verewigung der Familie Ludwigs des Heiligen an der Kirche St. Germain en Laye bei Paris aus: königliche Köpfe als Konsolen!

1.

Verewigungen von Baumeistern im Bild sind sonst nur ohne jede Bezeichnung und stets an wenig auffallenden Orten nachweisbar, sind nur durch die Tracht als Meisterbilder zu erraten: Am Ulmer Münster sehen wir auf dem Grundsteinlegungsrelief (1377) den Baumeister tief ins Knie gefenkt unter der Last des von Herrn und Frau Bürgermeister Ludwig Kraft gehaltenen Münstermodells⁴⁾. Zwei Konsolen im Gewölbe der Gmünder Heiligkreuzkirche stellen jedenfalls Baumeister oder Steinmezen

²⁾ ebd. S. 79

³⁾ Gegen Madl R. B. (21 Porträtbüsten im Trisorium d. St. Veitsdoms zu Prag 1894) Annahme von Anfertigung ad hoc Stiz S. 80

⁴⁾ Pfeleiderer, Münster Sp. 5

dar in einer dem Auge kaum sichtbaren Höhe. Im Dom zu Freiburg stützen Konsolen die Vierungsgalerie des Hauptturms, darunter 11 Halbfiguren, wohl Büsten der mit dem Bau in irgendeiner Verbindung stehenden Personen; in einer derselben wenigstens vermutet man den Meister des Turmbaus (Johann Parler von Gmünd?). Indes Ort und Art der Ehrung des aus Gmünd stammenden Dombaumeisters Peter Parler in der Triforiumsgalerie zu Prag steht ohne Vorgang und Vorbild da.

Was diese Ehrengalerie des Prager Doms für uns noch weit wichtiger erscheinen läßt, ist die Tatsache, daß, wenn wohl nicht alle, wie noch Madl in seiner Monographie der Triforiumsgalerie annahm, so doch nach jüngster



Parlerbüste in der Triforiumsgalerie des Beitsdoms in Prag

formal kritischer Scheidung Alfred Stix⁵⁾ eine Gruppe von 4 Büsten sicher unserm Gmünder Meister zuzuschreiben sind; es sind die 2 Büsten des Herzogs Wenzel von Luxemburg und Brabant und des Matthias von Arras am Triforium und 2 Büsten des hl. Wenzel und der hl. Ludmilla an der Außenseite des Chors. Man erkennt sofort an den typisch idealisierenden, individualistischer Züge entbehrenden Porträts die für Parler charakteristische Haar- und Augenbehandlung.

Wie Matthias von Arras, der von Avignon zum Prager Dombau im Jahr 1344 berufene Baumeister, so hat auch sein Nachfolger Peter Parler von Gmünd in der Ehrenhalle des Chors von St. Veit einen Platz erhalten. Ob sich der Meister in dieser Büste selbst porträtiert hat? Frühere Forscher haben mit der Zuweisung der ganzen Triforiumsgalerie an den zweiten Dombaumeister wohl auch diese Meinung vertreten wollen. Stilistische Unterschiede zwischen der Parlerbüste und der von Stix ausgeschiedenen

⁵⁾ S. 86 ff.

Skulpturengruppe sprechen dagegen. Wenn auch die Ergebnisse der rein formalen Stilkritik subjektiv sind und wechselvoll wie „Aprilwetter“, wird jene Ansicht als nicht ganz wahrscheinlich gelten dürfen.

Die Büste Parlers zeigt dieselbe äußere Aufmachung wie die 20 andern. Etwas überlebensgroß sind die Maße von Kopf und Schultern bis zur Ansatzstelle des Oberarms. Hals und Schultern sind durchweg etwas oberflächlich behandelt, das ganze Interesse des Meisters ist auf das Antlitz gerichtet. Verschwunden ist das gotische Lächeln in den meisten Büsten. Nur noch bei einzelnen ist es zum konventionellen Schema erstarrt, bei andern scheint es von der Natur ausgegangen und zurückgekehrt, dagegen verschwindet es völlig bei den letzten und besten Porträts der Galerie.

Die Parlerbüste im Prager Dom ist aus Sandstein gehauen, aus dem Lagerstein des Pfeilers selber herausgemeißelt, zu etwa drei Viertel in ganz leichtem Profil. Sie wurde wohl sicher an Ort und Stelle gefertigt, da beim Versetzen der schweren Quader mit den daran befindlichen Köpfen eine Beschädigung unvermeidlich gewesen wäre. Breite und Höhe beträgt etwa einen halben Meter. Wie die Mehrzahl (11) hebt sich die Parlerbüste nicht von der glatten Wand, sondern von einer flachen Mulde ab, die mit einem ogivalen Bogen abschließt, und zwar in derselben Scheitelhöhe wie der Scheitel des Kopfes.

Gleich den übrigen Porträts zeigt das unsrige noch Spuren der einstigen Bemalung, doch läßt sich von dieser im Mittelalter wie in der Antike gebräuchlichen Statuenbehandlung bei den dürftigen Resten der Farbe kein anschauliches Bild mehr machen. Gerade auch am Kopf Parlers sieht man noch Spuren späterer ungeschickter Bemalung. Die Haarfarbe war durchweg bei Männern dunkel, bei Frauen blond; die Farbe der Gewänder stand auf Volusgrund, nach Stiz⁹⁾, der gerade die feineren Töne zum Teil ganz verflüchtigt fand.

Die Inschrift über der Büste ist ebenfalls in schwachen Resten erhalten (gotische Minuskel mit Abkürzungen nach Art des letzten Viertels des 14. Jahrhunderts), in roter Temperafarbe direkt auf den Pfeiler gemalt. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde sie mit schwarzer Farbe „überschmiert“, dann auf Bock's Intervention davon befreit. Auf den damals angefertigten Pausen beruht unsere heutige Kenntnis von den darin überlieferten Namen und Tatsachen: Vor allem sind es neben den genealogischen Angaben die Verdienste der 21 Personen, Fürsten, Bischöfe, Domherren und Künstler, um den Bau der Kathedrale des hl. Veit.

Von Parler berichtet die erhaltene Inschrift^{2a)} in lateinischer Sprache, Petrus, Sohn des Heinrich (P)arler von Köln (Colonia, nicht Polonia!), des Baumeisters von Gemunden in Schwaben, sei als zweiter Baumeister dieses Baus von Kaiser Karl 4. aus genannter Stadt berufen worden im Alter von

⁹⁾ S. 79, am exaktesten veröffentlicht von Poblaha—Silbert, *Metropolitni chram sv. Vita* 1906 S. 103 ff.

^{2a)} Näheres in meiner Abhandlung über P. Parlers Grabdenkmal, *Heimatblätter* 1933 Nr. 5 S. 57 ff. und in meinem großen *Münsterbuch* S. 18 ff.

23 (unsichere Cinerzahl!); seit 1356 habe Peter Parler die Bauleitung inne gehabt (incepit regere) und den Chor habe er vollendet im Jahr 1386. Weiter meldet die vielumstrittene Triforiuminschrift von seinen Arbeiten an den Sedilien im Chor von St. Veit, am Chor der Kirche von Allerheiligen, an der Brücke über die Moldau und endlich am Chor der Kirche in Colín (colonya) an der Elbe. Von den zahlreichen Problemen, die sich an diese im Lauf oder richtiger bei der Ungunst der Zeit verderbte Inschrift seit langem bis auf unsere Tage knüpfen — trotz der Auffindung von Peter Parlers Grabplatte und Grabmalinschrift —, soll hier und heute nicht die Rede sein, ebenso nicht von dem Verhältnis der Triforiumsbüste zu dem kürzlich entdeckten Grabmal mit Parlers Relieffigur, das ich voriges Jahr besprochen habe.

Wie die wegen ihres individuellsten Lebens vielfach am höchsten eingeschätzte, letzte Porträtbüste Wenzels von Radez weist die Parlerbüste von den übrigen abweichende Formbehandlung auf! Aus einem nach Art von Franziskaner- oder Dominikanermönchskutten gebildeten Obergewand mit weitem Halskragen steigt ein Kopf mit starker Halsbildung; eine hohe Stirn, scharfblickende Augen, feingeschnittene, vom Bart nicht verdeckte Rippen, kräftig entwickelte Nase, breites Kinn, eckige, scharf betonte Backenknochen, undichtes, oben glatt anliegendes Haupthaar, das auf den Seiten in Strähnen hinter den Ohren gewunden ist, in Falten, nicht so lang und dicht gelockt wie bei den fürstlichen Köpfen. All diese äußeren Formen, ziemlich realistisch und naturalistisch aufgefaßt und ausgeführt, lassen trotz der Beschädigung von Nase und Bart die individuellen Charakterzüge des Meisters ahnen. Einzelne nur am Original oder in bester Reproduktion danach zu beobachtenden Feinheiten, sowie ein Vergleich mit den übrigen 20 Porträts der Domgalerie machen den Eindruck der Parlerbüste noch reizvoller: die Augen liegen tief in den Höhlen, die Augenlider sind plastisch gebildet. Ohr wie Auge sind richtiger gezeichnet als bei den meisten andern; eine kleine Ausbuchtung gegen die Nase hin zeigen nur die zwei letzten Büsten. So glauben wir wohl mehr einen Denkerkopf als einen Künstlerkopf von etwas schwäbischer Vierschrötigkeit zu sehen.

Vom Kopf des genialen Baumeisters und Bildhauers wollen wir noch einen flüchtigen Blick auf die Brust des Meisters richten; auf eine Nebensächlichkeit, die andern nicht auffiel und der Deutung unwert schien, für die Heimat des Meisters aber bedeutsam ist. Wo sonst bei den Büsten der fürstlichen Personen ein nichtsagendes Viereckschildchen (quer oder auf die Spitze gestellt, vielleicht Art Agraffe) oder bei den andern leere Gewandfläche zu sehen ist, trägt der Meister einen viereckigen Schild auf dem unten abschließenden Mantelkragen. In der Mitte desselben ist in flachem Relief ein Winkel ausgehauen, offenbar ist der Künstler der Büste wegen des zu früh abschließenden Schulterumhangs genötigt gewesen, den dritten Winkelarm als Fortsetzung nach unten wegzulassen: Wir haben also sicher das Meisterzeichen der Parler, den gebrochenen Winkelhaken, in dem Brustzeichen zu sehen, der sich auf der einzigen, in den Wochenrechnungen datierten (1373) und ebenfalls durch den Winkelhakenschild als Parlerwerk gesicherten Statue des hl. Königs Wenzel (einst am Strebepfeiler über der Wenzelkapelle, jetzt in der Dreieinigkeitskapelle des Doms) findet. Man hat diese Statue als eine

der „bedeutendsten Leistungen der deutschen kirchlichen Skulptur des 14. Jahrhunderts“⁷⁾ charakterisiert.

2.

Zum Schluß gedenken wir noch der Wertung, die im Lauf der Zeit der einzigartigen Ehrengalerie des Prager Doms zuteil geworden ist. Der Einblick in die wahrscheinlichste Hauptursache des Wandels in ihrer Wertschätzung wird auch gerade für die rechte Auffassung unserer Parlerbüsten Winke geben.⁸⁾

Während ältere Kunsthistoriker wie Schnaase⁹⁾ den Triforiumskulpturen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und an ihnen eine „ungewöhnliche Verbindung“ von Lebenswahrheit des Porträts mit einer „energischen stilvollen Behandlung“ rühmten, will der Führer der Berliner Kunstwissenschaft, Bode¹⁰⁾, finden, sie seien ihrem Kunstwert nach sehr überschätzt worden. Die jüngste eingehende Untersuchung der monumentalen Plastik der Prager Dombauhütte durch Alfred Stig kommt jedoch zu dem Ergebnis, daß Bode nach seinen ganzen Darlegungen die Originale nicht gesehen hat, sondern höchst wahrscheinlich nach den Abgüssen im Germanischen Museum in Nürnberg sein Urteil gefällt hat. Diese Nürnberger Abgüsse wirken allerdings „un glaublich roh“ (A. St.), ebenso wie die Abbildung von 5 Köpfen in Dehio-Bezold's¹¹⁾ Denkmälern der deutschen Bildhauerkunst, Aufnahmen nach Gipsabgüssen mit abgedecktem Hintergrund, wie es noch die Stigsche Aufnahme gerade beim Parlerbild zeigt; dann wurden sie leider „durchgehend skandalös retouchiert“. Das ärgste Beispiel bietet die kunstvollste, aber leider auch ruinöseste Büste Wenzels von Radez, der nächsten Nachbarin Peter Parlers: die ganze abgeschlagene Nase und die zerschmetterte linke Backe ist hineingemalt. Diese Fehlerquellen hat die neue Stigsche Reproduktion nach Kräften zu vermeiden gesucht und wohl auch verstanden.

Die Gmünder Gipsbüste, die im Gmünder Museum und im Chor von Heiligkreuz bis heute steht, ist jedenfalls auch nach dem Nürnberger Abguß gefertigt, wohl von Jul. Erhards Freund Essenwein oder Heideloff in der Dürerstadt vermittelt. Der Nürnberger Guß vermag ebensowenig wie die besonders problematische Certosabüste den Eindruck des Originals wiederzugeben. Zur vollen Wirkung, die jene Reproduktionen der Wiener Zentralkommission unter Dvoraks Leitung¹²⁾ annähernd ermöglichen, gehört freilich noch eine Anforderung seitens des Beschauers des Originals. „Wer unbefangen vor dem Original steht, wird sich einer bedeutenden Wirkung kaum entziehen können. Man gewinnt überhaupt von jeder Büste erst den vollen Eindruck, wenn man sie nicht nur von vorn betrachtet, sondern verschiedene Stand-

7) Stig a. a. D. S. 71 das gleiche Zeichen in Gmünd, St. Kreuzkirche, Siebeldreieck Westfassade und Säule im hinteren Langhaus, Ulm Münster Denkstein, Prag Monstranz im Domschatz, Siegel in Urkunde, Augsburg Dom, Südportal, St. Andreasstatue

8) Stig S. 88 A. 1.

9) Gesch. d. bild. Künste i. M. A. IV² 504

10) Gesch. d. dt. Plastik S. 190

11) Fl. II.

12) Diese Hoffnung spricht Stig S. 88 aus

punkte wählt, wie es früher leicht möglich war, als man die ganze Galerie entlang wandeln konnte.¹³⁾

Noch eine Frage wird auf vieler Lippen schweben, eine Frage, die den meisten und auch mir bei allem kunstgeschichtlichen Interesse vielleicht als die wichtigste erscheinen mag: Stellt die Parlerbüste das leibhaftige Bild des großen Dombaumeisters dar, ist es ein wirkliches Porträt oder nur eine Idealbüste? Bei der Kompliziertheit des ganzen historisch-ästhetischen Fragenkomplexes keine leichte Frage! Ihre halbwegs sichere Beantwortung hängt ab von der Lösung der chronologischen und stilistischen Probleme, die vor allem Alfred Styr, teils im Anschluß, teils wie natürlich bei allen Formalkritikern noch mehr im Gegensatz zu andern Forschern wie Ambros, Madl, Podlaha und Neuwirth zu lösen versucht hat. Nach den Prager Dombaue-Wochenrechnungen konnte an die Herstellung der Büstengalerie erst mit dem Jahr 1373, dem Beginn des Triforiumsbau, gedacht werden; da in den bis 1378 erhaltenen Rechnungen keinerlei Hinweise auf sie vorkommen, so können sie frühestens 1379 in Angriff genommen und spätestens 1393 vollendet worden sein¹⁴⁾. 1385 wurde der Chor geweiht, war also wohl der Hauptsache nach der Ausbau abgeschlossen, Pfingsten 1392 erfolgte die feierliche Grundsteinlegung für den Langhausbau.

Auch die Anregung zu diesem edlen Plan kann kaum von Kaiser Karl IV., dem Mäzen des Baus, wegen der Nichterwähnung der Stiftung in der Triforiumsinschrift (wohl aber des Brückenbaus und seines bald erfolgten Todes) ausgegangen sein. Höchstwahrscheinlich ist der kunstsinige Humanistenfreund, Erzbischof Johann Otto von Baslin der Anreger gewesen. So ist ihre Entstehung auch aus diesem Grund später anzusehen.

Die erste und dritte Gruppe, die der österreichische Forscher nach den verschiedenen Händen, die an den 21 Büsten gearbeitet haben, unterscheidet, zeichnet technisches Können und lebenswahre Darstellung aus. Der Künstler, der nicht mehr die frühere Zerreißen des Gesichts in einzelne, wenn auch gut bearbeitete Partien kennt, inneres Leben darzustellen weiß, wird als namenloser, Peter Parler aber sehr nahestehender „Meister der kgl. Familie“ bezeichnet; modernere naturalistische Porträts sind die der vierten Gruppe. Die 20. und 21. Büste Peter Parlers und Wenzels v. Radez sind zu meisterhaften Porträts fortgeschritten. Zeitlich und örtlich, wie stilistisch, stehen sich diese beiden, von denen das letzte als das vollendetste gerühmt wird, sicherlich sehr nahe. Nur die zwei, Peter Parlers Hand zugeschriebenen Büsten im Innern und die der hl. Wenzel und Ludmilla außen sind die einzigen nicht-individualisierenden Porträts unter den 21 Innenbüsten und 10 Außentöpfen.

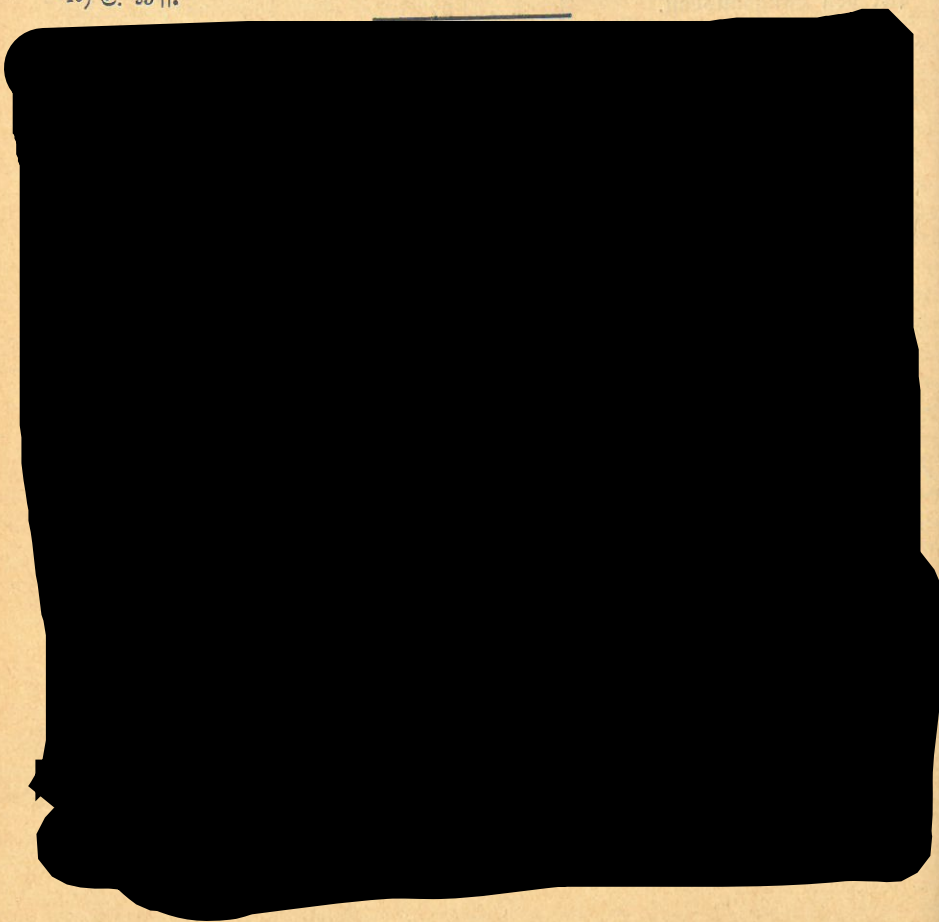
Eine Mittelstellung zwischen diesen schematisch-idealisierenden Büsten der zweiten und der die Einzelzüge am schärfsten erfassenden dritten Gruppe, mit der auf dem Weg zur Naturwahrheit die letzte Stufe am Prager Dom erklimmen wurde (St. Prokop am Außenchor), sind Peter Parlers und Wenzels von Radez's Büste. Ob sie noch zu Lebzeiten des also geehrten Dombaumeisters wie so viele nach den Büsteninschriften gesetzt wurde? Sicher wird mit allen auch die letzte noch während des Baubetriebs entstanden sein.

¹³⁾ Styr S. 87, 89

¹⁴⁾ ebd. S. 80

Es ist ein hohes Lob, das Madl der letzten vor allen 20 andern bevorzugten, freilich auch die vorletzte noch an Feinheiten übertreffende Büste spendet; muß doch dieses, wenn anders Stig mit Recht ihrer Nachbarin (allein) ganz dieselben stilistischen Merkmale (völlige Gleichzeitigkeit, das Aufbauen auf den bislang erreichten naturalistischen Errungenschaften, vollkommen individuelle Züge) und dieselbe Künstlerhand zuschreibt¹⁵⁾, auch auf Peter Parlers Büste übertragen werden: „Diese Büste überflügelt auf einmal die übrigen ganz auffallend, der Realismus ihrer Formen, die Gewandtheit, ja die Schärfe im Erfassen der individuellen Züge des äußeren und inneren Menschen sind hier unstreitig auf einer höheren Stufe als bei den ersten 20 Porträtbüsten. Trotzdem gerade diese Büste die größten Beschädigungen erlitten hat, ist selbst in dieser Ruine die Feinheit der Details, die Frische ihres durch das scharfe Auge und die feingeschnittenen Rippen nach außen bringenden Lebens noch heute fühlbar.“ Es ist also Peter Parler, der Gmünder Dombaumeister und Bildhauer, in der Prager Parlerbüste als Meister des Meißels übertroffen. Wer fühlt nicht aus diesem Meisterwerk einen Anhauch seines Geistes!

¹⁵⁾ S. 93 ff.



Echte und unechte Parlerbüsten

Von Dr. A. Nägele

II.

Das angebliche Parlerporträt in der Certosa di Pavia bei Mailand

In der älteren Heimatgeschichtlichen Literatur taucht immer wieder die Nachricht auf, in der Certosa di Pavia befände sich eine Büste des Heinrich Parler, Enrico da Gamodia bei den Italienern genannt. Für den Heimatgenossen muß diese Ueberlieferung einen neuen, nicht den letzten Anziehungspunkt neben den tausend Herrlichkeiten bilden, die den Kunstfreund an dieses einzigartige Kleinod italienischer Renaissance, die Karthause (28 Km. westlich von Mailand, 8 Km. östlich von Pavia) fesseln. Mein zweiter Besuch galt denn auch hauptsächlich persönlichen u. schriftlichen Nachforschungen über die Grundlagen dieser Heimattradition. Damals war die Karthause noch säkularisiertes Staatseigentum. Monumento nazionale, heute ist dank der Großmut Mussolinis die Stiftung der Visconti wieder von Karthäusermönchen besetzt. Das ist jetzt freilich eine wahrhaft fürstliche Karthause!

Wie allgemein bekannt ist, hat der Sammelfleiß des Gründers und Stifters der städtischen Altertümersammlung in Gmünd, Kommerzienrat Julius Erhard, zwei Gipsabgüsse der angeblichen Parlerbüste in der Certosa sich zu verschaffen gewußt; der eine steht im Lapidar des Gmünder Museums, der andere wurde von dem ihm befreundeten, seine Kunst- und Sammelinteressen teilenden Stadtpfarrer Anton Pfiker an der Rückwand der zweiten rechten Chorkapelle der von ihm restaurierten Stadtpfarrkirche zum hl. Kreuz neben der Büste Peter Parlers aus der Prager Triforiumsgalerie aufgestellt. Wie mir der 1927 verstorbene kunstsinige Sohn des Gründers, Paul Erhard, persönlich mitteilte, hat ein Herr Deyhle anlässlich einer Mailandreise die Certosabüsten abgeholt. Wenige Jahre vor der Aufhebung durch die piemontesische Regierung bezeugte der damalige, wohl letzte Prior die Uebereinstimmung der Kopie mit dem Original in einem Schriftstück, datiert Certosa di Pavia 4. Nov. 1858:

„Il sottoscritto certifica, che il Signor Pietro Pierolli, formatore della città di Milano, ha levato il ritratto dell'architetto Enrico da Gamodia sul suo busto in marmo, che si conserva in quello monasterio.

Da fede

F. Thaddeo, Superiore, Priore.“^{1a)}

Aus diesem von J. Erhard aufbewahrten Certificat geht also hervor, daß der damalige Prior der Karthause, Frater Thaddäus, der Ansicht war, die Mar-morbüste über dem Mönchslavabo neben der Sakristei stelle den aus der Ge-schichte des Mailänder Doms bekannten Baumeister Heinrich von Gmünd, auch Enrico Arleri genannt, dar. Frate Thaddeo war der letzte von den 1866 auf 7 reduzierten Mönchen, die im Jahre 1881 endgültig die Certosa verlassen muß-ten und nach Belluno übersiedelten. Bis November 1886 blieb der letzte Profu-rator des Ordens P. Romuald als Beamter der italienischen Regierung und zog sich nach Ablösung durch königliche Beamte als Kustoden nach der welt-berühmten Chartreuse bei Grenoble zurück. Beltrami¹⁾, der ältere Haupt-erforscher der Certosa, ihrer Geschichte und Kunstschätze, bringt ein Bild der Mönche aus dieser letzten Zeit der Karthause von Mailand.

Das von Erhard mit liebevoller Pietät und treuer Chronistenart aufbe-wahrte eigenhändige Dokument aus der Certosa stellte so den Zusammenhang zwischen den letzten vertriebenen und den neuberufenen Vertretern jenes alt-berühmten Ordens her, den Bruno von Köln in der furchtbaren Vergeinsam-keit bei Grenoble gestiftet hat. Ein Zweig aus der Chartreuse wurde im Jahre 1396 durch Gian Galeazzo Visconti, den damaligen Herrn von Mailand, nach der Lombardei verpflanzt. Weitere reiche Stiftungen des kunstliebenden Ge-schlechts dieser einstigen Condottieri und anderer Mailänder Vornehmen för-derten in einzigartiger Weise jahrhundertelange Künstlerarbeit in Kirche und Kloster, und so wurde diese Stätte der Andacht zu einer einzigartigen Stätte der Museen.

Indes so pietätvoll wir auch die Motive der beiden alten Urheber dieser Parlerehrung würdigen und das Dokument der Erhardssammlung als Schrift-stück aus den letzten Tagen der Mailänder Karthause betrachten, so ansehbar ist es in seinen Voraussetzungen und in seinem ausdrücklichen Inhalt; ja völ-lig unhaltbar werden diese nach Prüfung der Gründe dieser haugeschichtlichen Hypothese, einer Legende und zwar einer gar nicht alten, recht jungen! Man wird dem, der in der Behandlung der Valdungsfrage den Mut und die Mühe nicht scheute, die Berechtigung der Gegner der Gmünder Ansprüche auf ihre literarischen Duellen zu untersuchen innerhalb und außerhalb der heutigen Grenzen unseres Vaterlandes, und ihre unkritische Hinnahme der elsässischen Abstammungshypothese nicht ohne Erfolg als unstrahlend zu erweisen suchte, wohl nicht eines überkritischen Verfahrens in der Parlerfrage zeihen wollen. In beiden Fragen muß den unverrückbaren Standpunkt allein das Suchen nach der Wahrheit bilden, die Prüfung der Zeugen für und wider mit allen Mitteln der heutigen, so exakt ausgebildeten Methode historisch-kritischer Forschung, mag auch bei unferneinem die Heimatliebe nicht das letzte Wort führen. Kommt es

^{1a)} „Der Unterzeichnete bestätigt, daß Herr Pietro Pierolli, Bildhauer (Former) der Stadt Mailand, das Porträt des Baumeisters Heinrich von Gmünd von seiner Mar-morbüste, die sich in diesem Kloster befindet, abgenommen hat. Zur Beglaubigung Frater Thaddäus, Superior Prior.“

¹⁾ Storia documentata della Certosa di Pavia, 1896, S. 139, 143

dort hauptsächlich auf schriftliche Quellen, Chronistenüberlieferung, Briefe, Matrifeseinträge und eine Malersignatur an, so handelt es sich hier um ein Marmor- und seinen angeblichen Zusammenhang mit der Parlerfamilie. Als unumgänglich notwendig erweist sich die persönliche Besichtigung der fraglichen Büste, die unter der Masse der in ungezählten Räumen aufgehäuften Kunstwerke erst ausfindig gemacht werden muß und unter der alten Marke kaum mehr bekannt ist; ferner ist unbedingt notwendig die Durchsichtung des Bildmaterials und der italienischen Literatur über das sog. Lavabo, den Ort der Aufstellung der Büste; endlich bedarf es eingehender Untersuchungen über den etwaigen Zusammenhang des Enrico da Gamodia mit der Baugeschichte der Certosa und des Anteils eines Parlers am Bau des Doms von Mailand.

Schwierigkeiten auf diesem Wege bildet neben der Seltenheit der älteren und neueren italienischen Literatur die geringe Beteiligung der deutschen Forschung an der Vorgeschichte der beiden Wunderbauten in Mailand und Certosa. Zur Besichtigung des in der Masse wenig beachteten Kopfes an Ort und Stelle und zur Auffindung der an Handschriften und Bücherschätzen reichen *Ambrosiana* in Mailand drängte vor allem auch eine Bemerkung des Kunsthistorikers Alfred Stiz²⁾ in Wien. Anlässlich der Besprechung der im Chor des Prager Doms errichteten Porträtgalerie wies er auf den grellen Gegensatz zwischen Original und Gipskopie und die Mängel der meist nach letzteren gemachten Abbildungen hin. Während die Ausdrucksfähigkeit des Kopfes in der Nachbildung beträchtlich herabgemindert scheint, sowohl bei der echten wie der unechten Parlerbüste, zeigt ein Vergleich des italienischen Originals mit der Kopie der Marmorbüste der Certosa die brutalen Gesichtszüge derselben eher noch gesteigert.

Um die fragliche Marmorbüste der Certosa zu finden, müssen wir durch das rechte Querschiff der Kirche unter der gewaltigen Kuppel gehen, dann öffnet sich rechts neben dem Choreingang (südlich) ein Zugang zum *Lavabo* der Mönche, ein Nebenraum der Sakristei, ein Vorraum zum Heiligtum des Hochaltars und der Seitenkapellen, das sog. *Lavacrum* (Waschraum). Unter dem Gewölbe, das mit Fresken *Luini's* geschmückt ist, sehen wir an der rechten Seitenwand einen Marmorbrunnen, Wasserleitung und Becken in einzigartiger Aufmachung. Der Unterbau besteht aus Marmorquadern, die mit schwarzem Marmor Medaillons, farbigen Intarsien verziert sind, ein köstlicher Brunnen trägt. Darüber erhebt sich, von Pilastern flankiert, eine große Urne; ihr Deckel ist mit Flachreliefs geziert. An der Vorderwand sind 6 Wasserhähne angebracht, aus denen das Wasser in ein Bassin fließt. Zwei Delfine, ein passendes Tieresymbol des Wassers, bilden die Einfassung des Sockels, auf dem sich die Büste eines unbekanntes Mannes befindet. Der aus etwas hellerem, dem Sockel gegenüber mehr weißlichen Marmor gemeißelte Kopf mißt etwa 35 cm in der Höhe, 45 in der Breite. Das Haupt ist ganz glatt geschoren, auch der Rumpf unbekleidet. Lassen wir dem neuesten Certosaführer, 1923 verfaßt von dem *Ispettore delle belle Arti nella Lombardia*, *Mario Salmi*³⁾, das Wort. Er schreibt über die angebliche Büste des von ihm gar nicht mehr genannten Enrico di Gamodia mit aller erwünschten, freilich vielleicht für unheilschweren

¹⁾ Jahrbuch der R. R. Zentralkommission 2. 1908, 79 ff.

²⁾ La Certosa di Pavia, 1924, S. 29

Parlerverehrer weniger wünschenswerten Deutlichkeit: „Un busto di uomo, che stranamente richiamo i tratti fisionomici della razza camitica. Quest' atleta rude e crucciato, di cui un vigoroso realismo sembra, abbia voluto dirci la grande forza fisica, compie il lavabo lasciandoci con la curiosità di sapere, chi rappresenta, e perchè si trova a questo posto: tutte le congetture per identificarlo non hanno nessuna attendibilità ed io mi guarderò bene dall'affacciarne una nuova."^{a)}

Das Bogensfeld über dem Lavabo fassen wundervolle Marmor-Reliefs mit figurenreichen Gruppen, in der Mitte die Fußwaschung Christi, darüber in verkleinertem Maßstab Christi Gebet am Ölberg und der Judaskuß. In den Zwickeln der Lunette sehen wir Maria und den Engel mit der Botschaft der Verkündigung der Menschwerdung. Am Piedestal oder Pilaster sind Propheten dargestellt. Das ganze Werk ist eine kostbare Skulpturarbeit. Verbindung von Steinplastik und Marmormosaik mit köstlichem Wechsel zwischen weißem carrarischem Marmor und schwarzen Intarsien; alles in massivem Stein, nicht wie in einzelnen oberschwäbischen Intarsien Stückzierat.

Auf Grund eines Dokuments vom 15. Juli 1489 wird die meisterhafte Arbeit dem Alberto Maffiolo von Carrara zugeschrieben; ob mit der Architektur und Ornamentik des Werks auch die Plastik in der Lunette des Lavabos, ist zweifelhaft, Salmi⁴⁾ will letztere aber dem Antonio Mantegazza, seiner oder seines Bruders Schule zuteilen. Meiner Vermutung nach stützt sich diese, dort nicht näher begründete Auffassung auf zwei Arbeiten italienischer Forscher, über die ein deutscher halbanonymer Schriftsteller C. v. F. (= Falke?)⁵⁾ im Repertorium für Kunstwissenschaft also referiert. Danach hat Diego Sant' Ambrogio im „Monitore tecnico 1901“ Teile dieses Lavabo der Certosa von Pavia in Zusammenhang gebracht mit Alberto Maffiolo und ein anderer Italiener dessen Ausführungen ergänzt und neu gestützt.⁶⁾ Jener teilt einen lateinisch abgefaßten Vertrag mit, in dem sich dieser Meister am 15. Juli 1489 gegenüber den Mönchen der Certosa verpflichtet, innerhalb eines Jahres die Arbeit im Lavabo „secundum formam et designum factum de ipso lavatorio“ um 1460 Pire auszuführen. Aus einer weiteren Bestimmung des Vertrags, Maffiolo solle Wohnung und Werkstatt in Villanova zur Verfügung stehen, und einer Notiz bei Calvi, wonach dieselben Räume Antonio Mantegazza bis zu seinem Tod 1495 zu seinen Arbeiten für die Certosa, Kirche und Kloster innehatte, schließt S. Ambrogio auf zeitweilige Zusammenarbeit der beiden Künstler. Da aber Maffiolos authentische Signier-Werke in Parma (Dom, Ciborium und Orgelbalustrade 1480) und Cremona (Domsfassade, Medaillons 1491) einen ganz anderen Stilcharakter aufweisen als die Reliefs in der Lunette des Lavabo der Certosa, so müssen

^{a)} „Die Büste eines Menschen, der ganz auffallend an die physiognomischen Züge der hamitischen Rasse erinnert. Dieser rohe, verdroffene Athlet, dessen starker Realismus uns offenbar seine große physische Kraft zeigen will, schließt das Lavabo ab und überläßt uns der Neugierde, die wissen möchte, wen er darstellt und warum er sich auf diesem Platz befindet. Alle Versuche, ihn zu identifizieren, verdienen nicht die geringste Beachtung, und ich werde mich wohl hüten, einen neuen hinzuzufügen.“

⁴⁾ ebd. S. 29

⁵⁾ Rep. f. Kunstw. 25, 1902, 397 f.

⁶⁾ Monitore 30. Sept. 1901: Rassegna d'arte II 13

diese Arbeiten dem anderen dort tätigen Bildhauer, Mantegazza, zugeschrieben werden. Auch ihre unorganische Einfügung im Raum soll beweisen, daß sie nicht ursprünglich dafür gearbeitet sein können. Aus der für 1490 bezugten Tätigkeit Maffiolo's in Cremona, so wie aus der weiteren von einem Mitarbeiter der Rassegna d'arte⁷⁾ mitgeteilten Stelle scheint der Künstler den Anstellungsvertrag mit der Karthause schon im nächsten Jahr gelöst zu haben. Seine unvollendeten Arbeiten sind dann jedenfalls vom Werkstattgenossen oder den Auftraggebern da und dort im Lavaboraum verwendet worden. So wird der ältere Certosaforscher Magenta⁸⁾ Recht behalten mit seiner Lösung der Frage, der Entwurf des Lavabo stamme von Maffiolo, die Ausführung von einem der zahlreichen, damals in der Karthause beschäftigten Mantegazzaschüler.

Auf jeden Fall ist es ein glänzender Rahmen, den die in Frage stehende Büste gefunden hat. Ihre rohen Züge stehen auffallend ab von der Feinheit und Zartheit aller übrigen Reliefs und Ornamente. Ob jene stets diesen Platz eingenommen hat, dürfte füglich bezweifelt werden; die Verschiedenheit des Steinmaterials, die im Gegensatz zu den anderen Werken der Umgebung jünger aussehende Patina der Büste machen es wahrscheinlich. Die Geschichte der Certosa und ihrer Ausschmückung berichtet ja von wiederholten Umstellungen einzelner Kunstwerke schon in älterer Zeit.⁹⁾

Wohl nicht viel älter als die Einführung der Parler unter dem Namen Arler bezw. Arleri in die Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts ist die Deutung der Figur, für die man bis ins letzte Jahrhundert herein keinen Anwärter gefunden zu haben scheint. So kam einmal ein naiver oder böswilliger Vertreter der klassischen Kunstnation auf den Gedanken, die bislang herrenlose Figur stelle den ersten Architekten der Karthause, zugleich den Repräsentanten der lange Zeit ganz unbekanntem Persönlichkeit des Mailänder Dombaumeisters dar, den deutschen Enrico da Gamodia; schon der ältere gründliche Certosaführer Luca Beltrami¹⁰⁾ fügt zur Ehre der deutschen Nation bei, „ohne irgendwelchen Anhaltspunkt“. Dieses „rohe Athletengesicht“, wie es Mario Salmi in der oben angeführten italienischen Stelle nennt, kann kaum einem Vertreter von Kunst und Wissenschaft gehören, ja überhaupt nicht einem Vertreter der arischen Rasse. Wie ich oben wörtlich angeführt habe, will dieser neueste Bearbeiter der Kunstschätze der Certosa, Salmi, in dem Kopf der Lavabolinette den Typus der afrikanischen, Hamitischen Rasse sehen. Wenn das Gesicht einem Europäer gehören sollte, könnte es nur der Ausdruck roher physischer Kraft, brutaler Willensmacht, gewalttätiger Tyrannennatur sein. Daß diese Deutung ebenfalls nicht meiner eigenen subjektiven Auffassung entspringt, kann ich aus einem persönlichen Erlebnis bei meinem zweiten Certosabesuch begründen. Ein ziemlich sachkundiger, geistig geweckter Italiener, der mir als Custode und Führer diente, sprach, ehe ich noch die Frage stellte, die er mir an den Augen ablas, mit triumphierendem Lächeln: „Ist das nicht Mussolini?“ Es sollte das Zugeständnis natürlich nur eine Verbeugung vor der anerkannten Energie des Duce sein!

⁷⁾ Carlo Magenta, La Certosa di Pavia, 1897, 359 ff.

⁸⁾ Rep. f. Kunstw. 25, 1902, S. 398

⁹⁾ Storia documentata della Certosa di Pavia. S. 167

Doch wichtiger und entscheidender ist die Gegenüberstellung der fraglichen Büste mit dem zweifellosen echten Parlerporträt aus der Galerie des Triforiums und dem ihm ganz ähnlichen Relieffporträt auf dem neuentdeckten Grabmal im Dom zu Prag.^{10a)} Nach der Inschrift über der Büste gehört sie Peter Parler, dem Sohn Heinrichs des Parlers von Köln, Baumeisters in Gmünd in Schwaben, den Kaiser Karl IV. aus Gmünd zur Fortsetzung des Dombaus St. Veit in Prag berufen hat im Jahre 1356. Diese einzigartige Ehrung, die dem ersten und zweiten Dombaumeister, Matthias von Arras und Peter Parler zuteil wurde, stammt aus den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts, bei letzterem nehmen alle neueren Kunsthistoriker die Ausarbeitung der in den Pfeiler gehauenen Büste noch zu Lebzeiten des Meisters und auffallende Porträtähnlichkeit, Bildung der Gesichtszüge nach dem Leben an. Zu diesem wertvollen Zeugen aus der Lebenszeit des Dargestellten kommt nun seit neuester Zeit der Grabstein Peters, der die ganze Gestalt des 1399 gestorbenen Baumeisters und besonders gut erhalten den der Triforiumsbüste durchaus ähnlichen Kopf uns zeigt. Die Geschichte seiner Auffindung vor der Millenniumsfeier zu Ehren des hl. Wenzels und des Ausbaus des Prager Doms (1929) habe ich anderswo kürzlich dargelegt, ebenso die einzigartige Bedeutung dieses Fundes im Zusammenhang mit der vielumtrittenen Inschrift über der Triforiumsbüste.¹⁰⁾

Einen größeren Gegensatz als die Gesichtszüge der Prager Köpfe und der Mailänder Certosabüste kann man kaum denken. Keine Spur von Ähnlichkeit weder in Umrißlinien noch in dem Ausdruck des Gesichts! Ein Gipsabguß der Prager Büste ist im Lapidar der Altertümersammlung und in der Sebalduskapelle des Münsters zu Gmünd aufgestellt. Nach einer aus Prag nach vielen Wittgängen erhaltenen Fotografie des Parlerepitaphs (Stenc-Prag) habe ich der Abhandlung eine gute Reproduktion der Figur Peters beifügen können.

Endlich spricht die gründliche Erforschung der ältesten Geschichte der Certosa wie des Doms von Mailand gegen jede Beteiligung des Enrico da Gamodia am Bau der Karthause in der Lombardei. Gegenüber manchen unbeglaubigten Fabeleien der älteren Geschichtsschreiber der Certosa wie Bernardino Corio (Gelübde der Gattin Katharina des Giovanni Galeazzo 1390), des Bartolomeo Senese (Biographie des ersten selig verehrten Priors Stefano Maccone) bis auf die neueren Historiographen (Erhebung Pavias zur Grafschaft 1396) beweisen kürzlich aus Tageslicht geförderte Dokumente. Die hochherzige Stiftung des Herrschers von Mailand nahm im Jahre 1393 ihren Anfang und wurde durch weitere Schenkungen im Jahre 1396 gekrönt. Das Spesenverzeichnis im Staatsarchiv zu Mailand enthält genaueste Angaben über Arbeitslöhne beim Certosabau seit 18. Juli 1396, es nennt wiederholt als „generalis ingignierius laborium Cartusiae Papiae“ den Bernardo da Venezia. Dieser venezianische Baumeister-Ingenieur hatte sich schon bei dem Bau der herzoglichen Residenz in Pavia erprobt, er wurde dann noch im Oktober 1391 zu verschiedenen Arbeiten am Dom zu Mailand berufen und fand sich auch bei dem denkwürdigen Kongreß der Baumeister ein, die nach

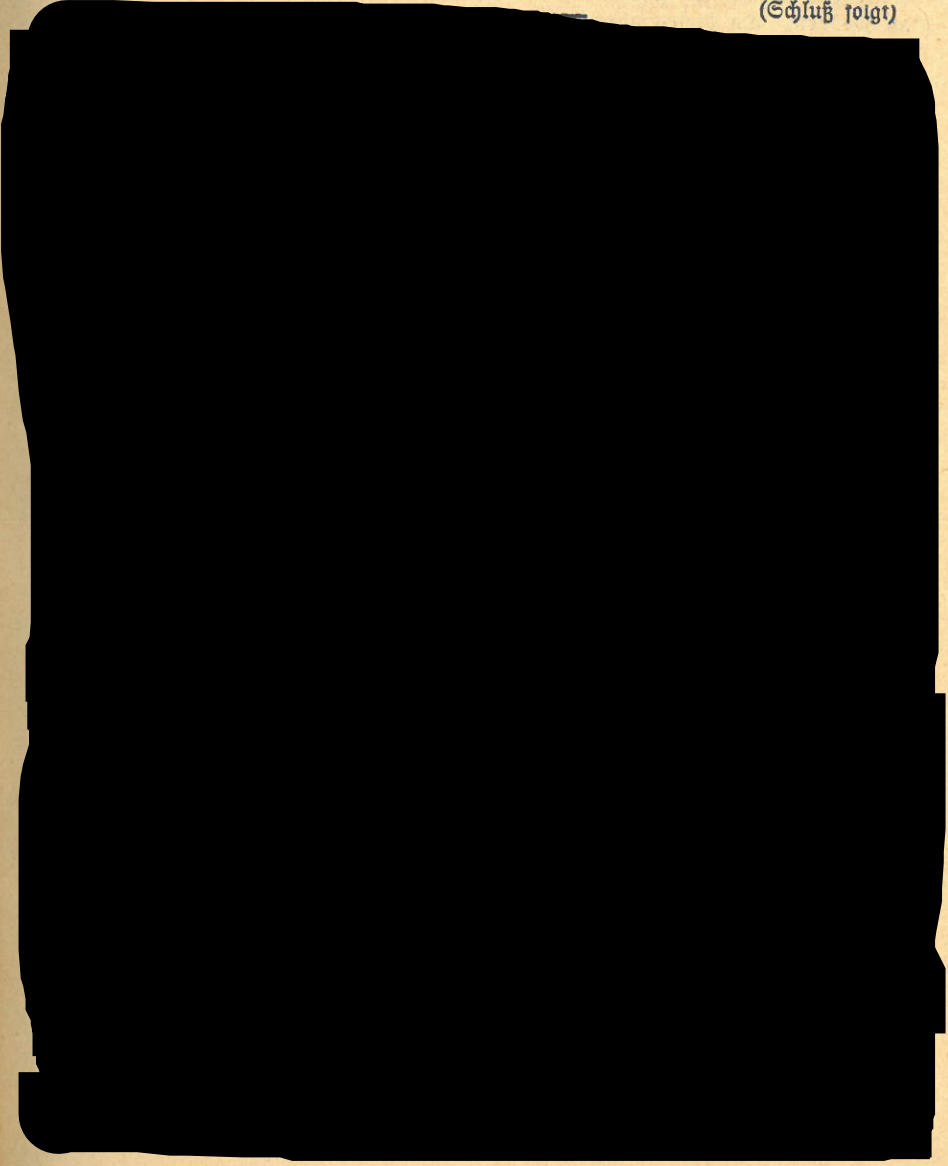
¹⁰⁾ La Certosa di Pavia, S. 29

^{10a)} Gmünder Heimatblätter 1933 Nr. 4 und 5

urkundlicher Ueberlieferung am 1. Mai 1892 über die von Heinrich von Gmünd erhobenen Zweifel an der Konstruktionsicherheit der Kathedrale diskutierten und die Abberufung oder Absetzung des deutschen Baumeisters verlangten.¹¹⁾ Derselbe Bernhard von Benedig war es auch, der in dem Streit zwischen einheimischen Ingenieuren und dem französischen Dombaumeister Mignot über die Solidität der Domapside zu Mailand im Jahr 1400 vermittelte.

¹¹⁾ Beltrami, Storia documentata della Certosa, S. 12 ff.

(Schluß folgt)



rg.
 hen
 des
 deck=
 ge=
 Bau=
 fort=
 Diese
 Hias
 eh=
 rifer
 des
 nach
 arge=
 e die
 alten
 hichte
 d des
 benso
 viel=

 d der
 nlich=
 psab=
 n der
 Prag
 Stenc=
 Peters

 : Cer=
 co da
 en un=
 : Ber=
 1890),
 stefano
 Graf=
 e hoch=
 ihren
 t. Das
 ngaben
 derholt
 rdo da
 bei dem
 noch im
 en und
 ie nach

Echte und unechte Parlerbüsten

Von Dr. A. Nägele

(Schluß)

III.

Als weitere Meister beim Bau der Certosa nennt das angeführte Spesenregister Namen, die auch in der Mailänder Kunstgeschichte mehrfach wiederkehren, so Jacobus de Campiliono, Johannes de Grassis, Marcus de Corona. Um vor einer Gefährdung des Kloster- und Kirchenbaus in der Certosa, ähnlich der des Mailänder Doms sicher zu sein, berief der kunstsinige Fürst weitere Ingenieure zur Beratung und Mitarbeit im September 1396; ihre Namen sind ebenfalls genau überliefert, 5 Meister mit je einem Gesellen. Selbst das Pergamentpapier, das für Entwürfe der Meister geliefert wurde, kommt in den Ausgabebüchern des nächsten Jahres vor. So kennen wir jetzt aufs genaueste alle an den Entwürfen und der Leitung der Arbeiten der ersten Jahre beteiligten Meister vom Tag der Grundsteinlegung an (27. August 1396), die genau beschrieben und in den zwei schönen Basreliefs am Hauptportal und am Grabmonument Galeazzos dargestellt ist. Die im Mailänder Staatsarchiv erhaltene, lange Schilderung seiner Bauarbeiten, die Antonio de Marcho, Baumeister seit 1401, verfaßte, verschafft uns eingehende Kenntnis über alle Vorgänge beim Bau der Karthause.

Nicht weniger Einzelheiten lernen wir, wie selten in der Kunstgeschichte, aus den bis zum Jahr 1430 erhaltenen Spesenregistern kennen. Eine gewisse Brücke zwischen der schwäbischen Heimat und Italien schlägt der Bericht, den die Biographie des ersten seligen Priors der Certosa, Stefano Macone, enthält und der uns von der Einkehr des vom Konstanzer Konzil (1414—1418) heimkehrenden Papstes Martin V. in der Certosa erzählt.

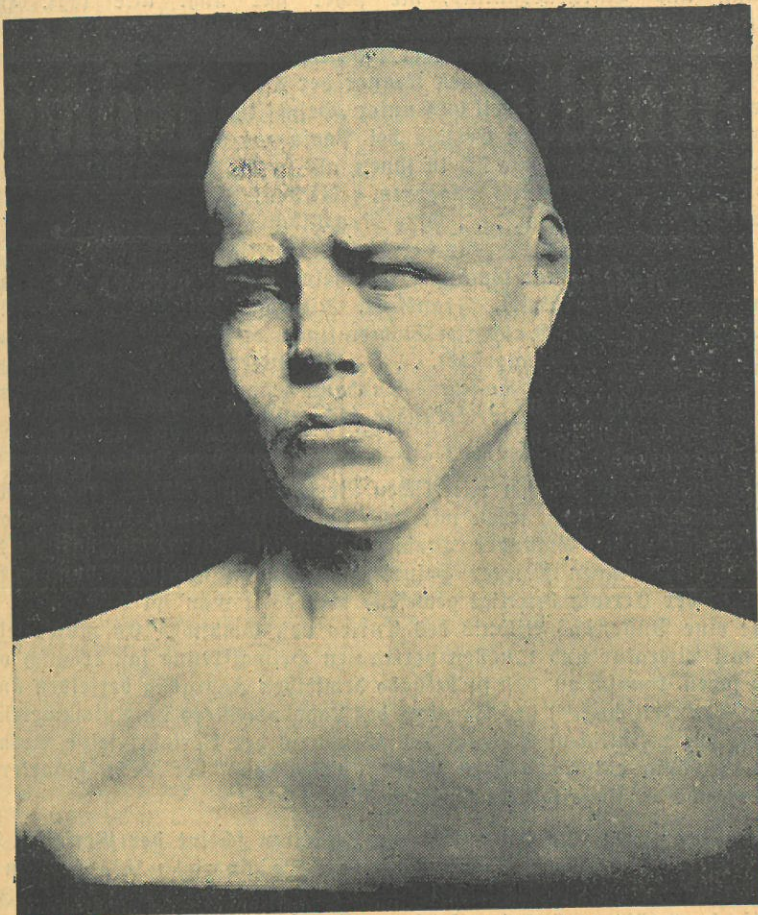
Endlich sind wir seit der Veröffentlichung der Annalen der Fabrica des Mailänder Doms aufs genaueste unterrichtet über den Anteil, der Enrico da Gamodia zukommt an diesem Bauwerk, sowie über die schmachliche Entlassung des deutschen Meisters und deren Zeitpunkt (1392). Es steht also

absolut sicher fest, daß der Bau der Certosa erst 4 Jahre nach diesem, wohl jede weitere Verwendung ausschließenden Vorgang begann (1396). Ebenso gewiß unumstößlich ist, daß in den Tag für Tag vorliegenden, genauesten Aufschrieben über alle Arbeiten an der Mailänder Karthause Heinrichs Name nirgends genannt erscheint. So muß auch der letzte feurigste Anhänger dieser Hypothese dem gründlichen Erforscher der „Storia documentata della Certosa di Pavia“, Luca Beltrami¹²⁾, Recht geben und mit ihm die noch von jüngeren Historiographen an der Jahrhundertwende vertretene Ansicht zurückweisen, als sei die Certosa das Werk eines deutschen Baumeisters, des Enrico da Gamodia, Heinrichs von Gmünd. Damit entfällt auch abgesehen von anderen triftigen Gründen jeglicher Anhaltspunkt für den Versuch, die Lavabüste als Porträt des angeblichen deutschen Erbauers der Certosa, des sehr unsicher mit Heinrich Parler identifizierten Enrico da Gamodia, anzusprechen. Es bleibt also ohne jeden Zweifel für den Heimatliebe mit Wahrheitsliebe verbindenden Forscher nichts anderes übrig und nichts eiligeres zu tun, als mit der Zerstörung der späten irrtümlichen Tradition vom deutschen Certosabaumeister auch die angebliche Büste des Gmünder Baumeisters zu zerstören oder wenigstens den traurigen Gipsabguß als Denkzeichen unehrenhaften Irrtums (oder irrtümlicher Ehrung?) von seinem öffentlichen Ehrenplatz zu entfernen, wie ich schon beim Münsterjubiläum — wenigstens über die Tage der Feier — freilich noch vor Ablauf des 6. Jahrhunderts des vermutlichen Münsterbaubeginns vergebens vorschlug. Pflügt ja Irrtum und Legende meist ein zäheres Leben zu haben und schneller Eingang zu finden als Wahrheit und Geschichte.

Ich kann mir nicht versagen — vielleicht dient es zur Warnung vor ähnlich vorschneller Legendenbildung und Legendenaufnahme — hier eine weitere Bemerkung aus dem durchaus nicht nationalistisch voreingenommenen italienischen Geschichtsschreiber der Certosa, Beltrami, mitzuteilen und eine andere, jüngere, dort gefundene Heimatspur zu verraten. Wo der Verfasser der „Storia documentata“ die von Gerolamo Calvi im Mailänder Staatsarchiv gefundenen Spesenregister der Certosa bespricht und publiziert, fügt er, wie es scheint erstmals, eine gar schlecht gelungene Kopie der Lavabüste als des angeblichen deutschen Certosabaumeisters bei, nicht ohne den schlechten Eindruck des rohen Gesichts dadurch wohl unabsichtlich noch zu steigern. Dann teilt Beltrami das Ergebnis der zahlreich überlieferten Quellschriften über den ersten „Ingegnere generale“, Bernhard von Benedig, und der genauesten Spesenregister seit dem ersten Baujahr mit, nicht ohne leisen Spott auf unsere Heimat. Ich glaube, sicher annehmen zu dürfen, der vielleicht noch mit dem letzten Prior persönlich bekannte oder sonst mit den Akten gründlich vertraute Beltrami hatte Kenntnis von dem Schreiben, das Julius Erhard, der verdienstvolle Heimatforscher und Sammler, aus Gmünd an die Leitung der Certosa, jedenfalls im Jahr 1858, gerichtet und das die Bitte um Herstellung und Zusendung eines Gipsabgusses enthielt. Beltramis etwas mysteriös klingenden Worte können wohl nicht anders als eine Anspielung auf ein solches Gesuch, ein Belächeln der in jener Absicht des Büstenerwerbs liegenden, laut oder leise ausgesprochenen Ansicht gedeutet werden: „La mancanza

¹²⁾ Beltrami, Storia documentata della Certosa, S. 43

di qualsiosi attestazione, come l'effigie del primo architetto ebbe recentemente a servire di modello per il monumento eretto ad Enrico nella città di Gmünd."¹⁴



Das angebliche Parlerporträt in der Certosa di Pavia
(Nach einer Fotografie in der Gmünder Julius Erhard'schen Altertumsammlung)

Nach diesen unwiderleglichen Ergebnissen, die uns der auch sonst unumgängliche Rückzug auf die ältesten baugeschichtlichen Quellen und das Studium

¹⁴) ebd. S. 43, vgl. S. 121 ff. die Ausgabenregister seit 1396. Bild S. 83

neuerer kunstgeschichtlicher Forschungen von Fachmännern vermittelt, dürfte es meines Erachtens die höchste Zeit sein, mit dem falschen Monument und den irreführenden Dokumenten, falls sie überhaupt diesen Namen verdienen, Notizen heimatschriftstellernder Autoren, endlich und und endgültig zu brechen, anstatt, unbeschwert von jeglicher Quellenforschung und Quellenkenntnis, die sicher gar nicht alte (vgl. Hartmanns Spott über eine andere Parlerlegende aus dem Gmünd der siebziger Jahre!) Lokaltradition immer wieder fortzupflanzen und neu aufzuwärmen. So wußte ja uns einer der besten Kenner der Heimatgeschichte in einem begeisterten Artikel vom 25. April 1925 unter „Heimatkundliches“ mitzuteilen, wie Rompilger aus Gmünd die Certosa bei Pavia auf der Heimreise besuchten. „Freudiger Heimatstolz regte sich in ihnen, als sie die Büste eines Gmünder, des Heinrich Parler des Jüngeren, erblickten! Dieser Parler wurde 1391 nach Mailand berufen usw. . . . Eine Nachbildung der genannten Büste befindet sich in der Sebalduskapelle der hiesigen Heiligkreuzkirche. Wie in der Certosa, so ergeht es dem Gmünder an vielen Orten. In Ulm, Stuttgart, Tübingen, Freiburg, Basel, Frankfurt, Nürnberg, Saragossa (Spanien), Washington und in manch anderen Städten findet er ruhmvolle Erinnerungen an Künstler aus seiner Vaterstadt. . . .“ Glücklicherweise dürfen wir umgekehrt dem Wunsch und der Hoffnung Ausdruck geben, daß es in all den angeführten anderen Städten dem Gmünder nicht ebenso fatal ergeht wie in der Certosa 1925!

Auch Max Bach¹⁵⁾, den ritterlichen Verteidiger der Gmünder Herkunft der Parler gegen Dehio, sehen wir noch im Jahr 1900/01, wenn auch unter Vorbehalt für diese Gmünder Tradition eintreten. Er glaubt, nach dem schnellen Verschwinden Meister Heinrichs aus Mailand sei er „vermutlich beim Bau der Certosa beteiligt gewesen; dort zeigt man im Waschraum der Mönche eine Büste, das Bildnis des Enrico von Gmünd“. Es mutet jedoch einen mit Literatur und Quellen vertrauten Heimatfreund fast tragisch oder soll ich sagen, komisch an, daß in beinahe demselben Jahrgang derselben angesehenen Kunstzeitschrift¹⁶⁾ das Problem des Lavabomeisters im Zusammenhang mit dem „vermeintlichen Schöpfer des Entwurfs der Certosa“ seine Behandlung und völlig entgegengesetzte Lösung auf Grund der dort ignorierten Quellenfunde erhalten sollte.

Eines der ersten Opfer der falschen Tradition scheint der Verfasser des Artikels der Leipziger Illustrierten Zeitung¹⁷⁾ 1857 gewesen zu sein. Bei seiner Beschreibung des „Wallfahrtsorts jedes wissbegierigen Italienreisenden“ läßt er nach den früheren Zweifeln über den Architekten der Certosa den Deutschen Heinrich Camodia oder Zamodia, nicht den schon sechs Jahre vor der Erbauung gestorbenen Marco da Campione das Werk schaffen. Im „Waschzimmer“ stehe die Büste des deutschen Architekten Camodia! Ich vermute oder fürchte, diese von Sachkunde wenig getrüübte Nachricht eines

¹⁵⁾ Rep. f. Kunstw. 24, 1901, S. 82 ff. gegen Dehio ebd. 22, 1899, 384 ff.

¹⁶⁾ ebd. 25, 1902, 398 f.

¹⁷⁾ 1857, S. 1084

anonymen Zeitungsartiklers mit ihren zahlreichen, kaum als Schreibfehler anzusehenden Irrtümern ist es gewesen, die dem forschungseifrigen, heimatliebenden, jungen Sammler, dem späteren Kommerzienrat Julius Erhard, vorlag und ihm alsbald darauf den Anlaß zu der schriftlichen Bittwallfahrt nach der Certosa gab.

Nicht nur das auffallende zeitliche Zusammentreffen 1857/58 brachte mich auf diese Vermutung. Ein Zettelchen von seiner Hand mit dem Aufschrieb dieses Leipziger Artikels vom Jahr 1857 fand sich unter Notizen zur Bildchronik anlässlich der Zentenarfeier seiner Geburt (1921). Das in der Kirchengemeinde erhaltene Originalheft der „Leipziger Illustrierten“ wird vielleicht Stadtpfarrer P f i s e r erworben oder von einem Gmünder Reisenden erhalten und aufbewahrt haben. Das dadurch veranlaßte Schreiben Erhards an den Hüter der Certosa ist zwar nicht erhalten, aber aus der Antwort des Priors Taddeo vom 4. Nov. 1858, dem Begleitschreiben zur Sendung der Gipsbüste aus dem Lavabo der Certosa, sowie aus dem zur 5. Zentenarfeier der Grundsteinlegung erschienenen Werk *Beltramis*¹⁹⁾ (1896), in dem die Korrespondenz beider offenbar nachklingt, können wir den Inhalt des Briefs Erhards und vor allem die Begründung seiner Bitte erschließen. So erklärt sich auch die Veranlassung der Aufstellung der Gipsabgüsse in Museum und Pfarrkirche zu Gmünd, die wohl noch im gleichen Jahr (1858) erfolgt sein wird. Nach Calvis Veröffentlichung der Register der ersten Bauperioden der Certosa war es dem Verfasser des Jubiläumswerks der *Storia documentata della Certosa* nicht schwer, die durch kein ehrwürdiges Alter gestützte Tradition zu zerstören und damit auch die versuchte Deutung der Lavabobüste auf den angeblichen deutschen Baumeister: „Busto in marmo nel Lavabo della Certosa altre volte giudicato rappresentante Enrico da Gamodia, erroneamente ritenuto primo architetto della Certosa.“²⁰⁾

So verzichtet denn auch das neueste Monumentalwerk über die Certosa von Carlo Magenta, *La Certosa di Pavia 1897*,²⁰⁾ auf jede Anspielung auf Person und Porträt Heinrichs von Gmünd, ebenso wie jüngst Mario Salvi mit keinem Wort mehr die offenbar endgiltig abgetane Hypothese erwähnt. Seitdem sind mehr als 30 Jahre gekommen und gegangen, ohne daß die Lokalgeschichtsschreibung sich nach den sicheren Ergebnissen einzurichten bemüht hat.

Mit geringerer Sicherheit läßt sich die positive Seite der Frage lösen, wer soll auf der vielbesprochenen *Lavabobüste* dargestellt sein und von welchem Meister soll sie stammen? Der schon oben angeführte italienische Kunsthistoriker Diego Sant' Ambrògio²¹⁾ stellte im „*Monitore tecnico* 1901“ wiederholt anlässlich der Behandlung der Reliefs von Maffiolo und Mantegazza die Beweisweise für die Unhaltbarkeit der traditionellen Laus des Porträts auf Heinrich von Gmünd und dessen Anteil am Bau der Certosa; er spricht die Vermutung aus, die auf dem Postament über den Delfinen stehende Büste könnte den gei-

¹⁹⁾ *Storia doc. d. Certosa*, S. 43 vgl. 359 ff. über *Lavaorum*

²⁰⁾ ebd. S. 43 (Zu deutsch: Marmorbüste im Lavabo der Certosa, ein andermal (ev. auch anderswo?) aufgefaßt als Darstellung des Heinrich von Gmünd, der irrümlich für den ersten Baumeister der Certosa gehalten wurde.)

²¹⁾ S. 263

²²⁾ f. o. A. 6

stigen Urheber des Neubaus, den ersten Prior Stefano Macone † 1421 darstellen. Indes konnte ich bei wiederholter genauer Besichtigung von einer eigentlichen Mönchskonsur, die Diego S. Ambrogio als Hauptbeweis anführt, am Haupt des völlig glattgeschorenen, unbekleideten Mannes nichts entdecken. Es müßte sich ein merkwürdiger Heiliger unter die Kapuze des fast alle Jahrhunderte in allen Ländern geistig hochstehenden Karthäuser-Ordens geflüchtet haben, wenn dieser von Einheimischen und Fremden gleich sicher festgestellte Marokkanertyp dem ersten Prior der Karthause gehörte. Auch fehlt ja jedes Abzeichen eines Priesters oder Mönchs, ja eines europäischen Kulturmenschen überhaupt. Nicht bei dem schönen Menschenschlag der Poebene, der vielfach germanischen, langobardischen Einschlag verrät, wohl aber in Unteritalien mit seiner einstigen Sarazenenherrschaft und bei manchen aus dem Süden als Kulturbringer für Südtirol hinkommandierten, vielleicht aus der afrikanischen Kolonie Italiens importierten Mestizen kann man die hamitische Rasse „razza camitica“ wie Mario Salmi sagt, an Kopf und Haarbildung deutlich erkennen.

Endlich spricht auch der Ort der Aufstellung, wenn er je ursprünglich ist, gegen solche Deutung des Afrikaners auf den ersten seligen Karthäuserprior. Kein Zeitalter und keine Mönchsgeneration würde, wenn sie dem Kopf solche Bedeutung zugetraut hätten, den Gründer ausgerechnet über dem Waschbecken angebracht haben, da doch in der Certosa kunst- und pietätgeweihte Plätze in Uebersülle zur Verfügung standen in der Kirche wie im Kloster. Ueber den Meister der Lavabowerke stellte der angeführte Referent für Kunstliteratur, C. v. F.²²⁾ einige, die italienischen etwas abändernden Hypothesen auf. Er will nur das Fußwaschungsrelief der Werkstatt der Mantegazza zuschreiben, die zwei Reliefs mit den Leidenszenen dagegen dem *Modèlo* unter den Einfluß derselben Meister. Wegen der Ähnlichkeit mit dem Antependium des Hochaltars der Certosa, dessen Schöpfer Ambrogio Volpe ist, sollen die beiden, die Zwickel der Lunette füllenden Reliefs eine Arbeit erst des Cinquecento sein, eine die spätere Art der Mantegazza nachahmende Schöpfung des 16. Jahrhunderts. Einem dieser Künstler, etwa dem Ambr. Volpe, meint F., könnte das Lavabo und die Büste darüber, über deren Bedeutung und Vorgeschichte jener Kenner sich gar nicht näher ausspricht, zugehören. So würde die Distanz zwischen der Zeit des Gmünder Baumeisters und der Entstehung seines angeblichen Porträts wieder um ein Jahrhundert vergrößert werden.

Von den neuesten deutschen Monographien über Mailand und die Certosa gedenkt Schubring,²³⁾ der gediegene Kenner der italienischen Kunst, in der Baugeschichte des Mailänder Doms mit keinem Wort der Tätigkeit Heinrich Parlers bzw. Enricos da Gamodia. Nur Hans von Fernach wird der Erwähnung wert gehalten, obwohl er meines Wissens in den Annalen der Fabrica del Duomo weit weniger genannt wird. Unter den Architekten der Frühzeit der Certosa sind nach Schubring dieselben Männer beschäftigt gewesen wie am Dombau, aber nur italienische Ingenieure und Baumeister. Ebenso schweigt Goshé²⁴⁾ völlig sich über deutsche Meister an beiden Bau-

²²⁾ Rep. f. Kunstw. 25, 1902, 398, vgl. 22, 1899, 339; 23, 1900, 342

²³⁾ Mailand und die Certosa 1904 S. 348, 358

²⁴⁾ A. Goshé, Mailand S. 63

werken aus. Der Mailänder Dom wie die Karthause von Pavia gehören nach Gosche demselben Kulturboden, demselben Stifter (Gian Galeazzo Visconti), auch denselben Künstlern an, doch werden im Anschluß an Dehio die verschiedenen Stellungnahmen zur Gotik dargelegt: beim Dom in Mailand die Zuflucht zu der bisher verschmähten Kunst des Nordens, bei der Certosa der Rückgriff zur romanischen Vergangenheit. An Spitzbogenarchitektur erinnern nur etwas die Gewölbe in der Kirche der Karthause. „Mit dem Mailänder Dom zusammengehalten, zeigt dieser Bau (Certosa), wie sehr am Vorabend der Renaissance die italienische Kunst das Ungenügende nur formaler Ausdrucksmittel empfunden.“²⁵⁾ Carlo Ricci,²⁶⁾ lange Generalkonversator in Rom, läßt in seiner auch ins Deutsche übersehten Geschichte der Kunst in Norditalien am Bau der Karthause neben dem Bernardo da Venezia auch einzelne Dombaumeister von Mailand tätig sein.

Von heimatlichem Interesse endlich scheint mir ein Einzelzug in der Frühgeschichte der deutschen Renaissance zu sein, den ich hier schon wegen der neu entdeckten Beziehungen Dauchers zum Gmünder Chorgestühl nicht übergehen darf. Welchen Eindruck der italienische Wunderbau auf Augsburger Künstler oder ihren Hauptmäzen, Jakob Fugger, gemacht haben muß, zeigt die Nachahmung der Certosafassade im Fuggerepitaph, das in der von Adolf Daucher größtenteils geschaffenen Fuggerkapelle der St. Annakirche in Augsburg steht. Dem Künstler muß das Original der vielbewunderten Fassade oder eine schon damals verbreitete Zeichnung (Stich?) vorgelegen haben.²⁷⁾

²⁵⁾ ebd. S. 63

²⁶⁾ Deutsch 1911 S. 231

²⁷⁾ Ph. M. Halm, Daucher und die Fuggerkapelle 1921 S. 65

^{24a)} „Es fehlt jegliche urkundliche Bezeugung für den Plan, wonach die Figur des ersten Baumeisters jüngst hätte als Modell für ein Denkmal dienen sollen, das man dem Heinrich in der Stadt Gmünd errichten wollte.“