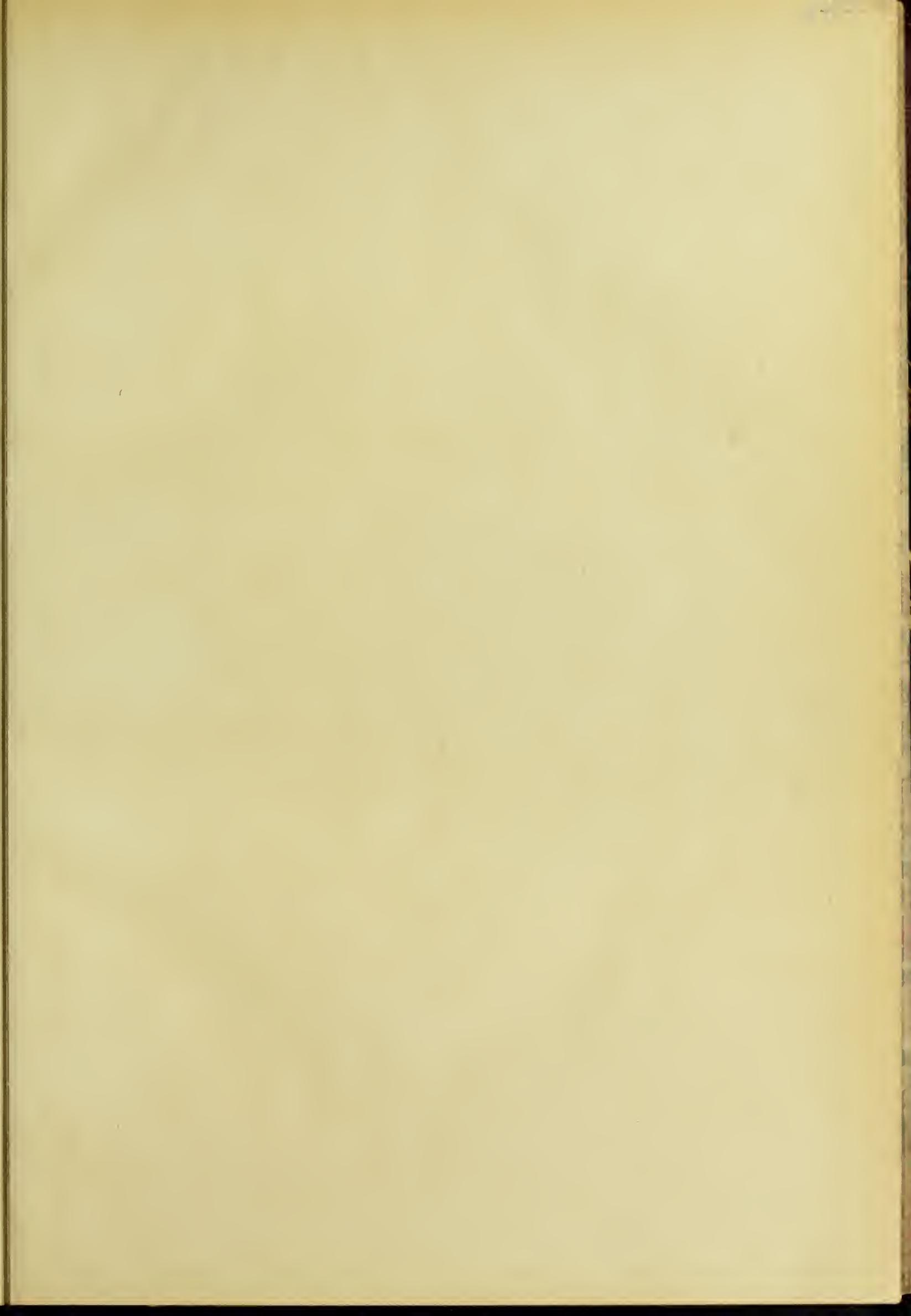






*Ex libris Dr.
H. Roettinger*





GESAMMELTE STUDIEN
ZUR
KUNSTGESCHICHTE



GESAMMELTE STUDIEN
ZUR
KUNSTGESCHICHTE

EINE FESTGABE ZUM 4. MAI 1885

FÜR

ANTON SPRINGER



LEIPZIG 1885
VERLAG VON E. A. SEEMANN

Druck von August Pries in Leipzig.
Papier von der Neuen Papiermanufaktur in Straßburg.
Initiale und Schlußstücke von Franz Sales Meyer.

ANTON SPRINGER

BEGRÜSSEN

ZUR FEIER DES FÜNFUNDZWANZIGJÄHRIGEN JUBILÄUMS

SEINER THÄTIGKEIT ALS

ORD. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE

IN VEREHRUNG

ALS DANKBARE SCHÜLER

OTTO BENNDORF

HUGO BLÜMNER

HEINRICH BROCKHAUS

FRIEDRICH VON DUHN

ALPHONS DÜRR

JOHANNES FICKER

KONRAD LANGE

JULIUS LESSING

ALFRED LICHTWARK

RICHARD MÜTHER

JACOB OERI

MARTIN RADE

RUDOLF RAHN

THEODOR SCHREIBER

WOLDEMAR VON SEIDLITZ

JARO SPRINGER

HEINRICH WALLAU



INHALT

Paul von Limburgs Paradies. Von Friedrich von Duhn	1
Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke. Von Johannes Ficker	8
Leonardo da Bissucio. Von Heinrich Brockhaus	42
Bernardo Zenale. Von Woldemar von Seidlitz	64
Zu Perugino's Jugendentwicklung. Von Konrad Lange	85
Über die Kunsttraktate des Giulio Mancini. Von Theodor Schreiber .	103
Zur Apokalypse Dürers und Cranachs. Von Martin Rade	111
Der Silberchatz des Königlichen Schlosses zu Berlin. Von Julius Leffing	121
Das Modelbuch des Peter Quentel. Von Alfred Lichtwark	143
Ästhetik der Druckschrift. Von Heinrich Wallau	151
Das Kellerische Todesbild von Hans Baldung. Von Jacob Oeri	157
Hans Schäufelein. Von Richard Muther	160
Die Glasgemälde im Gotischen Hause zu Wörlitz. Von J. Rudolf Rahn .	176
Zwei Zeichnungen des Martin van Heemskerck. Von Jaro Springer . .	226
Ein halbvergeffenes Werk von Schwind. Von Alphons Dürr	231
Zum westlichen Giebelfelde des Parthenon. Von Hugo Blümner	240
Über eine Statue des Polyklet. Von Otto Benndorf	255





Paul von Limburgs Paradies.

Von F. v. Duhn.



s klopft auch in Italien die neue Zeit schon lange und vernehmlich an die Pforten des Mittelalters, bevor dieselben sich weit und rückhaltlos öffnen; dennoch ist dort der Übergang von traditioneller Gebundenheit zu humanistischer Freiheit vielfach ein rascherer, weniger vermittelter, als diesseits der Alpen. Wunderbar früh befinden wir uns auch in den Niederlanden durch Hubert und Jan van Eyck, ihre Genossen und Vorgänger, in die neue Zeit der frischen Naturbeobachtung, der unmittelbaren Empfindung hineinverfetzt, aber danebenher gehen die gebundenen Formen der Sitte und des ganzen äußeren Lebens an den Höfen der Fürsten wie in den Zünften der Handwerker: Italien hat längst die Gotik abgestreift, als dieselbe in ihrer nordischen Heimat und deren Nachbarländern noch in voller Blüte stand. Auch hier schon bewegen sich aber zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in den gotischen Räumen lebendige, individuell fühlende Menschen, und zeigt das Prunkgeschirr auf der Hofstafel des Herzogs Jean de Berry bereits die zartesten Formen der italienischen Renaissance.

Unendlich viel besser und klarer, als aus den arg mitgenommenen Resten altniederländischer Wand- und Tafelmalerei und den Nachrichten über solche, die neulich Wauters in einer verdienstlichen Arbeit zusammenstellte¹⁾, erkennen wir aus den Miniaturen, womit Maler aus Limburg und Brabant, Hennegau, Artois und Flandern geistliche und weltliche Bücher mit liebevoller Kunst geschmückt haben, woher die Kunst der van Eyck, van der Weyden, Memling.

Nachdem das groß angelegte Werk de Bastards leider ein dazu noch kaum erreichbarer Torso geblieben ist, haben wir allen Grund, Herrn Leopold Delisle sehr dankbar zu sein, daß er seinen früheren wertvollen bibliographischen Arbeiten über die Handschriften schätze im Besitz der französischen Königsfamilien²⁾ nunmehr in der Gazette des beaux-arts für 1884, Tome XXIX, eine Bearbeitung der Livres d'heures des Herzogs Jean de Berry hat folgen lassen, begleitet von schönen Heliogravüren nach einigen Blättern der Grandes Heures im Besitz des Duc

1) Bull. de l'acad. roy. de Belgique 1883, 317.

2) Zusammengestellt in feinen Mélanges de paléographie et bibliographie, Paris 1880.

d'Aumale¹⁾. Die Beschreibungen, welche Waagen von den herrlichen Gemälden dieses Livre d'heures feiner Zeit gegeben hat²⁾, behalten neben den Heliogravüren natürlich ihren Wert für die vielen noch nicht publizirten Gemälde, einen großen Teil ihres Wertes auch für die publizirten wegen der Farbenangaben: daß Waagen etwas eilig und nicht immer richtig beschrieben hat, stellt sich jetzt leider ebenfalls heraus.

Verschiedene niederländische Maler waren für den Duc de Berry thätig: Jaquemart de Hosdin (kam 1384 nach Bourges), André Beauneveu aus Valenciennes (1364 als leitender Bildhauer an den Königsgräbern von Saint-Denis thätig und 1390 beim Duc de Berry in Mehun-sur-Yèvre, vor 1413—16 gestorben), endlich Paul von Limburg und seine Brüder: diese in den letzten Lebensjahren des Herzogs; 1411 überrafchten sie ihren Arbeitsherrn mit einer scherzhaften Neujahrsgabe, einem noch ungeschriebenen und ungemalten Prachtwerk, der Herzog schenkte dem Paul sogar ein Haus. Paul von Limburg wird in einer Akte König Karls VII. vom Jahre 1434 „natif d'Allemagne“ genannt: Wauters, der gerne Belgisches und Deutsches trennt, brauchte zur Begründung dieses Zusatzes nicht auf die Thatfache hinzuweisen, daß man im Herzogtum Limburg auch plattdeutsch spreche³⁾. Der gleichen Gegend entstammten die Brüder van Eyck. Von besonderem Interesse ist daher eine im höchsten Grade wahrscheinliche Kombination, die zuerst Schnaase aufgestellt, dann andere wiederholt, zuletzt Delisle ausführlich begründet hat, daß eben dieser Paul von Limburg und seine Brüder es gewesen seien, welche im Auftrage des Herzogs von Berry jenen Livre d'heures im Besitz des Duc d'Aumale mit den köstlichen Malereien ausschmückten, von denen jetzt einige veröffentlicht sind. Der Herzog starb 1416: bei der Inventaraufnahme fanden sich der Kalender und eine Reihe von Illustrationen der folgenden Reihe vor, „item en une layette plusieurs cayers d'unes très riches heures que faisoient Pol et ses frères, très richement historiez et enluminez, prizez cinq cens livres tournois“. Durch den Hinweis auf diese Inventarnotiz mag zugleich die leichte Verschiedenheit der Künstlerhände ihre Erklärung finden, welche Waagen noch in der älteren Bilderreihe zu erkennen geglaubt hat. Der Tod des Herzogs unterbrach die Arbeit; erst um die Mitte des Jahrhunderts scheint die Ausschmückung des in den Besitz der Montferrat gelangten Kleinods von französischer oder italienischer Hand weitergeführt zu sein.

Eine Betrachtung der Heliogravüren lehrt, daß wir in den vor 1416 entstandenen Bildern nicht die konventionelle Eleganz und oberflächliche Zartheit eines Franzosen, sondern niederländisches Streben nach Naturwahrheit und Lebendigkeit

1) Noch eine zugehörige Heliogravüre nach einer Darstellung der Purifikation, die bereits starken italienischen Einfluß verrät, ist einem Aufsatze von Lecoy de la Marche Gaz. d. b. arts 1884 Tome XXX zu S. 74 beigegeben.

2) Galleries and Cabinets of art in Great-Britain 248—259 = v. Quatfs Zeitschr. f. christl. Archäol. und Kunst II, 231—234; 288—290.

3) S. Crowe-Cavalcaselle, Gesch. d. altniederl. Malerei, deutsch v. Springer 184.

vor uns haben¹⁾: wir werden geradezu an den Geist deutlicher Gewissenhaftigkeit gemahnt, der aus den Schöpfungen der van Eycks uns entgegenstrahlt.

Die Darstellung des Paradieses²⁾ ist geeignet, in besonderem Grade das Interesse zu erregen: Draußen wüthet unwirtliches Land. Eine aus Quadern schön gefügte Mauer, nur an einer Stelle durch ein zierliches gotisches Thor unterbrochen, umschließt den rund gedachten Garten. Baumgruppen und blühende Sträucher, bereits frei von dem Schematismus früherer Zeit, stehen rings um eine mit Blumen bedeckte Wiese; inmitten der Wiese ein aus vier Löwenköpfen fein Wasser spendender Brunnen, über dem sich ein in den schlanken Formen der nordfranzösischen Gotik jener Zeit ungemein zierlich ausgeführter Bau zum Himmel erhebt.

Drei Szenen, in der alten chronikalischen Weise naiv zusammengestellt, begeben sich innerhalb des Gartens vor unsern Augen, die vierte stellt die Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Garten dar: Eva hat zögernden Schrittes bereits vor Adam das Paradies verlassen, Adam folgt ihr, nur ungerne der schiebenden Hand des finstern Cherub nachgebend; die Gedanken der beiden gehören noch ganz der schönen Vergangenheit, dorthin wenden sie gleichmäÙig ihr Haupt zurück, naiv wie die Kinder, noch ohne eine Spur jenes Seelen Schmerzes, dem Masaccio's Genius nur wenige Jahre später in der Brancaccikapelle so ergreifenden und für später bestimmenden Ausdruck lieh. Die drei Szenen innerhalb des Gartens sind in chronologischer Folge von links nach rechts so verteilt, daß rechts, dem Ausgange zunächst Gott Vater dem sündigen Paare jene Vorstellungen macht, welche alsbald zur weiter rechts dargestellten ersten Strafe führen³⁾: daß auch noch anderes durch Gott Vater über Eva verhängt ist, hat der Maler nicht verfäulmt, dem Beschauer in Erinnerung zu rufen. In glücklichem Gegensatz zu dieser ruhigen Gruppe rechts stehen die drei Gestalten links, lebhafter bewegt und in zwei Szenen verteilt. Mit künstlerisch wohl begründeter Absicht verläßt der Maler die bisherige bildliche Tradition⁴⁾ und folgt der biblischen Fassung, nach welcher das Zwiegespräch zwischen Schlange und Eva allein stattfindet, ohne daß Adam durch seine unmittelbare Gegenwart genötigt würde, streng genommen, zu protestiren oder sofort mitzumachen; ein schwieriges Problem für einen gewissenhaften Künstler: das zeigen z. B. Raffels im Louvre aufbewahrte Studien zum

1) Man beachte nur die Zeichnung der Hände! Bloß nach den Händen, ohne Rücksicht auf sonstige Zeichnung, Komposition und Farbengebung, würde es z. B. möglich sein, in unserm Heidelberger Pfalter aus Paris (Waagen's K. u. K. II, 384) den niederländischen vom französischen Maler zu scheiden.

2) Gaz. d. b. arts 1884 Tome XXIX zu S. 402. Hier reproduziert Dank dem freundlichen Entgegenkommen der französischen Verlagshandlung.

3) Entschieden unrichtig faßt Waagen die Scene: „Gott Vater, als weißbärtiger Greis im azurnen Mantel von trefflichem Geschmack, übergiebt die Eva dem Adam.“

4) Auf speziell flandrischem Gebiet sei z. B. hingewiesen auf die Darstellung in der von Jan van Brügge für König Karl V. gemalten Bibel des Museum Meermann-Westreenen im Haag, für frühere Zeiten überhaupt auf Springers Behandlung der frühmittelalterlichen Kompositionen: Abh. d. fächf. Gef. d. Wiss. XXI (1884) 677—91.

Adam des Sündenfalles an der Decke der Stanza della Segnatura. Somit gewahren wir links, etwas mehr nach der Tiefe des Gartens gerückt, Eva vor dem Baum im Gespräch mit der Schlange, die hier noch kurze Beine am tierischen Leibe zeigt, und natürlich weiblichen Oberkörper. Eva empfängt gerade den zweiten Apfel: diesen überreicht sie, mehr im Vordergrund des Gartens, alsdann dem Adam. Ein merkwürdiger Versuch zur Gruppenbildung! Adam kniet von Eva abgewendet am Boden: nur auf rechtem Knie und rechter Hand ruht das Gewicht seines Körpers, das linke Bein ist stark vorgefetzt; der Oberkörper ist in der Drehung rückwärts begriffen, das Haupt wendet sich völlig zurück zur Eva empor, der linke Arm ist zu ihr erhoben, aber in etwas unklarer Weise, nicht als wolle er mit der Hand den Apfel ergreifen. Diesen reicht Eva mit der Rechten ihm hin, während sie mit der Linken seine linke Schulter berührt¹⁾; bei der sonst so sorgfältigen Zeichnung unseres Malers fällt es auf, daß gerade an der Eva mancherlei fehlerhaft ist, zu lang ihr linker Unterarm und Hand, unrichtig die Perspektive am rechten Oberarm u. dergl., alles eine Folge von Adams Stellung und der Schwierigkeit, Eva derselben anzupaffen. Man merkt dem Paul von Limburg und seinen Brüdern durchweg an, auch auf den andern durch Delisle veröffentlichten Gemälden unserer Handschrift, daß sie zwar den Bau des Körpers gut kannten, in Wiedergabe einer ruhig stehenden Aktfigur sogar recht Tüchtiges mit Liebe leisten, zumal in unserem Bilde: „wie die Sünde durch das Nischen vom Baum der Erkenntnis in die Welt kam, so kam durch die Schilderung des Sündenfalls das profane Element, die Freude am Nackten, in die Kunst“²⁾. Ein unvereinbarer Gegensatz besteht aber für jeden, der unbefangenen Blickes diese nackten Gestalten muttert, zwischen den ruhig und richtig, aber äußerst einfach und ohne jeden Anspruch auf plastische Schönheit des Standes und der Bewegung stehenden und schreitenden Figuren, und jenem knieenden Adam, der ein höchst kompliziertes Bewegungsmotiv vollendet richtig und gut zur Darstellung bringt, ein solches dabei, das in keiner Weise durch den Zusammenhang der Komposition gefordert oder auch nur nahe gelegt wird, ein Motiv, das man in anderen Darstellungen desselben Vorganges vergeblich suchen würde. Wollte der Maler das anfängliche Sträuben des Adam besonders deutlich machen, so ständen ihm andere, einfachere und dabei dem Sinne nach klarere Bewegungsmotive genug zu Gebote. Hier können wir bei scharfer Interpretation nur zu einer Erklärung unsere Zuflucht nehmen, welche durch Voraussetzung eines vorausgegangenen Fangspiels zwischen dem der Versuchung entlaufenden Adam und der verfolgenden, endlich den getrauchelten Verfolgten glücklich erreichenden Eva ein fast komisches, jedenfalls übertriebenes Motiv in die Darstellung hineinbringen würde. Wer eine solche Erklärung zuzulassen nicht ge-

1) Waagen sowohl in der englischen wie der deutschen Fassung seiner Beschreibung läßt Eva vor Adam knieen.

2) *Springer*, Raffael und Michelangelo I, 209.



1846 Eug. Delacroix.

LE PARADIS TERRESTRE
Mosaïque des Grandes Heures du duc de Berry
Bibliothèque de M^S (le d'Anale)

1846 Eug. Delacroix.

Imp. Eudes

neigt ist, wird mit Notwendigkeit gedrängt zu einer Annahme, die alle Schwierigkeiten sofort auflösen muß: er wird vermuten, daß in dieser Gruppe wohl zwar die Gestalt der Eva, nicht aber die des Adam auf eigener Erfindung des Malers beruht, daß der Maler hier vielmehr unter dem Banne fremder Phantasie, der Erfindung eines andern steht, die zu verwerten er nicht hat unterlassen wollen: Palais mit Sainte Chapelle, Louvre und Schloß Vincennes, die Stadt Mehun-sur-Yèvre haben Paul von Limburg und seine Brüder auf Gemälden unserer Handschrift treulichst kopirt, wo sie dieselben brauchen konnten— kein Grund ist zu entdecken, weshalb sie nicht das Gleiche auch einmal mit der fremden Erfindung eines andern Kunstgebietes, der Plastik, thun sollten.



Wir sind noch in der glücklichen Lage, diese fremde Erfindung nachweisen zu können: eine Erfindung, die, wie wir jetzt zu wissen glauben, in Pergamon gemacht worden ist, somit das erste Werk pergamenischer Kunst, das befruchtend auf die Kunst neuerer Zeiten gewirkt hat. Die Gegenüberstellung der Pariser Heliogravüre mit dem Zinkdruck ¹⁾ nach einer Statue des Museums von Aix wird überzeugend wirken und kaum eines weiteren Kommentars bedürfen. Die Limburger Maler haben die Figur entkleidet, derselben jugendliche Formen und schlankere Verhältnisse verliehen und sie dementsprechend etwas mehr aufgerichtet, den verlorenen linken Arm dem Bewegungsmotiv gemäß richtig ergänzt, und das Haupt ein wenig stärker nach rückwärts gewendet, wie es die Komposition mit Eva erheischte.

1) Hergestellt nach dem Abgufs im archäologischen Institut der Univ. Heidelberg.

Als die Künstler die Vorlagen zu jenen architektonischen Hintergründen ihrer Monatsbilder zeichneten, waren sie in Paris. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß sie dort auch jene antike Statue gesehen und kopiert haben. Im Museum von Aix befindet sie sich erst seit etwa 50 Jahren, als Geschenk eines Bildhauers Giraud. Ebenfalls ein Bildhauer befaß die treffliche Modellfigur vor 130 Jahren: Lambert Sigisbert Adam in Paris. Nach seinen Zeichnungen hat A. Defehrt die Statue gestochen in Adams *Recueil de sculptures antiques grecques et romaines*, Paris 1754 pl. 32. 33. Defehrts die Statue im Gegenfinne und ergänzt wiedergebenden Stich hat Benndorf im Holzschnitt reproduzieren lassen, als er neuerdings ¹⁾ die Aufmerksamkeit auf jene Abbildung Adams zu lenken sich veranlaßt sah durch die Wiederentdeckung der Originalstatue in Aix durch Friedrich Matz. Gar vieles wurde durch den frühen Tod unseres Matz unerfüllt gelassen, abgebrochen für ihn auch die Möglichkeit, jenen auf seiner letzten Reise gemachten Fund zur öffentlichen Kenntnis zu geben. Mit richtigem Blick erkannte Matz, daß die Statue von Aix zusammengehöre mit jener durch verschiedene Museen zerstreuten Gruppe von Statuen, die Motive der monumentalen Kunst von Pergamon, auf halbe Lebensgröße reduziert, für uns gerettet haben ²⁾. Mit Recht bemerkt Benndorf, daß die Statue in Tracht und Bewaffnung vollständig dem toten Perfer in Neapel entspreche, in der Haltung ziemlich genau das Motiv des Perfers im Vatikan wiedergebe. Ein Vergleich der Abgüsse läßt schlechterdings keinen Zweifel an der Zusammengehörigkeit mehr aufkommen. Für die Mehrzahl jener von Brunn zusammengestellten Statuen läßt sich stadtrömische Provenienz erweisen: in Rom galten sie zu Leo's X. Zeit als Horatier und Curiatier ³⁾. Wahrscheinlich ist es somit, daß die in fremdartigem Marmor gearbeitete Statue in Aix ebenfalls aus Rom nach Paris gekommen ist, und zwar in merkwürdig früher Zeit, spätestens um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts. Denn das lehrt uns unser Paradies, wenn wir auch vorläufig nicht im stande sind nachzuweisen, wo sich die Statue während der 3¹/₂ Jahrhunderte befand, ehe sie in die Sammlung des Bildhauers Adam gelangte. Sehen wir ab von einer ganz vereinzelt stehenden Nachricht über Transport von antiken Statuen nach England noch im tiefen Mittelalter ⁴⁾, so ist diese Statue wohl das früheste Beispiel eines bis zum Transport von Statuen in den Norden gesteigerten formalen Interesses an der antiken Kunst außerhalb der Grenzen Italiens. Ebenfalls an französische Größe gab die Kurie die ersten Permesse für Export antiker Skulpturen; König Franz I. war es, der die ersten Abgüsse

1) Mitteil. des deutschen archäol. Instituts in Athen I. Taf. 7. Ebenda S. 167—171 die bezüglichen äußeren und litterarischen Notizen.

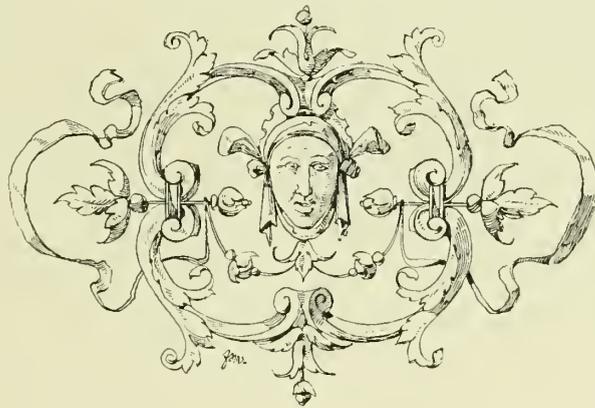
2) *Brunn*, Ann. dell' Ist. 1870, 292—323. Monum. dell' Ist. IX Tav. 19—21. Die direkte Beziehung dieser Statuen auf das athenische Weihgeschenk des Königs Attalos ist neuerdings, namentlich durch Milchhöfers Ausführungen (Die Befreiung des Prometheus 26) sehr zweifelhaft geworden.

3) *Klügmann*, Arch. Zeit. 1876, 35.

4) *R. Pauli*, Academy 1880. Nov. p. 330; vgl. *Michaelis*, anc. marbl. in Gr.-Brit. p. XXI.

antiker Statuen in Rom herstellen und nach Frankreich kommen liefs. Die Thatfache, dafs schon auf der Prunktafel Herzogs Jean de Berry Gefäfsse zu fehen find, durch unfern Paul von Limburg und feine Brüder gemalt, welche die reinften Formen italienifcher Renaissance zeigen, fetzte Waagen noch in grofses Erftaunen: wir brauchen uns jetzt darüber nicht mehr zu wundern. Die niederländifchen Künftler wufsten fehr wohl, dafs fie es in der Technik mit den Südländern aufnehmen, fie wohl fogar fiegreich fchlagen konnten, nicht aber auf dem Gebiet der fchönen lebendigen Form. Ein gewiffes neidifches Gefühl mochte zeitweilig über fie kommen, dafs jenen angeboren fei, was fie im Schweifse ihres Angefichts fich anzueignen betreibt fein müfsten. Ift die Tugend lehrbar? fo fragte man fich zur Zeit des Sokrates. Ift es die Schönheit, die fchöne Form, der Formenfinn? fo mochte man fich fragen in den Zünften nordifcher Künftler, welche ehrlich bemüht waren, auf dem Boden des Mittelalters, noch treu der nationalen Tradition, am Bau der neuen Zeit mitfchaffen zu helfen. Eine Antwort auf die Frage gaben Paul von Limburg und feine Brüder, wenn fie jene antike Statue ihrem Adam zu Grunde legten. Auch hier gilt Springers Wort¹⁾: „Was der Künftler verliert, gewinnt die volkstümliche Kunstbildung.“

1) Bilder aus der neueren Kunstgefchichte 21.





Die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke.

Von Johannes Ficker.



ächtigt ist in unseren Tagen das Studium der altchristlichen Kunstdenkmäler gefördert worden. De Rossi's, des Fürsten auf diesem Gebiete, großartige Forschungen, welche mit ebenso großem Scharfsinne ausgeführt wurden, als sie vom Glücke begünstigt waren, haben für alle Zeit den festen Grund gelegt. Rüstigt ist auf diesem Grunde weitergebaut worden. Männer, wie Garrucci in seinem nahezu alle Monumente umfassenden Werke: *Storia dell' arte cristiana*, haben das glücklich Gefundene gesammelt und damit ein großes Material für weitere Untersuchungen zurechtgelegt. So sind reichlich fließende Quellen uns erschlossen worden. Nicht in gleichem Maße ist diese Förderung dem richtigen Verständnisse der altchristlichen Kunstwerke zu teil geworden. Insbesondere gilt das von der Erklärung der alten Sarkophage christlichen Ursprungs. Die Deutungen namentlich katholischer Forscher haben hier weniger zur Klarlegung geführt, als vielmehr eine Verdunkelung des Verständnisses bewirkt. Ein überwuchernder dogmatischer Auslegungstrieb, in geistreichen Kombinationen kunstvoll spielend, bemächtigte sich der Monumente: man las aus der einzelnen Scene die verschiedenartigsten Gedanken und Anspielungen auf die Geheimnisse des Dogmas heraus; man suchte in der Gruppierung der Einzelkompositionen den wohlüberdachten Plan des Künstlers, und man fand in der Gesamtkomposition nicht selten ein Epos altchristlicher Lehre, ein dogmatisches Kompendium.

Von der Meinung ausgehend, daß die Kirche den Künstlern die Hand geführt habe, suchte man in den kirchlichen Vertretern der Theologie die Interpreten der künstlerischen Darstellungen, und die Willkür, mit welcher die Väter der Kirche in ihren dogmatischen und moralischen Traktaten die heilige Schrift, an erster Stelle ihre geschichtlichen Erzählungen ausgebeutet haben, wurde die Methode für die Auslegung der altchristlichen Kunstschöpfungen. So konnte es nicht anders kommen, als daß man überall allegorische Anspielungen, überall typologische Bezüge zu erblicken glaubte. Vielleicht etwas zu schroff hat sich dem gegenüber der Widerspruch einzelner protestantischer Gelehrter geregt: es erscheint nicht ge-

rechtfertigt, jede dogmatische und auch jede typologische Beziehung zu leugnen und die direkt sepulkrale Bedeutung ausschließlich zu behaupten. Jedenfalls aber ist der Widerspruch gegen eine unberechtigt schaltende Willkür und die Forderung wissenschaftlicher Methode gegenüber den bunten Resultaten unmethodisch geführter Untersuchungen mit Freude zu begrüßen. Es ist vor allen anderen Edmond Le Blant gewesen, welcher in seiner *Étude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* mit Entschiedenheit auf strenge Methode gedrungen hat. Nichts ist vielleicht mehr geeignet, die Unrichtigkeit des bisherigen Verfahrens in klares Licht zu stellen, als die von ihm gegebene Zusammenstellung der verschiedenen Deutungen, welche die einfache biblische Erzählung bei den verschiedenen Vätern und demgemäß die künstlerisch dargestellte Scene bei den modernen Auslegern gefunden hat. Dieser subjektiven Willkür, die sich mit Unrecht auf die allegorisirenden Auslegungen der kirchlichen Schriftsteller des Altertums stützt, Auslegungen, die sehr oft nur den Wert zufälliger Einfälle besitzen, gilt es, die altchristliche Archäologie und Kunstwissenschaft zu entziehen, soll nicht völlige Unsicherheit in ihr Platz greifen und das klare Verständnis unmöglich machen. Die einzig berechtigte Basis für alle derartigen Untersuchungen ist vielmehr diese, daß man die Gedanken sucht, welche für die Christen die mächtig treibende Kraft befaßen, die, lebendig im Gemeindebewußtsein wie in der kirchlichen Lehre, als allgemein verständliche bezeichnet werden müssen. Der Grundgedanke für die Christen, welcher also auch die ganze christliche Kunst, die an erster Stelle eine sepulkrale war, bewegt und sie damit uns erklärt, ist der des Auferstehens, des Gerettetwerdens. „Die Auferstehung der Toten ist die Glaubenszuversicht der Christen“, sagt ein Kirchenvater am Anfange des dritten Jahrhunderts.

Als einen natürlichen Ausdruck dieses Gedankens, allen verständlich und geüßig, weil allen immer aufs neue wieder nahegelegt, stellt Le Blant die uralten Sterbegebete der katholischen Kirche hin, besonders die „Empfehlungen der Seele an Gott, wenn der Schwache in Todesnot ist“, wie sie im Gelasianischen und Gregorianischen Sacramentarium sich uns erhalten haben. Der direkte Zusammenhang dieser Gebetsformeln mit der Sarkophagkunst ist durch die Inschriften auf einzelnen Sarkophagen nachgewiesen, und darum sind diese Formeln für die Erklärung der Sarkophagreliefs mit großem Rechte herangezogen worden. Die in ihnen auftretenden biblischen Gestalten sind es, welche direkt sepulkrale Bedeutung besitzen, und sie scheinen der Grundstock für den altchristlichen Bilderkreis zu sein. Es sind nach Le Blants Klassifizierung: Typisch für den Weggang aus dieser Welt: Der Auszug aus Ägypten; für den Beistand Gottes: Noah, Opfer Abrahams, Elias' Himmelfahrt, Moses' Rettung aus Ägypten, Job, David und Goliath, Befreiung des Petrus und Paulus aus den Banden, Daniel, Susanna, die drei Jünglinge im Feuerofen und die Geschichte des Propheten Jonas; für die göttliche Erbarmung: der gute Hirt. Die Darstellungen des Verstorbenen zwischen zwei Personen, der Lämmer zu Christi Füßen am Berge mit den vier Flüssen, des himmlischen Banketts,

die Aufnahme des Abgeschiedenen in den Himmel sind Typen für die Zulassung des Christen ins Paradies, während als Garanten der erhofften Auferstehung Job, Lazarus und Christus der auferstehende erscheinen. Eine Reihe von Szenen, welche auf christlichen Sarkophagen ihre Darstellung gefunden haben, vor allen die Wunderthaten des auf Erden gekommenen Gottessohnes, fehlen gänzlich in den Sterbegebeten. Es müssen hier also noch andere Gedankenkreise wirksam gewesen sein, welche um das Centrum der Auferstehungs- und Errettungshoffnung sich schlossen. Es ist von anderer Seite schon darauf hingewiesen worden, daß nichts die Gemüter in den ersten sechs Jahrhunderten des Christentums so stark beschäftigte, als die Wundermacht Christi, und dieser Gedanke steht auch in der That im engsten Zusammenhange mit dem direkt sepulkralen der Rettung. Er, der Herr, rettet ja, „welcher alle Gewalt über Tod und Leben in der Hand hat“, heißt es in einem Gedichte auf die Auferweckung der Toten¹⁾. Vertreten nun auch die uralten Sterbegebete diese Beziehung nicht, so beweisen doch einige Zeugnisse, wie frühe diese Gedankenverbindung vollzogen und üblich ward, z. B. aus dem zweiten Jahrhunderte Irenäus, aus dem dritten die oft citirte Stelle der apostolischen Konstitutionen (Buch V, c. 7). Noch wertvoller sind die zwei mächtigen unter Cyprians Namen gehenden Gebete²⁾, in denen die Gedanken der in die liturgischen Ordnungen der Kirche übergegangenen Sterbebitten einen ergreifenden Wiederhall nach Form und Inhalt finden. Auch in ihnen ist es die Bitte der einzelnen Seele an Gott, auch in ihnen ist die Bitte zu Gott um Rettung vom Tode unter Berufung auf die Wunderthaten Gottes im alten und neuen Bunde der Grundgedanke. „Der Satan — möge entfernt werden, wie von Sarra, deiner Magd, der böse Geist Asmodaeus vernichtet worden ist durch deinen heiligen Engel Raphael. Und wie du Tobias beigetanden hast, so wollest du auch an uns, deinen Knechten, thun. Der du Tote auferweckt hast, Blinden die Sehkraft geschenkt, Tauben das Gehör, Stummen die Sprache, Lahmen das Schreiten, Ausfätzigen die Gesundheit gegeben hast: so gieb es deinen Knechten — stehe uns bei, wie den Aposteln in ihren Banden, Tecla im Feuer, Paulus in den Verfolgungen, Petrus in den Wellen — sieh auf uns und befreie uns vom Untergange ewigen Todes.“ „Befreie mich“, heißt es im zweiten Gebete, „von dieser Welt des Todes, der du die Macht hast, das Dürre grünen zu lassen, erhöre mein Gebet, wie du erhört hast die Kinder Israel aus dem Lande Ägypten, und doch glaubten sie dir und deinem Knechte Moses nicht. Höre mein Gebet, wie du Jonas aus dem Bauche des Ungetümes erhört hast, so erhöre auch mich und bringe mich vom Tode zum Leben. Wie die Niniviten sich in Asche und härene Decken hüllten und Buße thaten — höre mein Gebet, wie du die drei Knaben gehört hast aus dem Ofen lodernen Feuers, Ananias, Azarias und Misael: und du hast deinen Engel mit deinem Waffertaue geschickt, und Nabuchodonosor wurde verwirrt — erhöre mich, wie du Daniel aus der Löwengrube erhört hast: und du hast den

1) *Cyprian, carmen de resurrectione* v. 375 (ed. Hartel t. III, 324).

2) *Cypriani opera* ed. Hartel, t. III, p. 144 ff.

Propheten Abbacum gefandt, und er brachte ihm Speise und sprach: iß die Speise, welche Gott dir gefandt hat. Und Daniel sprach: Gott verläßt nicht, die ihn suchen. Höre mein Gebet, wie du Tobias und Sarra erhört hast, als sie beteten in der Halle ihres Hauses: da brachte für sie der Engel Raphael ihr Gebet dar: so erhöere auch du meine Bitten und sende zu deinem Hause mein Gebet und sende fortwährend deinen heiligen Engel Raphael, daß er alle meine Vergehen vertilge, wie du vertilgt hast den unreinen Geist von Sarra, der Tochter Raguels: und erleuchte mein Herz, wie du die Augen des Tobias erleuchtet hast. Erhöere mein Gebet, wie du Sufanna aus den Händen der Ältesten erhört hast, so befreie mich aus der Welt des Todes, der du liebst ein reines Gewissen. Erhöere mein Gebet, wie du Ezechias erhört hast, den König der Juden, und wie du von ihm die Schwachheit seines Fleisches abgewaschen hast, so befreie auch mich, und verstärke mir den Glauben, wie du jenem fünfzehn Jahre zu seinem Leben hinzugefügt hast. So befreie auch mich von dieser Welt, wie du Tecla mitten aus dem Theater befreit hast, befreie mich von aller Schwachheit meines Fleisches. Dich flehe ich an, allmächtiger Vater — du hast uns Jesum Christum gefandt, deinen Sohn, der Gott ist und unser Herr — durch den du uns aus der Gefahr des drohenden Todes befreit hast. Dich flehe ich an, den Sohn des lebendigen Gottes, der du so große Wunderthaten ausgeführt hast: zu Cana in Galiläa hast du aus Wasser Wein gemacht um der Söhne Israels willen, der du Blinden die Augen geöffnet hast, der du Taube hast hören machen, der du Gichtbrüchigen ihre Glieder wiedergegeben, der du die Zungen der Stummen gelöst, die vom bösen Geiste Besessenen geheilt, Lahme hast laufen gemacht wie Hirsche, das Weib vom Blutflusse befreit, Tote auferweckt hast, der du mit deinen Füßen über die Wasser gewandelt bist [der du dem versinkenden Petrus die Hand gereicht] — du bist mein Helfer — befreie mich aus der Hand dessen, der meine Seele sucht — denn du bist mächtig und ein Verteidiger und Anwalt der Bitten und Forderungen unserer Seelen, und du, heiliger Herr und Vater, wollest auf meine Bitten blicken, wie du auf die Gaben Abels geblickt hast. Du wollest mich befreien vom Feuer und der ewigen Strafe.“

Sind nun derartige Gebete ebenso wie die ausdrücklich als Sterbegebete bezeichneten als der charakteristische unmittelbare Ausdruck der Gedanken zu fassen, welche die Herzen ganz erfüllten, ein beredtes Zeugnis des christlichen Glaubens und Hoffens, und sind sie deshalb als natürliche Quellen für die Erklärung der künstlerischen Darstellungen in den Gräbern der alten Christen direkt zu verwenden, so erscheint es doch notwendig, auf eine andere Quelle gleichen Charakters großen Nachdruck zu legen: auf die Äußerungen der christlichen Überzeugung, wie sie in den altchristlichen Dichtungen niedergelegt sind.

Man darf hierbei auch die ausgesprochenenmaßen lehrhaften Werke nicht außer acht lassen. Gewiß waren etliche der uns erhaltenen Dichtungen dieser Art nur für einen kleinen Leserkreis bestimmt, in der Absicht geschrieben, Stoffe aus den heiligen Schriften, kirchliche Glaubenslehren und christliche Lebensan-

schauungen in klassischen Formen darzustellen, um Eingang zu finden bei so manchen der Gebildeten, die dem Christentume fern und feindselig bleiben wollten. Das vierte Jahrhundert zeigt noch in seinem letzten Drittel gerade unter den vornehmen Heiden viele dem Christentume abgeneigt, weil man klassische Bildung, klassische Litteratur mit den Tempeln des Heidentumes unauflöslich verbunden glaubte¹⁾. An solch einen Anhänger des alten Tempeldienstes und Verehrer der alten klassischen Formen in der Poesie wendet sich z. B. in praktischer Absicht der Verfasser eines der Gedichte, welche dem Kirchenvater Cyprian zugeschrieben werden (*ad Senatorem ex Christiana religione ad idolorum servitutum conversum*)²⁾ V. 3 ff. sagt er:

— — — weil du Dichtungen immer geliebt hast,
Eile ich mich dir schreibend in Dichtung Antwort zu geben,
Um dich zurechtzuweisen —

Diese didaktischen Gedichte, zumal die im Abendlande entstandenen, verfolgen durchgehends praktische Zwecke, indem sie in überwiegender Mehrzahl für die weitesten Kreise bestimmt sind. Die Dichtung mit ihrer gefälligen Form war für Popularisierung mehr geeignet als alle Predigten, zu geschweigen der wissenschaftlichen Traktate. So sind einzelne Erzählungen der Bibel in jenen Gedichten Cyprians behandelt, die an verschiedenen Stellen, besonders in den Schlussversen die erbauliche, praktische Tendenz verraten; die ganze epische, Stücke der heiligen Schrift behandelnde Paraphrasenlitteratur des vierten und fünften Jahrhunderts, im Abendlande vertreten durch Juvencus, Sedulius, Victor, Dracontius, in der morgenländischen Kirche durch Nonnus mit seiner Paraphrase der evangelischen Geschichte nach Johannes³⁾, geht darauf hinaus, und ebenso suchten Dichter die dogmatischen Streitfragen in Versen zu behandeln, um das Interesse weiterer Kreise zu erregen, ihnen die Streitobjekte verständlich zu machen und damit dem Volke in den Dichtungen einen festen Halt zu geben. Das in den Werken Tertullians mit abgedruckte poetische Opus: *libri quinque adversus Marcionem* ist weiter nichts als eine poetische Übertragung der Gedanken des Kirchenvaters in der gleichnamigen Schrift. In gleichem Sinne dichtete Augustinus aus dem Kampfe gegen die Donatisten heraus. Von ganz besonderer Bedeutung ist hierfür der größte abendländische Dichter des Altertumes, Prudentius; nicht den kleinsten Teil seiner theologischen Begabung und feines poetischen Talentes hat er aufgewendet, weniger um den Einfluß heidnischer Poesie, den er sehr wohl kannte (*contra Symmachum* II. v. 43) durch die Kraft christlicher Dichtung zu brechen, als vielmehr in der Hauptfache die rechtgläubige Lehre von der Trinität für das Volk in Versen zur

1) So z. B. *Libanius* in seinem *Apologeticus*.

2) Bei Hartel t. III, p. 302.

3) Vgl. *Brockhaus*, Aurelius Prudentius Clemens in der Bedeutung für die Kirche seiner Zeit, S. II. 218.

Darstellung zu bringen. Die Vorrede feines didaktischen Gedichtes „Apotheosis“ spricht es aus, daß der Dichter in dem vielverschlungenen Pfadgewirr der Meinungen festen Weg aufzeigen will, den Unkundigen kennen lehren will „giftigen Lolches Sam' und Art“, um sie davor zu bewahren. Es könnte nicht verstanden werden, daß Prudentius längst beigelegte dogmatische Streitigkeiten wieder in seine Dichtungen aufgenommen hat, wenn ihm nicht der praktische Zweck der Belehrung des Volkes der allein bestimmende gewesen wäre. Der Dichter wird nicht müde, das nicänische Glaubensbekenntnis von der Wesensgleichheit des Sohnes zu verteidigen, nicht nur in seinen rein didaktischen Gedichten, sondern auch in den andern, welche von noch größerem Einflusse gewesen sind, seinen Hymnen. Den Erzeugnissen der Hymnendichtung, besonders des Abendlandes, muß ein großer Einfluß auf Glauben und Leben der christlichen Gemeinde beigemessen werden. Es giebt vielleicht kein besseres Zeugnis für die Wichtigkeit, welche sie für das Gemüt des Einzelnen wie für das Glaubensbewußtsein der gesamten Kirche gehabt haben, als die Worte, welche Augustinus in seinen Konfessionen der Nachwelt hinterlassen hat¹⁾: Wie habe ich bei deinen Hymnen und Gefängen geweint, heftig erschüttert durch die Worte deiner lieblich singenden Kirche! Jene Worte flossen in mein Ohr und die Wahrheit strömte ausgeläutert in mein Herz, und dadurch erglühete das Gefühl der Frömmigkeit und es rannen die Thränen und es war mir wohl bei jenen. Nicht lange hatte die mailändische Kirche angefangen, diese Art der Tröstung und Ermunterung zu pflegen durch eifrigen, mit Mund und Herz geübten Gesang der gemeinsam singenden Brüder. Es war nämlich das Jahr, oder nicht viel später, da Justina, die Mutter des königlichen Knaben Valentinianus, deinen Mann Ambrosius verfolgte infolge ihrer ketzerischen Meinung, zu der sie von den Arianern verführt worden war. Die fromme Volksmenge wachte in der Kirche, entschlossen, bei ihrem Bischofe, deinem Knechte, auszuharren. Hier lebte meine Mutter. — Ich wurde, der ich bis dahin kalt gegen die Wärme deines Geistes gewesen war, dennoch erschüttert, als die Stadt so bestürzt und in Verwirrung war. Damals wurde es eingeführt, daß Hymnen und Psalmen gesungen wurden nach der Weise der morgenländischen Kirche, damit nicht das Volk in trübseeligem Schmerze sich verzehre, und von damals ist es bis heute geblieben und schon viele, ja fast alle deine Herden auf den anderen Theilen der Erde haben es sich zum Muster genommen.“

Diese große Beliebtheit unter dem Volke und die weite Verbreitung der Hymnen bestätigen andere Stellen. Einige Väter bezeugen ausdrücklich, daß das ganze Volk einstimmig derartige Gefänge sang. Bei Gelegenheit einer Synode zu Rom im Jahre 430 hielt der römische Bischof Cölestin eine Rede, in welcher er u. a. sagt: Ich denke daran, daß Ambrosius seligen Gedächtnisses am Geburtstage unseres Herrn Jesu Christi das ganze Volk einstimmig singen ließ:

1) IX. Buch, Schluß des 6. u. 7. Kapitels, Maurinerausgabe t. I, p. 191 f.

Komm, Erlöser der Völker,
Zeige die Geburt der Jungfrau u. f. w.
(Fragmentum serm. etc. Galland. IX p. 304)¹⁾.

Der Vater der abendländischen Hymnendichtung selbst giebt ein Zeugnis davon, wie er den Hymnengefang handhabte. Er sagt in der Rede gegen Auxentius: „Das gewaltige Lied — ist das Bekenntnis von der Trinität, welches täglich durch den Mund des gesamten Volkes feierlich bekannt wird. Im Wechselgefange (oder: mit einander wetteifernd) bemühen sich alle, das Glaubensbekenntnis abzulegen, Vater, Sohn und heiligen Geist verstehen sie in Versen zu preisen.“²⁾

Es geht aus diesen Zeugnissen der Männer des vierten und fünften Jahrhunderts die weite Verbreitung und die große Bedeutung der Gefänge hervor, nicht weniger aber ist die Tendenz ersichtlich, von welcher diese getragen waren, in welcher Absicht sie ans Volk gebracht und von diesem gesungen wurden. Es ist die bewusste Opposition der Gemeinde gegen eine bestimmte dogmatische Lehre, welche sich hier auspricht.

Noch deutlicher erhellt das Dargelegte, wenn man sich vergegenwärtigt, daß dieser Widerspruch überhaupt der Antrieb für die kirchliche Poesie gewesen ist. Die Arianer hatten den Vorteil der poetischen Formen frühzeitig sich nutzbar zu machen verstanden. Arius und seine Anhänger hatten durch sie ihren Lehren Eingang verschafft in die Herzen des Volkes, sie hatten viele gewonnen durch die Lieder, die sie für Schiffer, Wanderer, Müller etc. gedichtet hatten. Es war das nichts Neues. Die Manichäer verbreiteten ihre Lehrmeinungen durch Gefänge, der Urheber der syrischen religiösen Lieder, Bardesanes, hatte mit dem gleichen Mittel den gleichen Zweck, für die gnostischen Lehren Anhänger zu werben, vollkommen erreicht „indem er den Einfältigen das Gift, mit Süßigkeit gemischt, dargereicht hatte“, wie Ephräm der Syrer von ihm sagt³⁾. Er hatte auch die Musik in seine Dienste gezogen, und so ist es erklärlich, daß seine Weisen bis ins fünfte Jahrhundert sich erhielten. Konzilienbeschlüsse vermochten nicht genugsam dem häretischen Unwesen zu steuern. Darum suchte man auf der Seite der Orthodoxen die gleichen, siegreichen Waffen für den Kampf zu verwerten.

Um nicht den katholisch-orthodoxen Gottesdienst gänzlicher Teilnahmlosigkeit von seiten des Volkes anheimfallen zu lassen, mußte Chrysostomus die Arianer sich zum Vorbilde nehmen, welche durch ihre schönen Hymnen und Antiphonen die Menge in ihre Kirchen zu ziehen wußten⁴⁾. Durch ähnliche Rücksichten bestimmt, griffen morgenländische wie abendländische Väter zu der Form des Gedichtes. Die orthodoxe Lehre sollte in leicht faßlicher Darstellung ins Herz, in den Glauben des Volkes übergehen, und damit die ketzerischen Lieder und Ansichten

1) v. Lehner, Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, S. 83.

2) Förster, Ambrosius von Mailand, S. 262. vgl. 255.

3) Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie V, S. 282.

4) Augusti, Denkwürdigkeiten V, S. 271.

unschädlich gemacht werden. Tritt in den morgenländischen Poesien der Gedanke oft in stark subjektiver Fassung und mit einem spezifisch theologischen Gepräge auf, vor allem bei Gregor von Nazianz, dem unermüdeten Verteidiger der Wesensgleichheit des Sohnes auch in seinen Gedichten, so zeigen die abendländischen Hymnen schon äußerlich, daß sie für den Gebrauch des Volkes bestimmt waren. Das feinere Verständnis, ja überhaupt die Kenntnis der antiken Metra mochte im Abendlande bald nur noch in den gebildeten Kreisen zu Hause sein. Darum gab der große mailändische Bischof seinen Gedanken in der für Gedächtnis und Gesang weit geeigneteren, viel faßlicheren rhythmischen Form entschiedenen Ausdruck. Diese Wechselbeziehung, in welche sich so die Kirche mit dem Volke setzte, trug ihre reichen Früchte, für Aufrechterhaltung der kirchlichen Lehre, für die geistliche Erziehung des Volkes, für den hymnendichtenden Bischof selber. In ihrer großartigen Einfachheit und ihrer packenden Faßlichkeit und Mächtigkeit der Gedanken und Formen sind Ambrosius' Lieder und viele der sich an sie eng anschließenden sogenannten Ambrosianen des vierten und fünften Jahrhunderts wirkliche Gemeindebekenntnislieder geworden, „Lieder des schlichten christlichen Glaubens“. Ihre große Bedeutung für Erklärung jenes andern Ausdruckes, welchen sich das Glauben und Hoffen des Volkes in der bildenden Kunst gegeben hat, liegt damit auf der Hand. Zwischen dieser Poesie und dieser Kunst hat eine innige Wechselbeziehung bestanden, und die Hymnen können uns als Maßstab dafür dienen, wie weit wir über die sepulkrale Symbolik hinausgehen können, ohne die allgemeine Verständlichkeit für die christliche Gemeinde im geringsten aufzugeben. Nicht als ob eine theologische Lehre, eine dogmatische Formel durch die Künstler illustriert worden wäre — dies behaupten und die allgemeine Verständlichkeit künstlerischer Darstellungen zugleich aufrecht erhalten wollen, wäre ungeeignet. Aber jene Streitigkeiten, welche im vierten Jahrhundert die Gemüter so mächtig aufregten, daß staatsgesetzlich gegen die allzu energische Beteiligung an ihnen eingeschritten werden mußte, welche in das öffentliche und kirchliche Leben so tief eingriffen, daß ein großer Kirchenlehrer von ihnen sprechen konnte als einer Macht, welche Brüder entzweit, Städte in Aufruhr gebracht, die Priester dem Volke und sich selber einander auffällig gemacht habe, das Volk sich und den Priestern, Eltern den Kindern, Kinder den Eltern, Männer den Weibern, Weiber den Männern, Volksmassen fanatisiert, Völker gegen Könige bewaffnet habe — eine solche Macht der Gedanken kann nicht ohne direkte Nachwirkung auf die gesamte Denk- und Anschauungsweise geblieben sein und muß in ihrem Einflusse nachgewiesen werden können. Die allgemeine Bedeutung der theologischen Streitigkeiten um das Wesen Christi, des Gottessohnes, besonders des vierten Jahrhunderts liegt darin, daß die Bedeutung der Person Jesu dem Volke auf das mächtigste vorgerückt wurde. Der Anschauung konnte das nicht näher gelegt werden, als wenn die Macht und Herrlichkeit Christi, wie sie sich in den Wunderthaten seines irdischen Lebens bewies, mit Pinsel und Meißel vor Augen geführt

wurde. Und so ist in der That dieser Teil des altchristlichen Bilderkreises, insbesondere auf den Sarkophagen als der allgemein verständliche Ausdruck der Gedanken anzusehen, welche das vierte Jahrhundert hindurch das religiöse Interesse ausschließlich beschäftigten. Eine nähere Vergleichung des Inhalts der altchristlichen Hymnen mit dem Inhalte der altchristlichen Kunstmonumente wird dies näher zeigen.

Schon die ältesten christlichen Gefänge, von welchen wir Kunde haben, galten dem Lobpreise Christi als eines Gottes. So erzählt Plinius in seinem bekannten Briefe an den Kaiser Trajan und Eusebius berichtet in seiner Kirchengeschichte (V. Buch cap. 28) von „Psalmen und Gefängen, die Christus als Gott verherrlichten“. Die uns erhaltenen Lieder aus dem vierten Jahrhundert führen im wesentlichen denselben Grundgedanken aus, in der Form allerdings bisweilen modifizirt durch den Einfluß der christologischen Streitigkeiten. Zwar zeigt sich auch in diesen Hymnen die Bestätigung des Wortes Tertullians von der fundamentalen Bedeutung des Auferstehungsglaubens für die Christen. Die Bitte um Rettung, nur öfters verschieden nüancirt, erklingt namentlich bei den Dichtern des Morgenlandes, und oftmals ist der Grundgedanke eines Hymnus das einzige Wort: *κύριε*, Herr, hilf mir. Die poetischen Schöpfungen Gregors von Nazianz geben hierfür reichliches Belegmaterial, als Beweis möge hier eine Stelle Platz finden aus seinem „Klageliede für seine eigene Seele“, das in seinem Schlusse einen Wiederhall des Gedankens der Sterbegebete giebt¹⁾:

Elias fuhr auf in feurigem Wagen zum Himmel,
Moses entrann dem Gebote des kindermordenden Königs;
Dunkel dem Tod in des Ungetüms Bauche der heilige Jonas,
Daniel auch den Tieren, den Flammen die Knaben, doch welche
Rettung ist mir beschieden? Du, Herrscher, rette mich, Christus.

Selten aber tritt der Gedanke der Rettung allein auf. Gewöhnlich kommt, auch bei der subjektiven und reflektirenden Fassung des Liedes, wie sie den Morgenländern eigentümlich ist, zu der Bitte des Einzelnen an Gott um Rettung aus Todes- und Übelsnot der Hinweis auf die wahre Gottheit Christi und deren Erweis in der Wundermacht hinzu, und dies überwiegt bald völlig, so daß auch die Totenerweckungen, die Rettungsbeispiele nicht mehr wie früher nur als Garantien für die Befreiung des Flehenden gefaßt werden, sondern unter den Gesichtspunkt der Macht Jesu Christi gestellt sind. „Dieser ist unser Gott, er, der das Leben giebt“, singt Andreas Cretensis und fügt als Beweise dafür die Wunder an, daß er Wasser in Wein verwandelt, Tote auferweckt und die wunderbare Speisung vollbracht habe (Daniel, thesaurus III, 48). In den meisten Fällen tritt der Gedanke der Auferweckung der Toten ganz zurück hinter der Verherrlichung

¹⁾ *Daniel*, thesaurus hymnologicus t. III, p. 9. Ganz ähnlich ist die Zusammenstellung in *Gregors* Rede auf Cyprian c. 10.

Christi als wahren Gottes. Namentlich überwiegt dieser Gedanke, oft stark dogmatisch geprägt, in den Liedern auf die Geburt und auf die Epiphanie Christi. Feierte die Kirche an diesen Festen den Herrn, der wahrer Gott ist und wahrer Mensch zugleich, so werden auch die christlichen Dichter nicht müde, diesen Grund des Festes zu bezingen. Besonders in der Anbetung der Magier erblickten sie den Beweis für die Gottheit Jesu Christi. Hilarius singt in dem Hymnus „auf die Epiphanie des Herrn“:

Die Magier bekennen ihn als wahren Gott¹⁾.

Bei abendländischen wie morgenländischen Dichtern wird dieser Gedanke stetig wiederholt, in den Ambrosianen, bei Prudentius (z. B. im Dittochäon), bei Sedulius und Venantius Fortunatus gleichermaßen wie bei Sophronius²⁾, Andreas Cretensis, und in der syrischen Kirche bei Ephräm, welchem der Stein und die Magier „Herolde Seiner Gottheit, Seiner Menschheit“ sind³⁾. Überwog auch im Morgenlande die Feier der Taufe an diesem Feste, so war doch der Grundgedanke derselbe: die Erscheinung des wahren Gottes, welcher den Beweis seiner Machtherrlichkeit mit seinem Kommen gezeigt habe. Deshalb wurden auch in die Feier dieses Tages andere Erweise seiner Macht zur Mitfeier hereingezogen. „Denn es hat die wahre Gottheit, die von uns in Christo und dem Vater verehrt wird, dies als gewohntes Amt“ — nämlich Wunder der Macht zu verrichten (Prudentius, Peritephanon X, 951 ff.). Gewöhnlich gedachte man an dem Festtage des Wunders zu Kana, bisweilen auch noch der wunderbaren Speisung⁴⁾. Die Hymnen legen für die verschiedenen Arten der Feier Zeugnis ab, für die Mitfeier der Speisung der Ambrosianische Hymnus bei Daniel, thesaurus tom. I p. 19. Mag hier einige Willkür gewaltet haben, so daß z. B. Chryfologus von der Mitfeier des Speisungswunders nichts weiß, so bringt doch derselbe Redner mit dem Wunder zu Kana, dessen festliche Mitbegehung an Epiphania auch für ihn feststand, die Speisung der fünftausend als Machtexempel Christi in enge Gedankenverbindung in seiner Rede auf die Epiphanie (nr. 160, b. Thalhoffer S. 528), und unter diesen Gesichtspunkt der Macht Christi, des Gottes, werden die zusammengefaßten biblischen Erzählungen ausdrücklich gestellt, wie z. B. von Sedulius in dem Hymnus „auf die Epiphanie des Herrn“. Er bezeichnet das Wunder zu Kana, nachdem er die Magier und die Taufe angeführt hat, als

„eine neue Art seiner Macht“ (Daniel t. I, p. 146).

Nur ein Teil der Erweise von Christi Wundermacht ist an diesem Feste erwähnt, in beliebiger Kombination, bald mehr bald minder vollständig werden die Wunderthaten in dem Lobpreise der Doxologien zusammengestellt, wie er mit Überein-

1) *Daniel*, thesaurus t. I, p. 4.

2) *Daniel*, t. III, p. 23 ff. 25 ff.

3) *Daniel* t. III, p. 150.

4) *Augustinus*, Sermo CXXXVI. In Epiphania Domini VI, Maurinerausgabe t. XVI, p. 1057.

stimmung hindurchgeht durch theologische Traktate wie durch Homilien und durch die Gefänge. Auch der Gedanke selbst wird verschieden nüancirt. In der Mozarabischen Liturgie heisst es im Introitus am Weihnachtsfeste:

Heute ist uns ein Strahl — als das wahre Licht erschienen. Heute ist der Arzt der Blinden als Licht geboren. Heute ist der Heiland gekommen als die Gesundheit der Gichtbrüchigen, die Stütze der Hinfälligen, die Stärke der Schwachen, die Auferstehung der Lebendigen.

Ephräm stimmt ein Loblied auf den grossen Arzt an in dem zwölften Gefänge¹⁾:

Kommt denn, o Blinde, und nehmt unentgeltlich das Licht der Augen wieder. Kommt, o ihr Lahmen, nehmt eure Füfse! Taubstumme, kommt und bekommt eure Sprache wieder. Die aber einer Hand beraubt sind, sollen ihre Hände wieder empfangen: der Sohn des Schöpfers hat seine Hände voll Heilmittel. Wer also der Augen bedarf, komme zu ihm. Er macht ein wenig Lehm, verwandelt denselben und macht ihn zu Fleisch und giebt den Augen das Licht wieder. Durch das bische Lehm zeigt er an, dafs durch seine Hand Adam gebildet worden. Ferner gab die Auferweckung der Toten Zeugnis, dafs durch ihn dem Menschen der Atem des Lebens eingehaucht worden. Die letzten Zeugen beglaubigten ihn als den ersten. Versammelt euch und kommt herbei, o Ausfätzigte, kommt herbei und empfangt ohne Mühe die Reinheit wieder. — Nehmt eure Zuflucht zu dem grossen Arzte.

Ein andres Mal sind Beweise der Gottheit Christi: Die Heilung der Schwiegermutter Petri, des Knechts Gesundmachung, die wunderbare Speisung, das Wunder zu Kana und „der dem Azarias beistand, der ist der wahre Gott“.

Die verschiedene Bestimmung der Hymnen brachte eine Verschiedenheit in der Auswahl der Machterweise Christi mit sich; man hob von diesen den der Bestimmung des Liedes im Gedanken am nächsten stehenden heraus. Führen die Epiphanien- und Weihnachtslieder im allgemeinen den Grundgedanken der Macht Christi aus, so muste bei Dichtungen, die auf den Tod sich beziehen, diese Macht Gottes in den Vordergrund gestellt werden, soweit sie sich in Totenerweckungen gezeigt, und die andern Wunder treten dahinter zurück, etwa werden sie dann als Vorbereitungen für das grösste Wunder der Totenerweckung gefafst. Oder es tritt Christus als das Licht der Welt auf in den Hymnen, die den Morgen begrüfzen, und damit stand wieder seine heilende That an dem Blinden in Verbindung, dem er die verdunkelten Augen neu erleuchtet hat. Hierher gehört auch die Geschichte von der Verleugnung des Apostels Petrus, welche die Betezeit des „Hahnenfchreies“ lebendig in die Erinnerung rief. Die Lieder für die einzelnen Tageszeiten wiesen auf andere Thatfachen der heiligen Geschichte, und

1) In *Thalhofers* Bibliothek der Kirchenväter, Werke Ephräms Bd. II, S. 47 f.

wiederum waren Lieder dazu bestimmt, den Empfang der Speifen zu weihen. Sie erinnerten den bittenden und dankenden Christen an das Speife- und Weinwunder des Herrn, „der das Leben ist und das Leben giebt“ und „der unfere Speife und unfer Trank ist“.

Dieser Grundgedanke, von der wunderthätigen Macht Jesu Christi verbindet alle Hymnen, die nach ihren verschiedenen Zwecken sonst weit auseinander gehen. In seinem Hymnenbuche „Cathemerinon“ giebt Prudentius Lieder für die verschiedenen Gebetszeiten am Tage und für bestimmte feierliche Anlässe im Kirchenjahre. Als der neunte hat darin Platz gefunden der Hymnus, der für jede Tageszeit geeignet ist, *hymnus omnis horae*. Es ist ein Loblied auf Christi herrliche Wunderthaten, welche ihn als Gott, als wahren Gott ausweisen (v. 2. v. 10). Dieser theologisch-didaktische Gedanke ist unzertrennlich mit dem Lobpreise der Macht verbunden, er prägt sich auch in der auf den ersten Augenblick etwas befremdlich, weil wenig populär erscheinenden Ausdrucksweise aus, deren sich auch reichlich Ambrosius' Lieder und Ambrosianen bedienen: die Bezeichnungen Christi als des Lebens, des Lichtes, die häufig in den am weitesten verbreiteten Hymnen wiederkehren, erweisen sich als dem Volke durchaus geläufig, ebenso wie die Beziehung der einzelnen Wundertaten Christi auf dieselben. Hierzu tritt noch eine moralisch-praktische, ja asketische Tendenz. Wie diese ebenfalls im Geiste des ausgehenden vierten Jahrhunderts lag und im stetigen Zunehmen begriffen war, ist bekannt und es bedarf nur der Erinnerung an die Persönlichkeit des Hieronymus und seine Streitschriften über asketische Fragen. Es darf allerdings nicht zu viel Gewicht darauf gelegt werden, daß die Väter in ihren erbaulichen Reden und Schriften für ihre praktischen Zwecke die Gestalten des alten und neuen Bundes benutzten. Es herrscht bei deren Verwendung zu große Mannigfaltigkeit und man würde hier wieder völliger Unsicherheit preisgegeben sein, wenn man sich auf diese einzelnen Stellen für die Deutung der altchristlichen künstlerischen Darstellungen verlassen wollte. Einmal werden die Männer des Alten Testaments als Exempel für das Martyrium hingestellt, ein andermal die Rettung Daniels, der drei Jünglinge, des Moses als Beweise für den Erfolg der Gottesfurcht, Petrus als Beispiel der Buße und verzeihenden Liebe Gottes, Ezechias, Joseph, Sufanna als Muster der Rechtschaffenheit, das Opfer Abels und anderer alttestamentlicher Frommen unter Hinweis auf die Erhörung durch Gott; häufiger als alle diese Beziehungen tritt die Verwendung der Beispiele für das Falten auf, wofür die drei Männer im Feuerofen und vor allem Daniel mit seiner Speifung durch Habakuk verwendet werden. Leise klingt die gleiche Absicht in Ambrosius' Liedern an, stärker in den Ambrosianen, am meisten und offensten ist sie von Prudentius betont, wie eine weitere Ausführung zeigen wird. Darf man nun in den Hymnen den direkten Ausdruck des christlichen Volksglaubens und der Volksmeinungen erblicken, so ist es interessant, mit der didaktisch-theologischen Tendenz, zu welcher ein immer mehr wachsender praktisch-asketischer Zug

tritt, die Meinungen der Väter über Wert und Bestimmung der altchristlichen Kunstwerke zusammenzufassen.

Es ist bekannt, wie beim Ausgange des christlichen Altertumes der didaktische Zweck der Bilder betont wurde. Gregor der Große erwähnt wiederholt, daß man zwar gegen die Anbetung der Bilder entschiedene Verwahrung einlegen müsse, aber dabei nicht die künstlerische Darstellung heiliger Gegenstände überhaupt beseitigen dürfe. „Was den Lesekundigen die Schrift, das ist das gemalte Bild für die, welche nur sehen können“ (Briefe, IX. Buch u. IV. Buch nr. 9). Für das Vorhandensein solcher Bilder und für deren ähnliche Bestimmung beruft er sich auf die von alters her in der Kirche bestehende Gewohnheit. Und in der That bestätigen seine Behauptung Väter des fünften Jahrhunderts, so um 430 Nilus, der treue Schüler und Vertreter des Chrysostomus. Er wendet sich gegen jede Überladung eines Gotteshauses, erachtet es statt dessen für allein „eines festen und männlichen Sinnes würdig — daß der innere Raum mit Darstellungen aus der Geschichte des Alten und Neuen Testaments durch die Hand eines geschickten Malers von allen Seiten besetzt werde, damit diejenigen, welche nicht lesen können, durch die Betrachtung der Gemälde an die christliche Tugend derer, welche dem wahren Gott auf die rechte Weise gedient haben, erinnert und erweckt würden zur Nacheiferung ihrer großen Werke“¹⁾.

Noch entschiedener spricht sich hierüber der um einige Jahrzehnte ältere Paulinus von Nola aus. Er hat die Belehrung der Katechumenen durch den Anschauungsunterricht der Bilder im Auge, nicht minder aber die Förderung der ungebildeten Menge des Volkes, welche „nicht tot ist im Glauben, doch nicht des Lebens kundig“ (Carm. natal. Felic. IX). Außer diesem didaktischen Zwecke will er noch einen besonderen asketischen erreichen: Während alle das Gemalte sich untereinander zeigen und es immer wieder für sich betrachten, sind sie wohl auch weniger gierig des Essens eingedenk, indem das den Augen angenehme Fasten sie speist. Und so pflanzt sich den Staunenden ein das bessere Bedürfnis, während das Gemälde sie über den Hunger täuscht; und ihm, der da die heiligen Geschichten von keuschen Werken liest, kommt die Tugend ins Herz, durch fromme Beispiele eingeführt.

Aus dem vierten Jahrhundert kann als Zeuge für die praktische Bestimmung und Anwendung der künstlerischen Darstellungen Gregor von Nyssa auftreten. Er erzählt in seiner Lobrede auf Theodor²⁾ von Gemälden, in denen die Heldenthaten des Märtyrers, sein Widerstand, seine Schmerzen, die wilden Gestalten der Tyrannen, die Mißhandlungen, jener feurige Ofen, die seligste Vollendung des Kämpfers, der Ausdruck der menschlichen Gestalt des Kampfrichters Christus dargestellt ist. „So zeigte er uns deutlich die Kämpfe des Märtyrers. Denn es

1) Briefe, IV. Buch nr. 61, bei *Augusti*, Handbuch der christlichen Archäologie Bd. III, S. 640.

2) Bei *Thalhofer* Bd. II, S. 493.

pfllegt auch ein flummes Gemälde von der Wand zu reden und den größten Nutzen zu gewähren.“

Ganz die gleichen praktischen Zwecke, wie sie hier als Bestimmung der bildenden Kunst angegeben werden, verfolgt mit seiner dichterischen Kunst, offener als seine Vorgänger, der glänzendste Vertreter der altchristlichen Poesie des Abendlandes, Prudentius. Wie er in seinen Gedichten dogmatischen und allegorischen Inhalts den spröden Stoff mit eben solchem dialektischen Scharf-sinn zu erfassen als ihn mit dichterischer Kunst in echt poetische Formen zu kleiden weiß, so ist andererseits in seinen Hymnen zu der Lyrik ein didaktisches und asketisches Element hinzugetreten. Die Hymnen unterscheiden sich ihrem Inhalte nach von den früheren des Abendlandes durch die viel breitere Erzählung und reichere Schilderung¹⁾: eine Anzahl biblischer Geschichtsthatfachen werden herangezogen, und in langer Beschreibung werden ihre Züge mit dem Grundgedanken des Hymnus in Beziehung gebracht. In der Hauptsache hat man sich bis jetzt, wenn es galt die kunsthistorische Bedeutung Prudentischer Dichtung zu prüfen, begnügt mit dem unmittelbaren Beziehung zur altchristlichen Kunst direkt zur Schau tragenden Dittochäon. Auch in dessen knappen, vorhandene Bilder beschreibenden Tetrastichen bricht die moralisch-praktische, bisweilen dogmatisch-didaktische Tendenz hindurch, an einzelnen Stellen auch typologische Beziehungen. Schon die Gegenüberstellung der gleichen Anzahl Neutestamentlicher und Alttestamentlicher Szenen weist auf einen üblichen Parallelismus hin. In größerer Ausführlichkeit treten dieselben Züge in den Hymnen auf, und insbesondere ist wichtig die praktische Verwendung einzelner Szenen und die Gegenüberstellung einiger Sujets in einer Weise, daß man wohl annehmen muß, diese Parallelisirung und Korrespondenz sei damals allgemein üblich und verständlich gewesen. Prudentius ist ein offenerer Vertreter der symbolischen Auffassung als Ambrosius, aber er zeigt diese im Unterschiede von der spielenden Willkür mancher Väter mit großem Maße, sich in der Hauptsache auf die in der heiligen Schrift selbst direkt ausgesprochenen und allgemein verständlich gemachten parallelen Bezüge und symbolische Andeutungen beschränkend. Er hat vielleicht nicht selten bei seinen Schilderungen sich inspiriren lassen von malerischen und plastischen Darstellungen, die er bei seinem fleißigen Besuche der Katakomben und Basiliken erblickt hatte. Nicht minder wahrscheinlich ist es, daß seine Hymnen in ihrer großen Bedeutung für die christliche Gemeinde und für die Kirche, in deren Gebrauch eine größere Anzahl seiner Cathemerinonlieder, wenn auch in abgekürzter Form und bruchstückweise übergegangen sind, auch direkten Einfluß auf die Phantasie der Künstler und überhaupt des Volkes gehabt haben. Bot er doch, was bis dahin nur vereinzelt entstanden und gebraucht worden war, in einer festen Sammlung, die alle für den Christen wichtigen Zeiten des Gebets, der Feier behandelte. Jedenfalls

1 Ebert, Geschichte der altchristlichen lateinischen Litteratur S. 247.

sind diese Lieder von ihm, der von seinem letzten Biographen „der Herold der Volksmeinung“ genannt worden ist¹⁾, für das Verständnis der bildenden Kunst um die Wende des vierten und fünften Jahrhunderts von hohem Interesse. Den engen Zusammenhang zwischen poetischer und künstlerischer Schilderung möge eine vergleichende Zusammenstellung von ihm beschriebener Szenen und der Darstellungen des Bilderkreises geben, wie er uns auf einem zur selben Zeit entstandenen Sarkophage entgegentritt. Der Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura, gegenwärtig im Museum des Laterans²⁾, hebt sich merkwürdig aus der Menge der übrigen hervor, und er ist darum in den letzten zwei Jahrzehnten der Gegenstand wiederholter Untersuchungen und lebhafter Kontroversen gewesen.

Seine Entstehung fällt in den Anfang des fünften Jahrhunderts. Man hat neuerdings wegen des unvollendeten Zustandes einzelner Figuren genauer das Jahr 410 angenommen. Gewiss ist die Berufung dafür auf die nicht fertig gearbeitete imago clypeata nicht mit vollem Rechte geschehen. Abbozzirte Sarkophagbüsten kommen auch sonst vor und sind ebenso in der klassischen Antike nachzuweisen³⁾. Aber eine Vergleichung mit dem genau zu datirenden Sarkophage des Junius Bassus⁴⁾ zeigt, wie gewaltig der Abstand in technischer Be-

1) Brockhaus, Prudentius S. 305.

2) Aus der Litteratur über den Sarkophag sind zu nennen (vgl. *Schultze* in den Archäologischen Studien S. 145 f.):

Abeken im Tübinger Kunstblatt 1838, S. 238.

Marchi in der Civiltà Cattolica November 1854 (S. 571 ff.).

Mozzoni, Tavole di storia eccl. Sect. IV, nota 28 (mit Abbildung).

Grimonard de Saint-Laurent, Iconographie de St. Pierre et St. Paul, VII. Artikel: St. Pierre, nouveau Moïse in den Annales archéologiques v. Didron t. XXIV (1864), pag. 266 f. (mit Abbildung).

De Rossi im Bullettino 1865 in der Apologie seines Artikels über die Darstellungen Josephs, bef. pag. 68–71 (mit Abbildung).

Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst Bd. III, S. 90–92 (mit Abb.).

Martigny, Dictionnaire (Abb. pag. 597; II. ed. p. 717), Artikel Sarcophages, Trinité.

Garrucci, Storia dell' arte crist. t. I, p. 46 f. 286–291. 311. t. V, tav. 365, 2 (pag. 95 f.).

Grimonard de Saint-Laurent, Étude sur une série d'anciens sarcophages (Revue de l'art chrét. 1876, S. 145–161; 435–457) u. im „Guide de l'art chrét. t. II, 139; IV, 170.

Kraus, Roma sotterranea, S. 354–357 (mit Abb.).

Victor Schultze, Ein Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura in den Archäologischen Studien S. 145 ff. (mit Abb.).

(Vgl. u. a. dazu: *Overbeck* in der Theol. Litt.-Zeitung 1881, S. 350 f.; *Holtzmann*, Zur Entwicklung des Christusbildes in der Kunst in der Zeitschr. f. protest. Theologie 1884, Heft I.)

Nur kurze Notizen giebt verstreut *Smith*, Dictionary of Christ. Antiqu., ausführlichere *Kraus*, Realencyklopädie der christl. Altertümer, Art. Adam u. Eva, Dreifaltigkeit, Gott.

Vgl. auch *Le Blant* in der Étude sur les sarcophages d'Arles 1878. nr. X, pag. 14.

Die Scene der Anbetung der Magier ist erläutert und abgebildet bei *v. Lehmer*, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten S. 312 (Tafel V).

Die Darstellung der Schöpfung hat geprüft und mit den andern Darstellungen verglichen: *Springer*, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch (Abhandlungen der Königl. Sächf. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, IX. Bd. No. VI, 1884 S. 677 f.).

3) Vgl. auf den von *Le Blant* veröffentlichten Sarkophagen Tafel VIII u. p. 14.

4) *Garrucci* t. 322, 2.

ziehung ist, so groß, daß es unmöglich erscheint, unsern Sarkophag noch dem vierten Jahrhunderte zuzuweisen.

Die Vorderseite des Sarkophags ist durch eine Leiste horizontal in zwei Teile geschieden. Das obere Feld wird wiederum halbiert, indem die Mitte von dem durch zwei nackte geflügelte Genien gehaltenen Medaillon mit den Büsten des beigefetzten Ehepaares eingenommen wird. An dieses schließt sich nach links der Paradiesesbaum der Erkenntnis: um ihn ringelt sich die Schlange, welche, den Apfel im Rachen, sich zu der links von ihr stehenden Eva wendet. Eva gehört zu der nächsten Gruppe: hier ist die Zuweisung durch Christus dargestellt. Der jugendlich, unbärtig aufgefaßte Gottessohn, zwischen Adam und Eva stehend, wendet sich dem zur Linken sich befindenden Adam zu mit einer Anzahl Getreideähren in der Hand, während er mit der andern Hand ein an ihm aufspringendes Lamm hält. Den Beschluß dieser linken oberen Hälfte macht die Scene, in deren Deutung die Meinungen am weitesten auseinander gegangen sind. Auf einem Throne, der verhüllt ist, sitzt ein bärtiger Mann, die Füße auf ein Trittbrett gestützt, die Hand im Segensgestus erhoben. Vor dem Trittbrette des Thrones, gerade unterhalb der Figur Adams in der Scene der Zuweisung liegt eine nackte menschliche Gestalt starr ausgestreckt, bedeutend kleiner als die übrigen Figuren, die Beine eng aneinander geschlossen, den einen Arm, welcher sichtbar ist, straff an den Leib gedrückt. In gleicher Größe und Starrheit aufgefaßt ist die nackte Gestalt, welche vor dem Throne aufrecht steht. Ein bärtiger Mann, im Hintergrunde stehend, das Gesicht zu dem auf dem Throne Sitzenden gekehrt, legt auf ihr Haupt seine Hand. Unmittelbar hinter dem Throne steht als äußerste Gestalt nach links in Tunika und Pallium, wie die beiden andern bärtigen Figuren ein bärtiger Mann, welcher mit der rechten Hand die Lehne des Thrones gefaßt hat.

Drei Scenen entsprechen den hier dargestellten auf der rechten Hälfte. Zunächst der *imago clypeata* ist das Wunder zu Kana dargestellt: Christus hält den Stab auf die zu seinen Füßen stehenden drei Wasserkrüge. Daran schließt sich das Wunder der Speisung der Fünftausend. Christus, zu dessen Füßen auf jeder Seite drei Körbe mit Broten sich finden, legt die eine Hand auf den von einem Jünger gehaltenen Brotkorb, die andere auf die zwei Fische, welche ihm der rechts stehende Apostel darreicht. Die Schlussscene, die Auferweckung des Lazarus, ist nicht vollständig erhalten: der Heiland wendet sich nach rechts, zu dem Felsengrabe, in dem der Leichnam ruht. Zu Christi Füßen, in reduzierten Größenverhältnissen, kniet eine weibliche Gestalt mit stehender Gebärde, jedenfalls die Blutflüssige.

Die Mitte des unteren Feldes nimmt die Darstellung Daniels unter den Löwen ein. Die Scene eignet sich trefflich, um die Mitte der Komposition zu markieren. Die Gestalt Daniels mit den ausgebreiteten Armen teilt diese in zwei Hälften. Hier wird die Scene noch dadurch besonders hervorgehoben, daß Daniel und die zwei Löwen auf ein besonderes Piedestal gesetzt sind. Hinter Daniel links schaut ein offenbar vom Künstler nicht fertiggestellter bärtiger Mann auf den in der

Löwengrube Stehenden. Rechts hinter dem Propheten blickt ein bärtiger Mann von ihm hinweg: er legt die Hand auf das Haupt des als Knaben aufgefaßten Propheten Habakuk, welcher dem Gefangenen einen Korb mit Broten bringt. Nach rechts schließt die Gestalt des Apostels Petrus an. Er hat die Hand ans Kinn erhoben und schaut auf den zu ihm redenden Herrn. Am Boden zwischen beiden der Hahn. Die folgende Scene ist in den Sarkophagen oft wiedergegeben. Moses, die Virga in der Hand, wird von zwei als Juden durch Mütze und Beinbekleidung charakterisirten Männern gefaßt. Mit dieser Scene hängt die nächste eng zusammen: Moses schlägt mit dem Stabe Wasser aus dem Felsen; begierig fangen dieses zwei Männer auf. Auch dieser Teil des Sarkophages hat gelitten.

Den die untere Reliefwand nach rechts abschließenden Darstellungen aus Moses' Leben entspricht links die auf einem Stuhle mit hoher Lehne sitzende Maria mit dem Christuskinde auf dem Schoße, dem die drei Magier ihre Geschenkdarbringer. Auch hier, wie in der oberen Bildseite steht ein bärtiger Mann in Tunika und Pallium hinter dem Stuhle, ihn mit der Hand ergreifend. Der Sessel ist nicht, wie oben, verhüllt, sondern zeigt das unbedeckte Flechtwerk. Maria mit langem Schleier, im langen, weitärmeligen Gewande, die Füße auf das Trittbrett gestützt, hält den Sohn auf den Knien. Das Kind faßt nach dem, wahrscheinlich als Krone zu deutenden Geschenk des ersten Magiers. Dieser blickt auf die Gefährten zurück und weist sie mit der Hand nach oben, auf den Stern. Der zweite blickt nach diesem, während er seine Gabe, eine Büchse, herantragt; eine Cista hat der dritte in der Hand; er schaut nach dem Kinde. Die Magier zeichnen sich durch phrygische Mütze, durch Beinbekleidung und durch den nicht ganz bis an das Knie reichenden Rock aus, der oben nach vorn übergeworfen und durch eine Agraffe zusammengehalten ist. Zwischen diese Scene und die Speisung Daniels ist die Heilung des Blinden eingeschoben — in Korrespondenz mit der Verleugnung Petri. Christus bestreicht dem vor ihm stehenden, klein dargestellten Kranken, welcher des Heilandes Knie umfaßt, mit dem Zeigefinger der Rechten das Auge.

Die Komposition unseres Sarkophages weist auf ein künstlerisch wohlgeschultes Auge hin, und sie läßt sich als Beleg mit heranziehen für die Einwirkung künstlerischer Rücksichten und Regeln in der Sarkophagkulptur. Ein genaues Studium der altchristlichen Sarkophage wird stets zur Erkenntnis führen, daß in der weitaus größten Mehrzahl der dargestellten Bildercyklen nicht nach einer inneren Idee planvoll komponirt ist, sondern daß die Gesamtkomposition in der Regel in einzelne lose aneinander gefügte, voneinander inhaltlich unabhängige Scenen auseinanderfällt. Ihre Auswahl mag von dem Willen der Besteller abhängen, ihre Zusammenstellung von dem Einflusse künstlerischer Traditionen bestimmt worden sein. Le Blant besonders hat es wahrscheinlich gemacht, daß solche künstlerische Schultraditionen bei der Komposition maßgebend gewesen, mitunter wohl auch ausschlaggebend für die Wahl des Sujets geworden sein möchten. Er hat besonders darauf hin-

gewiesen, wie die Szenen: Lazarus' Erweckung und Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, an den Rand der Reliefwand gestellt wurden, um der Komposition durch das Maßige einen festen Abschluß zu geben. Aus gleicher Rücksicht sind sitzende Personen, wie Maria bei der Anbetung der Weisen, Job, der Richter in Gerichtsszenen, Gott bei Entgegennahme des Opfers von Abel und Kain, oder Personen, die nach der Mitte zu ihre Blicke richten, für den Abschluß verwendet, ebenso wie Szenen, die mit architektonischen Motiven, z. B. einer Hürde, einer Säule, hierfür geeignet schienen. Darstellungen, wie Isaaks Opferung und der Empfang der Gesetzestafeln durch Moses sind öfters an das Medaillonrelief angefügt, um einen natürlichen Platz für die vom Himmel erscheinende Hand Gottes in den Ecken zu gewinnen. Diese Beobachtungen, welche zum Teil nach dem uns in Garrucci's Werke vorliegenden größeren Materiale über Le Blants Resultate hinausgehen, lassen sich noch weiter ausdehnen oder schärfer aussprechen. So ist in den durch Garrucci veröffentlichten Sarkophagen die Auferweckungsszene des Lazarus auch nicht einmal an anderer Stelle angebracht als am Rande. Auch auf unserem Sarkophage sind die Darstellungen der Auferweckung des Lazarus, des Quellwunders, welches Moses vollzieht, und der Anbetung der Magier mit der sitzenden Maria als abschließende Motive verwendet, und formale Gründe sind bestimmend gewesen, den thronenden bärtigen Mann in der linken oberen Hälfte an das Ende der Reliefwand zu setzen. Hierzu stimmt die auf antike Tradition zurückgehende Verwertung der *imago clypeata* für die Mitte, sei es des ganzen Sarkophages, oder sei es nur für die obere oder untere Hälfte. Entsprechend dem Medaillonrelief des oberen Teiles ist auf dem Sarkophage von S. Paul, wie auch anderwärts öfters, als Mittelgruppe angebracht Daniel unter den Löwen, als Teilungsmotiv für die untere Partie genommen. Daniel stand mit der Geste der ausgebreiteten Hände schon frühe für die Anschauung fest. Gregor von Nazianz sagt in der Rede auf die Makkabäer: ... Daniel, welcher den Löwen zur Speise vorgeworfen worden und durch sein Händeaustrecken die Tiere bezwungen hatte¹⁾. Als weitere Beispiele seien angeführt, daß die Mitte der Reliefbilder nicht selten durch eine Person, sei es nun Susanna oder der Verstorbene, mit ausgebreiteten Armen, gewöhnlich noch zwischen zwei andern Personen stehend, oder doch eine erhöht sitzende Figur eingenommen wird.

Das Streben nach symmetrischer Anordnung ist an unserem Sarkophage überall ertichtlich. So entsprechen einander die beiden Thronscenen der linken Seite, und auf der rechten die vor dem Felsen sich abspielenden, wobei Moses und Christus in ihren Bewegungen sich genau decken, so die Zuweisung der Naturgaben in ihrer symmetrischen Darstellung der von Christus vollzogenen Segnung der Naturgaben bei der wunderbaren Speisung. Ein gewisser Rhythmus der Komposition wird erreicht durch die fast durchgängig gewährte Anordnung nach der Dreizahl, welche

1) Ebenso in der Rede auf Cyprian c. 10.

auch auf das Nebenfächliche abfichtlich ausgedehnt zu fein fcheint. Eine Vollen-
dung des Sarkophages hätte wahrſcheinlich dieſen Rhythmus auch da hervortreten
laſſen, wo er jetzt noch fehlt. Die Ausarbeitung der Hintergrundfiguren würde
z. B. das Wunder zu Kana in dieſer Weiſe dargeſtellt haben, wie ja ein Begleiter
Chriſti hierbei ſchon ſtärker angedeutet iſt.

Symmetriſche Rückſichten erklären auch das Schwanken in der Zahl der
Weiſen aus dem Morgenlande, welche nicht immer zu dritt erſcheinen; wo ſie
auf beide Seiten des Thrones der Maria ſich verteilen, ſind zwei, einmal vier dar-
geſtellt. Andererſeits ſcheint durch dieſe Regeln die häufige Kompoſition nach der
Dreizahl begünstigt zu fein. Vielleicht iſt die Häufigkeit der Bilder des Speifungs-
wunders in der gewöhnlichen Darſtellung: Chriſtus zwiſchen zwei Jüngern, Brot
und Fiſche ſegnend, auf die Freude des Künftlers an der ſymmetriſchen Form,
welche bei dieſer Scene, wie kaum in einer andern, von ſelbſt gegeben war,
zum Teile zurückzuführen, und die Füllfiguren, die gar nicht ſelten ſind, ver-
danken ihre Verwendung in den meiſten Fällen gleichen Motiven. Daneben mag
noch anderes wirksam gewefen fein. Wie öfters bei den Vätern, auch in den
Hymnen aus einer Reihe denſelben Gedanken verdeutlichender Szenen die durch
eine äußere Verwandtſchaft noch näher mit einander übereinstimmenden Exempel
zuaufgeſtellt worden ſind, ſo läßt ſich das auch in den Bildern beobachten.
Oft iſt bloße äußerliche Ähnlichkeit der Anlaß zu einer Zuaufammenſtellung ge-
weſen. Die nackten Geſtalten Adams und Evas kommen oft neben der nackten
Figur Daniels vor, der als Schlange dargeſtellte Drache, welcher von Daniel ver-
giftet wird, neben der Schlange am Paradiesesbaume. Die äußere Gleichheit
bewirkte die Parallelifirung der drei Männer vor Nebukadnezar und der drei
Weiſen im Neuen Teſtamente. Es würde aber zu weit gegangen ſein, wollte man
dieſe rein formalen Rückſichten excluſiv als die beſtimmenden hinstellen. Die
künftleriſchen Regeln ſind nicht durchgängig die ausſchlaggebenden gewefen. Eine
Reihe von Sarkophagen zeigt den Abſchluß der Szenen nicht markiert, trotzdem
daß öfters Gegenstände wie Moſes am Quell mit zur Darſtellung kommen. In
den meiſten Fällen werden die künftleriſchen Traditionen nicht auf die Wahl der
Scene, als vielmehr auf die Anordnung der gewählten Gegenstände maßgebend
gewirkt haben, und es erſcheint die innere Gedankenbeziehung einzelner Szenen
unter einander, eine beabſichtigte, tiefere Korreſpondenz nicht ausgeſchloffen. Es
iſt gewiß, daß eine ſolche in einzelnen Fällen ſich erſt allmählich herausgebildet
hat, vielleicht mit beeinflusst durch die übliche Gegenüberſtellung künftleriſcher
Darſtellungen. Es läßt ſich eine häufiger wiederkehrende beſtimmte Verbindung
des größeren Teiles der auf dem Sarkophage aus S. Paul abgebildeten Szenen
beobachten. Das Speiſe- und Weinwunder, verbunden durch eine gewiſſe Gleich-
artigkeit des Wunderſtoffes und durch die nicht ſeltene gemeinſchaftliche Feier
an einem Feſte, ſind nicht ſelten zuaufammengeſtellt, noch häufiger die Speiſung
und die Auferweckung des Lazarus. Auch die Verbindung aller drei Szenen

kehrt wieder. Die Korrespondenz der Speisung oder des Wunders zu Kana mit der Zuweisung läßt sich gleichfalls einige Male nachweisen, und die ganze rechte Hälfte der unteren Partie des Sarkophags ist einigemal, bisweilen auch Daniel noch hinzugenommen, zur Darstellung gebracht. Die Blindenheilung und die Verleugnung des Petrus sind sehr oft in Beziehung zu einander gestellt, und die Korrespondenz zwischen Sündenfall und der Epiphaniendarstellung der Anbetung durch die Weisen, sowie andererseits der letzteren mit Moses darf nicht zu den seltenen gerechnet werden.

Es fragt sich, ob diese häufigen Gegenüberstellungen nur formal bedingt oder nicht auch innerlich begründet sind, und es ist, wenn wir das letztere behaupten müssen, zu untersuchen, wie weit wir diese inneren Gedankenverbindungen auf die Interpretation der Bildwerke ausdehnen dürfen. Welchen Aufschluß geben hierüber die Quellen altchristlicher Dichtung? Prudentius hat sein Liederbuch *Cathermerinon*, wie er in der Vorrede zu seinen Werken¹⁾ andeutet, zu dem Zwecke verfaßt, den Christen in der Erfüllung seiner täglichen Gebetspflicht zu unterstützen. Denn ein jeder Christ soll

„mit Gefängen die Tage aneinanderreihen
Und keine Nacht vorübergehen lassen, in welcher er nicht dem Herrn singe“.

Den wesentlichen Inhalt aller seiner Lieder für die einzelnen Tageszeiten und die besonderen Gelegenheiten im Kirchenjahre und im Leben des Einzelnen hat er in dem „Hymnus für jede Stunde“ zusammengefaßt. In ihm will er „den Gläubigen ein süßes Lied singen, nämlich von den herrlichen Thaten Christi. Ihn allein feiere unsere Dichtkunst, ihn preise die Laute“.

„Wir besingen schon erprobte Wunderthaten,
Zeuge ist die Welt, und die Erde auch bekräftigt, was sie gesehen,
Daß Gott den Sterblichen zur Belehrung vor die Augen gestellt ist,
Geboren aus dem Herzen des Vaters vor dem Entstehen der Welt,
Das A und O zubenannt, er selbst Quell und Ende
Alles dessen, was ist, was war und was einst sein wird,
Er befahl und es wurde geschaffen, er sprach und es entstanden
Himmel und Erde —
Hinfälligen Körpers Gestalt, dem Tod verfallene Glieder
Nahm er an, um nicht untergehen zu lassen das Geschlecht aus dem Stamme
des Erstgeschaffenen.
O selig jene Geburt, da die jungfräuliche Mutter
Unser Heil gebar, das sie empfangen vom heiligen Geiste,
Und als der Knabe, der Welt Erlöser, sein heiliges Antlitz zeigte.“

Nach dem Hinweise auf die uralten Seher im Alten Testamente, die Christus verkündigt haben, folgt das Weinwunder zu Kana, die Heilung der Kranken, die Wunderthat an den Augen, denen er das Licht zurückgegeben, die Sturmbe-

1) Beste Ausgabe die von Dressel, Lips. 1860.

schwörung, die Heilung des blutflüßigen Weibes, die Auferweckung des Jünglings und des Lazarus, das Wandeln übers Meer, des Beseffenen Heilung und die Austreibung der Dämonen; hierauf:

„Fünf Brote und zwei Fische sind geessen,
Zur Genüge sind schon gesättigt die Taufende der Lagernden,
Und doch bringt er die Brocken der Speise in dreimal vier Körben:
Du bist unser Brot und Speise, Du bist beständige Lieblichkeit;
Wer Deine Speise nimmt, kennt den Hunger ewiglich nicht mehr
Und füllt nicht den Leib voll, sondern nährt sich mit Lebensspeise.“

Nach Erwähnung seiner Krankenheilungen, insbesondere am Gichtbrüchigen, wird die Passion geschildert. Die Beziehung auf die Schlange wird wiederholt:

„Was nützte es dir, verfluchte Schlange, zu neuer That
Durch listiges Bereden das erste Geschöpf zu verführen?
Die menschliche Gestalt nahm Gott an und büßte die Schuld.
Christus stieg auf zum hohen Throne des Vaters,
Nachdem er den Tod vertrieben und den Menschen Gott wiedergegeben hatte.“

In glänzenden Farben schildert der Dichter Christi größte Thaten zusammenhängend an anderer Stelle, in der Apotheosis, wo er seine Gottheit beweisen will. Sinds die Weisen aus Morgenland, „die als wahrhaftigen Gott ihn bezeugt“ (v. 641), so muß uns ebenso „seiner Wunder Gewalt als Gott ihn bezeugen“. Das Wandeln übers Meer, die Blindenheilung, vor allem aber kräftig zum Zeugnis für das, „was der ganze Erdenkreis nicht faßt“ (v. 699), sind die Wunder der Speifung und der Erweckung des Lazarus.

Befondere Bedeutung erhalten einzelne Erzählungen aus Jesu Leben durch die Verwendung in den Gefängen, welche einen spezielleren Zweck verfolgen. Die ersten Lieder am Tage begrüßen die Wiederkehr des Lichtes. Der „Hahnen-schrei“ mahnte zum ersten Gebete¹⁾:

„Des Tages geflügelter Bote
Verkündet das Nahen des Lichtes,
Uns ruft der Sinnenerwecker
Christus nun zum Leben²⁾.“

Christus ist der „Herold des nahen Lichtes, der das Menschengeschlecht erleuchtet“ (v. 54). „Du bist das wahre Licht für die Augen, Licht auch den Sinnen³⁾.“ „Christus, bringe uns das neue Licht⁴⁾.“

Prudentius bringt diese symbolische Deutung ausdrücklich mit der Wiedergabe des Lichtes bei der Blindenheilung in Verbindung (Apoth. 695). Der Blinde

1) Cfr. *Obbarius* in seiner Ausgabe des Prudentius pag. 3. Dazu: *Augustin*, In Psalmum CXVIII, Sermo XXX. (Maurinerausgabe t. VI, p. 729.)

2) Erster Hymnus der Cathemerinonlieder (*Daniel* t. I, p. 117).

3) *Cathem.* V, 153.

4) *Cathem.* I, 100. Hymnus matutinus v. *Ambrosius* v. 29 (b. *Daniel* I, 19) und oft.

zeigt „den verwunderten Menschen Ihn, den Geber des Lichts, den Spender der Tage“:

„Vieles ist mit Schminke bestrichen,
Was durch Dein Licht gereinigt werden soll“

heißt es im zweiten Morgenliede bei Prudentius (v. 59 f.) und ebenda (v. 93):

„Es weiche endlich die Blindheit,
Du bist's, der die Blinden mit des Sehens Gabe erleuchtet¹⁾.“

Die Lieder, welche zur Verwendung für die Zeit des Hahnenfchreies bestimmt waren, erinnern an die Erzählung aus dem Neuen Testamente, in welcher der Hahnenfchrei eine große Rolle spielt. Jener Schrei

„ist ein Zeichen unseres Richters,
Was die Bedeutung dieses Vogels sei,
Zeigte der Erlöser dem Petrus

— — — — —
Es weinte der Verleugner endlich
Über den Frevel, der seinem Munde entflücht war,
Während sein Sinn unschuldig blieb
Und das Herz den Glauben bewahrte²⁾.“

In seinem bekanntesten Hymnus „Aeterne rerum conditor“, der auch ein Morgenlied ist, hat Ambrosius die Bedeutung der Stimme des Hahnes ausführlich geschildert, mit dem gleichen Bezuge auf Petrus:

„Bei feiner Stimme büfste
Der Fels der Kirche selber seine Schuld³⁾.“

Man geht kaum fehl, wenn man mit den Ausführungen dieser weit verbreiteten Lieder die künstlerischen Darstellungen der hier behandelten Erzählungen in Verbindung setzt. Die Heilung des Blindgeborenen ist, mit Ausnahme der wunderbaren Speifung, auf den Sarkophagen unter den heilenden und helfenden Wundern Christi am häufigsten dargestellt. Und wie die Scene der Verleugnung des Apostels durch den Hymnengefang dem Gedächtnisse fest eingeprägt war, bezeugt Ambrosius' großer Schüler: Augustin sagt in den *Retractationes* lib. I cap. 21⁴⁾: „Vom Apostel Petrus habe ich an einer Stelle gesagt, daß auf ihn wie auf einen Fels die Kirche gegründet sei; der gleiche Sinn wird durch den Mund vieler in den Versen des seligsten Ambrosius gefungen, wo er vom Haushahne sagt: Bei seinem Geschrei büfste der Fels der Kirche selber seine Schuld (der Fels war Christus, und weil Simon ihn bekannte, wurde er Petrus genannt“.

Die häufige Darstellung der letzteren Scene hat Verwunderung erregt. Man hat sie als eine der ihrem Grundgedanken nach räthelhaftesten bezeichnet, da sie

1) Hymn. Ambrosian. Tempore Paschali ad Tertiam v. 6 (*Daniel* I, 48).

2) Cathem. Hymnus ad Gallicantum v. 49 ff.

3) *Daniel* I, 15. Genau stimmt mit den Worten dieses Hymnus die Ausführung im Hexaëmeron des *Ambrosius* lib. V, c. 24 (ed. Paris 1661, t. I, p. 82).

4) Maurineredition tom. I, pag. 35 f.

so oft abgebildet werde in einer Zeit, in welcher die Petruslegende ihre höchste Höhe erreicht habe. Die Verwendung der Verleugnung auf den Sarkophagen erklärt sich vollkommen aus dem Einflusse der Hymnen; mag auch in einigen, wie in der Schilderung des Prudentius, um der That das Beschämende zu nehmen, die Schuld des Apostels abgeschwächt sein, das Faktum war doch in der Erinnerung durch die Hymnen fest gewurzelt. Einen weiteren Anhalt für die Einwirkung der Gefänge auf die bildende Kunst bietet die häufige Zusammenstellung der Verleugnung mit der Blindenheilung, sei es direkt neben einander oder in einer auffälligen Korrespondenz. Gegen zwanzigmal läßt sich diese Verbindung auf den Sarkophagen beobachten, nicht immer allerdings so klar wie auf dem Sarkophage aus S. Paul.

Weniger häufig tritt in dem altchristlichen Bilderkreise die Korrespondenz zwischen der Speisung mit dem Wunder zu Kana und der sogenannten Zuweisung entgegen. Eine solche scheint bei Prudentius ausgesprochen zu sein. Die Erinnerung an das Speise- und Weinwunder Christi, zwei Szenen, deren enge Verbindung leicht erklärlich ist, war von selbst gegeben in den Hymnen, die den Genuß von Speise und Trank bei den Christen weihen sollten. Prudentius' drittes Cathemerinonlied ist der „Hymnus vor dem Genuß der Speise“, das vierte ist zum „Hymnus nach dem Genuße der Speise“ bestimmt¹⁾. Das Speisungswunder wird vom Dichter neben der Auferweckung dessen, der vier Tage schon im Grabe geruht hatte, als das bedeutendste hingestellt. Dieser Gedanke war allgemein, und es erklärt sich hieraus die große Anzahl der Darstellungen beider Wunder — das Bild der wunderbaren Speisung kehrt auf den Sarkophagen von allen Darstellungen am häufigsten wieder — sowie die Zusammenstellung beider Szenen. In seinem „Hymnus für jede Stunde“ fügt der Dichter unmittelbar an die Schilderung des Speisewunders die Worte:

Du bist unfere Speise und unser Brot etc.

Es wird nicht unrichtig sein, danach die gleichen Worte in den besonders von dem Genuße der Speisen handelnden Liedern als direkte Hindeutung auf die Speise- und Trankwunder Christi zu deuten. „Ohne Dich, Herr, ist nichts süß; und es frommt nicht mit dem Munde etwas zu begehren, wenn nicht vorher, Christus, Deine Huld Becher und Speisen mit dem alles heiligenden Glauben benetzt hat. Unfere Speisen sollen nach Gott schmecken und Christus fließe in die Schalen“²⁾. Es überwiegt bei dem Flehen zu dem Vater, „der mit zwiefacher Pflege uns hegt und mit doppelter Speise Leib und Seele stärkt“³⁾, die auch in dem Ambrosianischen Hymnus ausgesprochene Bitte, Christus möge uns die

1) Wie der Ambrosianische Hymnus „nach dem Genuße der Speisen“ b. *Daniel* t. I, pag. 71.

2) Cathem. III, 11 ff. Vgl. *Augustin* im „Rhythmus de gloria Paradisi“ (*Daniel* t. I, pag. 114 ff.).

3) Cathem. IV, 34 ff. Cfr. Hymn. Ambrosian. (*Daniel* t. I, 24): Und Christus sei uns Speise und unser Trank der Glaube.

rechte Mäßigkeit verleihen, daß der Leib zum Beten bereit sei. Ausdrücklich verwendet der Hymnus für die Speifung durch Gott die Wunderthat, welche Gott an Daniel bewiesen hat¹⁾. „So hat einst Deine herrliche Macht den unter den dumpfbrüllenden Löwen liegenden Mann mit herzugefandten Speifen erquickt — das Volk und der Herrscher des verruchten Babylon hatten ihn dem Tode übergeben. O immer ist Frömmigkeit und Glaube gesichert! Die wilden Löwen lecken den Helden und zittern vor dem Knechte Gottes, den sie unberührt lassen. Sie stehen nahe bei ihm und legen ihre Mähnen zurück; es legt sich die Wut, es stillt sich der Hunger und sie gehen um ihre Beute herum mit unblutigem Rachen. Aber als er die Hände zum Himmel erhob und zu Gott, dem getreuen, betete, eingeschlossen und zugleich der Nahrung bedürftig: da fliegt auf Gottes Befehl ein Bote zur Erde, daß er dem erprobten Knechte Speise bringe, und er fährt schleunigst herab und die Himmelsluft gehorcht ihm. Er sieht da aus der Ferne ländliche Speifen, die den Schnittern der fromme Prophet Habakuk mit bäuerlicher Kunst bereitete. Diesen ergreift er am Haupthaare, hebt ihn, beladen mit den vollen Körben, in die Höhe und trägt ihn reisend durch die Lüfte. Dann gleitet der Ergriffene selbst und mit ihm die Speifen langsam in die Löwengrube und bringt ihm die Speifen, die er trägt. Nimm fröhlich, spricht er, was dir der hohe Vater und der Engel Christi an Speise in dieser Gefahr schicken.“ Daran knüpft der Dichter, ähnlich wie Gregor von Nazianz, die Bitte zu Gott, uns von dem Herrscher der Welt, „dem Löwen, welcher uns umkreift“, zu befreien und, wie Daniel, allezeit auch uns zu sättigen, damit wir, wie er, erquickt danken können (v. 73). Auch bei der Verwendung der Speifung Daniels für einen bestimmten praktischen Zweck überwiegt doch der Gedanke der Rettung und der Macht des Rettenden durchaus, und es liegt die ausschließlich asketische Verwertung noch fern, anders als z. B. bei Gregor dem Großen, welcher in seinem Hymnus „In Quadragesima“²⁾ Moses, Elias, Daniel, Johannes den Täufer als die mit Sieg gekrönten Vertreter des Fastens hinstellt.

Die ausführliche Schilderung bei Prudentius erinnert an die Beschreibung eines Bildes und hat vielleicht selbst wieder auf spätere Darstellungen eingewirkt; man könnte hierbei an die Reliefs der Holzthüre von S. Sabina denken; hier ist der Moment wiedergegeben, wo Habakuk bei den Schnittern von dem rasch fliegenden Engel am Haare gefaßt wird. Die gewöhnliche Darstellung ist die unseres Sarkophages. So typisch nun aber auch die Auffassung Daniels unter den Löwen ist, so schwanken doch bei der Episode der Speifung durch den Propheten die einzelnen Züge. Die Zahl der Personen ist eine verschiedene, die Personen selbst zeigen mannigfach wechselnde Verschiedenheiten, die Positionen Habakuks sind sich nicht gleich. Bisweilen sind es zwei Personen, welche Speise bringen, entweder nur Brot oder Brot und Fische. Unsere ausführliche Schilde-

1) IV, 37 ff.

2) Bei *Daniel* t. I, pag. 172.

nung giebt keine sichere Hindeutung auf bestimmte Personen. Auch ist in ihr der neuerdings bei einzelnen Darstellungen vermuteten Eucharistie mit keinem Worte erwähnt. Vielmehr scheint die Mehrzahl der Personen und die Zweizahl der Speisen aus symmetrischen Gründen erklärt werden zu müssen, unwillkürlich wohl beeinflusst durch die überaus häufige Darstellung der Speisung der Fünftausend mit ihrer sprechenden Symmetrie. Den Hintergrund mit Füllfiguren zu beleben mochte gerade bei der Geste der ausgestreckten Arme Daniels, wodurch der Reliefgrund nicht voll ausgefüllt wurde, geboten sein. Es ist möglich, daß die menschliche Figur links von Daniel der Herrscher von Babylon ist, welcher den Propheten beobachtet, es kann sein, daß Gott hat dargestellt sein sollen, „den Daniel über sich erkannte“ — sicher ist keine der beiden Annahmen. Die andere Figur, welche Habakuk an den Haaren hält, ist trotz des biblischen Berichtes nicht als Engel zu deuten, auch die Worte bei Prudenz:

„Nimm, was der Hohe Vater und der Engel Christi fenden“

sind dafür nicht maßgebend. Die altchristliche Kunst stellt die Engel nicht bärtig und unjugendlich dar, und ein Beispiel der gleichen Scene giebt den Fingerzeig, wie interpretirt werden muß. Das von Odorici zuerst veröffentlichte Sarkophagrelief¹⁾ stellt den Propheten von einer aus dem Himmel kommenden Hand ergriffen dar. Eine göttliche Person ist auch auf unserm Sarkophage gemeint, dieselbe, welche die Gleichheit der Bewegungen in der Schöpfungscene zeigt. Die überwiegende Mehrheit der Väter läßt in dem Engel des Herrn die zweite Person der Gottheit erkennen. Insbesondere verteidigt diese Ansicht der Dichter der Hamartigenie: hier spricht Prudentius mit großer Entschiedenheit aus, daß jegliche Erscheinungsform des Vaters der Sohn ist, daß er es gewesen, welcher im Dornbusche Moses, den drei Männern im Feuerofen erschienen sei.

Verwandt dem Gedanken nach, wenn auch weniger die Wunderkraft Gottes als seine schöpferische Macht bezeichnend, ist die Scene, in welcher Christus dargestellt wird, wie er den ersten Menschen die neue Lebenssphäre zuweist. Sie steht wie auf dem Sarkophage einestheils der Speisung nahe, andererseits in enger Verbindung mit Sündenfall und Schöpfung.

Cathem. IV, 31 ff. singt der Dichter: Welch ihrer würdigeres Geschäft kann die edle Seele, die im Licht und Äther daheim ist, Ausführen, als wenn sie die ihr gegebenen Geschenke preist, ihren Schöpfer betingend? Weil er selbst dem Menschen alles gegeben hat, Was wir mit beherrschender Hand fassen, Was Himmel und Erde und Meer in Luft, in Meerestiefe, auf dem Lande schaffen, Das hat er mir unterthänig gemacht.

Es folgt die Aufzählung der Tiere, darauf (v. 51 f.):

¹⁾ Monumenti cristiani di Brescia 1845 tav. XII nr. 4, pag. 69. Garrucci tav. 323, 2. *Le Blant*, Étude pag. 12.

Reichlich spendet der reiche Acker
Edle Schätze Ähren tragender Saat

— — — — —
Diese Fülle steht zu Gebote den Bekennern Christi
Und bietet reichlich ihnen alles.

In besonderer Beziehung auf den Genuß der Speisen:

Fern bleiben möge jener Hunger danach, daß man durch Tötung von Vieh blutige Speisen zerlegen wolle. Überlaßt rohen Völkern wilde Mahle vom Blute vierfüßiger Tiere: uns mag das Kraut und die Schote — ernähren; die — schneeweiße Milch von doppeltem Euter. Mag das letztere auch trotz der Übereinstimmung mit den Ansichten mancher Väter¹⁾ als wenig bedeutend angesehen werden, so muß man doch die Übereinstimmung der Schilderung des Dichters mit der bekannten Reliefdarstellung, in der Christus Ähre und Lamm darreicht, anerkennen. Die Zuweisung selbst wird auch in andern Hymnen hervorgehoben²⁾ und von einzelnen Vätern ausführlich geschildert. So spricht z. B. Gregor von Nyssa, Über die Ausstattung des Menschen c. 2, ausführlich davon, wie „der reiche und freigebige Bewirter unserer Natur — nachdem er dieses große Gastmahl zubereitet hat, den Menschen einführt“ (b. Thalhoffer p. 216). Der Gedanke tritt immer in Verbindung mit Schöpfung und Paradies.

„Uns also hat Deine Hand, Heiliger, nachdem sie ihr Ebenbild ausgedacht, aus feuchtem Rafen zusammengefügt, und hat geblasen und in den Mund die Seele gehaucht, damit es wäre ein lebender Stoff³⁾. Nun läßt er sie im Paradiese auf anmutigem Grün an laubigen Plätzen, wo ewiger Frühling duftet und bunte Wiesen das schnelle Wasser im viergeteilten Strome benetzt. Das alles soll dir jetzt dienen, sagt er, alles übergebe ich dir zu deinem Gebrauche, aber doch verbiete ich die herben Früchte von dem todbringenden Stamme zu pflücken, der mitten im Paradiese grünt. Da verlockt der heimtückische Drache die nicht kluge Jungfrau, daß sie übelratend den Ehegatten zu essen zwang von dem Verbotenen, sie, die selbst auf gleiche Weise zu Falle kommen sollte.“ Darum bittet das Lied (v. 171 ff.): Verleihe, reicher Gott, dies Deinen Dienern, die gläubig zu Dir beten, daß sie erquickt mit mäfsiger Speise die Glieder laben⁴⁾ — daß es sie nicht gelüftet, etwas Verderbenbringendes oder Verbotenes anzurühren — es mag genug sein, daß Gottes Geschöpf um seiner Übelthat willen einmal sterben konnte.

Wie die Sarkophagdarstellungen, so stellen also auch die Hymnen Christus als den Zuweiser der Naturgaben hin, und die Übereinstimmung bestätigt sich weiterhin bei dem Hinblicke auf die Schöpfung. Wie überhaupt der Hinweis

1) Cfr. *Dressel* zur Stelle.

2) Z. B. Hymn. Ambrosian. De opere diei sextae: *Daniel* I, 61.

3) *Cathem.* III, 96 ff.

4) Diese Bitte wiederholt sich in den auf das Fasten bezüglichen Hymnen: Christus ist unsere Speise, er muß unsere Speise des Leibes segnen. Auch hier erscheint die Beziehung auf die Eucharistie nicht gerechtfertigt.

auf die Schöpfung sehr häufig ist, so gilt diese insbesondere als das Werk des Sohnes. Christus wird geradezu als der Schöpfer Adams bezeichnet:

Der Du im Anbeginn der Welt
Den Menschen Adam hast gebildet,
Dem Du ein Antlitz, Deiner ähnlich
Gegeben hast¹⁾.

Mit grossem Nachdrucke greift Prudentius fast in allen feinen Gefängen auf die Schöpfung durch Christus zurück. Es ist ihm dies der Ausgangspunkt in seinem „Hymnus omnis horae“. Zu den Erweisen der Wunder Christi bildet seine Schöpfungsthätigkeit die Basis: in der Auswahl der grössten Wunder, die er in der Apotheosis giebt, ist ihm die Blindenheilung — wie auch Ephräim in den Hymnen — durch den Lehm ein Beweis für die Bildung der ersten Menschen aus Erde²⁾. Die wunderbare Speisung aber konnte nur er vollziehen, der Körper und Speise und die ganze Körperwelt aus nichts geschaffen hatte (722 ff.). Die Auferweckung des Lazarus vollends läßt den Dichter fragen:

Wer konnte aber den faulenden Gliedern die Seele zurückgeben,
Nur er, der die Glieder ihm gab, der der bildfamen Scholle
Feuchte Adern durchhaucht — (736 ff.).

Und er kam in die Welt, indem er „Selbst das Gemächt anzog, das er schuf; nicht verschmähte zu tragen. Was er erzeugt mit der Hand, mit dem Mund einhauchend die Seele“ (776 ff., 1023 ff.).

Die Schöpfung des Menschen, wie sie bei Prudentius immer wiederkehrt³⁾, gewinnt die rechte Bedeutung für die Sepulkralkunst erst durch die Gegenüberstellung mit der Auferweckung durch Gott. Sie scheint an unferrn Sarkophage gerade so beabsichtigt zu sein, wie auf dem südfranzösischen Sarkophage (Garrucci t. 301, 1)⁴⁾.

„Siehe, ich bin der Herr, der erzeugen kann und wiederherstellen
— — Der ich das Neue bilden konnte, ich werde das Vernichtete wiederherstellen⁵⁾
— In die alte Gestalt.“

Wie das geschehen wird, führt Prudentius bis ins Kleinste aus⁶⁾, wie die Väter vor ihm und nach ihm mit besonderer Freude in dieser Schilderung sich ergehen⁷⁾.

1) Hymn. Ambrosian. b. *Daniel* t. I, pag. 84. Oft so: *Daniel* I, 1. 21. 26. 67. u. ö. Von Gott allgemein: I, 16. 17. 60. u. f. w. Von der Trinität nur einmal: I, 34, und hier nur in dogmatischer Reminiscenz.

2) Apoth. 681 ff.

3) Bisweilen ist Christus das Attribut des Schöpfers infolge des Widerspruches des Dichters gegen Marcion in etwas zu starker Fassung zuerkannt z. B. *Contra Symmachum* II, 212 ff. *Hamartig.* 338.

4) Die beiden andern Schöpfungsbilder sind auf Sarkophagfragmenten.

5) *C. Symm.* II, 194.

6) *Contra Symm.* II, 182 ff. *Apoth.* 1070 ff.

7) Die Hauptstellen in der Hagioglypta des Macarius pag. 120 ff. Hierzu vor allem: *Gregor von Nazianz* in dem Gedichte *Ἡθὸς ἑαυτοῦ* v. 18 ff. (*Daniel* III, 11 f.). *Augustin*, *Sermo CXXXVII de verbis evang. Joann.* V (tom. VII, 626).

Im Anschlusse an die Schöpfungserzählung und den Sündenfall in seinem vierten Hymnus sagt der Dichter (186 ff.): Des Mundes Werk — stirbt nicht. Weil es gebildet durch Gottes Hauch Fließt vom hohen Throne des Schaffenden. Vorwiegend der (X.) Hymnus ad exequias defuncti zeigt die sepulkrale Bedeutung der Schöpfungs-scene: Dieser Tod ist die Wiederherstellung des Lebens (v. 120). Gott ruft den aufgelösten Körper zurück und bildet ihn aufs neue (v. 149 ff.) — und die Seele ist ja vom Munde des Schöpfers geschaffen (v. 126). Dann wird es möglich, in jenen Hain zu treten, welchen die Schlange dem Menschen genommen hatte (163 f.).

Die Darstellung der Schöpfung, sowie ihre Korrespondenz mit einem Auferweckungswunder erklärt sich durch die Worte des Dichters, welche der Ausdruck allgemein lebendiger und verständlicher Ideen sind. Die Komposition auf unferm Sarkophage scheint nicht ganz einheitlich zu sein. Es nimmt wunder nach der häufigen Verwendung in den Zeugnissen der Väter, daß wir die Schöpfung des Menschen selten dargestellt finden, nicht nur als rein historische Komposition, wie Paulinus von Nola ihre Darstellung bezeugt, wenn er (Carm. nat. Fel. IX) die Aus schmückung seiner Kirche schildert, für die an erster Stelle bestimmt ist, „was der ehrwürdige Moses in fünf Büchern geschrieben hat“. Trotz der großen sepulkralen Bedeutung kehrt die Scene nur viermal auf Sarkophagen wieder¹⁾, und jedesmal ist sie anders aufgefaßt. Ist bei Garrucci (tav. 396, 2) das Einhauchen der Seele das vorwiegende Moment, so zeigt die andere (399, 7) das künstlerische Bilden des Schöpfers, an das klassische Vorbild der Schöpfung des Menschen durch Prometheus erinnernd, welches der von Millin, Voyages t. III p. 544 beschriebene, im Atlas LXV, nr. 2 abgebildete Sarkophag vor Augen stellt²⁾. Einfach ist auch die dritte Form (t. 302, 1): Christus vor Adam im Paradiese. Die Darstellung auf dem Sarkophage aus S. Paul ist die komplizirteste. Ist es die Erschaffung des Weibes aus der Rippe des schlafenden Adam? Springer hat darauf hingewiesen, daß die Figur Adams durchaus nicht die Situation eines Schlafenden zeigt, vielmehr ganz dem Toten bei der Ezechielvision ähnlich ist. Auch die aufrecht stehende weibliche Figur erinnert an das Vorbild dieser Scene, in welcher der Prophet die Totengebeine erweckt. Die Bedeutung der Schöpfung für die Auferweckung des toten Körpers mag nicht ohne Einfluß gewesen sein auf die komplizirte Darstellungsweise: die sepulkral-symbolische Kraft hat diese modificirt. Das Dargestellte sollte eine Schöpfung sein, und sie ist es, nur daß man Adam zugleich als Bild des toten Körpers, Eva als Verkörperung des Auferweckten betrachtete und für diese Gestalten übliche Typen verwandte. „Vom

1) Vgl. Springer a. a. O. Zu den von ihm erwähnten Darstellungen ist die auf einem Sarkophage des Museums zu Neapel befindliche hinzuzufügen (Garr. tav. 396, 2): Eine männliche Person drückt der noch nicht ganz fertig gebildeten Eva die Hand auf den Mund.

2) Ein Zurückgreifen, welches auch sonst den Christen nicht unbekannt war: so über Prometheus zu vgl. Augustinus, De Civ. Dei lib. XVIII c. 8.

Throne des schaffenden Vaters kam der schaffende Hauch“, sagt Prudentius. Gott sitzt auf dem Throne, zu dem liegenden Adam gewendet. Die charakteristische Kopfbewegung der zweiten Person, welche auf das Haupt Evas die Hand legt, sie belebend und dem auf dem Throne Sitzenden darstellend, ein Gestus, der auf den Thronenden Bezug hat, scheint die neueste Deutung der Scene, als ob sie zu teilen sei, so daß der Thronende derselbe wäre wie der Stehende, nicht annehmbar zu machen. „Weil Vater und Sohn eins sind, hat der Vater nicht ohne den Sohn geschaffen.“ Der Dichter giebt in der Apotheosis eine Auslegung des Schöpfungsberichtes, zusammenfassend, was seine Hymnen hierüber sagen:

Und es entfann sich so der kundige Weise, daß er
Anfang der Welt nicht allein, noch ohne Christus der Vater
Der neuen Schöpfung Gebilde geformt habe.
„Gott hat den Menschen gemacht“, so verkündet er, nach Gottes Bilde.
Und was bedeutet das anders, als uns das eine zu künden:
Nicht hat allein ers gethan: Ein Gott stand bei Gott im Schaffen,
Als nach dem Bilde des Herrn der Herr den Menschen gebildet,
Christus trägt Gottes Gestalt, wir Christi Bild und Gestaltung (302 ff.).

In dieser populär-didaktischen Exegese ist bezeichnend genug, daß der dritten Person der Gottheit mit keinem Worte gedacht ist, so wenig wie in den Ambrosianen und sonstigen Hymnen. Sollte die Trinität auf unserm Sarkophage darzustellen in der Absicht des Künstlers gelegen haben, so wäre dem Heiligen Geiste eine hervorragendere Stellung gegeben worden. Die Praxis der Künstler, die anderwärts öfters beobachtet werden kann, läßt in der bärtigen Figur hinter dem Throne eine Füllfigur vermuten. Gerade hinter einer sitzenden Person sind derartige Füllfiguren nicht selten, und besonders kehrt hierbei derselbe Gestus wieder, daß nämlich die Hinterfigur die Hand auf die Stuhllehne legt¹⁾. Auffällig ist in der Schöpfungscene nur die Darstellungsform Christi. Man mag den wenig idealen Kopf immerhin auf Rechnung der an unserm Sarkophage schon sichtbaren roheren Technik setzen, jedenfalls ist Christus hier älter und bärtig gefaßt, ganz verschieden von dem Christus in der Darstellung der Zuweisung in der Nebenscene. Das Bild des bärtigen Christus mag hier bestimmt sein durch die Zusammenstellung mit dem Vater: die betonte Wesensgleichheit mußte in der künstlerischen Sprache in der Formgleichheit ihren Ausdruck finden. Die Frage ist noch nicht entschieden, wie die altchristliche Kunst Vater und Sohn auseinandergehalten hat. Wird es immer wieder aufs schärfste betont, daß „der Vater menschliche Gestalt nicht annahm“, und „daß seine Erscheinungsform durchweg der Sohn ist“, so scheint man auch den Sohn gemeint zu haben bei Darstellung alttestamentlicher Scenen, trotzdem daß die göttliche Person, die das Opfer Kains und Abels entgegennimmt, bärtig dargestellt ist: aber gerade hier giebt es Vari-

1) Z. B. *Garrucci* tav. 276 zweimal 317; 378.

anten. Wir begegnen auch dem jugendlichen Typus Christi, wie immer in der Darstellung der Zuweisung. Die beiden Typen kommen auch sonst neben einander vor. So, wie auch oft Moses in doppelter Auffassung, in den Gemälden der Katakomben, aber auch auf Sarkophagen (Garr. t. 312, 1; 323, 6; Le Blant t. 9). Der gewöhnliche Typus Christi auf den Sarkophagen ist der jugendliche mit dem bartlosen Gesichte und dem lockigen Haupte; er kehrt in der Regel wieder, wenn der auf Erden wandernde, Wunder wirkende dargestellt ist, bärtig erscheint Christus (vgl. Le Blant t. 19) als der in überirdischer Herrlichkeit thronende, so auf dem Berge, von dem die vier Paradiesesflüsse ausgehen. Für die Darstellung als Schöpfer (speziell mag eine Stelle aus einer Schrift angezogen werden, die im Abendlande lange Zeit großes Ansehen genoss und durch öffentliches Vorlesen weithin bekannt war, dem „Hirten“ des Hermas. Beide Typen des Gottessohnes erscheinen hier neben einander. Es heist Similit. IX cap. 12: „Dieser Fels, spricht er, und dieses Thor ist der Sohn Gottes. Wie, spreche ich, Herr, der Fels ist alt und das Thor neu? Höre, sagt er, und verstehe, Unverständiger. Der Sohn Gottes ist älter als seine gesamte Schöpfung, so daß er Mitberater gewesen ist für den Vater bei seiner Schöpfung. Deswegen ist er auch alt. Weshalb aber ist das Thor neu, sage ich, Herr? Weil er, sagt er, in den letzten der Tage der Vollendung offenbar geworden ist, deswegen ist das Thor neu geworden, damit die, welche gerettet werden sollen, durch dieses in das Reich Gottes eingehen¹⁾.“

Die Deutung der beiden stehenden bärtigen Personen als Engel, die dem Schöpfer bei der Bildung der Menschen beistehen, muß abgelehnt werden. Nahezu einstimmig finden die Väter der Kirche in den Worten: „Lasset uns Menschen machen nach unferm Bilde“ eine Beziehung auf die Mehrheit der göttlichen Personen, auch Augustin, welcher (De Civ. Dei lib. XVI cap. 6) diese Folgerung nicht ohne weiteres aus dem „faciamus“ zieht. Man verwahrt sich ausdrücklich gegen die Schöpfung durch Engel. Justinus Martyr sagt im Dialogus cum Tryphone: nicht mag ich behaupten — daß er zu Engeln sprach, oder daß der menschliche Körper ein Werk der Engel sei. Und Irenäus²⁾: nicht Engel machten uns, nicht bildeten sie uns. Nicht Engel konnten das Bild Gottes machen, nicht konnte es ein anderer außer dem Worte des Herrn, nicht eine Kraft, die weit entfernt ist von dem Vater des Universums. Denn Gott bedurfte ihrer nicht, um das zu machen, was er bei sich vorher beschloffen hatte, als ob er nicht selber seine Hände hätte. Chrysoftomus³⁾ kämpft mit scharfen Worten dagegen und Basilius der Große⁴⁾ schilt als eine jüdische Lüge „den Sohn bei Seite zu schieben und — die, welche Sklaven sind, zu Herren unserer Schöpfung zu machen“.

1) Patrum apostolicorum opera edd. Gebhardt, Harnack, Zahn t. III. pag. 220.

2) Adv. haereses lib. IV cap. 37.

3) Homil. VIII in Genes.

4) Homil. IX in Hexaëm.

Wie die allgemeine Lehre, so zeigt auch das Bild, welches die Phantasie der ersten Jahrhunderte sich von der körperlichen Gestaltung der Engel geschaffen hat, die Unmöglichkeit der Annahme, daß die hier dargestellten Personen als Engel zu verstehen sind. Sie gelten als die typischen Repräsentanten der Unsterblichkeit, der Seligkeit, begabt mit dem Leibe ewiger Jugend, welchem des Christen Leib einst gleich werden soll. Dieser Leib wird als ein Gebilde höchster Schönheit gedacht, darum sagt auch Augustin¹⁾: Ihr würdet erstarren, wenn ihr der Engel Schönheit sähet²⁾. Man konnte sich dabei auf die Schilderungen in den apokryphischen Evangelien berufen, welche für die Phantasie der Künstler auch in den ersten fünf Jahrhunderten von bedeutendem Einflusse gewesen sind. Von der Erscheinung des Engels bei Maria heißt es im Evangelium des Pseudo-Matthäus (c. 9): „Es erschien neben ihr ein Jüngling in hellem Glanze“ und „wiederum, während sie mit ihren Fingern Purpur wirkte, schritt zu ihr ein Jüngling, dessen Schönheit nicht geschildert werden konnte“; und auch bei andern Engelerfcheinungen ist der Gefandte ein juvenis. Desgleichen hat der Teufel, der aus einem Besessenen vertrieben wird³⁾, die Gestalt eines Jünglings (in forma adolescentis fugiens abiit, was wohl wegen der Auffassung der Dämonen als böser Engel für einen Rückschluß auf Darstellung der Engel verwendet werden darf. Einmal ist die menschliche Gestalt des Himmelsboten die eines Knaben. Wie im Evang. des Pseudo-Matthäus c. 13 berichtet wird, erschien auf der Reise nach Bethlehem „vor ihnen ein Knabe von auffallender Schönheit, in ein weisglänzendes Gewand gekleidet“.

Für das vierte Jahrhundert beweisen einige Zeugnisse ferner, daß man sich die Engel beflügelt dachte. Hieronymus äußert sich dahin⁴⁾: die Engel haben Flügel wegen der Schnelligkeit und weil sie überallhin eilen — und weil sie immer in den höheren Regionen sich aufhalten. Chrysostomus führt aus⁵⁾: „wie die Flügel immer die Erhabenheit der Natur beweisen (denn Gabriel erscheint fliegend, damit man sehe, daß er aus den höchsten Regionen und den oberen Aufenthaltsorten zu der menschlichen Natur gekommen ist), so zeigen auch hierin die Flügel nichts anderes als die Erhabenheit der Natur. Und etwas später, im fünften Jahrhundert, bezeugt Eucherius von Lugdunum⁶⁾, daß die Engel mit Flügeln gebildet sind und den Propheten mit Flügeln erschienen.

Der Schöpfung und dem Sündenfalle stellt die christliche Heilslehre die Erlösung gegenüber, darum fährt Prudentius in seinem dritten Hymnus nach der Schilderung jener ersten Thatfachen fort (v. 136 ff.):

1) Sermo XX de Scripturis.

2) Vgl. *Ephräm Syrus*, I. Rede über den Glauben c. 28 (b. Thalhoffer I, 193); *Cyprian*, carmen de resurrectione v. 14 ff. (Hartel t. III, pag. 314).

3) Im Evangelium infantiae arabicum cap. XIV: Tischendorf, Evangelia apocrypha pag. 178.

4) Commentar. in Jes. VI.

5) De Incompreh. Dei Nat. Orat. III.

6) Centur. Magdeburg. V cap. 4, pag. 122.

Siehe es kommt ein neuer Sproß, der andere Mensch vom Himmel herab,
Nicht aus Lehm geschaffen, wie der erste, sondern Gott selbst.

— — Die vorwärts stürzende Schlange wird durch die Füße des Weibes zertreten.
Denn die Jungfrau, die gewürdigt war, Gott zu gebären, macht alle Gifte zu Schanden.
Die ohnmächtige Schlange, die in unaufgelösten Windungen
Im grünen Rafen, ihm gleichfarbig, daliegt, speit ihr Gift wirkungslos aus.

Schon diese Ausführung zeigt einige Nüancierungen in der Gegenüberstellung der Schöpfung mit der Erlösungsgeschichte. Die Sendung des Messias wird als eine Art Wiederholung der Erschaffung Adams hingestellt (so oft bei Prudentius), Maria wiederum wird dem ersten Weibe gegenüber gesetzt. Beide Beziehungen sind überaus häufig¹⁾. Der Tag der Schöpfung des Menschen und der Tag der Geburt und Erscheinung Christi sind Parallelen. Dort der Schöpfer, hier sitzt „ein greißes Kind“ auf Mariens Knien²⁾. Die Hymnen des Ambrosius wiederholen oft diese parallelen Bezüge: „Der Herr kommt zu erlösen, welche er geschaffen“³⁾. Er nimmt menschliche Gestalt an, er, der bildende Schöpfer, damit er die verderbte Form wiederforme“ (b. Daniel t. I, pag. 84) und „das Paradies wieder aufschliesse“ (I, 87). Der Gedanke ist so allgemein verständlich, so natürlich gegeben, daß die Korrespondenz in der künstlerischen Darstellung als beabsichtigt und als ganz unge sucht bezeichnet werden muß. Prudentius hat in seinen Hymnen auf Geburt und Epiphanie diese Ideen weiter ausgeführt. Seine Gefänge, wie die des vierten Jahrhunderts auf Epiphanie und Geburt Christi zeigen in ihren Schilderungen den vollen Einklang mit den künstlerischen Darstellungen, insbesondere wenn Prudentius in dem Hymnus auf die Epiphanie mit dem Zurufe beginnt:

Ihr alle, die ihr Christum sucht,
Hebt eure Augen nach der Höhe
— Nach dem ewigbleibenden Sterne von Bethlehem,
Nach dem die Weifen blickten.

Dann in der Beschreibung der Geschenke, ihrer Zahl, der fremden Herkunft der Magier u. s. w. Aber es tritt auch hier Josephs Gestalt zurück, so daß wir aus den Hymnen nicht genügenden Aufschluß über die Deutung der Person hinter dem Stuhle Marias auf dem Sarkophage von S. Paul erhalten. Sie kann, wenn sie überhaupt eine bestimmte ist, nur als Joseph verstanden werden. Die Darstellung des heiligen Geistes würde völlig unverständlich gewesen sein. Vielleicht ist auch diese Figur, wie die entsprechende im oberen Teile, als Füllfigur zu betrachten. Denn auch die Beziehung auf einen Propheten des alten Bundes,

1) Vgl. v. Lehmer, Marienverehrung S. 29. 31 ff., wo die Stellen angegeben sind. Hierzu noch der Gesang Eva und Maria von Ephräm b. Daniel t. III, pag. 165. Vgl. auch Venantius Fortunatus, De Nativitate Domini b. Daniel t. I, pag. 155. Namentlich häufig variiert bei griechischen Dichtern z. B. Daniel t. III, 21. 52.

2) Ephräm, Hymnus auf den Christmonat c. 7 (b. Thalhoffer II, 25).

3) Z. B. De Nativitate Domini b. Daniel t. I, 21; I, 84.

welche nicht selten ist in den Hymnen, würde deutlicher ausgesprochen sein. Die Erwähnung Josephs geschieht nicht häufig. Hieronymus läßt im Epitaphium Paulae den „rüttigen Nährvater“ bei der Anbetung der Magier hinter dem Throne stehen, und Ephräm „In nativitate“¹⁾ erzählt von dem „Kindlein, welches Adams und Mutter Eva's Jugendkraft erneut, dem die Hirten Preis bringen, während sie Maria Milch, Joseph das Fleisch der Lämmer darreichen“.

An die Gegenüberstellung der Anbetung der Weifen und des Moses erinnert die Korrespondenz, in welche Prudentius in seinem (XII.) Hymnus auf die Epiphanie Moses' Leben und Thaten mit der Erscheinung des Messias setzt. Die Hymnen des vierten Jahrhunderts von Dichtern wie Ambrosius bringen die Verbindung der Epiphanie Christi mit dem Alten Testamente in allgemeiner Fassung, wenn sie von den uralten Sehern sprechen, die auf Christus hinweisen. Schon in seinem fünften Cathemerinonhymnus hebt Prudentius die mannigfache Bedeutung Moses' als des Retters aus Ägypten, als Retters in der Wüste durch das Wasserwunder, als des Vertreters des in ihm redenden und handelnden Christus hervor. Die Verbindung seiner Persönlichkeit mit Christus ist noch enger in dem Epiphanienliede, in welchem vom Dichter die Thaten des alten Führers der Israeliten, weniger die Geschichte Josua's, der Epiphanie gegenübergestellt werden: die Weifen sollen erkennen, daß die Thaten der alten Führer Christi Bild vorbedeuten (v. 183 f.). Moses „deutet Christi Bild an, er, der Befreier des Volkes. Unter dem Vorbilde eines solchen großen Mannes, ist's nicht erlaubt, Christum zu erkennen?“ Die relativ häufige Verbindung der Scene der Epiphanie mit Moses auf den Sarkophagen, teils dem Vollzieher des Wasserwunders, teils dem Gesetzesempfänger, findet ihre weitere Bestätigung in der häufigen Betonung der Bedeutung des Moses bei den Vätern des vierten Jahrhunderts. Um so seltener ist die Erwähnung der Ergreifung des Moses durch das dürstende Volk. Nur allgemein, als die Veranlassung einer Rettung aus Not läßt sie sich erklären, und es läßt sich vielleicht heranziehen, was Ephräm sagt im zehnten seiner Gefänge: — die Hebräer standen wider ihn auf²⁾. In vereinzelt Fällen mag immerhin Petrus gemeint sein: außer den zwei bekannten Goldgläsern mit dem Quellwunder stellen einige Sarkophagreliefs Petrus bei der Verleugnung genau so dar, auch mit der Virga ausgelattet, wie in den unmittelbar an die Verleugnung anschließenden Darstellungen der Ergreifung und des Quellwunders sonst den großen Gesetzgeber der Israeliten. Jedenfalls ist in der weit überwiegenden Mehrzahl der Bezug auf Moses, wie auch in den litterarischen Quellen, unverkennbar.

Die gegebene Nebeneinanderstellung der bildlichen Darstellungen eines der bedeutendsten Sarkophage mit den Schilderungen in einem der wichtigsten und verbreitetsten Werke altchristlicher Poesie mag den Beweis geben von der engen

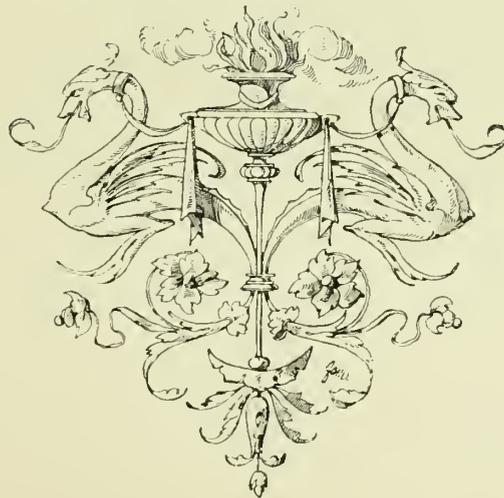
1) *Daniel* t. I, 147.

2) Bd. II, S. 213 bei Thalhoffer.

Wechselbeziehung zwischen dichtender und bildender Kunst im christlichen Altertume. Die Hymnen, soweit sie in das Herz und den Mund des Volkes übergingen, haben den Stoffkreis der bildenden Kunst in deren Anfang beeinflusst, und sie können uns, soweit sie später entstanden sind, einen Begriff von dem Mafse des allgemein verständlichen und damit eine Erklärung für die Werke der Kunst geben. In beschränkterer Weise sind hierfür auch die Dichtungen heranzuziehen, welche nicht eine so tiefe Bedeutung und weite Verbreitung erlangt haben. Die Hymnen weisen schon auf einzelne typologische Beziehungen als allgemein verständlich hin, sie beweisen, wie einzelne Thatfachen der heiligen Geschichte frühe kombinirt oder überhaupt häufiger verwendet werden, und wie bestimmte in parallelen Bezug zu einander treten, und sie zeigen, wie manchen Szenen ein über die einfach geschichtliche und über die direkt sepulkrale Bedeutung hinausgehender Wert beigemessen werden muß. Auch sie legen Zeugnis ab von der fundamentalen Bedeutung des Auferstehungsglaubens und sie bestätigen damit, dafs die Grundlage für die altchristliche Kunst das Hoffen auf Rettung, auf ein neues Leben ist.

„Lobet euren Fürsten“, so schließt Prudentius seinen Hymnus auf die Epiphanie und damit sein Liederbuch Cathemerinon:

Ihr alle, Glückselige und Verlorene,
Lebende, Schwache und Tote:
Nun ist niemand mehr dem Tode verfallen.





Leonardo da Bissucio.

Von Heinrich Brockhaus.



Das Andenken an Leonardo da Bissucio, einen der wenigen lombardischen Maler, welche uns aus der Zeit der beginnenden Früh-Renaissance bekannt sind, war völlig verlöscht und wurde erst vor einigen Jahrzehnten wieder wachgerufen, als sich auf Neapolitaner Fresken seine Namensangabe fand. Seitdem steht fest, daß der ansehnliche Freskencyklus, wie Neapel deren nur wenige besitzt, welcher die Kapelle hinter dem Chor der Kirche S. Giovanni a Carbonara schmückt, sein Werk ist und nicht, wie bis dahin angenommen war, von zwei älteren Malern, Gennaro di Cola und Maestro Stefanone, herrührt¹⁾. Ein zweites bedeutendes Werk von ihm, ein prächtiger Miniaturkodex, kam vor etwa fünfundzwanzig Jahren in die Bibliothek des Mailänders Cav. Carlo Morbio, und mit ihr kürzlich nach Deutschland²⁾. Beiden Arbeiten ist der Charakter eines unermüdlich strebsamen Künstlers aufgeprägt, sie gewähren daher einen interessanten Einblick in das Erleben der italienischen Renaissance-Kunst.

Neapel, wohin das erstgenannte Werk uns führt, bot der neuerstehenden Kunst wie der gesamten Kultur den allernüchternsten Boden dar. Zwischen den Kämpfen, welche auch dem übrigen Italien nicht erspart blieben, fehlten hier Zeiten der Ruhe und Sicherheit. Mißtrauen und Unbehagen übertrugen sich unter häufigen Thronwechseln und steten Gewaltthaten von der Regierung auf das ganze Land. So konnte sich bei den Großen und den Bürgern kein Gefallen am Schönen herausbilden, keine einheimische Kunst zur Entfaltung kommen. Nur in den ostentiv von Tugendstatuen getragenen Grabmälern herrschte hier eine beständige Kunst-Tradition, sonst nirgends. Die feinere Kunst lag darnieder und war, wenn das Verlangen nach ihr sich einmal regte, auf auswärtige, vorwiegend norditalienische Kräfte angewiesen.

1) *Pasavant* ist vor den Fresken in S. Giovanni a Carbonara zuerst auf die entscheidende Inschrift, welche wir später mitteilen werden, aufmerksam geworden, wie er in seinen „Beiträgen zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei“ (Schorns „Kunstblatt“ 1838, S. 262 f.) sagt; kurz darauf auch *Catalani* („Discorso fu' monumenti patrii“, 1842, S. 9).

2) Augenblicklich im Besitze einer Münchener Gesellschaft.

Ein Denkmal der Zeit, in welcher der Aragonier König Alfons den Anjous das Königreich Neapel als Sieger entrifs, ist jene Grabkapelle Sergianni Caraccioli's, des mächtigen Grofs-Senefchalls der Königin Johanna II. aus dem Haufe Anjou, bei S. Giovanni a Carbonara. Die Vortrefflichkeit seines Urteils, gehoben durch außerordentliches Gefchick in der Behandlung aller Kriegs- und Friedensangelegenheiten fowie durch imponirende Schönheit der Erfcheinung, verfhaffte Sergianni Gunft und Vertrauen der Königin. Von ihr wurde er mit Landesteilen belehnt, aus bürgerlicher Stellung emporgehoben. Statt ihrer erteilte er in ihrem Namen Ehren und Gnaden, regierte nach eigenem Ermessen und hielt das Regiment der Königin in allen Gefahren aufrecht. „Nichts als der Name fehlte ihm zum Könige“, fo berichten die Gefchichtsfchreiber, und die eigene Grabfchrift beftätigt es. Er felbft foll gelegentlich geäußert haben: „wird mir auch manchmal vorhergefagt, ich folle einmal König werden, fo mahnt mich doch die Natur der Dinge, Mafs zu halten und eine folche Erhebung nicht zu wünfchen.“ Sechzehn Jahre lang, faft die ganze Regierungszeit Johanna's II., war er Grofs-Senefchall des Königreichs. Auf der Höhe feiner Macht fiel er fhließlich einer Verfhwörung zum Opfer, in welche die Königin eingestandenermaßen eingeweiht war. Mit ihrer Zufimmung, oder ohne dafs fie es direkt gebilligt hatte, wurde er im Königfchloffe, dem Caftel Capuano, nachts ermordet, mitten in den Feftlichkeiten, welche fie zur Vermählung feines Sohnes acht Tage lang im Schloffe feiern liefs, am 25. Auguft 1432¹⁾.

Noch die Grabkapelle legt Zeugnis ab von der Ausnahmftellung, welche der Grofs-Senefchall bei Lebzeiten einnahm. Sie ift nicht in der Kirche felbft neben anderen ihresgleichen angebracht, fondern bildet einen felbftändigen Anbau in der Verlängerung des Chors. Der Eingang führt unter dem Koloffal-Grabmale des Königs Ladislaus, des Vorgängers der Königin Johanna, das den Chor abfchließt, wie unter einem Triumphbogen hindurch. Dem Eintretenden gegenüber fteht an der Wand der runden Kapelle das fteinerne Grabmal des Caraccioli. Das Deckengewölbe ift in acht vom Scheitelpunkte ausgehende Felder geteilt, welche flammende Sonnen, das am Grabmal wiederkehrende Wappenzeichen des Verftorbenen, teils mit Kreuz und aufrechtem Löwen, auf blauem Grunde enthalten²⁾. In zwei breiten runden Streifen füllen Fresken die Wand.

1) Obige Charakteriftik beruht grofsenteils auf *Bartholomae Facii* „De viris illustribus liber“ (1745), S. 53. Die Chroniken jener Zeit berichten ausführlich über die Ermordung, aufser den Neapolitanern auch: *Divi Antonini Archiepiscopi Florentini* „Chronica“ (Lugduni 1586), pars III, tit. XXII, cap. 7, § 7. Vgl. namentlich „Giornali Napoletani (1266—1478)“ in *Muratorì's* „Rerum Italicarum Scriptores“, Bd. XXI, und „Sergianni Caraccioli Vita, auctore Tristano Caracciolo“ welche jedoch ihrem angeblichen Verfaffer (etwa 1439—1517 lebend) nur gewidmet ift, gleichfalls bei *Muratorì*, Bd. XXII, col. 19 f., wo zum Schluß, col. 37, obige Aufserung Sergianni's erzählt wird.

2) Die Familie Caraccioli zerfiel in die beiden Hauptlinien Caraccioli-Rosso und Caraccioli del Leone (oder Pisquitii). Zu letzterer gehörte Sergianni, daher führte er den Löwen im Wappen. Er wählte fich ferner die Sonne zum Wappenzeichen, nach welchem eine

In der Eingangshälfte der Kapelle behandeln sie das Leben der Jungfrau Maria, gegenüber, wo das Grabmal in der Mitte steht, stellen sie heilige Männer dar. Ein dritter ganz schmaler Streifen, der Szenen aus dem Leben heiliger Mönche erzählt, wurde schliesslich zum Abchlusse des Ganzen nach unten zu angefügt.

Stattlich genug ist Sergianni's Grabmal gestaltet. Gewappnete mit Löwe, Schlange und Turm, den Symbolen männlicher Tugend, stehen vor frei stützenden Pfeilern. Darauf erhebt sich der Sarkophag. Engel schmücken seine Vorderseite, sie umkränzen mit Lorbeer das Wappenzeichen des Toten, den von der Sonne umstrahlten aufrechten Löwen; andere stehen geharnischt zur Seite oder sind im siegreichen Kampfe mit Drachen begriffen. Hoch oben auf dem mit Spitztürmchen bekrönten Sarkophage steht zwischen seinen Wappentieren in vollem Wappenschmucke der Bestattete selber. Die Inschrift zu seinen Füßen, in antiken Buchstaben geschrieben, ist von Lorenzo Valla verfaßt¹⁾ und läßt den Verstorbenen in hohem Selbstbewusstsein die Worte sprechen:

Nil mihi ni titulus summo de culmine derat.
 Regina morbis invalida et senio
 Fecunda populos proceresque in pace tuebar
 Pro dominae imperio nullius arma timens.
 Sed me idem livor qui te fortissime Cesar
 Sopitum extinxit nocte juvante dolos.
 Non me sed totum laceras manus impia regnum
 Parthenopeque suum perdidit alma decus.

Eine tiefer unten in die Wand eingelassene Tafel befagt:

Syrianni Carazolo Avellini Comiti Venusii duci ac regni magno
 senescallo et moderatori Trajanus filius Melphiae dux parenti de se
 deque patria optime merito erigendum curavit MCCCCXXXIII.

Der Farbenschmuck des Grabmals, von dem der Marmor deutliche Spuren aufweist, ist, wie die Bezeichnung der Fresken beweist²⁾, eine Zuthat des Leonardo da Biffucio. Die Unterseite des Sarkophags zeigt die bemalten Wappen des Verstorbenen, einen Löwen im goldenen Schilde, neben dem Wappenhelm die Anfangsbuchstaben seines Namens SY. Der darunter freigebliebene Teil der Kapellenwand ist mit flammenden Sonnen auf rotem Grunde bedeckt. Die Kapitäle der Pfeiler und die Haare der Figuren waren vergoldet.

Zu den Seiten des Grabmals setzt die cylindrische Fläche der Kapellenwand an. Den Freskoschmuck bilden in der zunächstliegenden Hälfte Einzelgestalten von Heiligen, Aposteln, Kirchenvätern und des Täufers. Sie stehen in gemalten scheinbaren Nischen, die teils geradlinig, teils halbrund, in letzterem Falle muschelförmig oder mit sternenförmiger Halbkuppel abschließen. In der Mitte der Wand

jüngere, von seinem Bruder abstammende Linie sich später Caraccioli del Sole nannte. Vgl. *Imhof*, „Corpus historiae genealogicae Italiae et Hispaniae“ (1702).

1) „Sergianni Caraccioli Vita“ bei *Muratori*, Bd. XXII, col. 36.

2) Vgl. S. 47.

wird der für die Heiligen bestimmte Raum durch das Grabmal beschränkt. Die beiden kleineren, eingeeigten Felder über demselben enthalten keine Heiligen, sondern Porträtgestalten, offenbar Verwandte des Grofs-Senefchalls, neben dessen Grabmalstatue sie hier zu stehen kommen. Die eine dieser Gestalten kehrt in anderen Fresken an der gegenüberliegenden Wand wieder, die Gesichtszüge der anderen sind nicht mehr zu erkennen.

Eine dankbarere Aufgabe erwuchs dem Künstler in der Schilderung des Marienlebens auf der gegenüberliegenden Hälfte der Kapellenwand. Hier hat Bissucio links von der Thüre¹⁾ in zwei über einander befindlichen Feldern die Geburt der Maria und die Verkündigung gemalt. Diesen Bildern entsprechen rechts Tempelgang und Tod. Dazwischen bot ein hohes Doppelfeld über der Thür den Raum für eine Darstellung der Krönung Mariä dar, welche dem Grabmal gegenüber die Hauptstelle einnimmt²⁾.

Schmuckvolle Behandlung zeichnet die beiden erstgenannten Fresken vor den übrigen aus. Sowohl die Geburt wie die Verkündigung erfolgen in palastartigen Hallen, die der Armut der begnadeten Familie keineswegs entsprechen. Auf kunstreiche Darstellung, nicht auf historische Treue war der Sinn des Malers gerichtet.

Während im Bilde der Geburt die Mutter, deren abgehärmtes Gesicht von den überstandenen Leiden zeugt, von zwei Frauen etwas Speise und Trank erhält, sind andere vor ihrem Bette beschäftigt, für die Kleine das Bad zu bereiten und Tücher am Kamine zu wärmen. Eine junge Frau mit feinen Zügen, auffallend großer Haartour und pelzbefetztem grünen Mantel beugt sich zu dem Kinde hinab, das in den Armen einer Wärterin ruht; neben ihr verzehrt ein Knabe ein Stück Gebäck mit augenscheinlichem Vergnügen. Über und neben dieser Scene, welche die Mitte bildet, ergeht sich der Maler in der Porträt- und Tiermalerei. Links empfängt der heilige Joachim am Fusse einer prächtigen Freitreppe drei vornehme Herren, deren kurzes glockenartiges Gewand mit Pelz- oder Federbefatz die damalige Modetracht bildete³⁾. Sie haben teils sehr hohe, teils sehr breitkrämpige Hüte und am Gürtel einen Dolch; der Falke, den einer der Herren hält, zeigt dessen ritterliches Treiben an. In diesen Männern, deren einen wir schon über dem Grabmal abgebildet sahen, sowie in der jungen sich vorbeugenden Frau der Hauptszene haben wir gewifs Familienglieder der Caraccioli, den einzigen Sohn des Verstorbenen, Trajanus, auch Trojanus genannt, der dem Vater das Prachtgrab weihte, und seine nächsten Angehörigen zu erblicken. Der Vater der Kleinen, durch Alter, Einfachheit und Heiligenschein gekennzeichnet, faltet die Hände und sieht nach dem Mittelraum hin-

1) Vom Beschauer aus gerechnet.

2) Einige dieser Fresken hat *Giorgio Sommer* in Neapel photographiert.

3) Dies ergibt sich auch aus *Pisanello's* Berliner Bilde und feinen Zeichnungen.

über, in welchen er die hohen Gäste führen wird. Wenn auch der Maler die Schwierigkeiten bei der Wiedergabe auffälliger Bewegungen nicht leicht überwindet, so verdient er dennoch in allem volles Lob: die Anordnung der Figuren ist klar und geschickt, die Ausführung bis ins einzelne sorgsam und bestimmt, der Ausdruck der Porträts fesselnd. Außerdem fällt auf, mit welcher Vorliebe er die Tierwelt in den Rahmen seiner Darstellung gezogen hat. Hunde folgen den Herren nach, Fafanen werden herbeigebracht, eine Katze harrt des Bissens, der ihr beim Ausnehmen des Geflügels zu teil werden soll, und auf dem Dache erblickt man einen flinken Marder, der mit seiner Beute, einem Vogel, das Weite fucht.

Der Palastbau, welcher das hierüber angebrachte Bild der Verkündigung großenteils einnimmt, zeigt auf achteckigen Pfeilern flache Rundbogen, wie sie in der spätgotischen Architektur Italiens häufig angebracht wurden. Die Jungfrau wendet den Blick vom Buche zum himmlischen Boten empor, der aus der Höhe herabgeschwebt ist, wo Gottvater und die Taube des heiligen Geistes von Engelsköpfen umgeben sind.

Weit einfacher sind die beiden Fresken zur Rechten der Thür gehalten, nur mit einer einzigen Ausnahme an einer Stelle, deren Ausfüllung die Phantasie der Künstler häufig angestrengt hat, beim Tempelgang Mariä neben den Stufen des Tempels. Hier sieht man einen Knaben, der auf einem Steckenpferde reitet, und einen andern, der den Gespielen mit grünem Zweige peitscht. Währenddessen schreitet das heilige Mädchen die wenigen Stufen hinauf zur dreischiffigen Kirche, in welcher der Hohepriester mit Männern seiner Begleitung zu ihrem Empfange bereit steht. Vater und Mutter blicken ihr nach.

Im darüber befindlichen Bilde erblicken wir Apostel und Frauen zu beiden Seiten der Bahre, auf welcher die tote Maria liegt. Vorn kauert ein schwarzbärtiger Mann mit weißem Kopftuch, ein Jude, dem ein Engel die Hände abgeschlagen hat, eine ungewöhnliche Erscheinung¹⁾. Nach herkömmlicher Auffassung steht Christus hinter seiner Mutter, ihre Seele im Arme haltend. Musizierende Engel füllen den Himmelsraum, und an den oberen Ecken des Bildes erscheint je ein Heiliger.

Aus Engelchören ist auch die große Mandorla zusammengesetzt, welche die Mitte des hohen Mittelbildes, die Krönung der Jungfrau im Himmel, umrahmt. Sie sind die Repräsentanten der acht Chöre, welche die christliche Tradition, außer dem neunten der Thronen, bei den Engeln unterscheidet. Gottvater, vor dessen Brust die Taube schwebt, legt der Jungfrau und dem krönenden Christus neben ihr die Hände auf die Schultern. Die Engelchöre sind in regelmäßigen, eng zusammengehaltenen Reihen über einander angeordnet, abwechselnd in Weiß, Grün, Blau und Gold gekleidet; sie halten Lilien, Schwerter, verehren die gött-

1) Vgl. „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“, Ausgabe von Schäfer (Trier 1855), S. 278.

lichen Personen und musizieren. In den Ecken sind Patriarchen und Propheten, selige Frauen und Männer dargestellt, unter letzteren mehrere Porträtgestalten, wie wir sie bereits in dem Bilde der Geburt gesehen haben.

Mit letztgenanntem Bilde, der Geburt Mariä, schloß die Thätigkeit des Leonardo da Bissucio in dieser Kapelle ab. Unter ihm befindet sich die Bezeichnung:

Leonardus de Bissucio de Mediolano hanc capellam et hoc sepulcrum pinxit.

Darunter zieht sich noch ein schmaler Freskentreifen von der einen Seite des Grabmals zur anderen, nur unterbrochen durch die Thür und links von ihr durch die Halbfigur eines nackten Mannes mit gekreuzten Armen. Diese Gestalt, in Chiaroscuro ausgeführt, soll Sergianni sein, in dem Zustande, in welchem er dem Leben entrissen wurde, ohne Waffen und Kleidung. Er verlangte erst nach den Kleidern, als die Mörder in der vierten Stunde der Nacht an seine Thür klopfen.

Auszuschliessen ist von dem Werke des Bissucio wahrscheinlich diese Halbfigur und jedenfalls der schmale Freskentreifen, der das beschauliche Treiben frommer Mönche erzählt¹⁾. Der bisher unbekannte Maler desselben nennt sich an dem Brunnen des einen Bildes:



Er war also aus Benevent und hiefs, so viel sich sehen läßt, Piermectus²⁾. Näheres über ihn konnten wir nicht ermitteln. Der Stil dieser Bilder weicht von dem

1) Der Inhalt dieser Fresken ist folgender: 1. Ein Mönch sitzt auf einem Baum und erhält, während ihm der Teufel unten auf lauert, von einem Engel Speise; derselbe Mönch, oder ein zweiter, lehrt Tiere. — 2. Ein Mönch schöpft Wasser, ein zweiter wird in einer Sänfte zu ihm getragen, ein dritter folgt diesem nach, am Seil einen Löwen führend, der Holz auf dem Rücken trägt. — 3. An einem Brunnen (an welchem die Künstlerbezeichnung) sind zwei Mönche, deren einer sich mit Korbflechten beschäftigt; ein dritter betet, von dem Teufel verfolgt. — 4. Lehren werden erteilt, und ein Gebäude wird aufgerichtet. — 5. Unter dem Thor eines Kastells werden heilige Mönche bei Musik von einem Engel empfangen. — 6. Einem Mönche erscheint der Teufel, ein anderer schabt etwas aus einer Pfanne; ein dritter läuft davon, entsetzt darüber, daß Löwen seinem verstorbenen Genossen ein Grab scharren.

2) Das letzte Wort der Bezeichnung, „pinxit“, ist kaum erkennbar, weil beim Restauriren von einer Farbensicht überdeckt.

der übrigen Fresken nur so weit ab wie der des Gehilfen von dem des Meisters, ist ihm durchaus ähnlich, unterscheidet sich nur durch geringere Sicherheit und weniger feine Empfindung.

Wer Leonardo da Biffucio den späten Giottisten, nicht den Renaissance-Künstlern im engeren Sinne beizählen wollte, müßte ein Gleiches auch mit Gentile da Fabriano thun. Beide zeigen dieselbe Vermischung altertümlicher Weise und charaktvoller Neuerungen. Die früheste Verwendung schmuckvoller Architekturen in der Weise, wie wir sie in den Fresken der Geburt und Verkündigung wahrnehmen, findet sich zwar schon am Schlusse des 14. Jahrhunderts in oberitalienischen Malereien, und wir vermiffen auch noch bei Biffucio die antikisirenden Renaissance-Formen der Gebäude. Auch in der Gewandung tritt in allen Bildern, mit Ausnahme der zuletzt gemalten, der Krönung, Verkündigung und Geburt, noch ein althergebrachtes Prinzip zu Tage, das jedoch in jener Zeit auch bei anerkannten Vertretern der Renaissance weitverbreitete Geltung besaß, die ornamental schöne wellenförmige Führung des Gewandfaumes und Umriffes. Ein weicher Ton liegt über den Malereien. Schon der Muschelabschluss einiger für die Heiligen bestimmten Nischen läßt die beginnende Renaissance ahnen. Dafs aber Ziele und Mittel andere werden, als sie bei spätgiottesken Künstlern sind, dafs mithin der Schritt in eine neue Zeit soeben gethan wird, beweist die Einführung lebensvollster Züge in Gesamtkomposition und Einzelgestalt, die sich in jenen letzten Bildern kund giebt, in den übrigen dagegen noch nicht zu beobachten ist. Im Einfügen genrehafter Tierfcenen lag für Leonardo da Biffucio derselbe Reiz wie für Gentile da Fabriano, Pisanello und Stefano da Zevio, seine Zeitgenossen, und er fand auch schon am Porträtiren besonders Gefallen.

Die Kapelle, deren Ausmalung den Künstler beschäftigte, hatte noch Sergianni bei Lebzeiten errichten lassen, wie überliefert wird im Jahre 1427¹⁾. Nach dessen Tode, inschriftlich 1433, trug sein Sohn für die Errichtung eines Grabmals Sorge²⁾. Aber es erheben sich Bedenken dagegen, diese Inschrift, welche mit den Worten „erigendum curavit MCCCCXXXIII“ schließt, auf das jetzt vorhandene Grabmal in seiner Vollendung zu beziehen. Sie befindet sich nicht am Denkmal selbst, wie das gleichfalls schon mitgeteilte Epigramm, das den Ermordeten verherrlicht, sondern an der Wand hinter dem unteren Teile des Denkmals auf einer besonderen kleinen Tafel. Und hat jenes Epigramm wirklich, der Überlieferung gemäß, Lorenzo Valla zum Verfasser³⁾, so weist es auf 1442 als frühest mögliches Jahr der Entstehung hin; denn war auch Lorenzo

1) „Sergiani Caraccioli Vita“ (*Muratori*, Bd. XXII, col. 35 D) sagt: „inque nobili illo Sacello, quod sibi vivens construxerat, conditus est.“ Das Jahr findet sich ohne Beibringung dokumentarischen Beweises angegeben bei *Sigismondo*, „Descrizione della città di Napoli“ (1788), Bd. I, S. 100: „E questa Cappella dedicata alla Natività della B. Vergine, fondata da Sergianni nel 1427, e nel 1693 rifatta da Gactano e Trojano Caracciolo del Sole.“

2) Nach den Worten der Tafel-Inschrift, die wir auf S. 44 wiedergegeben haben.

3) Vgl. S. 44.



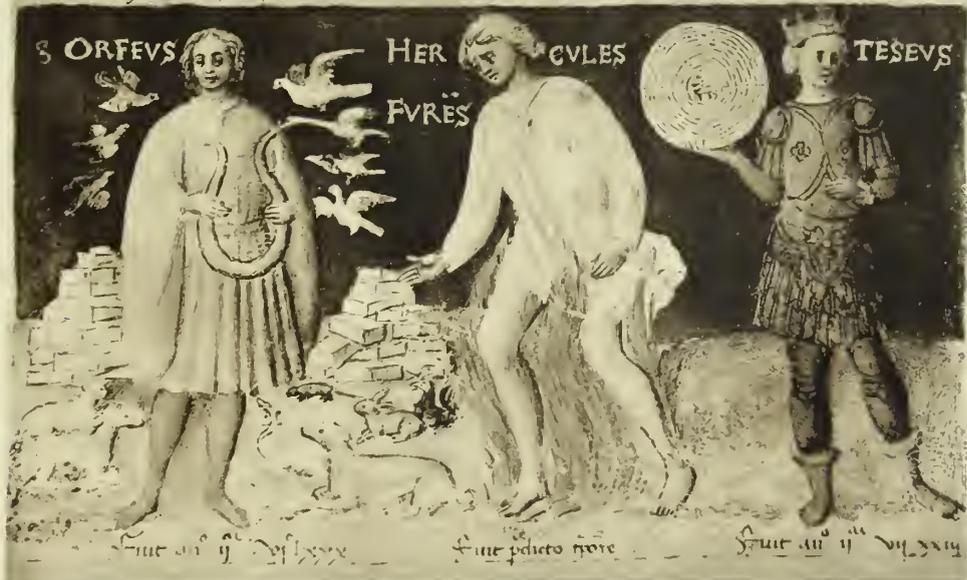
Fuit an^o ij^o v^o xx.

Fuit an^o ij^o v^o lx.



Fuit an^o ij^o v^o xl.

Edificatum a arda.



Fuit an^o ij^o v^o lxxx.

Fuit plecto flore

Fuit an^o ij^o v^o lxxij.

Valla schon einige Jahre früher aus Oberitalien in die Nähe von Neapel, in das Heerlager des Königs Alfons bei Gaeta, gekommen¹⁾, so war doch in Zeiten solcher Kriegstürme, wie sie Stadt und Land von 1435 bis 1442, bis zum endlichen Einzuge König Alfons', erfüllten und aus einem Diarium jener Zeit beurteilt werden können, an die Ausführung von Kunstwerken nicht zu denken. Dann könnten aber auch die Fresken nicht in den beiden vorhergehenden Jahren, 1433 und 1434, sondern frühestens 1442 gemalt sein: ihre eine Hälfte hing in der ganzen Disposition der Bilder von dem Umfange des Grabmals ab, und in der anderen Hälfte bezieht sich die Malerbezeichnung auf das malerisch geschmückte, also fertiggestellte Grabmal²⁾. Unter diesen Umständen ist die Vermutung etwas gewagt, daß jener große Teil der Fresken, welcher das altertümliche Aussehen bewahrt, zwischen 1432 und 1435, und nur die drei letzten Bilder, welche sich, wie angegeben, wesentlich davon unterscheiden, nach 1442 entstanden sein mögen. Denn es wäre dann vorauszusetzen, daß der Umfang des Grabmals von Anfang an bestimmt gewesen sei, was zwar leicht möglich, aber nicht zu erweisen ist. Wird die Datirung nicht durch Inschriften und Urkunden gegeben, so gelingt es nur selten, sie mit Bestimmtheit durch Kombinationen zu gewinnen.

Bei einem Werke von früherer Entstehung finden wir den Maler gleichfalls in Neapel, sogar in derselben Kirche, tätig. Hier verfaß er im Chor das Kolossal-Grabmal des „Divus Ladislaus“, wie der König daselbst unter seiner Reiterstatue genannt wird, mit malerischem Schmucke. Auf der einen Seite des Grabmals stellte er Johannes den Täufer dar, welchem die Kirche geweiht ist, auf der andern den heiligen Augustinus, zu dessen Orden die Eremitaner, welche die Kirche in Besitz hatten, gehören, und schrieb unter letztern die Bezeichnung:

Leonardus de Bissucio de Mediolano ornavit.

Auch hier fehlt das Datum, diese Malereien sind daher so wenig wie die Fresken der Kapelle Caraccioli genau zu datiren. Ob die Zeit der Vollendung dieses Grabdenkmals dem Todesjahr dessen, dem es errichtet wurde (König Ladislaus starb 1414), oder dem Todesjahr der Königin Johanna, die es errichtete (sie starb 1435), näher steht, wird sich schwer entscheiden lassen. Eine Chronik sagt uns nur, daß die Königin ihren königlichen Bruder und Vorgänger in der Regierung „bei Nacht, ohne jeglichen Prunk, in S. Giovanni a Carbonara begraben ließ wie

1) Lorenzo Valla war zu Anfang der dreißiger Jahre in Oberitalien, kam mit König Alfons vielleicht während dessen Mailänder Gefangenschaft (1435) zusammen und befand sich bei dem Einzuge des Königs in Neapel (1442) in dessen Gefolge. Vgl. *G. Voigt*, „Die Wiederbelebung des klassischen Altertums“ (2. Aufl., 1880), Bd. I, S. 464.

2) Vgl. die Bezeichnung der Fresken auf S. 47. Die Angabe *Morbio's* „Francia ed Italia“ (Milano, 1873), S. 206, daß vor dem Namen die Zahl 1427 — wie wir sahen das Jahr der Kapellengründung — stehe, muß auf einem Versehen beruhen, denn diese Zahl ist daselbst nicht vorhanden, und die gut erhaltene Bezeichnung bezieht sich ausdrücklich auf das mit 1433 bezeichnete Grabmal. *Morbio* hat die Bezeichnung übrigens nicht selbst gesehen, sondern sich auf eine Kopie verlassen, welche ihm aus zweiter Hand zukam.

einen Tataren“¹⁾. Danach werden wohl Jahre vergangen sein, bis sie die Pflicht der Pietät gegen ihren Bruder nachträglich in so pomphafter Weise erfüllte.

Dem Künftler folgen wir noch etwa fünfundzwanzig Jahre über den Tod Sergianni Caraccioli's und Johanna's II. hinaus, wo wir ihn, 1458, als Hofmaler im Dienste des Königs Alfons, also stets in Neapel, wiederfinden. Er bemalte in der königlichen Residenz, dem Castell Nuovo, die Leinwanddecken eines Turmgemachs und eines Garten-Pavillons, wobei auch Gold zur Verwendung kam, und erhielt für diese beiden Arbeiten zusammen die ansehnliche Summe von mehr als 150 Dukaten²⁾.

Die Malereien in S. Giovanni a Carbonara sprechen dafür, daß Leonardo da Biffucio schon unter der Regierung Johanna's II. und in der ersten Zeit des Königs Alfons in Neapel gewesen ist, und seine Arbeiten im Castell Nuovo, von denen außer dem Zahlungsnachweis nichts mehr vorhanden ist³⁾, beweisen, daß er noch im letzten Jahre desselben Königs daselbst angestellt war. Weder in Norditalien, seiner Heimat, noch am römischen Hofe hat sich bisher eine Spur seiner Thätigkeit nachweisen lassen, so daß voraussichtlich Neapel als sein eigentlicher Aufenthaltsort zu betrachten sein wird.

Hiernach wird es auch nicht überraschen, wenn man die Entstehung seines zweiten Hauptwerkes, des Miniaturkodex aus der Bibliothek Morbio, gleichfalls nach Neapel zu verlegen hat. Nachrichten über den früheren Verbleib dieses Kodex fehlen zwar vollständig, wir schließen aber auf seine Neapolitaner Herkunft aus der Wahl der wenigen Personen, welche seit Karl dem Großen der Darstellung gewürdigt werden. Unter ihnen befinden sich Kaiser Friedrich I. und, als einziger Italiener außer den Päpsten Nicolaus III. und Bonifacius VIII., König Karl von Sicilien, welche als Stammväter der Aragonesen und Anjou's, der beiden Königshäuser, welchen König Alfons und seine Vorgänger angehörten, für Neapel und Sicilien ganz besondere Bedeutung hatten. Der Maler nimmt sie beide in sein Werk auf, das einen Abriss der gesamten Weltgeschichte in Bildern hervorragender Persönlichkeiten bietet, übergeht dagegen die Stifter anderer Fürstengeschlechter ebenso wie die späteren Päpste.

1) „Giornali Napolitani (1266—1478)“ bei *Muratori*, Bd. XXI, col. 1076 B. Sie wurde später gleichfalls „poco onorevolmente“ begraben: col. 1098 E.

2) *Camillo Miniero Riccio* berichtet dies nach archivalischen Forschungen in seiner kleinen Schrift „Gli artisti ed artefici, che lavorarono in Castel Nuovo“ (Napoli, 1876), S. 6: „Nel 31 di gennaio del 1458 re Alfonso I di Aragona fece pagare ducati cento a Maestro Leonardo Bisuzzo pittore della sua real casa en acorriment dels treballs que sustenir en pintar e daurar la cuberta de linyam dela cambra dels angels dela torre del Viverello que es del dit Castel nou de Napolis. E nell' ultimo giorno del seguente mese die febbraio gli fece pagare altri ducati 56 en acorriment deles despeses e treballs che deve fare per daurar e pintar la cuberta de linyam del retret que fa fer lo dit senyor Rey en lo Jardí del Castell nou de Napolis.“ („Cedole della Regia Tesoreria, che conservansi nell' Archivio di Stato di Napoli, vol. 35 fol. 133 e 207 anno 1457—1458.“)

3) *G. Frizzoni*, „Napoli ne' suoi rapporti coll' arte del rinascimento“ (Firenze, 1878), S. 31.

Diese Chronik umfaßt mit ihren Miniaturen die Zeit von Adam an bis gegen das Jahr 1400 n. Chr.; Namen und Jahreszahlen, felten auch kurze orientirende Bemerkungen, vertreten den erklärenden Text. Nach dem Beifpiele des Beda wird die Weltgefchichte in fechs Weltaltern („aetates“) erzählt. Die beigefügten Jahreszahlen bezeichnen bis in das fechste Weltalter hinein, das mit der Geburt des Heilands — im Jahr 3963 der Welt¹⁾ — beginnt und mit Tamerlan († 1405) in aller Form abfchließt, die Zeit nach Erfchaffung der Welt, nur zuletzt, von Beda an, die Zeit nach Chrifi Geburt. Bis zu Karl dem Großen wird die Weltgefchichte ausführlich behandelt, während alle fpäteren Jahrhunderte, für welche Intereffe und Kenntniffe nicht ausreichen, im ganzen durch zehn Perfonen notdürftig vertreten find.

Der Quartband, der aus zwanzig Pergamentblättern von faft 31 Centimeter Höhe, 23 Centimeter Breite befeht, hat keinen urfprünglichen Titel²⁾. Die Rückfeite des erften Blattes weist die fymbolifchen Tiere der vier Elemente auf; dreihundert berühmte Perfonen und verwandte Darftellungen bilden den fchmuckvollen Inhalt des ganzen Werkes³⁾. Die unter der Schlufsbemerkung ftehende Unterfchrift:

de arte
LEONARDVS DE BISSVTIO PINXIT

zeigt in den Schriftzügen eine folche Verwandtschaft mit den Bezeichnungen in S. Giovanni a Carbonara, dafs kein Zweifel an der Identität des Malers aufkommen kann. Jede Seite ift in drei horizontale Streifen geteilt, deren jeder drei, zuweilen auch nur eine oder zwei Darftellungen enthält. Die Figuren find 9 Centimeter hoch, auf dunkelblauen Grund gemalt, die Namen in weißer Farbe beigefchrieben, darunter find die Jahreszahlen verzeichnet. Bei der folgenden Inhaltsangabe benennen wir die Blätter mit römifchen Zahlen, Vorder- und Rückfeite jedes Blattes mit A und B, die drei Horizontalstreifen jeder Seite mit arabifchen Ziffern, während wir die Trennung der einzelnen Darftellungen durch einen kurzen Strich andeuten.⁴⁾

1) Diese Berechnung weicht um 11 Jahre von der *Beda's* ab, welcher die Geburt Chrifi in das Jahr 3952 der Welt fetzt, flimmt jedoch mit der des fpanifchen Bifchofs *Alphonsus Toftatus* († 1458) überein. Vgl. „L'art de vérifier les dates, avant l'ère chrétienne“ (Paris 1819), Bd. I, S. XXVII fg., wo 108 verfchiedene Berechnungen des Weltalters verzeichnet find.

2) Zum Erfatze dafür ift von moderner Hand gefchrieben:

Leonardus de Bissutio
Immagines Pictae
Virorum Illustrium usque ad
Bonifacium Octavum
Anno Domini 1395.

1395 ift die letzte genannte Jahreszahl, doch wird nach Bonifacius VIII. noch Tamerlan († 1405), freilich ohne Zeitangabe, genannt.

3) *Morbio*, „Francia ed Italia“ (Milano, 1873), S. 204, zählt 342 einzelne Figuren.

4) Herrn Dr. *Ferdinand Gregorovius* verdanke ich die Kenntnis dieser Miniaturen und eine ausführliche Befchreibung derfelben, auf welcher die folgenden Angaben grofsenteils beruhen.

Angabe der Miniaturen:

Blatt I A enthält den modernen Titel (f. Anm. 2 auf voriger Seite).

Blatt I B stellt die vier Elemente dar: Kamel, durch Beifchrift als „Cameleon“ bezeichnet, darüber ein Vogel im Flug; — „Salamandra“ im Feuer; — kleines vierfüßiges Tier vor baumbewachsenen Hügeln; — Fisch im Wasser, „Alex“ genannt.

Blatt II A 1. „Prima etas“. Adam, den bärtigen Kopf ein wenig nach rechts abwärts neigend, auf eine Hacke gelehnt, wodurch ein Büfchel Feigenblätter ungezwungen die rechte Stellung angewiesen bekommt. — Eva, mit feitwärts weit ausgebogener Hüfte, in der einen Hand den Rocken, in der andern das Feigenblatt haltend. Schönes gelb-blondes Haar fällt in vollen Locken auf ihre Schultern herab. Unter Adam steht: „Primi parentes et fuerunt a pⁱ (principio) mundi“. — Chaim, von ihnen abgewendet, den Oberkörper mit Fell bekleidet, in den Händen ein Bündel Ähren und kurzen blutigen Stab. „Fuit an^o XII“¹⁾.

2. Abel vor einer Herde kleiner Schafe stehend, in Fell gekleidet, hält mit beiden Händen den Hirtenstab; 30. — (Enoch)²⁾, Greifengestalt in kurzem Gewand, mit lang herabhängendem Bart. Zwei Engel ergreifen ihn an den Hüften und tragen den Erwartungsvollen in aufrechter Haltung zum Himmel; seine Füße ruhen auf Wolken; 612. — Matuzalem, das Haupt mit langem in Spirallocken gelegten Bart zur Seite geneigt, auf einen Stab sich stützend; 782.

3. (Iubal) mit goldener Laute; 860. — (Tubalcain) mit Hammer und Amboss, auf welchen letzteren er den Fuß stellt; 930. „Secunda etas“.

B 1. „Secunda etas“. Noe in langem gegürteten Gewande, Ölweig und Weinrebe haltend; auf den Gipfeln zweier Berge die Arche; 1666. — (Sem), mit Schrift: „descendunt 27 generationes“; 1666.

2. (Ham), „descendunt 30 generationes“. — (Iapheth), „ex eo generationes 15“. — (Heber), „ab hoc dicti sunt Hebrei“; 1673.

3. Turris Babel. Starke, nach der Mitte zu geneigte Mauern, durch weite Eingangsbögen auf die Ecken des Baues beschränkt, bilden den festen Unterbau. Darauf erheben sich schon vier weitere, durch Gesimse geschiedene Geschosse, von denen jedes höhere an Ausdehnung abnimmt, auf jeder Seite mit zwei hohen Rundbogenfenstern. Noch immer werden Steine zum Weiterbau hinaufgezogen. Drei Seiten sind zu übersehen, der Turm soll also sechs- oder wohl vielmehr achteckig sein. 1780. — Nembrot, nach links gewandt, gewaffnet, mit Scepter über der Schulter. — Rex Assiorum (= Assyriorum, also Assur); 1930. „Tertia etas“.

III A 1. „Tertia etas“. Abraam mit Isaac. Abraham, in langen Hofen und Toga, welche den rechten Arm unbedeckt läßt, dargestellt, legt dem Kleinen, der mit angezündeter Fackel, ein Bündel Reifig unter dem Arm tragend, vor ihm her geht, die linke Hand auf den Kopf, in der rechten das lange Messer haltend. Er wendet sich um, denn ein Engel faßt die Spitze seines Messers an und zeigt ihm links einen Widder unter kleinen Bäumen; 1948. — Soroastrus, als „primus magus“ mit bloßen Füßen

1) Im Folgenden wiederholen wir nicht die regelmäÙig wiederkehrende Formel „fuit an^o“, sondern geben die Jahreszahlen allein an, und zwar in arabischen anstatt römischen Ziffern. Die Figuren, die wir mit keiner Jahreszahl versehen, sind entweder mit „fuit hoc, eodem oder praedicto tempore“ bezeichnet oder entbehren jeder Zeitangabe.

2) Der Name ist nicht mehr vorhanden. Hier, wie in ähnlichen Fällen, in denen er sich ergänzen läßt, fügen wir ihn zwischen Klammern hinzu. Daß Enoch dargestellt ist, ergibt sich aus Genesis, cap. 5: „non apparuit, quia tulit eum deus“.

auf einen mit alchimistifchen Zeichen gefüllten Kreis tretend, in der Rechten ein Buch, über welchem ein schwarzer Teufel schwebt; 1900. — Ein junger gerüsteter König (vielleicht Aegialeus von Sikyon), „Fuit tempore Nini et post“.

2. Jacob, ein Greis, gießt zum Opfer Öl aus einer Flasche auf den Altar, dessen Platte auf vier Säulenfüßen aufliegt; 2109. — Primus rex A(rgivor)um (Inachus). — Promoteus, würdevoller Greis in Profilstellung nach rechts ausschreitend. Er betrachtet eine kleine Erdfigur, die er in der Hand hält.

3. Ein König auf goldener, nach rechts gewandter Quadriga sitzend, goldnes Scepter und grünen Baum in den Händen (vielleicht Sesostri); 2148. — Ein König in langem Gewande, eine Stadt auf der Hand haltend (vom Namen etwa *cro ten* erkennbar, also vielleicht Cecrops Ateniensis); 2230.

B 1. Moises Ebreus, mit dem Stab Wasser aus dem Felsen schlagend, in der Linken zwei eiserne Tafeln; 2383. — Ein König (vielleicht Pharao). — Demofon, grüngleideter Jüngling.

2. Hercules erdrückt den erhobenen Anteus; 2407. — Europa rapita in wallendem blauen Gewand, mit fliegendem blonden Lockenhaar, sitzt auf dem als Jupiter bezeichneten Stier, der vom Ufer ins Meer hinabspringt. Sie erfaßt mit der Rechten sein Horn und stützt die Linke auf sein Hinterteil.

3. Deucalion in rotem Ärmelgewand, weißes Tuch mit herabhängenden Enden auf dem Kopf, wirft bedächtig Steine hinter sich. Noch in der Luft beginnt einer derselben Menschengestalt anzunehmen, drei andere, rechts und links hinter Deucalion, erheben sich als kleine Menschen von der Erde. 2430. — Iosue dux Hebreorum blickt auf die goldige strahlende Sonne, welche er still stehen heißt; 2494.

IV A 1¹). Cadmus erlegt den Drachen unter einem Baum; 2520. — Proserpina rapta, Blumen pflückend; 2509.

2. Mida, König in Goldgewand; 2640. — Troya mit Kuppelbau und turmartigen Bauten, von Mauern umschlossen. „Edificatur a Mida“. — Gedeon weist auf ein von grüner Hecke eingefasstes Stück Land hin, in dem sich etwas befindet.

3. Orfeus zwischen aufgeschichteten Quadern stehend, lockt durch sein Spiel Tiere herbei; 2680. — Hercules Furens im brennenden Nessushemde. — Teseus, das Labyrinth haltend, in dessen Mitte der als Centaur dargestellte Minotaurus; 2723.

B 1. Ein König mit drei Büchern; 2746. — Iepte filiam imolavit ex voto, ersticht die auf einem Altar knieende, kindlich klein dargestellte Tochter; 2748. — Agamemnon, sitzend mit abgenommenem Helm.

2. Menelaus sitzt gleichfalls, seitwärts gewandt, hat den Schild auf die Erde gestellt. — Priamus primus rex Troianus; neben ihm, zum Abschied seine Hand ergreifend, Helena, welche der Bogenschütze Paris, in der Ausführung des „Helenam rapuit“ begriffen, an Schulter und Arm anfaßt.

3. Iason aquisavit velus aureum, legt die Hand auf goldenen Widder; 2766. — Hector, auf dessen Schild ein aufrechter Löwe.

V A 1. Achilles. — Diomedes. — Ulixes, fämtlich in Rüstung, letzterer mit Dioskurenhelm auf dem Haupte.

2. Ein Schiff (wahrscheinlich des Ulixes) auf dem Meere. — Troylus, gepanzert. — Pantasilea, blau gekleidet, mit Pfeil und Bogen.

3. Eneas in voller Rüstung. — Antenor, auf seiner Hand die Stadt Padua. — Sanfon, Efelsskinbacke in der Hand, vor Erschlagenen stehend.

1) Vgl. die Abbildung dieser Seite.

B 1. Pirrus filius Achilles, in Silberpanzer mit Keule; 2789. — Ascanius condidit Albam, in Silberpanzer, die Stadt haltend. — Samuel propheta, auf Schriftstreifen „ecce unxit te dominus super hereditatem suam in principem“.

2. Euristeus primus rex Lacedemoniorum; 2840. — Codrus petit se occidi, die Brust durchbohrt von der Lanze, deren abgebrochenen Schaft er noch hält. — Aletes primus rex Corinthi. „Quarta etas incipit“.

3. David rex, mit Schild und Schwert, in Purpurmantel, zu feinen Füßen Goliath; 2839. — Abfalon, am Baume hängend.

VI A 1. Dido regina, hat sich, vorn übergebogen, in das Schwert gestürzt. — Cartago, turmreiche Hafenstadt. „Fuit hoc tempore hedicata a Dido quae regnavit annos 40“.

2. Salamon in den Händen Buch und Templum, letzteres ein Centralbau mit Strebebogen, Spitztürmen und Kuppeln; 2929. — Sabba, Königin. — Capis (der Name Silvius halb verwischt), Gründer der Stadt Capua, die er auf der Hand trägt¹⁾; 2979.

3. Silvius, König. — Helias propheta, auf feurigem Wagen von zwei Flügelpferden gen Himmel gezogen; 3055. — Homerus, Lorbeerkranz im Haar.

B 1. Elifeus propheta, auf Streifen: „vocavit dominus fame et vescat super terras“. Kinder werden von Bären umgebracht. — Licurgus. — Sazaras, König; 3129.

2. Sardanapalus, König, im Stehen den Kopf auf ein Kissen lehnd. — Amos propheta, auf Streifen: „qui hedicat in coelo ascensionem suam“. — Osee propheta, mit: „o mors ero mors tua“.

3. Johel propheta, mit „efundam spiritum meum super omnem carnem“. — Abdias propheta, mit: „In montem Syon erit salvatio et erit sanctus“. — Jonas propheta, aus dem Fischrachen kommend, mit: „Abissus valavit me et pelagus operuit caput meum“.

VII A 1. Roma, Ansicht der Stadt, namentlich ihrer antiken Monumente. Die Häuser und Mauern sind hellrot gefärbt, die Säulen, Türme und Pyramiden braun, unter den Dächern, die sonst rot sind, machen die bläulichen, weil metallbedeckten, Dächer des Pantheon und der Vatikanischen Bauten eine Ausnahme. Links vorn die Wölfin mit Romulus et Remulus, darunter „Roma (= Romam) condituri fuerunt Anno 3233“²⁾.

2. Sibilla Eritea, mit kurzem Schwert, auf blauem Kreise stehend, auf Streifen: „Judicii signum tellus sudore madescet“. — Numa Pompilius, mit: „hic dedit leges Romanis“; 3252. — Ysaia propheta, mit: „Ecce virgo concipiet et pariet filium“.

3. Erofila Sibilla, mit: „Ecce veniet dominus et nascetur de pauperula“ etc. — Jeremias propheta, mit „patrem invocabitis qui terram fecit et condidit celos“; 3319. — Mida Rex mit Efelsohren, in den Händen je einen Stein.

B 1. Galenus („Galēs“) phisicus, rot gekleidet, mit Gefäß und Buch, neben ihm zwei Körbe; 3319. — Tarquinius priscus rex Romanorum; 3320.

2. Milon Crotonensis, nackt, einen Stier tragend. — Nabucdonofor, mit Turban und den königlichen Insignien, auf seiner Hand eine goldene Statue; 3350. — Ezechiel propheta, mit: „Evigilabunt omnes alii ad vitam alii ad opprobrium“.

3. Daniel propheta, mit: „Educam vos de sepulcris o popule meus. — Tales Milesius, mit: „Ille felix erit qui sanus corpore“ etc. Darunter: „Isti sunt septem sapientes“. — Salon Ateniensis, mit: „Felicetatis judex dies ultimus est“.

¹⁾ Zur Erklärung vgl. die Legenden der Gründung bei *Fra Leandro Alberti*, „Descrittione di tutta Italia“ (Bologna, 1550), fol. 147.

²⁾ Die Gründung der Stadt Rom wird also ins Jahr 730 v. Chr. verlegt.

VIII A 1. Pitacus Mitilenaeus, mit: „quid facturus es ne praedicas deficiens enim irrideberis“. — Chilon Lacedaemonicus, mit: „Fortuna est ignarus medicus multos enim excecavit“. — Zaorolus Lidius (= Kleobulus Lindius), mit: „Amico benefac ut amicitia fiat, inimicum vero amicum facere stude“.

2. Piriandrus Corinthius, mit: „consule non dulciora sed opportuna“. — Bias Pientus (Prienaeus) mit: „Optimum in hac vita mens semper rectitudinis conscia“. „Fuerunt a. 3373“. — Cyrus Rex; 3404.

3. Exopus major poeta. — Lucretia, sich erftechend. — Tarquinius Superbus, mit großem Schwert.

B 1. Brutus consul primus, rote Fahne haltend, auf welcher SPQR. — Pisistratus tyrannus, mit Scepter, ohne Krone. „Finitur quarta etas“.

2. „Quinta etas“. Cambises rex Persarum, hinter ihm die Stadt: „Babilloniam de egipto condidit a. 3410“. — Iudit. Das blutende Haupt des Olofernes in der einen, das Schwert in der andern Hand, entfernt sie sich nach rechts hin von den Zelten des Lagers.

3. Pitagoras, in rotem Gewand mit Kapuze, Zirkel und Tafel haltend, auf welcher letzterer mathematische Figuren und Buchstaben; 3442. — Darius rex Persarum; 3442. — Ageus propheta, mit: „veniet desideratus cunctis gentibus“.

IX A 1. Zacharias propheta, mit „aspicient omnes ad me quem confixerunt“. — Democritus philosophus. — Eracrius.

2. Anaxagoras. — Heschiles Traicus sitzt auf der Erde und erschrickt, weil eine Schildkröte, die ein Adler über ihm hat fallen lassen, ihm den Kopf blutig schlägt. — Publius Valerius.

3. Xerxes rex Persarum; 3478. — Temistocles dux Ateniensis, geharnischt, in rotem Mantel, mit Feldherrnstab. — Euripides philosophus hat einen rot und grün schimmernden Mantel umgeschlagen, der den rechten Arm und die Brust nackt läßt; zwei Hunde lecken seine Schwären.

B 1. Pindarus poeta. — Artaxerses; 3498. — Gorgias.

2. Socrates philosophus, nur mit rotem Mantel, sonst nackt. — Esdras qui legem reparavit. — Empedocles philosophus.

3. Auf einer Tafel stehen die Namen: „Genutius. Veturius. Julius. Mamilius. Sulpitius. Sextius. Curatius. Appius Claudius“. — Zeno philosophus. — Nermias, mit brennender Fackel.

X A 1. Ypocrates. — Plato philosophus in rotem gegürteten Gewand, mit schwarzem spitzen Hut; 3538. — Assuerus.

2. Hester regina. — Eridosus astrologus, in der Rechten einen Stab mit zwei Reifen, in der Linken ein Buch haltend. — Diogenes philosophus, unter grünem Mantel nackt, von schwarzem Tier begleitet; sein Trinkgefäß hat er von sich geworfen.

3. Dionisius tiranus. — Archita Tarantinus. — Bemerkung: „Galli Senones Romam occuparunt absque Capitolio fuit anno 3576“.

B 1. Brenus dux Gallorum. — Fabrius consul. — Aristotiles philosophus, nur mit blauem Mantel; 3591.

2. Demostenes philosophus. — Filipus rex. — Alexander rex Macedonum, greifer weißbärtiger König in Goldrüstung mit Speer, auf goldenem Schild roter springender Löwe; 3618.

3. Apulegius, zu seinen Füßen kleiner gefattelter Esel. — Teruntius. — Zenocrates philosophus summus.

XI A 1. Mallius Torquatus consul Romanorum; 3628. — Darius rex Persarum qui victus fuit ab Alexandro. — Epicurus philosophus.

2. Jodus pontifex Judeorum qui adoratus fuit ab Alexandro. — Porrus rex Indie, Mohr mit Krone. — Candace regina.

3. Anaxarcus philosophus. — Claudius Cecus, hinter ihm eine Wasserleitung. — Teotastus philosophus.

B 1. Alecsander primus stoicus. — Philomon philosophus, neben ihm ein Efel, der Laub frisst. — „Samnites hoc tempore victi sunt a Romanis a. 3646“.

2. Papius consul. — Fabius Maximus. — Marcus Curtius.

3. Pirrus rex Epirotarum. — Fabricius. — Tolomeus Philadelphus; 3680.

XII A 1. Bemerkung „70 interpretes fuerunt anno 3680“. — M. Valerius Levinus. — Ein Mann, durch die einfachste Art der Kleidung, einen Mantel auf dem nackten Körper, als Philosoph gekennzeichnet.

2. „Primum bellum punicum fuit a. 3692 ab urbe condita a. 389“. — Marcus Atilius Regulus, zu seinen Füßen eine Schlange. — Geharnischter Jüngling mit Scepter, vom Namen nur Sa erkennbar.

3. Fulvius. — Metellus. — Enius philosophus.

B 1. Philosophus Sirichusanus, sitzender, ein Buch lesender Greis; 3718. — Bemerkung: „Secundum bellum punicum incepit a. 3744, fuit autem ab urbe condita a. 600“. — Hanibal mit Scepter und goldnem Schild, auf welchem ein Scorpion.

2. Marcus Marcellus. — Terrentius Varro. — Paulus Emilius.

3. Flaminius. — Semproneus. — Astrubal.

XIII A 1. Scipio Africanus, redet zu sechs sitzenden Männern. — Sifax rex mit gefesselten Beinen.

2. Fabius consul. — Massinissa. — Scipio Nasica.

3. Terentius comicus. — Plautus Comicus, sitzt lesend auf einem Felsen. — Bemerkung: „Tertium bellum punicum fuit a. 3820, fuit autem ab urbe condita anno 604“.

B 1. Judas Macchabeus, sein Schild mit weißen und roten Feldern und einem Adler; 3780. — Scipio Emilianus. — Iugurta.

2. Marius. — Silla. — Pompeius Magnus.

3. Sartonius. — Mitridates. — Cato Porcius.

XIV A 1. Erodos' orator (jedenfalls Erathostenes, der jedoch viel früher lebte); 3883. — Catelina. — Oratius Flaccus.

2. Salustius orator, sitzend. — Marcus Tullius Cicero, sitzt, wendet sich dem vorigen zu. — Julius Cefar, bärtig dargestellt, in goldener Rüstung, mit schwarzem Adler auf feinem Schild; 3916.

3. Cato Uticensis. — Gneus Pompejus. — Octavianus Augustus, bartloser Jüngling mit Herrscherinsignien.

B 1. Brutus — Cassius. Beide mit Dolch. — Ovidius poeta.

2. Valerius Maximus. — Marcus Varus. — Cleopotras, Schlange in den Händen.

3. Virgilius poeta, lorbeerbekrönt. — Pompeius Trogus, mit Lorbeerkranz. — Oratius satirus. „Finita est quinta etas“.

XV A 1. Sexta etas¹⁾. Das Christkind liegt lang ausgestreckt, ohne Unterlage für den Kopf, auf der Krippe, hinter welcher Ochs und Efel hervorfehen; zu den Seiten sind die Eltern dargestellt, links Maria, welche kniet und die Hände faltet, rechts der forgenvoll sitzende Joseph. Über dieser Scene ist ein schmaler Streif des Daches sichtbar, das auf vier dünnen Pfählen ruht. Unter dem Bilde steht: „Nativitas Ihu xpi fuit anno 3963“.

1) Diese Angabe wird noch zweimal wiederholt, auf Blatt XVI B 3 und XVIII B 3.

2. Tiberius, Jüngling mit Scepter und Kugel, ohne Krone; a. d. 16. — Joannes Baptista, in Fell und rotem Mantel, mit Kreuzstab und Heiligenschein. — Bemerkung: „S. Petrus. Johannes. Andreas. Jacobus major. Jacobus minor. Thoma. Bartholomeus. Philipus. Matheus. Simon. Thaddeus. Mathia“.

3. Livius. — Gaius Calligola; 4002. — Philon philosophus.

B 1. Claudius imperator; 4006. — Dionisius Ariopagita episcopus. — Perius satirus mit Lorbeer.

2. Juvenalis satirus. — Nero imperator; 4020. — Seneca.

3. Erculeanus. — Paulus apostolus, langbärtig mit Buch und Schwert. „F. h. t. Prima persecutio Christianorum“. — Simon Magus, mit Buch, auf dem ein kleiner Teufel. XVI A 1. Quintilianus orator. — Vespasianus imperator; 4033. — Josephus Judeum (!).

2. Bemerkung: „Jerusalem destructum ubi cesa sunt decies centena milia capita“; 97 (?). — Titus imperator; 4043. — Domitianus imperator; „F. a. 4046 Secunda persecutio Christianorum“.

3. Trajanus imperator; 4073. — Plutarcus philosophus. — Papias Ieropolitanus. „F. h. t. Tertia persecutio Christianorum“.

B 1. Adriano imperator. „F. a. 4082. Tertia persecutio Christianorum“. — Plinius Veronensis. — Secundus philosophus.

2. Aquila interpres. — Titus Antoninus imperator; 4103. — Apollonius Stoicus.

3. Galienus Medicus, ein Gefäß in der Hand. — Justinus philosophus. — „Sexta etas“. M. Aurelius Antoninus. „F. a. 4125 Quarta persecutio Christianorum“.

XVII A 1. Egesippus historiografus. — Severus imperator, in Silberharnisch; 4166. — Origines doctor.

2. Tertullianus. — Policratus, junger Mönch. — Simacus interpres.

3. Theodotior interpres. — Alexander imperator. „F. a. 4187 Quinta persecutio Christianorum“. — Ulpianus jurisconsultus.

B 1. Maximinus imperator. „F. a. 4200 Sexta persecutio Christianorum“. — Africanus scriptor. — Gordianus imperator; 4203.

2. Porfirius philosophus. — Theoponpus philosophus. — Filippus imperator; 4209. „Hoc tempore millesimus annus urbis condite completus est“.

3. Decius imperator; 4216. Bemerkung: „Fabianus (?) episcopus. Paulus primus heremita. Antonius“. — Galienus imperator; 4225. — Laurentius martir, in rotem Gewande.

XVIII A 1. Dioclitianus imperator; 4293. — Costantinus Helene filius, sitzend; 4305. Bemerkung: „Cratho. Zenofelus. Arrius. Nicenum concillium“. — Atanasius episcopus.

2. Lartanus (Lactantius) doctor, sitzend. — Eusebius Cesariensis, sitzend. — Helena Constantini mater, das Kreuz haltend, Heiligenschein um das gekrönte Haupt.

3. Ilarius episcopus et doctor, mit Heiligenschein. — Julianus apostata imperator; 4327. — Basilius macu (magnus), Bischof.

B 1. Gregorius Nazazenus. — Ambrosius doctor, Bischof ohne Stab. — Gratianus imperator; 4344.

2. Ieronimus doctor, schwarzgekleideter Heiliger, zu feinen Füßen der Kardinals-hut. — Johannes Crisostamus, schwarzgekleideter Heiliger, eine Rolle haltend; 4348. — Agustinus doctor, Bischof.

3. Johannes Damascenus. — Paulus Lorosius (Orosius). — „Sexta etas“. Leo papa et doctor, jugendlicher Papst mit dreifach gekrönter Tiara in roter Kleidung; 4373. Bemerkung: „Concilium calcedonense fuit ubi condepnati Eutices et Dioscorus. Atila intravit Galliam cum quingentis milibus hominum“.

XIX A 1. Uterpan Dragon rex Britonum; 4420. Bemerkung: „Prosper Equitamus. Inventio sancti Michaelis archangeli. Fulgencius Ruspensis doctor“. — Clodoveus rex Francorum; 4495. — Justinianus imperator, mit mehreren Büchern; 4522. Bemerkung: „Leonardus cuscii (?) confessor. Boetius patricius. Teodoricus rex Gothorum. Cassiodorus“.

2. Prisianus gramaticus. — Benedictus regulator, schwarzgekleideter heiliger Mönch. — Totila rex Gothorum.

3. Arturus rex Brictonum, mit Schwert und Schild, in welchem drei Kronen. — Gregorius magnus papa, an feinem Ohr die Taube; 4530. — Phocas imperator; 4568.

B 1. Cordroas rex; 4575. Bemerkung: „Exaltatio Sancte crucis. Isidorus episcopus Ispaliensis anachomectus“. — Beda presbiter, Mönch; 4602. — Pipinus rex, in feinem Schilde drei Lilien; a. dni 800.

2. Karolus Magnus, hat das Schwert gezogen, steht mit gespreizten Beinen da; a. d. 794 (?). Bemerkung: „Zaccarias papa Damascenus. Karolus magnus monachus efficitur Cassinensis. — Turpinus archiepiscopus. Rolandus comes. Olivensis comes. Aragstus (Arastagnus) rex. Angelerius dux. Oellus comes. Arnoldus de Bellanda. Naam (Naamam) dux Dacie. Lambertus princeps. Sanso dux. Constantinus praefectus Romanus. Gavinus rex Lotharingie. Omnes Karoli milites“. — Ugo Capucius, Jüngling mit Lanze; a. d. 1057.

3. Gulielmus dux Normandie. — Gotifredus de Buliono, fein Schild rot und weifs. Bemerkung: „Passagium fuit contra infideles et Jerusalem capitur per Christianos. Sanctus Bernardus doctor. Ugo de sancto Victore doctor. Petrus Lombardus“.

XX A 1. Fredericus primus, a. d. 1186. — Saladinus rex, a. d. 1262. — Karolus rex Sicilie, a. d. 1278.

2. Nicolaus tertius de Ursinis, die dreifache Papstkrone auf dem Kopfe, in Vorderansicht dargestellt, mit erhobener Rechten; im Goldsaume des Gewandes fein Familien-Wappen: im oberen Felde eine Rosette, im unteren drei rote schräggestellte Balken auf goldenem Grunde; a. 1294. — Auf einer Tafel die Bemerkung: „Ordo S. Benedicti a. d. 531. Ordo Cluniacensis a. d. 811. Ordo Cartugiensis a. d. 1084. Ordo Cisterciensis a. d. 1098. Ordo Praemonstratensis a. d. 120 (1120). Ordo b. Mariae Theotonicorum a. d. 1190. Ordo Johanitarum Rodi a. d. 111 (1113). Ordo Praedicatorum a. d. 1200. Ordo Minorum a. d. 1210. Ordo Carmelitarum a. d. 1220. Ordo Heremitarum b. Augustini a. d. 1250. Ordo Servorum b. Marie a. d. (Jahrzahl nicht vollständig erkennbar, müßte heißen 1233)“. — Bonifacius octavus de Galetanis, durch fein Familien-Wappen: blauen schräggestellten Balken in goldenem Felde, sich von Nicolaus III. unterscheidend; a. d. 1300.

3. Princeps Wallie, in Rüstung, a. d. 1395. — Tamberlanus, in Rüstung. — Bemerkung: „Completa est sexta etas“. Darunter die Bezeichnung des Malers: Leonardus de Bissutio (verdeutlicht durch de Mlo, d. h. de Mediolano) pinxit“.

Der Überblick über die gefamte Weltgeschichte, wie er dem Beschauer auf den Blättern dieses Kodex geboten wird, fesselt uns zunächst durch den künstlerischen Gehalt der vielen bildlichen Darstellungen, daneben aber auch durch die Auswahl dessen, was für wissenswert und darum für darstellenswert galt. Das Interesse gehörte ausschliesslich dem vorchristlichen Altertume und den ersten christlichen Jahrhunderten. Zuletzt sollten zwar auch die jüngsten Jahrhunderte ihre Vertreter finden, doch fehlen unter ihnen gerade diejenigen Per-

fönlichkeiten, für welche man das Interesse bei den Italienern voraussetzen dürfte, vor allem Dante und Petrarca. So kann dieser Kodex als Beleg für die Richtigkeit dessen gelten, was Bartholomäus Facius zu Beginn seiner Geschichte König Alphons' von Neapel ausspricht: „Wenn auch zu unseren und unserer Väter Zeiten Völker und Fürsten Grofses vollbracht haben, so nehmen doch viele nur an den Thaten Alexanders des Grofsen, Cäsars oder der Römer, nicht aber an der neueren Geschichte ein Interesse“¹⁾. Wer die Auswahl für die Darstellungen in dem Kodex getroffen hat, wissen wir nicht. Ohne an dem Gelehrten, der dabei zur Hand ging, weitere Kritik zu üben, wollen wir nur dem Künstler bei der Ausführung seines Werkes folgen.

Die beiden ersten Blätter zeigen, wie er, noch unsicher, nach der passenden Technik sucht. Jede auch noch so kleine Linie, die er auf Fresken in grossem Mafsstabe zu malen gewohnt war, will er in diesen Miniaturen wiedergeben. Dadurch kommt er zu peinlicher Genauigkeit der Zeichnung, zu sorgsamster Behandlung der Haare und Bärte, der Augen und Augensterne. Jede Muskel giebt er genau an, indem er sie mit braunroter Fleischfarbe strichelnd in die Zeichnung einträgt. Leicht und körperlos überzieht die Farbe den Pergamentgrund, und zwar nur an den Schattenstellen, während der natürliche Ton des Pergamentes für die helleren Stellen ohne Färbung benutzt wird. Vom dritten Blatte an ist der ganze Kodex in anderer Technik ausgeführt. Alle Teile der Figuren, nicht mehr blofs die Schattenstellen, sind mit Farbe bedeckt, und die Farben sind dick, körperhaft. Der Künstler geht nicht mehr zaghaft sondern flott, selbst flüchtig zu Werke, so dafs bisweilen am gebogenen Arm der Ellbogen ganz übersehen wird. Dafür gewinnen aber Stellung und Ausdruck seiner vielen Figuren an Mannigfaltigkeit, folglich an Reiz. Oft sind sie in ruhiger Haltung aufgefaßt, mit welcher der einfache Fall des Gewandes vorzüglich übereinstimmt. Wir verweisen in unserer Abbildung auf Midas und Gideon, deren Einfachheit den Durchschnittstypus zahlreicher anderer Figuren gut wiedergiebt. Bei aller Ruhe sind Einzelfiguren und reichere Szenen auch häufig zu schönen Bildern gestaltet, wie Cadmus und Proserpina in unserer Abbildung, oder wie auf andern Blättern Abraham, der zum Opfer schreiten will, Prometheus, der eine auf seiner Hand stehende Figur betrachtet, oder Deukalion, der in vorgebeugter Stellung bedächtig Steine hinter sich wirft, welche im Niederfallen nach und nach zu Menschen werden²⁾. Selbstbewußt zeigen sich Cäsar und der Hohenstaufe Friedrich I., Konstantin und Athanasius sitzen einträchtig neben einander, und die Päpste stehen aufrecht mit erhobener Rechten³⁾. Dazwischen sind ausnahmsweise auch einmal Figuren eingestreut, welche sich durch heftige Bewegung hervorthun

1) *Bartholomäus Facius* führt diesen Gedanken zu Anfang der „*Rerum suo tempore gestarum libri*“ aus.

2) Auf Blatt III A 1 und 2, III B 3.

3) XIV A 2, XX A 1, XVIII A 1, XX A 2.

und sich als antike Kompositionen zu erkennen geben: Herkules mit Antäus und die vom Stiere entführte Europa¹⁾.

Die Tracht wird in all diesen Miniaturen ohne Zwang zur Charakteristik von Zeiten und Völkern herangezogen. In Urzeiten sind die Personen nur notdürftig bekleidet; die nächsten Generationen aus dem Alten Testamente tragen schon lange, an den Knöcheln zusammengebundene Hofen. Die Griechen haben zum Unterschied von den Römern kurzes Wamms und hohe Schuhe. Die Philosophen, Dichter und Schriftsteller, wie auch der Apostel Paulus, tragen zumeist die Toga und halten in der Hand ein Buch. Die antike Rüstung unterscheidet sich von der knappen spätmittelalterlichen Rüstung durch abstehenden Schofsteil, verziertes Schulterstück und Freilassen der Beine. Homer und Virgil sind durch Lorbeerkranz ausgezeichnet; außer ihnen noch Pompejus Trogus und Perseus. Das Kennzeichen der Orientalen ist häufig ein Turban. Die Frauen: Europa, Proserpina, Judith, sind in hochgeürteten Taillenrock gekleidet. Wenn auch einzelne Abweichungen vom historischen Kostüm vorkommen, z. B. auch der Erzvater Abraham mit einer Toga malerisch drapirt wird, Deukalion einen Hut nach der Mode des funfzehnten Jahrhunderts trägt und Nero in weitem, regelrecht zugeschnittenem Ärmelgewand erscheint, so wird doch in der Regel die historische Treue gewahrt. Selbstverständlich nur so weit, wie es bei der unvollkommenen Kenntnis antiker Gebräuche, die sich aus dem Studium der klassischen Schriften und einer beschränkten Zahl vorhandener Kunstwerke ergab, möglich war.

Welche Art antiker Kunstwerke dem Maler vorgelegen hat, läßt sich noch gut angeben. Da die Rüstung feiner antiken Krieger nur im allgemeinen Schnitt, aber nicht in den Einzelheiten antiken Charakter trägt, so können sie nicht großen Statuen nachgebildet sein, sondern nur kleinen Kunstwerken, römischen Münzen, auf denen ähnliche Rüstungen sehr häufig vorkommen²⁾. Was in den kleinen Dimensionen der Münzen nicht deutlich zu erkennen war, führte der Maler nach eigenem Ermessen aus; er ließ z. B. unter der Rüstung der alten Römer Ärmel zum Vorschein kommen. Auch für eine Quadriga, wie er sie abbildete, finden sich auf Münzen zahlreiche Vorbilder³⁾. So lassen ferner die auffällige Profilstellung vieler Kaiserbildnisse⁴⁾ und der Lorbeerkranz oder die Zackenkrone in ihrem Haar auf dieselbe Vorlage von

1) III B 2.

2) Vgl. die Abbildungen in *Henry Cohens* „Description historique des Monnaies frappées sous l'empire romain“ (2. Aufl. 1880 fg.).

3) Mit III A 3, vgl. z. B. *Cohens* Band III, S. 37, 296.

4) Die Kaiser bis zu Maximus (XV A 2 bis XVII B 1) sind im Profil dargestellt, mit Ausnahme von Titus, M. Aurelius Antonius und Severus. Sie haben meist einen Lorbeerkranz; nur Tiberius, Gajus Calligula, Titus und Domitianus haben weder Kreuz noch Krone; Trajanus und Severus tragen eine Zackenkrone. Die späteren Kaiser sind in Vorderansicht oder Halbprofil dargestellt, teils mit zackiger, teils mit durch einen Reifen geschlossener Krone.

Münzen schliessen, ebenso wie die Abbildung der Wölfin mit Romulus und Remus in der Ansicht Roms. Nur für die zwei schon erwähnten Miniaturen, Herkules mit Antäus und Europa auf dem Stier, werden Gemmen als Vorbilder anzunehmen sein¹⁾.

Die Verwertung antiker Motive beschränkt sich ungefähr auf die soeben angeführten Fälle. Demnach erstreckt sie sich fast ausschließlich auf den Inhalt der Darstellungen, auf die Gewandung und die Attribute, nur selten darüber hinaus auf die Zeichnung. Die letztere beruht vielmehr fast stets auf dem Studium der Natur.

Wie der Maler beides, Studium der Natur und der alten Kunst, soweit sie ihm zugänglich war, mit einander verband, läßt sich aus den Städte-Aufnahmen sehen, die er dem Kodex an passender Stelle einreihete.

Seine Ansicht der Stadt Rom, die seinen Zeitgenossen gewiss sehr willkommen war, hat schon vor kurzem Würdigung und Veröffentlichung gefunden²⁾. Das Hauptinteresse zogen auf sich: der mit zahlreichen Türmen besetzte Mauerring, die massigen Aquädukte hinter dem Colosseum, das Colosseum selbst, dessen oberstes Stockwerk unverfehrt erscheint, daneben die Triumphbogen; ganz links die Diokletians-Thermen; mitten in der Stadt das Kapitol, weiter vorn die Kuppel des Pantheon, die Trajanssäule; diesseits des Tiber, in der rechten Ecke des Blattes, das Grabmal Hadrians mit der danebenstehenden geschweiften Pyramide, und schliesslich die alte Peterskirche. Vorn in der linken Ecke ist die Wölfin mit Romulus und Remus abgebildet. Von der Cestiuspyramide verkündet eine Fahne die Herrschaft des „S. P. Q. R.“. Archäologische Treue wird man in diesem römischen Stadtplan so wenig erwarten wie in den übrigen Plänen aus demselben Jahrhundert. Ausser den antiken Denkmälern deutet er noch die auffallendsten Kirchen und Türme der christlichen Jahrhunderte an und zeigt den bewohnten Teil der Stadt mit einzelnen Häusern gefüllt.

Zu Abbildungen anderer antiken Städte verwendete der Maler Zeichnungen nach hervorragenden Schöpfungen der neueren Baukunst. Der Stadt Troja giebt er als Hauptschmuck den stolzen Kuppelbau des Florentiner Doms, den er naturgetreu kopirt mit seinen Strebebogen, runden Fenstern im hohen Tambour und der Laterne³⁾: es ist die älteste Abbildung des Domes, die wir auf Bildern finden. In Karthago überrascht uns der Anblick einer lombardischen Kuppelkirche, mit dem Langhaus, den Strebebogen am Unterbau der Kuppel,

1) Es ist mir jedoch nicht gelungen, sie auf bestimmte Exemplare zurückzuführen. Münzen und Gemmen konnte Bissucio am Hofe des Königs Alfons kennen lernen, der nach Bartholomäus Facius, „De viris illustribus liber“, S. 78, ein grosser Liebhaber davon war.

2) *Gregorovius*, „Una pianta di Roma delineata da Leonardo da Besozzo Milanese“, in den Publikationen der „Reale Accademia dei Lincei, Serie 3a, Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche, vol. XI“ (Roma, 1883).

Vgl. die Abbildung.

äußerer Galerie und Laterne. Auch der Tempel des Salomo ist ein neuerer Centralbau, von massiven niedrigen Strebemauern zusammengehalten, mit hoher Mittelkuppel zwischen Giebeldreiecken und niedrigen Halbkuppeln, die durch schlanke Spitztürmchen getrennt sind¹⁾.

Die Bauten, welche Biffucio abbildet, sind für uns von besonderem Werte, denn sie bieten die einzige Handhabe zu ungefährender Datirung der vorliegenden Miniaturen. Für die Laterne des Florentiner Doms standen die Modelle erst nach seiner Einweihung 1436 zur Wahl: früher ist also das Bild der Stadt Troja sicher nicht gemalt²⁾. In Rom sehen wir das Pantheon schon mit neuen Bleiplatten gedeckt, aber sein Portikus ist noch nicht freigelegt, was im Dezember 1442 geschah³⁾. Sonach sind die Aufnahmen von Rom und Florenz, wenn sie der gleichen Zeit angehören, zwischen 1436 und 1442 entstanden, also genau in den Jahren, in welchen der erbitterte Kampf der Königshäuser Anjou und Aragon um den Thron von Neapel jede künstlerische Beschäftigung in Neapel selbst unmöglich machte.

Aus dem Leben des Leonardo da Biffucio lassen sich nur wenige Daten annähernd bestimmen. Sein Geburts- und sein Todesjahr sind uns unbekannt, ebenso sein Verhältnis zu andern Malern gleichen Namens, Michelino da Befozzo, von dem noch wenige Werke in Mailand gezeigt werden⁴⁾, und Don Francesco Bifucci, den wir als Miniaturmaler in Ferrara beschäftigt finden⁵⁾. Der Familienname Befozzo war schon seit dem zwölften Jahrhundert im Gebiete des Ortes verbreitet, welcher diesen Namen führt, nahe dem Ostufer des Lago maggiore, auf halbem Wege zum Lago di Varese⁶⁾. Die Hauptthätigkeit des Leonardo da Biffucio fällt, wie sich ergeben hat, in die Jahre 1442—1458. In früherer Zeit sind die beiden Heiligengefalten am Grabmal des Königs Ladislaus und vielleicht ein Teil der Fresken in der Grabkapelle des Sergianni Caraccioli gemalt. Nach 1442 wurden sodann diese Fresken abgegeschlossen und die Miniaturen des Morbio-Kodex ausgeführt, endlich 1458 die nicht mehr erhaltenen Malereien im Castell Nuovo geschaffen. Mehr ist über Leben und Thätigkeit des Leonardo da Biffucio bis jetzt nicht zu erfahren.

Seine Persönlichkeit als Künstler tritt uns aber klar vor Augen. Wie seine bekannteren Zeitgenossen arbeitete er thätig mit an dem künstlerischen Aufschwunge seiner Zeit. Aus der einfachen, altertümlichen Malweise, die er vor-

1) Der Bau, von dem drei Seiten zu übersehen sind, soll wahrscheinlich achteckig, nicht sechseckig sein, ebenso wie der Turm zu Babel auf Blatt II B 3.

2) Die Abbildung zeigt übrigens nicht das zur Ausführung gekommene Modell, sondern ein anderes, das Spitzbogen anstatt der Rundbogen aufweist.

3) Muratori, „*Rerum Italicarum Scriptores*“ Bd. III. pars II, col. 858 B, 1129 DE.

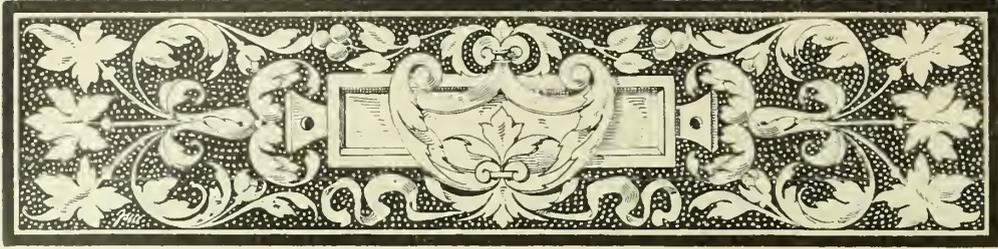
4) *Crowe und Cavalcaffelle*, „*Geschichte der italienischen Malerei*“, Bd. II, S. 418.

5) *Scalabrini*, „*Memorie storiche delle chiese di Ferrara*“ (1773), S. 14, nennt ihn unter den Malern, welche zwischen 1472 und 1534 die 23 Chorbücher für den Dom illustrierten.

6) Vgl. „*Antiquario della diocesi di Milano*“ (1790), S. 66 fg.

her noch an den Tag gelegt hatte, arbeitete er sich heraus, als er um 1440 Mittel- und Ober-Italien sah. Nun bethätigte er feinen empfänglichen Sinn für die monumentalen Werke alter und neuer Kunst, die er in der Lombardei, aus der er stammte, in Florenz und Rom kennen lernte, und verwandte auch einzelne Antiken in besonderen Fällen zur Darstellung, ohne von ihrer umgestaltenden Macht ganz erfasst zu werden. Seinen Malereien bleibt immer der Charakter der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts deutlich aufgeprägt; sie weisen aber ebenso deutlich darauf hin, daß der Gesichtskreis der Künstler durch scharfe Beobachtung ihrer Umgebung und zugleich durch Berührung mit der antiken Welt sich um die Mitte des Jahrhunderts bedeutend erweiterte.





Bernardo Zenale.

Von W. v. Seidlitz.



Unter der endlosen Zahl lokaler Malerschulen, welche während des 15. Jahrhunderts in Italien empor sprossen, nimmt die mailändische keinen der geringsten Plätze ein; sie ist früh zu einer selbständigen Durchbildung gelangt und hat Werke großartigen Charakters hervorgebracht. Aber da es erst spät gelingen wollte, diese Werke auf bestimmte Künstlerindividualitäten zurückzuführen und ihnen dadurch ihre feste Stellung innerhalb der fortschreitenden Kunstentwicklung anzuweisen, so blieb auch das Bild der gesamten Schule lange Zeit ein unbestimmtes und für die Gesamtaufassung der italienischen Kunst jener Zeit kaum in Betracht kommendes. So lange die Namen eines älteren und jüngeren Civerchio und eines Foppa, eines älteren und jüngeren Bramantino, eines Bramante von Mailand und eines von Urbino wild durch einander schwirrten, dazwischen Butinone als Squarcioneske von reinstem Wasser und Zenale als Leonardo-Schüler auftreten, endlich alle namhafteren Schüler dieser Altmeister: ein Borgognone, Solario, Luini, Gaudenzio zu Nachfolgern Leonardo's gemacht wurden: — so lange konnte kein anderer Begriff der herrschenden sein als der ganz allgemeine und daher unheimlich-mysteriöse der „altlombardischen“ Schule. Es hatte danach den Anschein, als wäre diese ganze altmodische Gesellschaft bei dem sieghaften Auftreten Bramante's und Leonardo's in nichts zerronnen.

Dies ist ungefähr das Bild, welches man beim Durchlesen von Passavants im Kunstblatt von 1838 veröffentlichten „Beiträgen zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei“ gewinnt. Da Vasari über diese Schule so gut wie gar nicht unterrichtet ist, sah sich die ältere Geschichtschreibung im wesentlichen auf die durch die Mailänder Guiden übermittelte Tradition angewiesen, fand aber mehr Hemmnis als Förderung durch dieselbe, indem sie deren Angaben auf Treu und Glauben hinnahm, statt sie nur als mit Vorsicht zu benutzende Hinweise zu betrachten. Calvi in seinen 1859 und 1865 veröffentlichten Notizie fügte diesem Material eine Menge urkundlicher Nachrichten hinzu, konnte jedoch infolge seiner Unfähigkeit, künstlerische Eigenart zu erfassen, zur Klärung der Sachlage nicht viel beitragen; sein Werk ist eine große

Fundgrube, deren Gänge jedoch erst gegraben werden müssen. — Crowe und Cavalcafelles klassisches Kodifikationswerk (1871) fusste für diesen Teil leider gar zu sehr auf Calvi's Arbeit und förderte daher hier nicht so glänzende Resultate zu Tage wie für andere Gebiete Italiens.

Erst Morelli's durchaus neue Gesichtspunkte zu Tage förderndes Buch über die Galerien von München, Dresden, Berlin brachte einen wenn auch nur aphoristisch gehaltenen, so doch die wesentlichen Züge einer künftigen Geschichte enthaltenden Überblick über die Entwicklung der lombardischen Malerschulen. Dasselbst widmet er auch ein paar Seiten (459—462) jenem Meister, mit dem sich die nachfolgenden Blätter beschäftigen wollen. Nur gestaltet sich ihm hierbei freilich der heilige Feuereifer, mit dem er an alle die Kunst betreffenden Fragen zu gehen pflegt, zur verzehrenden Glut, die am liebsten den armen Zenale aus der Reihe der Maler gänzlich streichen und ihn bloß als Ingenieur und Architekt gelten lassen möchte. Der Androhung eines solchen Geschicks gegenüber soll hier eine „Rettung“ des alten Meisters versucht werden. Der große Wert der Morelli'schen Untersuchungen aber bleibt trotz so tiefgehender Verschiedenheiten in den einzelnen Resultaten bestehen; denn ihnen liegt wahre und fruchtbringende Methode zu Grunde, die sich nicht mit der bloßen Aneinanderreihung historischer Nachrichten begnügt, sondern von der lebendigen Erfassung der in den Kunstwerken sich spiegelnden Individualitäten oder Richtungen ausgeht und erst nach Sicherstellung der äußerlichen Belege die Überlieferung zur Vervollständigung des Bildes einer künstlerischen Persönlichkeit oder einer Schule mit heranzieht. Irrungen sind hierbei, wo es sich um eine Wiederbelebung der Vergangenheit handelt, unvermeidlich, aber auch sie bleiben — wie das z. B. Rumohr's Forschungen so vielfach zeigen — stets belehrend.

Morelli führt von den wenigen Zeilen, die Vasari im Leben des Bramante dem Zenale widmet, die Eingangsworte an: *Eravi ancora un Bernardino da Trevio, milanese, ingegnere ed architetto del Duomo, e disegnatore grandissimo, il quale da Lionardo da Vinci fu tenuto maestro raro, ancora che la sua maniera fusse crudetta ed alquanto secca nelle pitture*, und fährt fort: „Wir hätten somit, nach dem Zeugnis des Berichtstatters des Vasari, in Zenale mehr den Ingenieur und Architekten als den Maler zu suchen. Gewiß ist es, daß heutzutage von diesem Zenale kein authentisches Bild aufzufinden ist.“ Die Folgerung ist aber zu weit gehend gegenüber der Thatfache, daß Vasari im weiteren gerade nur von Malereien (und Zeichnungen) des Meisters spricht, deren einige jetzt nicht mehr vorhandene er namentlich anführt; daß Lomazzo noch weitere (gleichfalls verlorene) Malereien nennt; daß endlich Vasari gegen Ende seines Werkes, in der Vita des Benvenuto Garofalo etc., nach Erwähnung von Zenale's Thätigkeit als Dombaumeister ausdrücklich hinzufügt: *se bene la sua prima e principal arte fu la pittura*.

Offenbar ist das Bilderbouquet, mit dessen Autorchaft unser Meister von seiten der neueren Kunstgeschichtschreiber bedacht worden ist, dem passionirten Kunstfreunde zu buntcheckig geworden, und er hat es vorgezogen, lieber dessen Namen ganz aus unserer gegenwärtigen Malerkunde zu streichen, statt ihn mit Flittern von so zweifelhaftem Wert behangen zu wissen.

Nun läßt es sich freilich nicht leugnen, daß Crowe und Cavalcafelte, die beiden hochverdienten Forscher, welche Morelli mit einer unbändigen, nur aus lokalen Verhältnissen erklärlichen Heftigkeit zu verfolgen pflegt, mit ihrem Kapitel über Zenale und Butinone wenig Glück gehabt haben. Was insbesondere den Zenale betrifft, so belassen sie ihm teils, teils schreiben sie ihm zu eine Reihe von Bildern, die jetzt als verschiedenen und zu ganz verschiedenen Zeiten lebenden Künstlern von ausgesprochener Individualität, nämlich dem Foppa, dem Borgognone, dem sogen. Bernardino dei Conti angehörend anerkannt werden. Und trotzdem haben sie auf Grund gerade dieser Bilder eine Charakteristik Zenale's entworfen, die ihn natürlich in den verschiedensten Farben schillern, ihn als Schüler Foppa's beginnen und als Nachahmer Leonardo's endigen läßt, aber schon durch den äußeren Umstand, daß dieselbe auf unbeglaubigtem Material basirt, kein Vertrauen zu erwecken vermag.

Einzig die große Altartafel, welche Zenale in Gemeinschaft mit Butinone um 1485 für die Pfarrkirche seiner Vaterstadt Treviglio (in der Nähe Bergamos) ausführte, kann als dokumentirtes und im wesentlichen wohl erhaltenes Werk zum Ausgangspunkt für eine Untersuchung über Zenale's Künstlerindividualität genommen werden. Crowe und Cavalcafelte hatten, wie Morelli nachweist, den Charakter Butinone's nicht richtig erfaßt und sahen sich daher genötigt, behufs Auscheidung des dem Zenale angehörenden Anteils zu jenen bereits oben gekennzeichneten angeblichen Merkmalen seiner Kunstweise zu greifen, die zu einem befriedigenden Resultat nicht führen konnten: so weisen sie z. B. die Predellenstücke wegen „certain concentration of power and life“ (North Italy II. 35) dem Butinone, die Engel des in der Mitte des oberen Teils angebrachten Madonnenbildes (die ganze Fläche ist in sechs Felder geteilt, drei und drei über einander und darunter die dreiteilige Predelle, darüber das Tympanon) wegen ihrer „more yielding nature“ dem Zenale zu. Morelli erkennt gleichfalls die Schwierigkeit einer Unterscheidung beider Hände an und stellt dieselbe anfangs als eine fast unübersteigliche hin; im weiteren Verlauf aber (S. 461 Anm. 1) meint er doch auf Grund des echt bezeichneten Bildes, welches die Brera von Butinone besitzt, „sich fast erlauben zu können, im großen Bilde von Treviglio den h. Martinus zu Pferde mit dem Bettler dem Butinone, die thronende Maria mit dem Kinde und den sechs Engeln dem Zenale zuzuschreiben“. Zu bedauern bleibt nur, daß er in diesem Anlauf stehen geblieben und die Untersuchung nicht energischer fortgeführt und auch auf die übrigen Teile des großen Bildwerks

ausgedehnt hat; feinen scharfen Augen wäre eine endgültige Klarlegung dieser Frage unzweifelhaft gelungen.

Jedenfalls bleibt ihm die Kunstforschung dafür zu Dank verbunden, daß er den ersten in dieser Sache zu machenden Schritt gethan und den Weg zur richtigen Erfassung des Butinone geebnet hat. Sein Verdienst ist es, das reizende Bildchen der Madonna mit der h. Justina und Johannes dem Täufer, welches sich im Besitz der Grafen Borromei auf Isola Bella befindet und wegen seiner Inschrift:

BERNARDINVS. BETINONVS.
DE. TRIVILIO. PINXIT.

von jeher für das bezeichnendste Werk des Butinone gehalten worden ist, als eine Arbeit des Gregorio Schiavone erkannt zu haben¹⁾. — Da auch das Bildnis beim Grafen Borromeo in Mailand (ein Filippo Mazzola) sich nicht halten läßt, so bleibt einzig die Madonna mit den hh. Bernardinus und Leonardus, bezeichnet:

BERNARDINVS BVTINONI
DE TRIVILIO

148(4)

ehemals in der Sammlung Castelbarco, jetzt in der Brera zu Mailand, als beglaubigtes und von Butinone ohne Mitbeteiligung des Zenale ausgeführtes Werk übrig. Hat dieses Bild auch ungemein durch Übermalungen gelitten, so bieten doch die noch erhaltenen Umrisslinien Anhaltspunkte genug zur Feststellung der Eigenart oder mindestens der Unarten des Künstlers, die wir in dem nachfolgenden Versuch, seinen Anteil an dem Treviglier Bild auszufcheiden, näher in Betracht zu ziehen haben werden.

Das monumentale Altarstück vom J. 1485 in S. Martino zu Treviglio ist, wie bereits erwähnt, die am besten erhaltene unter denjenigen Arbeiten, welche Butinone gemeinsam mit Zenale ausgeführt hat. Ehemals für den Hochaltar dieser seit 1481 neu gebauten Kirche gemalt, jetzt im Chorumgang an einer Stelle angebracht, die wohl günstige Beleuchtung gewährt, aber den Überblick des Ganzen nur in ungenügender Weise gestattet, mißt das reich durch Pilaster und Karniese mit goldenen Ornamenten gegliederte Werk, eines der imposantesten, welche uns aus dem Ende des 15. Jahrhunderts überkommen sind, gegen 10 braccia in der Höhe und 6 br. in der Breite²⁾. Das Ganze stellte sich als eine

1) Die äußerst sauber und gleichmäßig in Gold aufgesetzten Antiquabuchstaben der Inschrift stimmen in der Form durchaus mit denen überein, welche sich im Saum des Mantels der Maria und innerhalb der Heiligenheine befinden, müssen aber nachträglich aufgesetzt sein, denn die Vergleichung des Bildes mit sicheren Werken Schiavone's (deren eines Madonna, mit guter Bezeichnung, seit kurzem sich in der Turiner Galerie sub Nr. 824 befindet, womit rasch erreicht werden kann) lehrt unzweifelhaft, daß es diesem angehört.

2) Dem am 26. Mai 1485 abgeschlossenen Kontrakt zufolge (mitgeteilt bei *Locatelli*, *Illustri Bugamaschi*, I, und etwas besser bei *Cafati*, *Treviglio*) setzten der Rektor der Kirche und die zwei Vorsteher der Bauhütte fest, quod dicti pictores (scil. magr. Bernardinus butinonus f. q. jacobi et magr. Bnardus de Zenallijs filius martini) teneantur et debeant

zweigeschossige durch Pilaster dreifach gegliederte Fassade dar, die auf einem Sockel aufruhrt und mit einem Giebel bekrönt ist. Das in drei Rundbogen sich öffnende Obergeschoss ruht auf den Tonnengewölben des Untergeschosses, die den Blick frei auf Landschaft und Himmel schweifen lassen. In der Mitte des Obergeschosses thront Maria, von Engeln umgeben; an den beiden durch Eisengeländer abgeflochtenen Seitenfenstern erscheinen je drei zu ihr hingewendete Heilige, links Lucia¹⁾, Katharina und Magdalena; rechts Johannes d. T., Stephanus und Johannes d. Ev.²⁾. In dem offenen Untergeschoss ist in der Mitte der h. Martin, der Schutzpatron der Kirche, zu Pferde dargestellt, mit der Ansicht von Treviglio im Hintergrunde; links stehen ein heiliger Bischof³⁾, ein Märtyrer-Jüngling⁴⁾ und S. Petrus; rechts die hh. Sebastian, Antonius und Paulus. Alle diese Gestalten in etwa $\frac{2}{3}$ Lebensgröße. Im Giebel ist innerhalb eines Rundes der Schmerzensmann in halber Figur dargestellt; der Sockel ist durch drei Predellenbilder: die Geburt Christi, die Kreuzigung (in der Mitte) und die Auferstehung, geziert; an den Rialiten der Pilaster sind die vier Kirchenväter, mit den Evangelistensymbolen vor sich⁵⁾, angebracht. Das ganze Bildwerk muß bei seiner Versetzung auseinandergenommen worden und schlecht wieder zusammengefügt worden sein, da einerseits die in die Pilaster eingefügten und Ruhepunkte bildenden Rundbildnisse mitten durchfägt sind und der ergänzenden Hälften entbehren, andererseits die beiden äußersten Pilaster nicht mehr auf die zugehörigen Rialite stoßen, sondern weiter nach innen zu stehen kommen.

facere anconam unam ad altare sancti Martini dictae ecclesiae, altitudinis brachiorum sex de bonis lignaminibus, hinc compositam et pictam et laboratam auro fino, azuro fino, et coloribus finis, et cum illis figuris de quibus videbitur dicto presbitero dno Simoni (de S. Pellegrino) et dictis fabricerijs; que ancona sit valoris et precii librarum mille imperialium vel circa. Das Bild folle an Ort und Stelle mit aller Sorgfalt ausgeführt und dann abgeschätzt werden. Nachträglich verpflichteten sich die Maler, von dem ausbedungenen Preise 100 fiorini in dono alla Comunità abzulassen, und ließen infolge einer Schätzung des Werkes, welche ein frate Vittore di Vigevano ausführte, noch weitere 60 fiorini ab. Die Vorsteher der Bauhütte wollten aber außer diesen 160 schließlich noch weitere 100 Gulden abziehen. Da sahen sich denn die Künstler genötigt, behufs Erlangung dieser letzteren Summe den Generalvikar des Erzbischofs von Mailand, und zwar sehr spät, im Jahre 1507, da der Neubau der Kirche sein Ende erreicht hatte, um Hilfe anzugehen. Am 28. Okt. d. J. erließ der Generalvikar an die Vorsteher der Bauhütte den Befehl, die Ansprüche der beiden Maler sotto pena di scomunica zu befriedigen. Butinone wurde zu einer Sitzung des Baurats citirt, legte den Sachverhalt dar, scheint sich aber doch schließlich darein haben fügen zu müssen, seine und Zenale's Ansprüche für befriedigt zu erklären.

1) Ihre Augen auf einem Teller tragend, somit nicht Apollonia (Locatelli) oder Martha (Cafati).

2) Laut den Inschriften im Gewandfaum und im Heiligenchein; von Locatelli S. Jacobus benannt, von Crowe und Cavalcafelte als Heiliger unbenaunt gelassen, von Cafati gar (wohl wegen der weiblichen Gesichtsbildung und der Märtyrerpalme) als una santa martire aufgeführt.

3) Bartlos, mit einem Buch in der Hand; vielleicht S. Zeno, dem in Treviglio eine Kirche geweiht war. Jedenfalls nicht Ambrosius (Locatelli und Cafati).

4) In vornehmer Tracht, mit einer Fahne (rotes Kreuz in weißem Felde) in der Hand. Wahrscheinlich S. Mauritius, dem gleichfalls eine Kirche in Treviglio geweiht war. (Locatelli und Cafati nennen ihn S. Alessandro.)

5) Daher von Crowe und Cavalcafelte für die vier Evangelisten gehalten.

Faßt man zuerst die Tafeln der unteren Reihe ins Auge, so fallen folgende zwischen den je drei Gestalten der linken und der rechten Seite bestehende Unterschiede ins Auge: die drei Heiligen der linken Seite sind kräftig gebaute, eher etwas unterfetzte Gestalten von charakturvoller Gesichtsbildung; in ihren Adern pulst feuriges Leben; eine mannigfaltig abgestufte Modellirung rundet die Formen und hebt sie wirkungsvoll vom Hintergrunde ab; die bauschigen Gewänder, die zum Teil sich — ähnlich wie bei Mantegna — an den Körper anschmiegen, bilden reiche, etwas eckige Falten; dazu gefellt sich eine infolge glücklichen Wechsels in den Profilstellungen wohlgefällige und den Raum gut ausfüllende Anordnung. Bei den Heiligen der rechten Seite dagegen, Antonius, Sebastian und Paulus, zeigen sich die gerade entgegengesetzten Eigenschaften: ihre schlanken Gestalten sind von schwächerer Haltung, ihre allgemein gehaltenen Gesichtszüge von mattem Ausdruck; eine gleichmäßige hellgraue Modellirung rundet die Formen in eintöniger unzureichender Weise, so daß man hier nicht lebendiges Fleisch, sondern mit Leder überzogene Präparate vor sich zu haben glaubt; dazu fallen die Gewänder in langen langweiligen, fast spitz gebrochenen Falten herab; endlich sind alle drei Gestalten in nahezu derselben Profilstellung vorgeführt, wodurch eine einförmige Wirkung erzeugt wird.

Es ist klar: ein und derselbe Meister kann diese beiden von einander so verschiedenen Arten von Gestalten nicht geschaffen haben; hier stehen Zenale und Butinone einander gegenüber, und vergegenwärtigt man sich nun das Brerabild des letzteren, so springt in die Augen, daß ihm die hh. Antonius, Sebastian und Paulus auf dem Treviglierer Bilde angehören. Nur in einer Hinsicht scheint ein Unterschied zu bestehen: auf dem Brerabilde macht sich die harte dunkelbraune Modellirung des Nackten in unangenehmer Weise bemerklich, während hier die Flachheit der hellgrauen Modellirung hervorgehoben werden mußte; wahrscheinlich ist solches aber nur eine Folge der schlechten Erhaltung des ersteren Bildes. Im übrigen erstreckt sich die Übereinstimmung sogar auf die geringfügigsten Merkmale. Wenn irgendwo, so ist in solchem Fall die Chiromanie und Otognostik — um Schmarfows hübschen Ausdruck zu brauchen — am Platz, welche Lermolieff mit so starkem Nachdruck seinen Schülern lehrt, während Morelli doch wohl kein übergroßes Gewicht darauf legen dürfte. So zeigt der h. Paulus dieselbe lange schmale Form des Ohrs, wie sie der h. Leonardus des Brerabildes besitzt; während das Ohr des Bischofs (auf der links befindlichen Tafel) breit geöffnet und von runder Bildung ist. Auch hier begegnen uns bei Butinone knochige, spitz auslaufende, an ihrem Ansatz weit von einander abstehende Finger, während diejenigen des Zenale kurz und fleischig sind. Die Nägel der Zehen sind bei Butinone gerade abgechnitten, bei Zenale in einer der Form des Fleisches folgenden Rundung. Alle diese Merkmale stimmen mit dem Brerabilde, sowie die rundliche nach oben sich verschmälende Bildung der

hohen Stirnen, mit ihren schwach angedeuteten Augenbrauen bei Butinone: während Zenale's Stirnen kurz und breit, seine hochgewölbten Augenbrauen sehr stark markirt sind.

Von diesem Ausgangspunkte aus läßt sich feststellen, daß auch die Seitentafeln der oberen Reihe von denselben Händen ausgeführt sein müssen, welche die unter ihnen befindlichen hergestellt haben: also die drei voll stolzen Selbstbewußtseins dastehenden reichgewandeten weiblichen Heiligen links von Zenale, die kümmerlicheren männlichen Heiligen rechts von Butinone; von letzterem endlich auch die beiden Mittelbilder, oben die Madonna, unten der h. Martin¹⁾. Dieses Resultat weicht freilich von der Mehrzahl der so unendlich verschiedenen bisher aufgestellten Lösungen durchaus ab: von Boffi, der sämtliche großen Bilder dem Zenale und nur die Predellenstücke dem Butinone zuschrieb, wie von Calvi, der im Gegenteil die letzteren dem Zenale und außerdem demselben nur den h. Martin geben wollte; von Crowe und Cavalcaffelle, die, wie es scheint, die ganze untere Reihe Zenale zuweisen; wie endlich von Morelli, der wohl den h. Martin dem Butinone, die Madonna aber dem Zenale geben möchte; nur Locatelli in seiner sorgfältigen Studie über das Bild²⁾ ist zu einem Ergebnis gelangt, welches sich mit dem obigen im wesentlichen deckt, indem er von der m. E. richtigen Annahme ausgeht, daß Butinone der an Verdienst und Ruf dem Zenale nachstehende Künstler gewesen sei; aber, fragt er, wie soll man denn annehmen, daß ersterem trotzdem die Ausführung gerade der Hauptteile überlassen worden sei? Hierauf läßt sich freilich keine ausreichende Antwort erteilen; die Thatfache selbst aber, daß Butinone den überwiegenden Anteil an der Ausführung des Altarwerks gehabt, könnte vielleicht dadurch bekräftigt erscheinen, daß er es ist, der die Auszahlung des Restbetrags betreibt.

Von den sorgloser behandelten Predellenbildchen scheinen die Geburt Christi und die Kreuzigung dem Butinone, die Auferstehung sowie die vier Kirchenväter dem Zenale anzugehören. Offenbar ist aber der Anteil der beiden Künstler an der Ausführung auch der Hauptbilder kein so streng geschiedener gewesen, wie es nach obiger Darstellung scheinen möchte. Die Figuren natürlich sind von jedem selbständig entworfen und ausgeführt worden; für die Architektur dagegen, die sowohl in den reich vergoldeten Kassettendecken der Gemächer des oberen Geschosses, wie in denen der Arkaden des Untergeschosses einen durchaus einheitlichen, an die bekannten Innendekorationen Borgognone's erinnernden Charakter trägt; ferner für die Fruchtchnüre, welche vor die drei Rundbogenöffnungen des

1) Beide in Photographie mitgeteilt von C. Cafati in seinem Buch: Treviglio di Ghiara d'Adda. Mailand 1873. 8^o.

2) *Illustri Bergamaschi*, I. 410: In einigen der Bilder, wie der Madonna und dem h. Martin, nimmt er un colorito più pallido e cinericcio wahr; il S. Martino, meint er, ha bella testa, ma il disegno, la massa, l'esilità della persona non reggono al confronto delle altre figure . . . Bellissimi invece i tre santi a sinistra, specialmente il S. Ambrogio [Zeno].

Untergehoffes gehängt find, wie für die Landfchaft, welche über alle drei Abteilungen hinläuft, muß eine einheitliche Conception und Durchführung angenommen werden. Es wird wohl nicht allzu gewagt fein, diefe Teile dem auch als Architekt thätigen Zenale zuzuweisen, ebenfo wie die durchaus damit zufammenftimmenden in Gold und Schwarz eingezeichneten Ornamente, welche die Schildbögen famt ihren Stützen zieren.

Von Gemälden, die Zenale's Namensbezeichnung tragen, ift die Verfpottung Chrifti beim Grafen Borromeo in Mailand zu erwähnen, mit der Unterfchrift:

BERNARDVS . ZENALIVS . TRIVIL .
PINXIT . ANNO . DÑI . MDII . MEDIO .

ein Bild mit halblebensgroßen Figuren; doch kann es wegen feiner fchlechten Erhaltung und der vollftändigen Übermalung für eine Charakteriftik des Meifters kaum in Betracht gezogen werden. Die Nifche, welche den Hintergrund abfchließt, zeigt leere und fchwerfällige Renaissanceformen; zu der jetzt fehr allgemeinen Formgebung gefellt fich in unangenehmer Weife ein Schwanken zwifchen teils paffivem, teils übertrieben heftigem Gefichtsausdruck. — Die fäugende Maria in der Galerie von Bergamo (Lochis 131), mit der falſchen Bezeichnung: BERNAR . . ZENALA, hat Morelli als einen fchönen frühen Borgognone nachgewiefen. — Die von Crowe und Cavalcafelle (Anm. 90) angeführte, „Zenale“ bezeichnete Madonna in der Ambrofiana zu Mailand ift vielleicht das Bild, welches jetzt die Nr. 141 trägt; doch habe ich auf dem Rahmen keine Bezeichnung wahrnehmen können. Maria, im Bruftbilde gefehen, hält das fie umhalsende Chriftkind auf ihren gekreuzten Händen; ihre rechte Bruft ift entblößt. Hintergrund gelb mit feiner fchwarzer Musterung. Das Bild ift zu befchmutzt und verdorben, um ein Urteil zu ermöglichen.

Von weiteren beglaubigten Malereien Zenale's haben fich nur die, gleichfalls in Gemeinfchaft mit Butinone ausgeführten, Fresken der Cappella Griffi in SS. Pietro e Paolo in Gelfati zu Mailand teilweise erhalten. Diefelben ftellten Scenen aus dem Leben des h. Ambroſius, des Namensheiligen des im J. 1493 verftorbenen herzoglichen Leibarztes Ambrogio Griffi dar, welcher letzterer unter dem Priorat des Bartholomäus de Vincentia (1485—1492) eine fürftliche Dotirung für die Aufſchmückung und den Unterhalt der Kapelle in feinem Teftament ausgeworfen hatte, darunter auch 250 Goldſcudi für deren Ausmalung. Wie es fcheint, wurden die Malereien erft nach feinem Tode in Angriff genommen, denn das Klofter, zu welchem die Kirche gehört, gelangte nur mit Schwierigkeit in den Befitz des Vermächtniffes, welches die als Univerfalerbin eingefetzte Confraternità der Mifericordia zurückzuhalten trachtete¹⁾. — Über die dafelbft ausgeführten

1) *Plac. Puccinellus*, *Chronicon insignis monasterii D. D. Petri et Pauli de Glaxiate Mediolani*. Mail. (1655) 4^o. pag. 150. — Näheres über Ambr. Griffi f. bei *Argelati*, *Bibl. Script. Mediol.* 1745, I. 2 col. 708.

Fresken berichtet Latuada, *Descrizione di Milano*, 1737, I, 248 fg.: uno de' quali (der beiden Maler) esprese con idea più tosto curiosa, che vera, il Santo Arcivescovo come Proconsole in atteggiamento di fare amministrare giustizia col gastigo de' rei, puniti con varie forme di tormenti; l'altro poi rappresentollo come mite pastore in mostra di amore paterno e benefico. Späterhin übertüncht, wurden diese Malereien erst 1862 wieder freigelegt, doch gelang nur die Erhaltung der ersteren der beiden genannten Darstellungen, an der Chorfeite. Von der Bezeichnung der beiden Künstler (am Sockel des Sitzes der Justitia) ist das Folgende jetzt noch erkennbar:

(OPVS BERNA)RÐNI B(V)TIN(1) ET BERNARDI (DE) ZENALIS DE (TREVIL)IO ¹⁾.

Die aus den fünf Seiten eines Achtecks konstruierte Kapelle, welche das Querschiff auf der linken Seite abschließt, enthielt übrigens nicht nur die beiden genannten Bilder, sondern war vollständig ausgemalt. So hat sich noch in der spitzbogigen Lünette der Schlußwand ein h. Ambrosius erhalten, mit fliegenden Gewändern auf einem Schimmel nach rechts hin reitend; die beiden anstoßenden Lünetten der schmalen Fensterwände zeigen von Greifen flankierte Wappenschilder; endlich ist auch die Lünette über dem großen Bilde der Gerechtigkeit des h. Ambrosius erhalten. Dieses letztere sehr verdorbene Wandbild baut sich als figurenreiche Komposition auf vielen Plänen hoch auf. Die Gerechtigkeit des h. Ambrosius wird durch eine im Vordergrund inmitten zahlreicher Umgebung thronende weibliche Figur, die Justitia, symbolisiert, welche über einen vom Henker ihr vorgeführten Verbrecher das Urteil spricht, während weiter zurück der h. Ambrosius, umringt von einem Kreis sitzender Männer, auf erhöhter Estrade in feiner Eigenschaft als Prokonsul steht. Noch höher hinauf sind verschiedene Epifoden in kleinen Figuren vorgeführt und das Ganze findet seinen Abschluß in einer hoch oben auf dem Bergrücken postierten Kirche von bramantesken Formen, wie sie auch bei Leonardo vorkommt²⁾. Ganz im Vordergrund sind viele porträtartig aufgefaßte Persönlichkeiten, jetzt nur noch bis zur Brust sichtbar, dargestellt. In dieser Malerei wird wohl, auf Grund der besonderen Kennzeichen, wie der Kopf-typen (bei der neben der Justitia stehenden Frau: lange schmale Nase, kleiner Mund mit in der Mitte etwas aufgeworfener Oberlippe, schläfrige Augen), der schmalen spitzen Ohren, der übermäßigen Betonung der straffgespannten Streckmuskeln der Finger mittels heller Lichter, endlich der langgezogenen geraden Gewandfalten die Hand Butinone's zu erkennen sein; in den Lünetten dagegen und

1) In allen Dokumenten und Inschriften sind die Namen Bernardinus Butinonus (mit einem t) und Bernardus (nicht — inus) de Zenalis resp. Zenallijs geschrieben.

2) Durchaus ähnlich dem von *J. P. Richter*, *The literary works of L. da Vinci*, II. Taf. 85 Nr. 1 mitgeteilten Entwurf (Geymüller Gruppe 3, erster Typus ee), jedoch ohne Laterne; die vier kleinen Nebenkuppeln sind durch Pyramiden ersetzt, der Tambour durch acht große Rundfenster durchbrochen und zu den vier Ecken durch Voluten, ähnlich wie auf Raffaels Spofalizio, übergeleitet.

wohl auch in den die Wandflächen abgrenzenden grau in grau gemalten Pilastern glaube ich die Hand Zenale's zu sehen. Von diesen Pilastern zeigt der links von der großen Dartheilung befindliche ein merkwürdig phantastisches und ausnehmend geschmackvolles Flechtwerk; der rechts dagegen lockere, durch Bänder zusammengehaltene, oben in Brand gesteckte Bündel von Holzstäben; beide tragen gemalte Kapitäle von edelster, durchaus an Bramante erinnernder Zeichnung, auf denen der rings um die Kapelle laufende und von einer bis zum Ansatz der Gewölberippen reichenden Attika bekrönte Architrav aufrucht. Auf dieser Attika wird sich innerhalb der über dem großen Fresko befindlichen Lünette, welche als Himmelsraum behandelt ist, eine Schar Engelputzen getummelt haben, von denen jetzt nur noch zwei erhalten sind, die in ihren drallen Formen auf Zenale zu weisen scheinen. Im ganzen aber läßt sich aus dem ehemals so reichen Freskenschmuck dieser Kapelle für die Kenntnis unseres Meisters nur wenig gewinnen; einzig mit Sicherheit kann behauptet werden, daß er den h. Ambrosius gemalt haben muß: denn wer Butinone's hölzernen Gaul in Treviglio gesehen, wird überzeugt sein, daß ihm ein mit solchem Feuer dahinfürmender Renner nie gelingen konnte.

Zu dieser spärlichen Kunde über Zenale's Malereien gefellt sich eine bisher nicht ausgenutzte Notiz über seine Thätigkeit als Zeichner von Intarsien, die für uns um so wertvoller ist, als sie von einem so gut unterrichteten Kunstfreunde wie Marcantonio Michiel, dem „Anonymus“ des Morelli, herflammt. Bei S. Domenico zu Bergamo merkt er an: In la Cappella maggiore li banchi di tarsia sono de man de Fra Damian Bergamasco Converso in S. Domenego . . . Li disegni de ditte tarsie furono de mano de Trozo da Monza e de Bernardo da Trevi¹⁾, del Bramantino, e altri, e sono istorie del Testamento Vecchio e prospettive. Diese Chorstühle wurden später nach der Kirche S. Stefano und 1561 nach S. Bartolommeo, wo sie sich noch jetzt befinden, hinüber gebracht.

Ohne Schwierigkeit sondern sich deren Darstellungen in drei Gruppen: die schönen architektonischen Prospekte, die sich dem in dieser Gattung berühmten Bramantino, mit dessen in der Ambrosiana bewahrten Zeichnungen sie viel Verwandtschaft haben, zuweisen lassen; dann die historischen Szenen mit den heftig bewegten kleinen Figuren, in denen man die altertümelige Manier des Troso da Monza, entsprechend seiner Fassadenmalerei in der Via di Porta Dipinta, erkennt; endlich drei Tafeln, die durch ihre markige Behandlung durchaus vor den übrigen hervorleuchten: es sind dies der knieende Johannesknabe, das Haupt Johannes des Täufers und die Leidenswerkzeuge Christi. Die Größe der mit sicheren äußerst feinen Strichen umrissenen Formen, die Schlichtheit und vollendete Ab-

1) *Locatelli*, Ill. Berg. I 147 Anm. führt zur Bekräftigung dessen, daß hiermit Treviglio gemeint sei, an, daß man unter Betonung der Endsilbe den Namen dieser Stadt so, wie derselbe in der bergamesker Mundart ausgesprochen wird, erhalte.

rundung der Komposition, endlich auch die breite Bildung des Ohrs am Johanneskopf zeigen, dafs wir es hier mit Zenale zu thun haben.

Denfelben Stileigenschaften begegnen wir auf dem schönen, nicht genugsam beachteten Chorgestühl von S. Maria delle Grazie in Mailand. Hier, wo nur die Thätigkeit einer Zeichnerhand wahrzunehmen ist, offenbart sich Zenale's Urheberschaft durch das Vorhandensein zahlreicher Einzelfiguren in noch stärker überzeugender Weise. Die Rückwand des mittleren Sitzes zeigt den h. Ambrosius in ganzer Figur innerhalb eines perspektivisch gezeichneten Portikus thronend; zu den Seiten ziehen sich abwechselnd je eine Tafel mit rein ornamentaler Rankenfüllung und eine mit figürlicher Darstellung, und zwar bestehen die letzteren aus vier Halbfiguren heiliger Dominikaner, zwei Erzengeln und der Jungfrau Maria sowie Maria von Ägypten in ganzer Figur und endlich drei einzelnen Engelputzen, deren einer eine Muschel trägt, der zweite den Namenszug Christi emporhebt, während der dritte musiziert. Die Attribute sind hier in derselben wirkungsvollen, grofse dunkle neben grofse helle Flächen stellenden Weise behandelt wie in Bergamo. Bei der auffallenden Übereinstimmung, welche zwischen beiden Werken in technischer Hinsicht besteht, liegt es nahe, an Fra Damiano als Verfertiger auch des letztgenannten Stuhlwerkes zu denken. Nur bedarf es dann einer Erörterung über die Lebenszeit dieses Künstlers. Taffi (*Vite de' pittori etc. Bergamaschi*) versetzt seine Geburt in den Anfang des 16. Jahrh.; Marchese (*Memorie etc.*) rückt sie wenigstens bis vor 1490 zurück. Dann könnte er jedoch immer noch nicht wohl der Verfertiger der Chorstuhlfüllungen von S. Maria delle Grazie sein, welche nach der (bei Annoni, *Documenti spett. alla storia della S. Chiesa Milanese etc., Como* [1839] S. 6 mitgetheilten) Schenkungsurkunde Lodovico il Moro's bereits 1497 fertig waren¹⁾. Marchese selbst aber stellt (in der *Ausg.* von 1878/79, II. 275) einige Daten zusammen, welche durchaus auf den Schlufs führen, dafs Fra Damiano bereits wesentlich früher geboren sein müsse, als gewöhnlich angenommen wird. Nach dem Anonymus des Morelli war er ein Schüler des Fra Schiavon, d. i. des Sebastiano da Rovigno, der, um 1420 geboren, bereits 1505 starb. Sein Mitschüler war Fra Giovanni da Verona, 1467 geboren. Daraus hat bereits Caffi die Folgerung gezogen, dafs Fra Damiano etwa ein Altersgenosse des letzteren gewesen sei. Sein Todesjahr 1549 spricht wenigstens nicht dagegen. — Nach dem Vorstehenden erscheint es nun durchaus nicht unmöglich, dafs Fra Damiano das Chorstuhlwerk von S. Maria delle Grazie im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts angefertigt habe; dann müfste auch dasjenige von Bergamo ungefähr in die gleiche Zeit versetzt werden.

Es liegt in der Natur der Sache, dafs diese Werke uns über den Maler Zenale nicht viel Neues lehren können, wengleich sie infolge der unübertrefflichen Sauberkeit der Arbeit die Stileigenschaften seiner Zeichnung mit äufserster

1) Nach *Mongeri, L'arte in Milano*, S. 212, war diese pulcherrima tabulatura, wie sie die Stiftungsurkunde nennt, in das alte aus dem Jahre 1470 stammende Stuhlwerk eingelassen.

Treue übermitteln; im Zusammenhang mit seiner mehrfach überlieferten Thätigkeit als Architekt aber dienen sie wesentlich zur Vervollständigung der Kenntnis seiner Künstlerindividualität: sie zeigen, daß er zu den größten, mit dem vollendetsten Geschmack ausgerüsteten Meistern auf dem dekorativen Gebiet gehört.

Von den Fresken, welche Zenale in den Klosterhöfen von S. Maria delle Grazie ausführte¹⁾, hat sich nichts erhalten. Crowe und Cavalcaselle freilich führen Bruchstücke von Heiligenfiguren in der Kirche und eine Madonna mit Kind innerhalb einer Lünette sowie ein Brustbild des h. Dominicus und Rundbilder von Dominikaner-Heiligen in den Kreuzgängen an, die sie für gemeinsame Arbeiten des Zenale und Butinone halten. Im Jahre 1869 seien sie pietätlos überpinselt worden. Diese Malereien habe ich nicht gesehen; dagegen befinden sich in dem Durchgang zwischen dem Chor und dem Kreuzgang Freskenreste, die durchaus auf Zenale's Hand weisen. Zwischen den beiden Fenstern der h. Martin, eine jugendlich-stramme, vornehm-schöne Gestalt, auf einem Pferde, das wesentlich lebendiger behandelt ist als dasjenige Butinone's in Treviglio; darunter schwer erkennbare Spuren einer Madonna, welcher sich von beiden Seiten Anbetende nahen. An den übrigen drei Seiten Halbfiguren von Petrus und Paulus, Dominicus und dem segnenden Weltheiland (letztere beide übermalt) in Runden, die von Quadraten eingeschlossen sind. Die Ecken der letzteren sowie die Pilaster zwischen den Quadraten sind mit reichen, äußerst präzise grau in grau auf dunkel rötlichbraunem Grunde ausgeführten Ornamenten geziert, welche an diejenigen von S. Pietro in Gessate erinnern. — Auch diese Malereien dürften, ebenso wie die Chorstuhlfüllungen, in den neunziger Jahren entstanden sein, zu der Zeit, da Leonardo im Refektorium an seinem Abendmahl malte. Bekanntlich stand derselbe damals mit Zenale in Verkehr.

Sowohl nach der Analogie der Figurenzeichnung wie der Ornamentbehandlung erscheint es nicht unwahrscheinlich, daß die beiden grau in grau gemalten Fresken aus dem J. 1498 im Vorhof von S. Ambrogio zu Mailand dem Zenale angehören; aber auf jeden Fall sind dieselben zu sehr beschädigt, um ein sicheres Urteil zu ermöglichen. Auf der rechten Wand ist inmitten einer Renaissancehalle der h. Ambrosius dargestellt, wie er Augustinus und zwei andere Jünglinge tauft; fast das ganze Bild ist in rohester Weise neu gemalt, nur die drei Knieenden und die oberste Reihe der Zuschauerköpfe auf der rechten Seite lassen einigermaßen das ursprüngliche Aussehen erraten. Die beiden einfassenden gemalten Pilaster sowie der auf ihnen aufruhende Architrav sind mit

1) Über einer Thür des ersten Klosterhofs die wegen ihrer gelungenen Verkürzungen vielfach gerühmte „Auferstehung“, welche noch zu Lanzi's Zeit sichtbar war; wie es nach *Torre's Ritratto di Milano* scheint, handelte es sich hierbei um die Begegnung des Auferstandenen mit Magdalena. Ferner in demselben Klosterhof vier Fresken aus dem Leben Christi in Chiaroscuro, für deren zwei an der Kirchenwand befindliche *Girol. Gattico* die Gegenstände angiebt: Christi Befchneidung und der wunderbare Fischzug. — Jetzt sind daselbst nur die beiden grau in grau gemalten Thürlünetten Bramantino's zu sehen.

grau in grau gemaltem Rankenornament auf tiefrotem Grunde und Rundmedaillons mit Köpfen etc. geziert. Unter dem Architrav zieht sich die Inschrift hin: *Opera venerabilium . . . (canonicorum) . . . (pic)tura hec facta est 1498* (nach Mongeri)¹⁾. Das gegenüberliegende Wandbild, durch Pilaster und auf ihnen aufruhende Rundbogen in drei Teile geteilt, zeigt in der Mitte innerhalb einer offenen Halle mit kassettirter Rofettendecke den h. Ambrosius, wie er einen vor ihm knieenden Mann in Gegenwart von Umstehenden segnet; auf der linken Seite Lodovico il Moro mit seinen beiden Vorgängern und seinem Sohn Massimiliano. Der untere Teil dieser beiden Darstellungen ist völlig zerstört, ebenso wie das Bild der rechten Seite. Pilaster und Architrav zeigen hier ähnliche Ornamente wie auf der rechten Wand; in die Zwickel zu Seiten der Rundbogen sind Bildnismedaillons eingelassen, von denen die mit den Namen Artus und Terchia bezeichneten dadurch merkwürdig sind, daß sie bekannte Modelle aus Leonardo's Atelier wiedergeben.

In derselben Kirche ist auch das dreiteilige, freilich stark übermalte Bild am Ende des rechten Seitenschiffs, eine Madonna mit den hh. Ambrosius und Hieronymus, ein Werk des Zenale, unter dessen Namen es auch die Guiden — ursprünglich befand es sich im Professorat des Klosters S. Francesco — erwähnen. Calvi scheint der erste gewesen zu sein, der den Mittelteil mit der Madonna für Butinone in Anspruch nahm, woraufhin Crowe und Cavalcafelte das Bild als eine gemeinfame Leistung der beiden Künstler anführten: eine Verschiedenheit in der Behandlungsweise der einzelnen Teile läßt sich aber nicht erkennen.

Endlich sind einige Gemälde anzuführen, die ich auf Grund der oben erwähnten Merkzeichen unserem Meister glaube zuschreiben zu dürfen. Es sind: die Fresken aus dem Leben des h. Antonius in der zweiten Kapelle linker Hand in S. Pietro in Gessate zu Mailand, die wahrscheinlich nach 1482, dem Jahre, da Ambrogio Longhinana die Kapelle wiederherstellen ließ und neu dotirte (Latuada, *Descriz. di Milano*, I. 249), ausgeführt wurden. Auch Calvi giebt sie dem Zenale; Passavant (im *Kunstblatt* von 1838 S. 263) nennt Civerchio „den Älteren“; Crowe und Cavalcafelte denken an Montorfano.

Die Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand besitzt von ihm einen h. Antonius, $\frac{2}{3}$ lebensgroße ganze Figur, in einer Bogenhalle stehend, durch die man auf Landschaft blickt, ursprünglich wohl ein Flügelbild (Nr. 135 „Scuola Milanese“²⁾). — Ein Bild bei Herrn Frizzoni-Salis in Bergamo: der h. Michael nebst einem h. Bischof, der einen Kanonikus empfiehlt, offenbar gleichfalls Flügel, doch mit nahezu lebensgroßen Figuren innerhalb einer goldenen offenen Halle, zeigt die dem Meister eigentümlichen Formen, jedoch in etwas verallgemeinerter Weise, weshalb es eher als Altarbild zu betrachten wäre. — Das große dem Bramantino zuge-

1) *Calvi*, *Notizie*, II. 12, liest 1428 und giebt die Malereien seinem „alten“ Bramantino.

2) Das Gegenstück, falls es überhaupt ein solches ist: der h. Stephanus (Nr. 129), dürfte eher der Schule Zenale's angehören.

schriebene Querbild von 1491, die Beschneidung Christi, im Louvre (Nr. 409), scheint mir durchaus auf Zenale zu weisen. Zu den Seiten der Hauptscene stehen je zwei Heilige: links Ambrosius und eine Märtyrerin, rechts Hieronymus und ein Bischof; im Vordergrund kniet der Stifter, ein Frate Jacobus Lampugnani, gegenüber dem links, zu Seiten der thronenden Madonna, knieenden Hohenprieester. Die symmetrische Anordnung, die geschickte den Raum nach seiner Tiefe hin ausnutzende Gruppierung der Gestalten, deren würdevolle Charakterisierung und große Zeichnung, endlich die Behandlung der Architektur und des Ornaments: wiederum eine offene Halle, welche Durchblick auf die Landschaft gewährt, sowie Pilaster mit zierlicher Goldintarsia auf schwarzem Grunde; das alles ist für den Meister charakteristisch. An den Seiten des Thronsockels liest man die Inschrift: **X** ANNO 1491 | FR. IA. LAPVGNANVS. PP. | HVMIL. CAN. Crowe und Cavalcaffelle beschreiben das Bild zusammen mit einer Kreuzigung im Mailänder Municipio als Werk Bramantino's; doch paßt das, was sie von der Kreuzigung ausagen, durchaus nicht auf das Louvre-Bild. Letzteres stammt aus dem Kloster der Oblati zu Mailand und befand sich zu Passavants Zeit im Besitz des Herzogs Melzi, wo es für einen Leonardo galt; Passavant meint, es könne vielleicht von Cristoforo Lombardino gemalt sein, einem Künstler, den jedoch Lomazzo (Tratt. II. 325) vornehmlich als Architekten anführt.

Auf Grund dieses Materials und mit Zuhilfenahme der sonstigen Nachrichten über Zenale's Leben und Wirken vermögen wir uns von dem Künstler ein deutlicheres Bild zu machen als von irgend einem der übrigen Lombarden, mit alleiniger Ausnahme Foppa's. Wir gewahren, daß er mit Recht von Lomazzo stets mit Foppa und Mantegna zusammen als Fortsetzer ihrer Bestrebungen auf den Gebieten der Proportionslehre und Perspektive, dann auch mit Leonardo, Bramante und den großen Zeichnern der späteren Zeit genannt wird, und zwar sowohl in Bezug auf das Entwerfen von Gemälden wie von Bauwerken.

Während eines langen Lebens, von 1436 bis 1526, war es ihm gegeben, sein Heimatland, besonders aber dessen Hauptstadt Mailand, mit einer ansehnlichen Reihe von Malereien, zum nicht geringen Teil in Fresko, zu schmücken; daher Cefariano in seiner Vitruvausgabe mit Recht die *pratica del pingere in muri* in qualche parte de Architectura di Bernardo Triviliano hervorheben konnte; zugleich eines der vielen Zeugnisse für das Ansehen, in welchem der Künstler noch in seinem spätesten Alter stand. Durch seine, für uns leider verlorenen, kunsttheoretischen Forschungen hatte Zenale den Rang einer Autorität erworben, die selbst zur Zeit eines Leonardo sich zu behaupten vermochte. In der letzten Hälfte seines Lebens ward ihm endlich die Leitung wichtiger Bauten, wie namentlich diejenige des Mailänder Doms, übertragen. Nimmt man dazu seine durchaus einzig dastehende Thätigkeit als Ornamentenzeichner, so gewinnt man das Bild einer jener vielseitigen und zugleich harmonischen Persönlichkeiten, wie sie für die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts in Italien charakteristisch sind; und

darf man ihn auch nicht mit seinen erlauchten Zeitgenossen Bramante, Leonardo, Michelangelo, Raffael auf eine Linie stellen, so verlangt sein Name sofort nach ihnen genannt zu werden.

Lomazzo nennt als seinen Lehrer Vincenzo Civerchio cognominato il Vecchio, den Maler der Fresken in der Petrus-Martyr-Kapelle von S. Eustorgio zu Mailand. Dieser Künstler, den Lomazzo freilich mehrfach ausdrücklich von Foppa unterscheidet, ohne jedoch etwas weiteres über ihn auszufügen, den auch Vafari nicht kennt, dürfte doch endlich aus der Geschichte zu streichen sein, nachdem die Jahrhunderte lang übertünchten Fresken, die kürzlich wieder zu Tage getreten sind, deutlich die Urheberchaft Foppa's gezeigt haben¹⁾. Letzteren, der bereits 1455 ein völlig ausgebildeter Maler war, mag Zenale gar wohl zum Lehrer gehabt haben, wenn sich auch keine direkte Beeinflussung in seinen Werken nachweisen läßt. Die Berührungspunkte sind durchaus allgemeiner Natur, aber bedeutungsvoll sowohl für die Kunstbestrebungen jener Zeit, wie für die unter sich übereinstimmenden Charaktereigenschaften beider Künstler. Monumentale Größe streben beide an, aber über dem Pomp der Inszenirung vergessen sie doch nicht in erster Linie die Einfachheit und Ruhe der Komposition im Auge zu behalten. Sie vertreten eine Kunst, die jenes heroischen Zeitalters, wie Morelli daselbe benannt hat, völlig würdig ist: eine Kunst, die noch durchaus im Dienst der Kirche steht, sich deren strenger Zucht willig fügt, und der es Ernst ist mit dem, was sie malt. In diesem Ernst der Auffassung spiegelt sich hell der markige Charakter beider Meister. Butinone ist matt und schwachmütig dagegen; ebenso der sonst Zenale so nah verwandte und unverkennbar von Foppa herkommende Borgognone. Nur beweist Foppa seine Überlegenheit durch die Dramatik, mit welcher er Szenen wie die aus dem Leben des Petrus Martyr zu erfüllen weiß, und andererseits durch die größere Gemütsiefe und Innigkeit, welche er in seine Madonnenbilder legt. Dafür tritt bei Zenale mehr die handfeste Natur zu Tage, welche ihre Gestalten mit einer sprühenden Lebensenergie erfüllt und die mangelnde dramatische Bewegung durch reicheren Schmuck der Örtlichkeit und sonstige Ornamente aufzuwiegen sucht. Steht er in der bisweilen knitterigen Gewandbehandlung sowie in der liebevollen Durchführung der landschaftlichen Hintergründe dem Foppa ziemlich nahe, so weicht er in wesentlichen Punkten, wie der Zeichnung der Körperformen und der Modellirung, beträchtlich von ihm ab: seine Körperformen sind fülliger und massiger und in den Umrissen stärker gerundet; die Modellirung ist heller und in größeren gleichmäßigen Massen gehalten: in beiden Hinlichten gelangt das auf die Gesamtwirkung hinstrebende Wesen des Meisters zum Ausdruck, welches schließlich in der symmetrischen Komposition und der vollendeten Ausnutzung des

1) Die Benennung Foppa's als Vincenzo (Bresciano) il Vecchio zur Unterscheidung von dem eine Zeitlang gleichfalls in Brescia thätigen, wenn auch aus Crema stammenden Vincenzo Civerchio mag infolge des Gleichlauts zu einer Verwechslung geführt haben; wie denn des letzteren Name von Vafari in die Form Verchio umgebildet wurde.

Raumes seinen höchsten Triumph feiert. Zenale ist vermöge seiner eminent formalen Anlage in erster Linie Zeichner, wie solches schon Vasari betonte; aber gerade für den Freskomaler ist das ja die wesentliche Eigenschaft. Man wird daher bei ihm auch nicht die wunderbar feine und harmonische malerische Vollendung zu suchen haben, die Foppa gewissen kleinen Andachtsbildern zu geben wußte. Wohl aber entspringt diesem Grunde eine weitere Eigenschaft, welche neben der gemeinsamen Grundlage der Charaktere den zweiten Punkt der Übereinstimmung zwischen beiden Künstlern bildet: die Beherrschung der perspektivischen Regeln und die Vorliebe, mit welcher schwierige Probleme dieser Art gelöst und zur Anwendung gebracht werden.

Die Freude an dem kürzlich errungenen und stetig weiter ausgedehnten Besitz dieser Regeln, die erst die Erreichung eines der wesentlichen Ziele der Malerei, die vollendete Illusion, ermöglichten, bildet überhaupt eines der charakteristischen Merkmale der Zeit; nachdem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die großen Florentiner die Grundlage gelegt, Piero della Francesca in Mittelitalien und Mantegna im Norden diese Kunst in ihrer ganzen Fülle zur Anwendung gebracht, scheinen die perspektivischen Studien nirgends so eifrige Pflege gefunden zu haben als im Mailand der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in jenem Mailand das unter dem prunkvollen Regiment der Sforza's feinem Ziel, ein zweites Athen zu werden, entgegenseilte. Gleich Foppa, Leonardo, Bramantino hat auch Zenale einen perspektivischen Traktat verfaßt, von dem wir jedoch nur dürftige Kunde durch Lomazzo besitzen. In der „Idea“ S. 17 sagt er: . . . scrisse un trattato di prospettiva ad un suo figliuolo l'anno della peste del 1524 e del modo di edificar case, templi ed altri edificij. Im „Trattato“ bekennt er sich als Besitzer des Buches. Eine Stelle, betreffend die Deutlichkeit entfernter Gegenstände, führt er in der „Idea“ S. 107 an.

Als Zenale gemeinsam mit seinem Landsmann Butinone im J. 1485 den Auftrag erhielt, um einen ansehnlichen Preis das prächtige Altarblatt für S. Martino zu malen, muß er, der nahezu Fünfzigjährige, bereits auf eine Reihe von Werken, die seinen Ruf begründet, haben zurückblicken können. Doch befindet sich unter den wenigen erhaltenen keines, welches sich mit irgend welchem Grunde früher ansetzen ließe, als das Trevigliener Bild. Wohl aber haben wir Kunde von vielen Werken, die er in Mailand selbst ausgeführt, und die jetzt zum größten Teil untergegangen, teilweise vielleicht nur verschollen sind: so die Martyrien der hh. Petrus und Paulus, Fresken in einer Kapelle von S. Francesco; im Carmine eine Kapelle (die dritte rechts) mit Vorstellungen aus dem Leben der Magdalena, die wegen ihrer Verkürzungen gerühmt wurden; das Fresko der Verkündigung in S. Simpliciano¹⁾; in Sta. Anna das Altarbild mit der Namensheiligen (noch zu

1) Lomazzo (Tratt. II, 49) spricht von ante dell' organo; woraufhin wohl Crowe und Cavalcaselle diese Darstellung mit den beiden Tafeln beim Grafen Borromeo in Mailand identifiziert haben. Verwandtschaft mit Zenale's Stil ist freilich vorhanden, doch wird die

Franc. Bartoli's Zeit [1776] vorhanden); in S. Matteo alla Moneta auf dem Hochaltar drei Tafeln mit der Madonna und den beiden Johannes, wo sich nach Albuzzi um 1770 auch noch eine kleine Pietà befunden haben soll; im Nonnenkloster del Crocifisso, über der Thür, welche aus dem Kloster in die Kirche führte, ein Fresko: Maria mit dem Christkinde an der Brust, nebst dem h. Bernhard und anderen Mönchen seines Ordens (Torre Ritr. 139). — Über die Entstehungszeit aller dieser Werke fehlen die Nachrichten.

Nach Beendigung der Arbeit in Treviglio sollen beide Maler für die geistliche Brüderschaft des benachbarten Mozzanica Bilder ausgeführt haben, die der genannte Albuzzi sah; wie denn diese gemeinfame Wirksamkeit längere Zeit hindurch angedauert zu haben scheint. Die wohl in den neunziger Jahren in S. Pietro in Gessate zu Mailand ausgeführten Arbeiten sind hier zu erwähnen, ebenso wie die untergegangenen Dekorationen in der großen Sala della Palla des Castello di Porta Giovia daselbst, zu deren Ausführung sie gleich allen übrigen namhaften Malern des mailändischen Gebiets zu Ende des Jahres 1490, als die Doppelhochzeit Lodovico il Moro's und seiner Tochter Anna nahe bevorstand, herbeigerufen wurden¹⁾. Als eine dauernde und regelmässige kann aber, den erhaltenen Werken wie den Dokumenten nach, die Verbindung beider Künstler nicht betrachtet werden.

Wenn der vorstehende Versuch, bestimmte Werke Zenale zuzuteilen, Billigung finden sollte, so würde sich daraus ergeben, daß das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ein für ihn besonders fruchtbares gewesen; denn dieser Zeit gehörten außerdem noch die Beschneidung im Louvre, die Fresken von S. Ambrogio sowie diejenigen in S. Maria delle Grazie und die Chorstuhlfüllungen daselbst an. Es ergäbe sich daraus, daß er nach Vollendung der Arbeiten im Kastell seinen Wohnsitz in Mailand behalten und gleich Bramante, der damals die seinen Ruhm weithin verbreitende Canonica, den Hallengang an S. Ambrogio, vollendete, gleich Leonardo, der das Modell zum Reiterbild Francesco Sforza's entwarf und sein Abendmahl schuf, von Lodovico il Moro beschäftigt wurde und zwar in erster Linie für jene Kirche der gnadenreichen Mutter Gottes, deren Ausschmückung dem von abergläubischer Religiosität erfüllten Fürsten zunächst am Herzen lag. Daß Zenale seinen Hauptwirkungskreis in S. Maria delle Grazie gefunden, wird auch schon durch den Umstand bewiesen, daß er in dieser Kirche

Möglichkeit einer Identifizierung beider Werke dadurch ausgeschlossen, daß Torre (Ritr. di Mil. 1674 S. 235) ausdrücklich bezeugt, die Malereien in S. Smpliciano seien al fresco ausgeführt gewesen und hätten sich nei lati interiori della porta maggiore befunden; ebenso Latuada. *Lanzi* (II. 397) bemerkt: con un' architettura artificiosissima a ingannar l'occhio. Questa però è il meglio della pittura: le figure han del meschino in sè e ne' vestiti.

1) Der zu diesem Behuf an den Podestà von Treviglio erlassene Befehl (mitgeteilt bei *Casati*, Castello di Milano, 1876, 4^o S. 104) ist dadurch interessant, daß er die damalige Anwesenheit beider Maler in ihrer Vaterstadt bezeugt, und ferner durch die mit den sonstigen Dokumenten übereinstimmende Schreibung ihrer Vornamen: Bernardo di Genaro (Zenale) und Bernardino (Butinone).

selbst neben seinem im J. 1524 von der Pest hingerafften Sohn Gerolamo seine Grabstätte fand. Von dem Verhältnis gegenseitiger Achtung, worin er und Leonardo zu einander standen, giebt die von Lomazzo mitgeteilte Anekdote ein schönes Zeugnis: Leonardo fragt den älteren Meister um Rat wegen seines Christuskopfes im Abendmahl, und dieser erklärt sich dahin, daß er ihn nur stehen lassen möge, wie er ist, denn die Schönheit gewisser Apostelköpfe zu übertreffen, werde ihm doch nie gelingen. Die tüchtige Kraft und der gesunde Sinn dieses Vertreters der lombardischen Schule wird dem großen, im Denken so selbständigen, im Beurteilen seiner Werke aber so vorsichtigen Florentiner gewiß imponirt haben; wie denn beide Kunstweisen, die alte und die neue, noch bis weit ins folgende Jahrhundert hinein im mailändischen Gebiet neben einander hergingen. Eine Einwirkung Leonardo's auf Zenale läßt sich aber nirgends mit Bestimmtheit nachweisen; wenn letzterer in den dekorativen Medaillons der Fresken in S. Ambrogio (falls dieselben überhaupt von ihm herrühren) leonardeske Modelle verwendete, so dürfte er hierin etwa nur einem Modeerfordernis gefolgt sein oder der fremden Richtung eine Aufmerksamkeit erwiesen haben.

Als im J. 1499 die Herrschaft der Sforza jäh zusammenbrach, scheint er nicht gleich den übrigen aus der Fremde hinberufenen Kunstgrößen Mailand verlassen zu haben, da er sich daselbst bereits wieder im J. 1502, laut der Dornenkrönung beim Grafen Borromeo, nachweisen läßt und andauernd bis zu seinem Ende thätig bleibt. Ob er jemals Rom besucht, wie aus einer Stelle in Cefariano's Vitruv-Kommentar, wo er zugleich mit mehreren anderen, die solches gethan, angeführt erscheint, läßt sich nicht erweisen. Dagegen sind uns Nachrichten über seine Wirkksamkeit an einem anderen Ort außerhalb Mailands, in Brescia, erhalten. In einer Kapelle von S. Francesco sah Averoldo (1700) Fresken aus dem Neuen Testament, die durch gemalte Pilaster von einander gefondert waren, während Medaillons auf ornamentirtem Grunde (vielleicht ähnlich wie in S. Ambrogio) sich darüber befanden. Die Bezeichnung soll gelautet haben: Bernardus de Senalis de Treviglio pinxit; über die Entstehungszeit ist nichts bekannt. In S. Agata daselbst wurden ihm eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige sowie das Martyrium der Namensheiligen zugeschrieben; in S. Lorenzo endlich eine Beweinung Christi.

Bevor wir die Betrachtung von Zenale's Thätigkeit als Maler schließen — für eine Fortdauer derselben bis ins 16. Jahrhundert hinein haben wir keine weiteren Zeugnisse, doch ist andererseits ebenso wenig bezeugt, daß er sich nunmehr etwa ausschließlich der Baukunst zugewendet habe —, muß noch hier der einzigen Stelle des Lomazzo gedacht werden, in der er sich mit etwas größerer Ausführlichkeit über Zenale's Eigenschaften als Maler verbreitet. Bei Gelegenheit der Auferstehung im Kloster delle Grazie rühmt er, da gerade von Lichtern und Schatten die Rede ist, die gute Disposition der Figuren (*ben collocate*), die kunstvolle und richtige Verteilung der Lichter (*coi lumi a' suoi luoghi con arti-*

ficio disposti), infolge deren die Gestalten sich völlig runden (pajano di rilievo); dann erwähnt er auch die Kraft und Energie, die diese Gestalten erfüllen (tanta forza e furia tengono da se stesse) und hebt die bewunderungswerten Verkürzungen hervor (maravigliosi scorci), welche durch die richtige Verteilung der Lichter gehoben werden (tutto effetto della regolata disposizione dei lumi); nur tadelt er, daß die Figuren, obwohl in heftiger Bewegung, kein Muskelspiel zeigen und überhaupt nicht von genügend gewählter Bildung seien (figure, per rappresentarvi la prestezza, fatte senza muscoli, e non ricercate come dovrebbero). Spricht auch aus den letzten Worten bis zu einem gewissen Grade der Manierist, der in Michelangelo seinen Abgott sieht, so stimmt doch diese Bemerkung über Zenale's Unfähigkeit zur Darstellung lebhaft bewegter Szenen ebenso zu dem Resultat, welches uns die Betrachtung der Werke ergab, wie andererseits Lomazzo's vorhergehende Äußerungen über die guten Seiten des Künstlers.

Über seine Thätigkeit als Architekt an S. Maria presso S. Celso in Mailand wissen wir nur durch einen Zahlungsnachweis aus dem Jahre 1514 (Cafati, Treviglio, S. 254); vordem war er bereits 1502 zusammen mit einem Maler Johannes Angelus und 1506 an dieser Kirche beschäftigt gewesen¹⁾. Falls er überhaupt, wie bisweilen behauptet wird, mit der Ausführung des Vorhofes betraut gewesen, so wird er sich dabei wohl nur an die Vorarbeiten eines Angelo Siciliano und Cristoforo Solari gehalten haben.

Auch als Architekt des Domes war er mit letzterem Künstler zugleich beschäftigt, indem Solari daselbst seit 1519, Zenale seit 1522 thätig war. Näheres ist über diese seine Thätigkeit nicht bekannt, außer daß er bereits vor seiner Anstellung den Auftrag erhielt, ein Modell des Baues in seinem damaligen Zustand herzustellen, damit an demselben etwa bereits begangene Fehler besser erkannt werden möchten. Vafari's Angabe, daß er sich während seiner Thätigkeit als Dombaumeister an das Vorbild der Chornische in S. Satiro gehalten, kann wohl nur dahin verstanden werden, daß er die reinen Renaissanceformen in Anwendung gebracht habe.

Einen deutlichen Beweis für den Ruf, dessen Zenale genoß, sehen wir in dem Umstand, daß er zweimal, in den Jahren 1520 und 1525, nach Bergamo entboten wurde, um wegen eines großen gegoffenen und ciselirten Altarfehmes von vergoldetem Kupfer, mit silbernen freistehenden Figuren darin, der für S. Maria della Misericordia von dem Bildhauer Gio. Simone de Germanis aus Pavia und

1) In letzterem Jahre mit der Ausmalung eines der zwölf Apostelbildnisse in der Kuppel, wobei er wohl nur ein Relief (wie solche von den beiden Bildhauern Sfondati von Cremona und Padovani di Giovanni von Mailand daselbst ausgeführt wurden) probeweise zu bemalen, nicht ein Fresko zu malen hatte. In den Kirchenbüchern heißt es: Conclusum est quod Mag. Bernardus de Trivilio faciat seu dipingat et perficiat juxta tiburium ceptum unum ex duodecim Apostolis existentem juxta seu infra dictum tiburium.

weiterhin von den Brüdern Cambi aus Cremona ausgeführt wurde, feinen Rat zu erteilen ¹⁾.

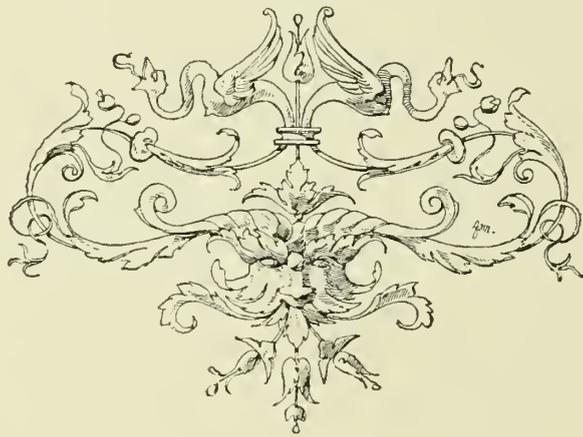
Neunzigjährig beschlofs der Künftler fein reiches Leben am 10. Januar 1526 und wurde neben feinem zwei Jahre früher von der grofsen Pest hingerafftten Sohn Gerolamo in S. Maria delle Grazie zu Mailand begraben.

Von den Werken, welche ihm font noch zugeschrieben werden, jedoch mit den oben angeführten durchaus nicht in Einklang zu bringen find, mufs in erster Linie das grofse Bild in der Brera (im Katalog von 1881 Nr. 87) zu Mailand erwähnt werden, welches die thronende Madonna umgeben von den vier Kirchenvätern und Lodovico il Moro nebst feiner Familie darstellt. Der Leonardo-Schüler, von dem es herftammt, gehört bisher noch zu den Unbekannten. Morelli hielt ihn für identisch mit demjenigen Maler, der die Madonna Nr. 112 in der Sammlung Poldi in Mailand, die Madonna Litta in der Eremitage und vielleicht auch die Madonna in der Münchener Pinakothek Nr. 1044, die sich ehemals in Schleifshelm befand, geschaffen. Derfelben Ansicht scheinen auch Crowe und Cavalcaselle zu fein, indem sie wenigstens das Hauptbild dieser Gattung, die Madonna Litta, ebenso wie das grofse Brerabild, Zenale zuschreiben, die übrigen freilich dem fogen. Bernardino de' Conti belaffen. Auf die Kontroverfe wegen des letzteren Namens kann hier nicht eingegangen werden: er scheint sich kaum halten zu laffen gegenüber den bezeichneten und datirten Bildern Conti's, wie den Bildnissen von 1499 in der Berliner Galerie, von 1501 im kgl. Schlofs in Berlin, von 1505 bei den Erben des Marchese Pallavicino-Trivulcio zu Turin; auch die Frage ist hier nicht zu erörtern, ob das Brerabild und die übrigen genannten Madonnenbilder von einer und derselben Hand herrühren: nur der eine Umstand bedarf der Hervorhebung, dafs alle diese Werke unter direktem Einflufs Leonardo's und in vollständiger Nachahmung feiner Manier ausgeführt find. Zenale aber war, wie das Vorangehende genugfam gezeigt haben dürfte, ein Künftler von fo kräftig ausgeprägter Individualität, fo fest in den Traditionen der heimischen Schule wurzelnd, zudem von fo allgemeiner Anerkennung getragen, dafs durchaus kein Grund zu der, übrigens durch keinerlei Nachrichten unterstützten, Annahme vorliegt, als habe er sich plötzlich in feinen alten Tagen — denn nur von diesen kann die Rede fein, da das Alter, in dem die Kinder Lodovico's dargestellt find, auf das Jahr 1493 weist — in den Bann des wesentlich jüngeren Genossen begeben.

Das Brerabild, aus der Kirche S. Ambrogio ad Nemos stammend, scheint erst vor verhältnismäfsig kurzer Zeit auf Zenale's Namen getauft worden zu fein, nachdem es an feinem ursprünglichen Standort denjenigen Leonardo's getragen.

1) Anon. des Morelli und *Taffi*, Vite I.

Eine gewisse Starrheit und Griesgrämigkeit dürfte wohl dafür sprechen, daß das Bild von einem nicht mehr jugendlichen Künstler gefertigt worden, der ein tüchtiger Porträtist, aber zu sehr an die Traditionen der heimischen Schule gewöhnt war, um von Leonardo mehr als das Äußerliche seiner Kunstweise annehmen zu können. Bei den jüngeren Kräften, die als Schüler Leonardo's ausdrücklich bekannt sind, wie dem sog. Bernardino de' Conti und Antonio Beltraffio (an letzteren denken Crowe und Cavalcaffelle bei dieser Gelegenheit), macht sich aber ein solches Schwanken nicht bemerklich; sie dürften deshalb schwerlich hierbei in Betracht kommen. Dem Bilde verbleibt somit vorläufig noch ein räthelhafter Charakter.





Zu Perugino's Jugendentwicklung.

Von Konrad Lange.



in eigentümliches Dunkel scheint über den ersten vierzig Jahren Pietro Perugino's zu ruhen. Der Glanz seines großen Schülers hat die Jugend des Lehrers in Schatten gestellt. Dazu die Mangelhaftigkeit der Überlieferung. Wie ein Riese tritt uns Vannucci in den achtziger Jahren des Quattrocento entgegen, wir wissen wohl, wohin er geht, aber nicht, von wannen er kommt.

Mehr als bei anderen Künstlern würden uns die Jugendwerke bei einem Meister interessieren, der kurz nach der Zeit, wo wir ihn künstlerisch fassen können, mit der Entwicklung innehält, dessen späteres Schaffen eigentlich nur ein Fortbewegen in den einmal eingeschlagenen Geleisen, ein handwerksmäßiges Ausnutzen der einmal erworbenen Fähigkeiten ist. Zwar hat er lange genug gelernt und gestrebt. Zu einer ungewöhnlichen Begabung gefellte sich in seiner Jugend kraftvolle Energie. Aber als um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts der junge Raffael in sein Atelier eintrat, da war es längst mit seiner Entwicklung vorbei. Volle fünf und zwanzig Jahre, die letzten seines Lebens, widmete er der massenhaften Produktion von Kirchenbildern, deren Reihe nur ein Zeugnis immer wachsenden Verfalls ist.

Diese späten Werke, zusammen mit den Schulbildern des Meisters, überwiegen an Zahl so sehr die Schöpfungen seiner ersten fünfzig Jahre, daß der Laie aus ihnen in erster Linie die Kenntnis desjenigen Stiles schöpft, den wir als „peruginesk“ bezeichnen: Runde Madonnenköpfe mit süßlich zusammengekniffenem Munde, schwer herabfallenden oberen Augenlidern und blödem Ausdruck, verhimmelnde Heilige mit typischen Fußstellungen und gespreizten Handbewegungen, Kinder, die mit ihrer glatten leeren Modellierung auf der Drechselbank gefertigt zu sein scheinen, das Ganze von leerem Pathos durchdrungen und in ein gelbliches kraftloses Kolorit getaucht.

Das Urteil darüber, in welche Zeit die höchste Blüte Perugino's fällt, hat sich, wie es scheint, noch nicht abgeklärt. Wie oft werden die Fresken im Cambio zu Perugia vom Jahre 1500 für das vollendetste Werk seines Pinsels gehalten, während sie doch schon die deutlichsten Spuren des Verfalls zeigen!

Wer tiefer in sein Wesen eingedrungen ist, der verlegt den Höhepunkt seines Schaffens in die neunziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts, in die Zeit, die seinen herrlichten Tafelbildern das Leben gegeben hat. Aber auch bei ihnen entdeckt der schärfere Blick hier und da schon die Keime jener Manier in der Zeichnung und im Ausdruck, die später so sehr überhand nimmt.

So kommen wir, rückwärts gehend, von selbst auf die achtziger Jahre, in denen Perugino im Wettstreit mit seinen großen Florentiner Zeitgenossen sechs monumentale Fresken an den Wänden der Sixtinischen Kapelle geschaffen. Wer sich nach Galeriebildern eine Idee von dem Stile des Meisters gebildet hat, der steht dem Fresko der Schlüsselübergabe oder gar den beiden anderen noch erhaltenen Fresken des Meisters wie einem Rätsel gegenüber. Wer die erwähnten Arbeiten der neunziger Jahre kennt, dem wird es allerdings nicht schwer, durch ihre Vermittlung die Fäden von der römischen zu der späteren Zeit hinüber zu ziehen. Aber wie ist der Meister zu seinem „Sixtinischen“ Stile gelangt, wie hat er die Stufe erreicht, auf der er uns in voller Manneskraft, als Vierziger etwa, entgegentritt? Sollte auch kein einziges früheres Werk auf uns gekommen sein, an dem es möglich wäre, einen Einblick in seine Entwicklung zu gewinnen? Es gilt, den jungen Perugino aufzufuchen, den „göttlichen Maler“, den ein Leonardo seiner Freundschaft würdigte, der den Größten seiner Zeit als Ebenbürtiger an der Seite stand. Nur Werke allerersten Ranges sind es, die den Anspruch erheben können, ihm zugeschrieben zu werden. Auf Vergeßenes hinweisend, Verwandtes herbeiziehend, möchte ich wenigstens einen bescheidenen Anfang zu dieser Arbeit machen.

Über die Erziehung, welche dem Lehrer Raffaels zu teil geworden, besitzen wir zwei verschiedene Angaben Vasari's. Das eine Mal nennt er ihn einen Schüler des Piero dei Franceschi¹⁾, das andere Mal läßt er ihn als Gehilfen in die Werkstatt eines untergeordneten Peruginer Malers eintreten, auf dessen Rat er nach Florenz gegangen sei und unter Andrea del Verrocchio studirt habe²⁾. Da Vasari im Leben des Perugino den großen Meister von Borgo San Sepolcro gar nicht nennt, so hat seine nebenfächliche Erwähnung im Leben des letzteren wenig Autorität; um so weniger, als er nicht die Zeit, wo Piero dei Franceschi in Perugia, sondern wo er in Arezzo arbeitete, für die Lehrzeit Perugino's zu halten scheint. Danach müßte dieser in den sechziger Jahren, also, da Vasari den Aufenthalt

1) *Vasari* im Leben des Piero dei Franceschi, ed. Milanese II, 500: „Fu suo discepolo ancora Piero da Castel della Pieve, che fece un arco sopra Sant' Agostino, ed alle monache di Santa Caterina d'Arezzo un Sant' Urbano, oggi ito per terra per rifare la chiesa.“

2) *Vasari* im Leben des Pietro Perugino, ed. Milanese III, 566 ff.: „Il quale, fra la miseria e lo stento, fu dato dal padre per fattorino a un dipintore di Perugia; il quale non era molto valente in quel mestiero, ma aveva in gran venerazione e l'arte e gli uomini che in quella erano eccellenti.“ Der Lehrer weckt den Ehrgeiz des Knaben und preist ihm beständig Florenz als die wahre Schule der Malerei. „Da questi avvisi dunque, e dalle persuasioni di molti altri mosso, venne Pietro in Fiorenza, con animo di farsi eccellente . . . Studiò sotto la disciplina d'Andrea Verrocchio.“

in Florenz direkt an den in Perugia anknüpft, vor seiner Studienzeit in Perugia schon bei Piero dei Franceschi gearbeitet haben. Es ist aber sehr unwahrscheinlich, daß Perugino aus einer solchen Schule erst in diejenige eines untergeordneten Peruginer Malers zurückgekehrt sei: von Arezzo führte der Weg geographisch wie künstlerisch direkt nach Florenz, nicht über Perugia. Auch ist es bisher nicht gelungen, den Einfluß des Piero dei Franceschi auf Perugino's Stil irgendwie nachzuweisen. Man pflegt allerdings, wie bei Signorelli auf das Studium des Nackten, so bei Perugino auf die Perspektive hinzudeuten, aber welcher Art die perspektivischen Kenntnisse waren, die Perugino nur in Arezzo, nicht auch in Florenz hätte lernen können, das ist bisher nicht genauer formuliert worden. Wer die Arbeitsweise Vafari's kennt, wird aus der Erwähnung von Bildern Perugino's in Arezzo schließen, daß der Biograph, der ja selbst Aretiner war, erst auf Grund dieser Bilder die Schülerschaft willkürlich erfunden hat. Wir können uns also nur an die zweite Version halten, die auf Perugia weist.

Jener untergeordnete Peruginer Maler, der die ersten Schritte des Jünglings lenkte, ist nicht schwer zu ermitteln. Weder Niccolo di Foligno, Vafari's „Alunno“, noch Benedetto Buonfigli, die man früher immer zu nennen pflegte, kommen in Betracht. Denn Alunno hat erstens mit Perugia nichts zu thun und wird zweitens von Vafari (III, 508) als „eccellente pittore nella città di Fuligno“ bezeichnet, von Buonfigli, der allerdings damals das Haupt der Schule von Perugia war, sagt Vafari (III, 506) ebenfalls: „Fu costui assai stimato nella sua patria, innanzi che venisse in cognizione Pietro Perugino.“ Das Lob von Florenz, welches Vafari dem Unbekannten in den Mund legt, deutet auf persönliche Bekanntschaft mit den Florentiner Kunstzuständen, die Nachricht, daß Perugino später in das Atelier des Verrocchio eingetreten sei, legt wenigstens die Vermutung nahe, daß auch sein Lehrer der von Verrocchio vertretenen Richtung der Florentiner Malerei gehuldigt habe. Alles dies paßt in erwünschter Weise auf einen und nur auf einen umbrischen Maler jener Zeit, nämlich Fiorenzo di Lorenzo.

Fiorenzo di Lorenzo bezeichnet, wie schon Rumohr und Passavant erkannten ¹⁾, in der umbrischen Malerei eine Art Epoche. Ein fleißiger, ernster Künstler, obwohl ohne höhere Begabung, eignete er sich, soweit wir ihn aus seinen Werken kennen, wohl zum Lehrer selbst eines bedeutenderen Mannes. Sein einziges mit Namen und Jahreszahl bezeichnetes Bild ist das Altarbild von 1487, welches aus der Sakristei der Kirche S. Francesco von Perugia in die städtische Galerie dafelbst übertragen ist ²⁾. Rechts und links von einer jetzt leeren Nische stehen Paulus und Petrus, in der Lünette darüber wird die Madonna von Engeln angebetet. Deutlich zeigt sich hier in dem Gesichtstypus der Madonna, in den Gewändern und Händen der Apostel das Studium Verrocchio's. Man vergleiche den anbeten-

1) Rumohr, It. Forsch. II, 324. Passavant, Raphael Sanzio und sein Vater Giovanni Santi I, 482.

2) Gabinetto di Fiorenzo No 15. Auf den Gewandfäulen der Apostel steht: FLORENTIVS. LAVRENTI. F. PINSIT. MCCCCLXXXVII.

den Engel links in der Lünette mit einem der Engel auf dem Grabrelief des Kardinals Niccolo Forteguerra im Dome von Pistoja. Haltung und Gewandbehandlung sind fast dieselben, nur haben die Formen, die schon in dem Original nicht auf der sonstigen Höhe Verrocchio's stehen, unter der Hand des umbrischen Meisters durch Schematisierung und Verknöcherung noch mehr eingebüßt.

Vierzehn Jahre früher sind die acht Bilder aus dem Leben des heiligen Bernhardin von Siena ausgeführt, die ebenfalls aus S. Francesco in die städtische Galerie gelangt sind¹⁾. Die Jahreszahl 1473, die sich, zusammen mit dem Worte FINIS, auf dem Bilde der Rettung des Mädchens aus dem Brunnen (Nr. 3) befindet, giebt das Jahr der Vollendung des Cyklus an. Den Namen des Buonfigli hätte man mit diesen Bildern nie zusammenbringen sollen. Sie tragen durchaus das Gepräge von Fiorenzo's Hand. Schon hier hat Fiorenzo die Traditionen seiner umbrischen Vorgänger, wenn er ihnen überhaupt jemals ernstlich gefolgt war, überwunden. Es sind die Florentiner Typen, speziell die aus der früheren Zeit des Verrocchio, die uns hier, in eigentümlich individueller Umbildung, entgegentreten²⁾. Die hervorragende Bedeutung dieser Bilder für die jüngere Generation der umbrischen Malerschule, die Signorelli, Perugino, Pinturicchio, ist öfters betont worden. In der That kann angefihts des Datums derselben kein Zweifel sein, daß die peruginesken Züge, die sich in ihnen finden, und die auch in anderen gleichzeitigen Arbeiten des Meisters entgegentreten, nicht erst von Perugino auf Fiorenzo übertragen, sondern von diesem zuerst, im Anschluß an seine florentinischen Muster, ausgebildet worden sind.

Die besser ausgeführten unter den Bernhardin-Bildern — denn sie sind nicht alle von gleichem künstlerischen Werte — machen durchaus nicht den Eindruck des Unfertigen und Taftenden, wie er Jugendwerken eigen zu fein pflegt. Hat Fiorenzo in der That schon 1472, also ein Jahr vor der Vollendung dieser Bilderreihe, die Würde eines Decemviri seiner Vaterstadt bekleidet³⁾, so kann man schon hieraus schliessen, daß sein Geburtsjahr nicht viel später als 1440 anzusetzen ist, während Perugino erst 1446 geboren wurde. Fiorenzo hätte also dem Alter nach etwa in der Mitte zwischen Verrocchio und Perugino gestanden,

1) Gabinetto di Fiorenzo No. 2—9.

2) *Paffavant* (a. O.) hielt Squarcione für den Lehrer Fiorenzo's, *Crove und Cavalcafelte* behandeln ihn (Gesch. d. italien. Malerei, überf. von Jordan IV, 148 ff.) in einem Kapitel mit Buonfigli und schreiben die Bernhardinbilder beiden zusammen zu, indem sie zugleich an Piero della Francesca, die Paduaner, Veronesen, Ferraresen und an Matteo da Siena erinnern. *Rumohr* (Ital. Forschungen II, 320) und *Lermolieff* (Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin S. 300) halten Fiorenzo für einen Schüler des Benozzo Gozzoli. *Meyer-Bode-Scheibler* (Verzeichnis der Gemälde des Berliner Museums 2. Aufl. S. 156 f.) nehmen an, daß er ein Schüler des Buonfigli, Alunno und Benozzo gewesen sei, dann aber bei Verrocchio studirt habe. *Schmarfow* (Pinturicchio in Rom S. 4 ff.) hat den Einfluß des Verrocchio gebührend hervorgehoben, will aber daneben denjenigen des Pollajuolo, Buonfigli, Piero dei Franceschi, Francesco di Giorgio, Matteo di Giovanni und Niccolò Alunno ebenfalls gelten lassen.

3) Siehe *Mariotti*, Lettere pittoriche perugine p. 80 f.

deren Beziehungen zu einander wahrscheinlich auf seine Vermittelung zurückzuführen sind¹⁾.

Leider können wir hier auf die Entwicklung dieses Meisters nicht näher eingehen. Es sei nur erwähnt, daß er gerade um die Mitte der sechziger Jahre einen bedeutenden Aufschwung zu breiterer Darstellung und wärmerer Farbe nimmt. Ein Zeugnis dafür ist sein Fresko: Gottvater mit den Heiligen Romanus und Rochus, über dem ersten Altare links in der Kirche S. Francesco zu Diruta bei Assisi vom Jahre 1475²⁾. Hier treten sowohl in der Form wie in der Farbe die peruginesken Einflüsse so bedeutend hervor, daß man wohl annehmen darf, damals habe eine Rückwirkung des jüngeren Freundes stattgefunden, der in der That kurz vorher nach Beendigung seiner Florentiner Lehrzeit in die Heimat zurückgekehrt sein muß. Denn 1475 wurde er nachweislich bei der Ausmalung des großen Ratsaalcs von Perugia beschäftigt³⁾.

In diese selben Jahre dürfte denn auch das früheste nachweisbare Bild Peruginos fallen, nämlich die Anbetung der drei Könige, die sich ehemals in der Servitenkirche (später S. Maria Nuova) in Perugia befand und jetzt unter dem Namen Ghirlandajo in der städtischen Galerie aufbewahrt wird⁴⁾. Unter einer verfallenen Hütte sitzt rechts Maria, das segnende Kind auf dem Schooße haltend. Sie trägt ein rotes Kleid und einen blauen über den Kopf gezogenen Mantel. Neben ihr steht Joseph, auf einen Stab gestützt, links kniet mit vor der Brust gekreuzten Armen der älteste der Könige, die anderen stehen, die Geschenke haltend, mit reichem Gefolge daneben. Im Mittelgrunde sieht man Ochs und Esel, im Hintergrunde öffnet sich eine Landschaft mit Fluß, Hügeln und Bäumen.

Das Bild ist als Arbeit Peruginos bezeugt durch Vasari. Dieser führt es mit einer Transfiguration Christi zusammen als in der Servitenkirche zu Perugia befindlich an und sagt, beide Bilder würden, weil sie nicht mit sonstigen Arbeiten Peruginos übereinstimmten, für Jugendwerke desselben gehalten⁵⁾. Es ist freilich ein Irrtum, wenn Vasari hierbei die Transfiguration ohne weiteres mit einschließt. Denn diese gehört ihrem Stil nach der späteren Zeit des Meisters an. Aber was die Anbetung der Magier betrifft, so hat sein Zeugnis gerade deshalb für uns

1) Das lebendige Profilporträt eines etwa 35jährigen Mannes auf dem Schlußbilde der erwähnten Serie links kann man doch wohl der Stellung wegen nicht als Selbstporträt des Künstlers auffassen. Das Alter desselben würde sonst sehr wohl dazu passen.

2) Es war 1882 von einem modernen Bilde überdeckt, sollte aber von der Wand abgelöst werden. Über der Ansicht von Diruta, die unten hinzugefügt ist, befindet sich die Inschrift: DECRETO PUBBLICO OFF ANNO DNI MCCCCLXXV.

3) Vgl. *Rumohr*, Italienische Forschungen II, 338, Anmerkung.

4) Erster Saal des Fiorenzo No 4.

5) *Vasari* ed. Milanesi III, 581: „Nella chiesa de' Servi fece parimente due tavole: in una, la Trasfigurazione del Nostro Signore; e nell' altra, che è accanto alla sagrestia, la storia de' Magi. Ma perchè queste non sono di quella bontà, che sono l'altre cose di Pietro, si tien per fermo, ch'elle siano delle prime opere che facesse. Die Transfiguration Christi befindet sich jetzt ebenfalls in der städtischen Galerie, unter No. 2—5 im Saale des Pinturicchio.

einen hervorragenden Wert, weil das Bild, wenigstens auf den ersten Blick, nicht von Perugino zu sein scheint, die Nachricht also auf einer Lokaltradition beruhen muß, der sich Vasari — wie wir deutlich sehen, wider seinen Willen — anschließt.

Eine Bestätigung dieses Zeugnisses bietet nun das Selbstporträt des Malers zur Linken unter dem Gefolge der Könige. (Fig. 1.) Frühere Forscher, die sich Vasari angeschlossen, wie Mezzanotte¹⁾, Vermiglioli²⁾ und Rumohr³⁾, haben es als solches ohne Bedenken anerkannt, Crowe und Cavalcaffelle, die das Bild aus stilistischen Gründen dem Fiorenzo zuschreiben, meinen: „Die Neigung, Künstlerporträts aufzufinden, ist sehr verbreitet und trübt häufig genug das ruhige Urteil;



Fig. 1.



Fig. 2.

aber wenn auch eine der Gestalten hier eine gewisse Ähnlichkeit mit dem uns bekannten Bilde des Vanucci hat, so würde doch seine Anwesenheit auf einem Gemälde dieser Zeit ebenso wenig für seine wie gegen Fiorenzo's Urheberchaft beweisen⁴⁾. Indessen entspricht die Art, wie dieses Porträt angebracht ist, durchaus derjenigen, wie Maler ihre Selbstporträts anzubringen pflegen. Und wer sich in die Züge des Cambio-Porträts (Fig. 2) eingelebt hat⁵⁾, wird keinen Augenblick zweifeln, daß

1) *Mezzanotte*, Della vita e delle opere di Pietro Vanucci. Perugia 1836 p. 16.

2) *Vermiglioli*, Memorie di Bernardino Pinturicchio, Perugia 1837 p. 213. Aus Vermiglioli ersieht man, daß das Bild schon im Jahre 1521 dem Perugino zugeschrieben wurde, wenn auch die Meinung, daß es erst damals für Camillo di Braccio Baglioni gemalt sei, auf einem Irrtum beruhen muß.

3) *Rumohr*, Italienische Forschungen II, 340.

4) *Crowe und Cavalcaffelle*, Gesch. d. italien. Malerei IV, 167.

5) Abgebildet auch auf dem Titelblatt von *Mezzanotte's* Biographie.

diese scharfen den Beschauer lebendig anblickenden Augen mit den schräg nach der Nasenwurzel sich senkenden Brauen, diese gerade vorschiefsende Nase und der energisch geschlossene Mund mit der dünnen Oberlippe und kräftigen Unterlippe in der That demselben Manne angehören, freilich in einem beträchtlich früheren Stadium seines Lebens. Perugino erscheint hier etwa als ein Dreißiger, das Bild dürfte also, wie Rumohr ganz richtig vermutete, um die Mitte der siebziger Jahre gemalt sein ¹⁾.

Zu dem Zeugnisse Vasari's und des Selbstporträts kommt nun noch der Stil der Malerei, der durchaus dem Jugendstile Perugino's, wie wir ihn nach dem Vorausgehenden logischerweise erwarten müssen, entspricht. Wenigstens muß ich geteuen, schon ehe mir die erwähnten Thatfachen und die Ansichten der Neueren bekannt waren, nicht über den Maler im Zweifel gewesen zu sein. Dafs Crowe und Cavalcaffelle ²⁾ — und diesmal mit ihnen Lermolieff ³⁾ — in dem Bilde die Hand des Fiorenzo erkennen, ist keineswegs auffallend. Perugino steht eben hier noch vollkommen unter der Herrschaft der von Fiorenzo angebahnten Auffassung der Florentiner Formen. Wenn die erstgenannten Forscher der Meinung sind, „dafs das Bild jedenfalls von einer geübten Hand und von keinem Anfänger herührt“, so ist zu erwidern, dafs Perugino mit 30 Jahren kein eigentlicher Anfänger mehr war. Die Komposition ist so typisch, dafs ihre Steifheit und Förmlichkeit unmöglich für Fiorenzo und gegen Perugino geltend gemacht werden kann. Die scharfe und kantige Ausprägung der Formen geht auf die gemeinsame Schule bei Verrocchio zurück, wie ein Vergleich der Falten mit denjenigen des Engels links auf Verrocchio's Taufe Christi in der Akademie zu Florenz beweist. Sieht man dagegen das neben der Anbetung hängende Presépe des Fiorenzo oder auch die nur wenige Jahre früher gemalten Bernhardinbilder an, so zeigt sich die bedeutende Überlegenheit Perugino's über seinen älteren Landsmann. Die Formen sind bei ihm durchgängig gröfser und einheitlicher aufgefaßt, Stellung und Bewegung der Figuren ist frei von der dürftigen Zierlichkeit der Zuschauer auf den Bernhardinbildern, alle stehen fester auf den Beinen, leicht und ungezwungen fügt sich die Gewandung den Körperformen an. Sogar Verrocchio gegenüber zeigt sich eine gewisse Selbständigkeit, ein Mafshalten im Realismus, ja ein Schönheitsfönn, der uns unwillkürlich an den späteren peruginesken Stil erinnert. Es ist möglich, dafs, wer ein scharfes Auge für Äufserlichkeiten hat, in einzelnen

1) *Rumohr*, Italienische Forschungen II, 340. Auf einer anderen Anbetung der Könige, ebenfalls einem Jugendwerke und zwar einem noch früher, in der Florentiner Schulzeit, gemalten, brachte Perugino das Porträt des Verrocchio an, wahrscheinlich daselbe, welches dem Porträt bei Vasari zu Grunde liegt. *Vasari* ed. Milanesi III, 574: „Essendo dunque dai Fiorentini molto comendate l'opere di Pietro, un priore del medesimo convento degl' Ingesuati, che si dilettaua dell' arte, gli fece fare in un muro del primo chiostro una Natività coi Magi, di minuta maniera, che fu da lui con vaghezza e pulitezza grande a perfetto fine condotta: dove era un numero infinito di teste variate, e ritratti di naturale non pochi; fra i quali era la testa d'Andrea del Verrocchio suo maestro.“

2) *Crowe und Cavalcaffelle*, Geschichte der italienischen Malerei IV, 166.

3) *Lermolieff*, Die Werke italienischer Meister etc. S. 301 f.

Faltengruppen mehr Ähnlichkeiten mit Fiorenzo als mit Perugino entdecken wird. Wer sich aber bestrebt, vom Einzelnen zum Ganzen zurückzukehren, der muß zugeben, daß eine andere viel bedeutendere Persönlichkeit aus diesen Formen spricht als aus denen der Fiorenzofchen Bilder.

Der Typus der Maria ist von demjenigen der Madonna Fiorenzo's im Berliner Museum Nr. 129 vom Jahre 1481 sehr verschieden. Doch findet sich das schlanke Oval mit den idealen Zügen und der langen feingefchnittenen Nase wieder bei der knieenden Mutter in der Rettung des Mädchens auf Nr. 3 der Bernhardinbilder. Da diese Formen weder bei Verrocchio noch bei einem der früheren umbrischen Maler vorkommen und auch bei Perugino und Fiorenzo später nicht wiederkehren, so dürften sie auf einen gemeinsam in der Florentiner Lehrzeit erlittenen Einfluß zurückzuführen sein. Vielleicht war es die Freundschaft des Lionardo, die beide Maler vorübergehend zur Anwendung solcher Idealtypen führte. Gehören doch auch die bärtigen Charakterköpfe wie der des knieenden Königs und z. B. der bärtige Hirt auf Fiorenzo's Präsepe der geistigen Atmosphäre an, aus der Lionardo's bekannte Männertypen hervorgewachsen sind.

Ein genaueres Einzelstudium entdeckt auch neben den Stileigentümlichkeiten Fiorenzo's deutlich die Züge, die von ihm zu Perugino hinüberführen. Besonders erinnern an den letzteren die jugendlichen Köpfe in der Bildung von Mund und Kinn. Noch mehr als anderswo ist das Studium der Hände instruktiv. Fig. 3 ist eine (weibliche) Hand aus einem Bilde Fiorenzo's, Fig. 4 die rechte Hand des jugendlichen Königs links in der Anbetung, Fig. 5 eine Hand aus der Spätzeit Peruginos. Es ist unmöglich, die strenge Reihenfolge zu verkennen, in der sich diese drei Formen, fast kann man sagen organisch, aus einander entwickeln. Bei Fiorenzo sorgfältiges Studium, aber zopfige Übertreibung, bei dem jugendlichen Perugino einfache charaktervolle Schönheit, bei dem alternden matte oberflächliche Schematisierung. Und doch ist die formale Grundlage aller drei Hände dieselbe, nämlich die Handform des Verrocchio. Man braucht ihr gegenüber nur die leeren langfingerigen Hände des Buonfigli und die spinnenartigen verdrehten Finger des „Alunno“ zu sehen, um zu erkennen, daß unsere Künstlergruppe dem Kerne nach von dem Wesen ihrer umbrischen Vorgänger unberührt ist.

Am nächsten liegt natürlich die Vergleichung mit dem Fresko der Schlüsselübergabe in der sixtinischen Kapelle. Die Komposition der Anbetung ist, obwohl mit weiser Beschränkung auf das Notwendigste entworfen, doch noch nicht so kräftig und einheitlich gedacht, die Gesichter sind noch etwas befangener gezeichnet, die Hände weniger breit und mächtig angelegt, die Falten ängstlicher geordnet, aber auch noch ohne die knorrigen Übertreibungen der Schlüsselübergabe. Dennoch zeigt sich für jeden unbefangenen Beobachter in beiden Werken derselbe Geist, auch einzelnes, wie der Schädelbau des bärtigen Königs verglichen mit demjenigen des knieenden Petrus, verrät dieselbe Gefühlsweise, daselbe Modellstudium.

Die warme braune Temperafarbe ist ebenso verschieden von der stumpfen und hellen Haltung der früheren Bilder Fiorenzo's, wie sie mit den Werken aus der früheren Zeit des Perugino übereinstimmt. Sie ist ohne Zweifel ein Resultat der koloristischen Bestrebungen, zu welchen sich Lionardo und Perugino um den Beginn der siebziger Jahre im Atelier Verrocchio's verbunden hatten. Alles in allem betrachtet nimmt die Anbetung unter den Werken Perugino's eine ähnliche, wenn auch etwas fortgeschrittenere, Stufe ein, wie unter den Bildern Lionardo's die wundervolle Verkündigung Mariä in den Uffizien (Nr. 1288), die der Baron Liphart zuerst erkannt hat. Schließen wir uns dieser Entdeckung an, und setzen wir eine parallele Entwicklung beider Künstler in der Schule Verrocchio's voraus, so wäre ungefähr die Richtung bestimmt, in der wir uns nach noch früheren Jugendwerken Perugino's umzusehen hätten. Ohne

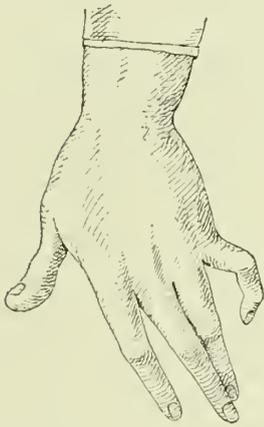


Fig. 3.

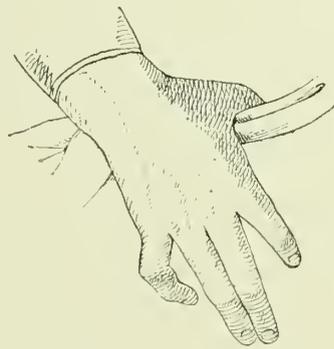


Fig. 4.

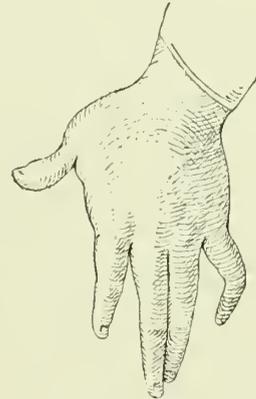


Fig. 5.

Zweifel war Lionardo feiner organisiert, mit lebendigerem Gefühl für ideale Schönheit begabt, während Perugino schon von Jugend auf mehr Sinn für breite, monumentale Formen gehabt zu haben scheint. Vielleicht würde sich unter diesem Gesichtspunkte eine Revision derjenigen Schulbilder Verrocchio's lohnen, die, obwohl Werke allerersten Ranges, doch, wenn ich so sagen darf, zu schön, zu lieblich für den Meister der Thomasgruppe von Orsanmichele zu fein scheinen. Ich will dem Urteil der Kenner, die sich kürzlich über diese Bilder ausgesprochen haben, nicht vorgreifen. Aber es giebt unter den Schulbildern Verrocchio's einige, die, wenigstens meinem Gefühle nach, die herbe Weise des Florentiner Bildhauers ins Sanfte, Umbrische hinüberführen. Es käme auf eine neue Vergleichung derselben mit der Anbetung von Perugia an, um zu entscheiden, ob sie der letzteren zu fern stehen, um, wenigstens teilweise, auf dieselbe Hand, aber eine noch frühere Zeit zurückgeführt werden zu können.

Eine Fortsetzung der durch die Anbetung vertretenen künstlerischen Stufe bezeichnen die älteren beiden Fresken Perugino's in der sixtinischen Kapelle,

die Reife Mosis und die Taufe Christi. Von ihnen schreibt Vasari wenigstens die letztere dem Perugino zu, während er die erstere gar nicht erwähnt¹⁾. Auf jeden Fall gehört diese dem Stile nach, wie jetzt wohl allgemein anerkannt wird, zu der Taufe Christi, ist also von Vasari, wahrscheinlich infolge einer momentanen Verwechslung mit dem Bilde Signorelli's, nur vergessen worden. Schon Rumohr hat diese beiden Fresken mit der Anbetung von Perugia verglichen²⁾, und wenn man, statt die letztere ganz auszuschneiden, sich aus ihr eine feste Anschauung von Perugino's Jugendstile gebildet hätte, so würde man gewiss nie daran gedacht haben, beide Bilder ihm abzusprechen. Allerdings zeigen sie gewisse Verschiedenheiten von der Schlüsselübergabe, aber diese erklären sich, wie wir sehen werden, zur Genüge aus der verschiedenen Zeit der Ausführung. Wenn man die Komposition überladener und unruhiger gefunden hat als in der Schlüsselübergabe, so dürfte dies mehr auf die Verschiedenheit des Hintergrundes, hier gepflasterter Platz mit Architektur, dort hügelige Landschaft mit zerstreuten Menschengruppen, zurückzuführen sein. Werke des Pinturicchio hier zu sehen³⁾, ist mir mit dem besten Willen unmöglich. Das Zeitalter der kunsthistorischen „Rettungen“ ist ja auch dem Bernardino Betti zu gute gekommen. Aber die Ernüchterung wird bald folgen und ist zum Teil schon erfolgt. Wir schließen uns denen an, die in Pinturicchio ein inferiores Talent erkennen, das aber durch technisches Geschick und Farbensinn in der Geschichte der dekorativen Malerei eine bedeutende Rolle gespielt hat. Eine Stufe wie diejenige, auf welcher die beiden Sixtina-Fresken stehen, hat er selbst in seinen frühesten römischen Fresken, denen der Cappella Bufalini in S. Maria in Araceli, nicht annähernd erreicht. Dafs er an der Ausführung dieser Bilder beteiligt war, soll natürlich nicht geleugnet werden. Aber man macht, wie ich glaube, schon zu viel Konzessionen, wenn man eine Anzahl von Köpfen der Vordergrundfiguren und die meisten Hintergrundfiguren auf seine Erfindung zurückführt⁴⁾. Köpfe und Hände hat vielmehr alle, wie ich glaube, Perugino selbst entworfen und ausgeführt, nur in

1) *Vasari* ed. Milanesi III 578 f.: „Dove fece la storia di Cristo, quando dà le chiavi a San Pietro, in compagnia di Don Bartolomeo della Gatta, abate di San Clemente di Arezzo; e similmente la Natività e il Battesimo di Cristo, e il Nascimento di Mosè, quando dalla figliuola di Faraone è ripescato nella cestella; e nella medesima faccia dove è l'altare, fece la tavola in muro, con l'Assunzione della Madonna; dove ginocchioni ritrasse papa Sisto. Ma queste opere (genauer gefagt: die Himmelfahrt Mariä, die Geburt Christi und die Auffindung des Mosis) furono mandate a terra per fare la facciata del Giudicio del divin Michelagnolo, a tempo di papa Paolo III. Auch im Leben Signorelli's III, 691 f. nennt Vasari die Reife Mosis nicht ausdrücklich: „L'una è il testamento di Mosè al popolo Ebreo nell' avere veduto la terra di promessa; e l'altra la morte sua“. Gerade diese beiden Darstellungen Signorelli's befinden sich aber nicht auf zwei getrennten Bildern, sondern auf einem und demselben.

2) *Rumohr*, Italienische Forschungen II, 340.

3) *Lermolieff* a. O. S. 305 ff.

4) *Schmarfow*, Pinturicchio in Rom S. 14 f.

einzelnen Gewändern macht sich die Stilweise der Gehilfen, unter ihnen vielleicht auch des Pinturicchio, geltend.

Mit Recht hat man neuerdings wieder die peruginesken Züge der beiden Fresken in den Vordergrund gestellt. Man kann sich kaum etwas perugineskeres denken als die beiden am meisten nach der Mitte zu stehenden Putti in dem Mosesbilde, von denen derjenige links ganz wie die späteren Heiligen des Perugino die Hand auf die Brust legt und schwämerisch emporblickt, während derjenige rechts die linke Hand nach einer beliebten Modellpose Perugino's auf einen Stab und die rechte wie ein Großer in die Hüfte stützt¹⁾. Kann etwas mehr an Perugino erinnern als das Gesicht des schräg emporblickenden Jünglings an der vierten Stelle von rechts auf demselben Bilde, oder die Engel links von Christus auf dem Fresko der Taufe, die uns mit ihren lieben pausbackigen Gesichtern so recht zeigen können, in welchem Maße Perugino die Florenzischen Formen mit Leben zu erfüllen verstand? Kein einziger der großartigen Porträtköpfe auf beiden Bildern zeigt auch nur eine Spur von Pinturicchio's flacher markloser Auffassung. Man vergleiche sie dagegen mit den Porträts der Schlüsselübergabe, es ist dieselbe Modellierung mit warmen braunen Schatten, dieselbe grandiose Ruhe im Ausdruck, nur etwas weniger Gruppenkonzentration infolge aufgezwungener Überfüllung und Verzettelung. Perugino dokumentirt sich hier als Porträtmaler ersten Ranges, der es mit jedem gleichzeitigen Florentiner Maler aufzunehmen vermag. Und man gehe die Hände einzeln durch, die rechte Hand des Knaben zur äußersten Rechten auf der Taufe Christi, die mit dem Daumen in den Gürtel greift und so sehr der rechten Hand des einen Königs auf der Anbetung (s. oben Fig. 4) gleicht, die rechte Hand der knieenden Frau in der Gruppe der Beschneidung rechts im Mosesbilde, die rechte den Stab haltende Hand des Moses hinter ihr, überall wird man die schlagendsten Analogien zu Werken des Perugino finden, aber zugleich erkennen, daß hier noch keine süßliche Manier, nur frische charaktervolle Beobachtung der Natur den Grundton bildet²⁾.

Freilich muß zugegeben werden, daß bei einigen Köpfen, besonders jugendlichen, eine Verlängerung des Ovals und eine Verfeinerung der Züge eingetreten ist, die dem späteren Ideal des Meisters nicht entspricht und schon in der Schlüsselübergabe durch knochigere, breitere Formen ersetzt wird. Aber gerade dies kann uns durchaus nicht auffallen, wenn wir uns der Maria in der Anbetung von Perugia erinnern. Man hat bisher nicht genügend hervorgehoben, daß aus der Reife Moses wie aus keinem anderen Bilde Perugino's der Geist seines Freundes

1) *Crowe und Cavalcafelte* erkennen in den Putten die Stilweise des Bartolommeo della Gatta, doch hat neuerdings *Milanesi* die Existenz dieses Künstlers überhaupt geleugnet; *L'Art* 1878 t. I p. 63, und *Vafari* ed. *Milanesi* III, 227 ff.

2) Leider sind die Fresken vom Cerqueto vom Jahre 1478, die eine so erwünschte Vermittlung zwischen der Anbetung und den Sixtinärfresken bilden würden, verloren. Vgl. *Crowe und Cavalcafelte* IV, S. 183, Anm. 16.

Lionardo spricht. An wen anders als an Lionardo erinnert der wunderbare Lockenkopf des Engels in der Mitte, die beiden strengen Profilköpfe, die in der Nähe der beiden Mosesgealtan im Hintergrunde sichtbar werden, gleich einem stillen Tribut an die klassischen Idealbildungen des Freundes? Was in dem Kopfe der Krugträgerin zur Linken nicht Perugino ist, das ist — wenigstens meinem Gefühle nach — Lionardo.

Noch ein anderes hat man bisher in diesem Bilde nicht bemerkt, nämlich das Selbstporträt des Perugino, das auch hier an Stelle einer Namensunterschrift, und zwar zur äußersten Rechten, angebracht ist. Es genügt ein Vergleich mit dem Selbstporträt der Anbetung, um es zu identifizieren; die Grundlage der Formen ist die nämliche, nur ist der Künstler nach Verlauf von acht bis zehn Jahren voller und behäbiger geworden. Er trägt eine rote Kappe und einen roten gelbbefetzten Mantel, der oben von einem schwarzen Kragen mit weißem Vorstoß gefäumt wird.

Wenn Perugino hier als 35—40jähriger Mann erscheint, so stimmt das genau mit dem Beginn seiner Thätigkeit in der sixtinischen Kapelle (1482—83) überein. Über die Vollendung seines dortigen Freskenzyklus fehlt uns bekanntlich jede bestimmte Nachricht¹⁾. Einen gewissen Abschluß scheint die Ausschmückung schon 1483 erhalten zu haben, denn schon damals wurde die Kapelle wieder benutzt²⁾. Aber die Möglichkeit bleibt nicht ausgeschlossen, daß das eine oder andere Bild erst später, unter Innocenz VIII. hinzugefügt wurde. Besonders von Perugino, der ja schon damals sehr gesucht war und bekanntlich einen unfläten Charakter hatte, ist kaum anzunehmen, daß er alle sechs Fresken in einem Zuge von 1482—1483 vollendet hätte. Natürlich wird er mit den (später zerstörten) Fresken der Altarwand, auf deren einem Sixtus IV. († 1484) dargestellt war, begonnen haben. Die Verherrlichung des Schlüsselamtes, die am weitesten von der Altarwand entfernt ist, wird schon aus diesem Grunde zuletzt in Angriff genommen sein. Dazu kommt, daß Perugino erst 1489 bis 1490 die Zahlungen für seine Arbeit in der Kapelle erhielt³⁾. Dies läßt uns vermuten, daß er noch zu Ende der achtziger Jahre vorübergehend dort gearbeitet habe. Übrigens ist er ja unter Innocenz VIII. nachweislich in Rom beschäftigt gewesen⁴⁾.

Daß die Schlüsselübergabe sich stilistisch von den beiden erwähnten Fresken unterscheidet, daß sie reifer und abgeklärter ist, die späteren Eigentümlichkeiten

1) E. Müntz, Les arts à la cour des papes III, 94.

2) Müntz a. a. O. p. 136. Schmarfow, Bernardino Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882, S. 11.

3) Mariotti, Lettere pittoriche Perugine 1788 p. 150: „Ho trovato che Pietro sotto il dì 5. Marzo del 1490, fece Quitanza in Perugia alla Rev. Camera Ap. di 180 Dueati d'oro di Camera, prezzo residuale „picturae per eum factae in Cappella in Palatio Apostolico“, a lui allora sborsato in vigore di Ordine Camerale spedito fin dal dì 8. Agosto del 1489.“ Man erkennt hieraus nicht sicher, ob die Zahlungen, die mit dem 8. August 1489 beginnen, sich auf den ganzen Freskenfremuck oder nur auf ein Gemälde desselben beziehen.

4) Vgl. auch Schmarfow, Pinturicchio in Rom, S. 27 f.

des Meisters in strengerer Ausbildung zeigt, ist allgemein anerkannt. Die Beziehungen zu dem Jugendbilde Perugino's, die sie aufweist, sind schon bei der Anbetung in Perugia hervorgehoben worden. Sehen wir von einigen Ungleichheiten, besonders in der Gewandung, ab, die durch die Beihilfe von Gefellen, sei es nun des Bartolommeo della Gatta, sei es des Fra Diamante, des Ingegno oder des Marco Zoppo, sich erklären mögen, so steht der Meister hier zweifellos auf der Höhe seines Könnens. Ich darf mir hier eine nähere Ausführung versagen, da das Fresko schon öfter vortrefflich beurteilt worden ist.

Soweit ich im Augenblick nachkommen kann, hat man auch hier das Selbstporträt übersehen, welches Perugino in dem fünften nur oberhalb sichtbaren Manne unter den Zuschauern von rechts aus hinzugefügt hat. Dasselbe ist schon deshalb authentisch, weil es demjenigen bei Vasari zu Grunde liegt, wo nur die Zeichnung der Kappe und der Fall der Haare etwas verändert ist. Die Formen des Gesichtes sind hier noch voller und ausgeprägter als auf dem Porträt der Reife Moses, auch ist ein Zug von Energie und Härte hineingekommen, der dort noch fehlt. Perugino, dessen Locken bereits einen Anflug von grau haben, hat jedenfalls die Vierzig schon überschritten, eine Bestätigung dafür, daß das Fresko der Schlüsselübergabe erst gegen das Ende der achtziger Jahre ausgeführt worden sein kann.

Um bei dieser Gelegenheit die übrigen Selbstporträts des Meisters zu erwähnen, so zeigt ihn dasjenige im Cambio zu Perugia von 1500 schon bedeutend matter im Ausdruck und schlaffer in den Formen. Die Fülle hat beträchtlich abgenommen, der Wechsel seiner äußeren Erscheinung ist wie ein Spiegelbild seiner künstlerischen Entwicklung.

Wenige Jahre vor die Schlüsselübergabe fällt das schöne Selbstporträt in der Galerie des Palazzo Borghese zu Rom¹⁾. Lermolieff hat es der vortrefflichen Ausführung wegen dem jugendlichen Raffael selbst zugeschrieben²⁾, gewiß ein Zeugnis für den hohen künstlerischen Wert des Bildes. Doch die kastanienbraunen Locken und die vollen faltenlosen Formen des Gesichtes gehören einem Manne an, der die Vierzig noch kaum erreicht hat. Das würde etwa auf die Mitte der achtziger Jahre weisen, wo Raffael noch in der Wiege lag. Auch ist die Ausführung zu frisch, um etwa einem späteren Kopisten, der ein Selbstporträt vor sich gehabt hätte, zugeschrieben werden zu können. Noch bequemer als an den anderen Porträts kann man hier die intelligenten Züge des Meisters studieren, die kleinen braunen Augen, die vorn gefaltene, aber trotzdem dünne Nase und das Grübchen im Kinn, das auch auf dem Porträt der Anbetung nicht fehlt.

1) Stanza XII No. 35, dort als „Kollbein“ bezeichnet.

2) *Lermolieff*, Zeitschrift für bildende Kunst XI (1876) S. 170. Die Werke italienischer Meister in deutschen Galerien S. 363. Lermolieff hat besonders auch die en face-Stellung des Kopfes gegen die Auffassung als Selbstporträt geltend gemacht. Eher könnte man vielleicht darauf Wert legen, daß die Augen den Beschauer nicht anblicken, sondern schräg aus dem Bilde heraussehen.

An dem dicken Halbe ist der Kehlkopf stark markirt, die Brust bedeckt ein grauer Pelz, den Kopf ein schwarzes Baret. Unverkennbar ist ein gewisses Wertlegen auf die äußere Erscheinung, wie es sich im Verkehr mit den vornehmen römischen Kreisen ausgebildet haben mag¹⁾.

Aus der römischen Zeit, und zwar aus dem Beginn der achtziger Jahre, dürfte das wundervolle Jünglingsporträt in den Uffizien stammen (erster toskanischer Saal Nr. 1217), das auch von Lermolieff und Schmarfow dem Perugino gegeben wird²⁾. Der warme braune Ton und die plastische Modellirung erinnern an die frühere Zeit des Pier di Cosimo. Die Analogien auf den Sixtinafresken sind nicht schwer zu finden.

Noch interessanter ist ein Tafelbildchen, Christus am Kreuz, mit Hieronymus und Christophorus, im ersten Saale der borghesischen Galerie, Nr. 44³⁾. Es ist wohl wegen seiner hohen Stellung dem Auge der meisten Kunstforscher entgangen. Nur Lermolieff, der es in seinen vortrefflichen Bemerkungen über die Galerien Roms (Zeitschrift für bildende Kunst 1874 [IX]—1876 [XI]) nicht erwähnt hatte, widmet ihm in seinen „Werken ital. Meister“ etc. S. 302 einige Worte, indem er es für ein Jugendwerk des Pinturicchio erklärt. Meiner Ansicht nach ist es ein ganz vorzügliches Jugendwerk des Perugino⁴⁾.

Dargestellt ist eine reiche Landschaft in dem Charakter derjenigen auf der Reise Mosis, schöner als sie Pinturicchio jemals gemalt hat. Am Ufer eines von Fischen und Vögeln belebten Baches steht vorn das Kreuz mit dem Heiland, zu seinen Füßen kniet links der heilige Hieronymus in büßender Stellung. Er ist als weißbärtiger Greis dargestellt und mit einem blauen Mantel bekleidet. Rechts steht Christophorus, ein junger, kräftiger Mann in gelbem Wamms, der die Linke in die Seite, die Rechte auf einen hohen Palmstab stützt. Auf seiner Schulter sitzt das Christkind, es trägt ein blaues Kleid und einen gelben Mantel.

Schon die Goldlichter auf den Gewändern wie in den Bäumen, Häusern und Felsen des Hintergrundes weisen auf die Entstehungszeit der sixtinischen Fresken hin. Soll doch bei diesen die Sitte, die Lichter in Gold aufzusetzen, in Folge einer Liebhaberei Sixtus' IV. und nach dem Vorgange des Cosimo Rosselli besonders

1) Dafs das angebliche Porträt Perugino's auf der Schule von Athen, neben dem Selbstporträt Raffaels, vielmehr Sodoma darstellt, der ja auch in der Stanza della Segnatura neben Raffael allein etwas zu thun hatte, ist erst von *Lermolieff*, Die Werke etc. S. 472 Anm. 2 richtig bemerkt worden. Vgl. *A. Springer*, Raffael und Michelangelo 2. Aufl. I, S. 246. Das Porträt No. 287 in den Uffizien stellt nicht Perugino dar und ist auch nicht von seiner Hand. Es erinnert mehr an Lorenzo di Credi. Über den fliehenden Wächter auf der Auferstehung Christi in der vatikanischen Galerie brauche ich wohl kein Wort zu verlieren.

2) *Schmarfow*, Preufs. Jahrbücher 1881 Bd. 47, S. 52. Pinturicchio in Rom S. 14 und S. 99. Derselbe setzt das Bild erst um 1495 an, wie denn überhaupt die Entwicklung Perugino's, die er der chronologischen Skizze seines Lebens zu Grunde legt, in einigen Punkten nicht mit der von uns angenommenen übereinstimmt. So scheint Schmarfow die engere Beziehung zu Lionardo erst in die neunziger Jahre zu setzen.

3) Rechts von der Thür zum zweiten Saal, dort dem „Carlo Crivelli“ zugeschrieben.

4) Die hier mitgetheilten Beobachtungen stammen alle aus dem Jahre 1882.

in Aufnahme gekommen sein¹⁾. Die Zurückführung auf Pinturicchio, die übrigens durchaus konsequent ist, wenn man ihm die beiden älteren Sixtina-Fresken zuschreibt, widerlegt sich schon durch die Farbe. Nie hat es Pinturicchio zu dieser kräftig braunen Modellierung, zu diesem leuchtend warmen Kolorit gebracht, das fast über die Grenzen der Temperatechnik hinauszugehen scheint; schon in seinen frühesten römischen Fresken herrscht kaltes Grau und flache Buntheit vor²⁾. Nie hat er diese Kraft und Sicherheit der Zeichnung, dieses feste Auftreten der Figuren, dieses Raumgefühl in der Landschaft erreicht. Die Ausführung ist bis auf die Büsche des Vordergrundes äußerst fein, viel zu gut, als daß man an einen beliebigen Gefellen des Fiorenzo di Lorenzo denken könnte. Die Haltung des Christophorus, die Form seiner Hand, die Bildung der Falten mit den scharf abgebrochenen Faltenaugen, alles das sind Züge Perugino's. Die Auffassung der Formen ist schon derber und sicherer als in der Anbetung von Perugia, aber noch nicht so markig wie in der Schlüsselübergabe. Der magere, langgestreckte Christus, etwas schwächlich bewegt im Vergleich mit den übrigen Figuren, erinnert an den Christus in dem Bilde von S. Giovanni della Calza zu Florenz. Einen Hieronymus, der den Gekreuzigten anschaut, hat Perugino auch auf einem seiner frühesten Werke, einem Fresko in Camaldoli, gemalt und dann in einem anderen Bilde wiederholt³⁾. Das borghefische Bildchen dürfte etwa um die Mitte der achtziger Jahre gemalt sein.

Es giebt eine Anzahl umbrischer Werke in Rom, deren Stil teils demjenigen des Fiorenzo, teils dem sixtinischen Stile Perugino's sehr ähnlich ist, die aber weder dem einen noch dem andern der beiden Künstler mit voller Sicherheit zugeschrieben werden können. In erster Linie steht hier das große Fresko in der Apsis von S. Croce in Gerusalemme. Es stellt in vier Bildern, die in der Mitte durch das Kreuz mit dem knieenden Stifter in Kardinalstracht unterbrochen werden, die Geschichte des heiligen Kreuzes dar. Links graben sieben Arbeiter das Kreuz aus der Erde, dabei steht die heilige Helena mit einem Gefolge von Frauen und einer Gruppe von Männern, mit deren einem sie redet. Es folgt die Auferweckung des Toten durch das Kreuz, im Hintergrunde sieht man die Bahre, auf welcher er herbeigetragen worden, und die Träger der beiden anderen Kreuze. Rechts ist die Vorbereitung der Schlacht zwischen Heraklius und Chosroes dargestellt. Die Heere stehen sich ruhig an beiden Ufern des Flusses gegenüber. Die Perfer zur Linken sind teilweise durch orientalische Kostüme charakterisiert, viele Porträts sind unter der Menge ange-

1) *Vafari* ed. Milanesi III, 188 f. — 2) *Schmarfow*, Pinturicchio in Rom S. 19.

3) *Vafari* ed. Milanesi III, 569: „Ed in Camaldoli un San Girolamo in muro, allora molto stimato da' Fiorentini e con lode messo innanzi, per aver fatto quel Santo vecchio magro ed asciutto, con gli occhi fisso nel Crucifisso, e tanto consumato, che pare una notomia; come si può vedere in uno cavato da quello, che ha il già detto Bartolomeo Gondi“. Auch für die Kirche S. Gallo in Florenz malte er einen heiligen Hieronymus, den *Vafari* (III 576) in Sant' Jacopo tra' Fossi sah.

bracht. Die letzte Scene stellt den Einzug des Kaisers Heraklius mit dem Kreuz in Jerufalem dar. Über diesen Darstellungen zieht sich ein großer Kranz von Cherubköpfen hin, noch höher erscheint, in einer Cherubmandorla thronend, Gottvater, der die Rechte zum Segen erhebt und in der Linken ein offenes Buch mit den Worten trägt: Ego sum via, veritas et vi(ta).

In der älteren Guidentlitteratur wird dieses Fresko entweder auf Perugino oder auf Pinturicchio zurückgeführt, Crowe und Cavalcaffelle erkennen in ihm die Hand des Fiorenzo und seiner Gefellen¹⁾. Sie glauben Einflüsse des Alunno, Buonfigli, Signorelli, Pinturicchio, Antoniaffo und Caporali nachweisen zu können. Mir schien der Stil durchaus einheitlich und zwar recht bedeutend zu sein. Über die Farbe, von der Cavalcaffelle ausgeht, läßt sich wenig sagen, da das Ganze, besonders in den Gewändern und der Landschaft, durch Übermalung gelitten hat. Dagegen ist die Komposition von einer Einfachheit und Ruhe, wie sie von allen Umbren nur dem Perugino eigen ist. Kraftvoll erfunden ist die Gruppe der grabenden Leute links, die großartigen Porträtfiguren sind ganz im Sinne der Sixtinafresken gedacht. Gewisse Figuren wie die alten von hinten sichtbaren Männer und der akademisch bewegte Jüngling zur äußersten Linken finden sich in den besprochenen Werken Perugino's wieder, die vereinzelt angebrachten Goldlichter und die langgestreckten Wolken sind ebenfalls alte Bekannte.

Ich muß gestehen, daß ich lange hier ein eigenhändiges Werk des Perugino aus den achtziger Jahren zu erkennen glaubte. Doch scheint dem die Zeit der Entstehung zu widersprechen. In der „Descrizione di Roma moderna (1697)“ von Baronio, Ciaconio, Bosio, Panciroli wird als Stifter des Bildes der Kardinal Bernardino Caravagiale genannt. Wenn dies richtig ist, so können die Fresken erst in den neunziger Jahren entstanden sein. Denn der Spanier Bernardino Caravaial wurde nach Onufrius Panvinus, *Epitome Pontificum Romanorum* p. 350 erst 1493 Kardinal von S. Pietro e Marcellino, noch später Kardinal von S. Croce. Da nun der Stil jedenfalls nicht mit demjenigen des Perugino in den neunziger Jahren des Jahrhunderts übereinstimmt, so müßte das Fresko von einem hervorragenden Schüler oder Genossen desselben gemalt sein, der an den sixtinischen Stil des Meisters angeknüpft hätte. Pinturicchio kommt wegen der breiten und sicheren Formgebung nicht in Betracht, man würde sich also damit begnügen müssen, in dem „Meister von Santa Croce“ einen hervorragenden Umbrer zu erkennen, der um 1495 in Rom gearbeitet hätte, dessen Name uns aber vorläufig unbekannt wäre.

Man wird über diesen Meister jedenfalls nicht eher zur Klarheit kommen, als man sich über den bisher etwas räthelhaften Andrea Luigi, genannt Ingegno, ein festes Urteil gebildet hat. Es ist zwar jetzt Sitte geworden, diesen Ingegno ganz aus der Geschichte der umbrischen Malerei zu eliminiren. Aber mag Vafari

¹⁾ *Crowe und Cavalcaffelle*, Geschichte der italienischen Malerei IV, 167 f. Vgl. auch *R. Vischer*, Signorelli S. 328.

auch manches Falsche über ihn berichtet haben¹⁾, als historische Person ist er durch Dokumente verbürgt, deren Echtheit z. B. Rumohr nicht anzuzweifeln wagte²⁾. Und die Nachricht, daß er Perugino bei den Fresken der Sixtina unterstützt habe, scheint an sich ja nicht gerade unglaublich. Freilich ist der Faden, vermittelt dessen Rumohr die künstlerische Individualität dieses Ingegno zu fassen meinte, ein mit A. A. P. (Andreas Aloysii pinxit?) bezeichnetes Bild von vollerm und kräftigerem Stil als Perugino, sehr dünn; für uns ist er so gut wie unbrauchbar, da das Bild verschollen scheint. Damit ist aber nicht gesagt, daß uns Ingegno immer eine unbekannte Größe bleiben wird. Allerdings kann es nicht als ein Fortschritt in unserer Kenntnis bezeichnet werden, wenn man seinen Namen zur Rumpelkammer für alle „übrig gebliebenen“ umbrischen Bilder macht, die man sonst nicht unterzubringen weiß. Hat Rumohr ihm auf Grund jenes (zweifelhaft bezeichneten) Bildes mit Recht ein Fresko über dem einen Seitenthore der Porta S. Giovanni zu Assisi zugeschrieben, welches sich jetzt, leider sehr verdorben, im dortigen Palazzo Municipale befindet, so muß Ingegno jedenfalls der Gruppe Fiorenzo-Perugino sehr nahe gestanden haben. Die Komposition, Maria das auf ihrem Schoße liegende Kind anbetend, wiederholt sich, nur ohne die Mandorla, dafür aber durch zwei auf Wolken stehende Engel vermehrt, in einem Fresko des Konservatorenpalastes zu Rom, dessen Stil in eigentümlicher Weise zwischen Fiorenzo und Perugino schwankt. Die faunartig zugespitzten Ohren, die man bei Fiorenzo beobachtet hat, finden sich auch vereinzelt bei Perugino. Das flatternde Gewand des Engels links ist demjenigen des Engels auf dem Mosesbilde sehr ähnlich. Aber eine gewisse Weichheit und Charakterlosigkeit in den Falten scheint sich nicht mit Perugino's damaliger Weise zu vertragen. Eine ähnliche Komposition befindet sich in der Sakristei von S. Paolo fuori le mura bei Rom. Mit dem Fresko von S. Croce stellen Crowe und Cavalcaffelle IV, 167 Anm. 46 einige Bilder in der Kirche S. Giovanni in Laterano zu Rom zusammen, den Crucifixus mit Maria und Johannes, links Jacobus und Paulus, rechts Petrus und Andreas. An einer anderen Stelle (IV, 158) scheinen sie dieselben dem Buonfigli zuzuschreiben. Nach meinen Notizen sind es vorzügliche Bilder im Stile des Fiorenzo, aber mit breiterem Faltenwurf und weniger groben Gesichtstypen, auf jeden Fall älter als das Fresko von S. Croce. Wenn ich mich recht erinnere, so gehört auch eine Madonna mit dem Kinde in der National-Gallery in London (No. 702) zu dieser Gruppe. Eine Mittelstellung zwischen Fiorenzo und Perugino nimmt endlich das Fresko einer Verkündigung aufsen an der Apfis der Kapelle des hl. Franciscus in S. Maria degli Angeli

1) *Vasari* ed. Milanese III, 595 f.

2) *Rumohr*, Italienische Forschungen II, 324 ff. Auf seinen Angaben beruhen diejenigen von *Crowe und Cavalcaffelle* IV, 170 f. Im Kommentar der neuen *Vasariausgabe* III, 617 ff. wird nur eine Übersetzung von Rumohrs Worten gegeben. Neuerdings ist, soviel ich weiß, kein neues Material über Ingegno hinzugekommen. Doch ist mir das *Giornale di erudizione artistica* mit A. Roffi's Beiträgen zur umbrischen Künstlergeschichte nicht zugänglich.

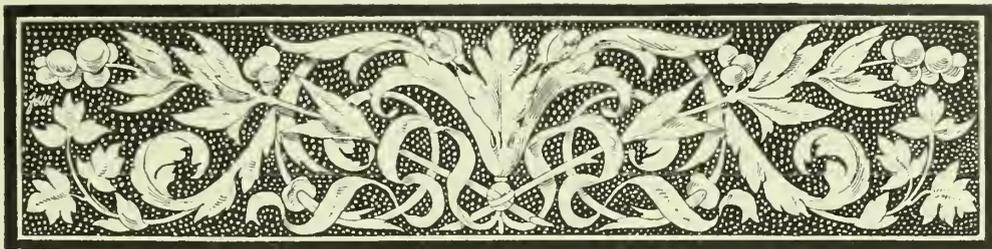
bei Assisi ein, von der allerdings der Engel in moderner Zeit ganz neu gemalt, die Madonna ziemlich indiskret restauriert ist. Zwei Tafelbilder in der Sakristei von S. Paolo fuori le mura, S. Petrus und S. Justina unter Pfeilerhallen stehend, sind schwache Schulbilder von verwandtem Stil. Eine sorgfältige Gruppierung dieser und ähnlicher Werke thut not. Wenn uns das Schicksal einmal vergönnt, von Ingegno mehr als den bloßen Namen zu wissen, so werden vielleicht manche von ihnen ungezwungen ihren Meister finden.

Perugino nimmt indessen eine Entwicklung, die über die Stufe der erwähnten Bildergruppe hinausführt. Der Nachweis besonders der Anbetung und des borghefischen Bildchens erleichtert das Verständnis der schönen Kreuzigung von S. Giovanni della Calza in Florenz, die Vafari als Jugendarbeit bezeugt¹⁾. Die Verwandtschaft mit dem borghefischen Bildchen liegt auf der Hand. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Signorelli, die mehrfach beobachtet worden ist, weist nicht auf Mitarbeiterchaft, sondern auf die Wirkungen der gemeinsamen Arbeit in der Sixtina hin. Noch finden sich gewisse Angewöhnungen des Florenzofchen Ateliers, z. B. die faunartig zugespitzten Ohren bei Hieronymus. In dem verhimmelnden Ausdruck und der Zeichnung der Falten und Hände kündigt sich aber schon leise die spätere Manier an. Das Bild dürfte zu Ende der achtziger Jahre entstanden sein²⁾. Wir besitzen nicht genug zusammenhängende biographische Daten über Perugino, um bei dem unstäten Wanderleben, welches er führte, für jedes einzelne Jahr bestimmt seinen Aufenthaltsort angeben zu können. Wie sich in den Bildern der neunziger Jahre, dem Fresko der Villa Albani (1491), der Madonna mit zwei Heiligen in der Tribuna der Uffizien (1493), dem Fresko des Kapitelsaals von S. Maria Maddalena dei Pazzi (1492—1496), der Beweinung Christi im Palazzo Pitti (1495), dem Altarbild aus der Certosa bei Pavia in London (Ende der neunziger Jahre)³⁾ allmählich, wenn auch mit Schwankungen, die charakteristischen Züge der späteren Zeit entwickeln, das kann hier im einzelnen nicht verfolgt werden. Genug, daß von einem eigentlichen Fortschritt während dieser Periode höchstens in koloristischer Beziehung die Rede sein kann. In den Cambiofresken (1500) steht schon ganz der alternde Perugino vor uns, und den Werken der letzten fünf und zwanzig Jahre mit ihrer immer steigenden Ausdruckslosigkeit und ihrem immer zunehmenden gelblich verblasenen Ton sieht man kaum an, daß sie derselben Hand ihr Dasein danken, wie die kraftvollen tief gefärbten Bilder der florentinischen und römischen Periode.

1) *Vafari* ed. Mil. III, 573 f.: „Lavorò in un'altra tavola un Crucifisso con la Maddalena, ed ai piedi San Girolamo, San Giovanni Battista, ed il Beato Giovanni Colombini fondatore di quella religione, con infinita diligenza.“

2) *Lermolieff*, *Ztschr. f. bild. Kunst* 1881 S. 280 setzt es, wenn ich recht verstehe, in die Jahre 1470—1475, also vor die Zeit, in der die Anbetung von Perugia entstanden ist. Vielleicht ist es ihm mit aus diesem Grunde nicht möglich gewesen, die letztere in die Entwicklung Peruginos einzureihen.

3) In diese Zeit dürfte auch die Madonna mit weiblichen Heiligen im Louvre fallen, die früher mehrfach als Jugendwerk hingestellt, neuerdings aber zu einem Atelierbilde degradiert worden ist.



Über die Kunsttraktate des Giulio Mancini.

Von Theodor Schreiber.



or einigen Jahren hat Hubert Janitschek im Repertorium für Kunstwissenschaft aus einem handschriftlich erhaltenen Traktat des Giulio Mancini eine biographische Notiz über Adam Elsheimer veröffentlicht und dasselbe Werk auch für seinen Aufsatz über die Bologneser Malerschule in Dohme's Kunst und Künstler benutzt. Auf diese Mitteilungen — von kürzeren Anführungen älterer Autoren abgesehen — beschränkt sich so ziemlich, was bisher über die schriftstellerischen Leistungen eines Mannes bekannt geworden ist, dessen Berufsthätigkeit zwar auf einem der Kunst sehr fern stehenden Gebiet gelegen war, den aber innere Neigung zu andauernden Studien über die Geschichte der Malerei getrieben und eine scharfe Beobachtungsgabe und unermüdlicher Eifer zu einem nicht geringen Verständnis derselben erzogen hatten. Aus welchen Gründen seine Schriften ungedruckt geblieben sind, darüber lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Die Widmung der einen an eine ungenannte Persönlichkeit, wohl den Gönner des Verfassers aus dem Kreise der römischen Kirchenfürsten, spricht für die Absicht einer späteren Drucklegung. In der Einleitung desselben Traktats wird ausgeführt, daß er nicht den Künstlern über die Regeln und das Verfahren der Malerei Anweisung geben sollte, sondern bestimmt sei, in das Verständnis dieser Kunst einzuführen, die Kenntnis der Schulen und Meister zu vermitteln und über die Gegenstände, welche sie behandelt haben, zu unterrichten. Völlig in der Weise der römischen Guiden ist ein anderer Traktat über die Gemälde in den Kirchen und Palästen Roms gehalten. Aber die zwanglosere Form dieser Aufsätze scheint den Verfasser nicht befriedigt zu haben. Von der erst erwähnten Abhandlung wenigstens ist neben einer kürzeren und offenbar älteren Fassung eine spätere, vielfach umgearbeitete überliefert, und noch am Schluß derselben bemerkt er mit einigem Mißtrauen gegen das eigene Urteil *e questo basti adesso della pittura, rimettendomi sempre a miglior giuditio*. Es wäre demnach wohl möglich, daß nicht äußere Hinderungen, sondern eine allzu scharfe Selbstkritik den Verfasser veranlaßt hätten, seine Schriften vom Druck zurückzuhalten. Wie

dem auch sein möge, das heutige Urteil über den Wert dieser Aufsätze wird anders lauten als dasjenige, welches Baldinucci in seiner *Apologia à pro delle glorie della Toscana* in sehr gereiztem Tone gegen Mancini als Widerfacher Vafari's und angeblichen Verkleinerer des Ruhmes der altflorentiner Meister gefällt hat. Mögen auch einige seiner Vermutungen nicht stichhaltig, manche Berichtigungen älterer Überlieferung durch die neuere Kritik bereits überholt sein, so enthalten seine Aufzeichnungen doch zahlreiche, noch jetzt wertvolle Angaben über Maler und Kunstwerke aus allen Epochen, auch Mitteilungen über antike Gemälde und Mosaiken, die zu seiner Zeit ans Licht kamen, und vor allem eine Menge kleiner Biographien über zeitgenössische Meister, welche die Angaben des Baglione, Malvasia u. a. in erwünschter Weise ergänzen. Eine Publikation dieser Traktate wird daher kein unnützes Unternehmen sein, und ihr als Vorarbeit zu dienen ist die Absicht der nachfolgenden Zusammenstellungen.

Ich schicke die wenigen Notizen voraus, die ich über das Leben und Wirken des Verfassers habe auffinden können, sie sind hauptsächlich der *Piacotheca* des Janus Nicius Erythraeus (Lips. 1712 p. 377 ff.) entnommen. Eine lateinisch geschriebene, in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts erschienene Biographie Mancini's, als deren Autor in dem noch zu erwähnenden *Cod. Capp.* 231 fol. 226 ein gewisser Giovanni Vittorio de' Rossi genannt wird, ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

Giulio Mancini († 1629) wird als einer der begabtesten Ärzte seiner Zeit geschildert. Aus Siena gebürtig, aber schon in jüngeren Jahren nach Rom verzogen, erringt er rasch eine hervorragende Stellung an dem Hospital zu S. Spirito in Saffia, seit der Thronbesteigung Urbans VIII. (1623) auch das Vertrauen dieses Papstes, der ihn zu seinem Leibarzt erhebt und mit Ehren und Würden überschüttet. Eine vielseitige Bildung wird an ihm gerühmt, vielseitig scheint auch seine litterarische Thätigkeit gewesen zu sein. Eine Anzahl von Aufsätzen medizinischen Inhalts bewahrt die barberinische Bibliothek in Rom. Für Philosophie und „chaldäische Studien“ ist er begeistert, aber vor allem beschäftigt ihn in seiner Mußzeit das lebhafteste Interesse für die Malerei. Er ist ein eifriger Bilderfammler, und seine Leidenschaft für Gemälde geht so weit, daß er, wie erzählt wird, gelegentlich selbst die Dankbarkeit seiner Patienten zu Gunsten seiner Sammlung in Kontribution zu setzen weiß. Im Umgang mit Künstlern sucht er Anregung und Belehrung, er rühmt sich im Vorwort der einen Schrift der Freundschaft einiger berühmter Maler, und wie er sich in demselben Werkchen auf direkte Mitteilungen des Agostino Caracci bezieht, so mögen auch in anderen Fällen seine Angaben über die persönlichen Verhältnisse, die intimeren Beziehungen der damaligen Künstler zu einander auf mündliche Äußerungen derselben zurückgehen.

Darf man aus der amtlichen Stellung Mancini's, besonders aus seiner Berufung in die unmittelbare Nähe des Papstes auf einen dauernden, auch nicht

durch zeitweilige Reisen in die Heimat unterbrochenen Aufenthalt deselben in Rom schliesen, so wird unter den mir bekannt gewordenen Traktaten eine auf die Gemälde Sienas bezügliche Schrift am frühesten, noch vor der Übersiedelung nach Rom, entstanden sein. Ich kann den Titel derselben nur auszugsweise wiedergeben, er lautet:

Consideratione delle pitture etc. in Siena.

Eine Abschrift findet sich in der Bibl. Barb. Cod. MS. XLVIII. 105.

Seine Studien in Rom begann Mancini vielleicht zunächst mit Befichtigung der Kunstwerke in den Kirchen, Villen und Palästen Roms als begeisterter Kunstfreund und ohne gelehrte Präntensionen, bis die Lektüre Vasari's ihn auf kritische Punkte aufmerksam machte, die ihn zu weiteren Untersuchungen anregten. Aus diesen ersten Versuchen, sich in der Kunstwelt der ewigen Stadt zurecht zu finden, scheint der Entwurf eines „Fremdenführers“ erwachsen zu sein, der in zwei Abschriften erhalten ist, die eine im Cod. Cappon. 231 (p. 1—36) der vatikanischen Bibliothek, eine zweite in der Bibl. Barber. Cod. MS. XLVIII. 83. Nach der ersteren Kopie heisst es im Anfang:

Viaggio per Roma, per ueder le Pitture che in essa si ritrouano.

Prima parte.

Per gusto de i studiosi e per intelligenza del contenuto in questo trattato, m'è parso bene proporre questo viaggio notando le pitture degne d'esser viste. Perche uenendo per Porta Angelica passato Ponte Molle, u'è la Vigna di Madama, doue sono pitture de Giulio Romano etc.

Dann folgt in topographischer Anordnung eine kurze Aufzählung der Gemälde und Mosaiken in den Kirchen, Palästen u. s. w. Auch auf die antiken Monumente wird gelegentlich ein Seitenblick geworfen, so in folgender Stelle, die sich im ersten Teil auf ein auch von Baglione (*Vite de' pittori* etc. p. 350) erwähntes Mosaik bezieht. Dieser nennt den Maler Marcello Provenzale als Ergänzender eines Teiles di un bel pavimento di mosaico — ritrouato in una caua a. S. Pudenziana — e donato ad Alessandro Peretti Cardinal Montalto. Mancini sagt genauer:

Li uicino (a S. Pudenziana) è la Vigna, nella quale à quest' anni fù trouato quel bellissimo mosaico d'uccelli posseduto dall' Ill.mo Montalto, che per bellezza si deue creder sia del secol perfetto, tanto più, che il luogo è uicino alle Therme Nouatiane fatte da Nouatio, che uisse al tempo della pittura perfetta sotto Nerone. Qui fuore nella Vigna de Montalto sono pitture memorabili e belle. In questi medesimi siti per uenire alla Suburra stanza delli Zingari, ui sono alcune cose et in particolare in Casa d'un Hoste, che stà à San Gio: Laterano, doue sono certe Grotte con pitture profane di cose di Bacco e di Vendemmia di buona maniera e tempo e di queste anco se ne uedono delle scoperte; incontro à questa nel nome [rione?] di Santa Maria maggiore ui fù un tempietto con miniatura etc.

Ich hebe nur noch den Schlufs heraus, weil er die Absicht des Verfassers andeutet. Zeichnungen von den so rasch dem Untergang erliegenden antiken

Wandbildern aufnehmen zu lassen und künftig zu publiziren. Es wäre nicht unmöglich, daß in einer, der Biblioteca Capponiana des Vatikan angehörenden Sammlung aquarellirter Skizzen nach antiken und altchristlichen Fresken sich einzelne Blätter befänden, die diesem Vorhaben Mancini's ihre Entstehung verdanken. Der Aufsatz endigt mit den Worten:

Et hauendo fin à qui trattato tutte quelle cose che ci erauamo proposti della pittura, porremo fine à questo trattato, e ci riserbaremo il proporre le copie delle pitture che si ritrouano antiche in questi Cimiterij et altri luoghi antichi, tanto più che questo adesso sarà facile à fare essendo tornato à Roma Giovan Angelo Fontani Toccofondi Senese huomo praticissimo di questi luoghi sotterranei di Roma.

Der letztere Name ist bei Zani, der Mancini benutzt zu haben scheint, ohne ihn als Quelle anzugeben, Fantini-Toccafondi geschrieben.

Ein in beiden Handschriften nachfolgender Traktat wird nur im Cod. Barb. als Parte seconda bezeichnet, ist aber nach dem eben mitgetheilten Schlußsatz der vorigen Schrift und seiner ganzen Fassung wegen wahrscheinlich als selbständige Abhandlung zu betrachten. Seine Entstehung setzt Janitschek, der eine Kopie der Bibliothek Chigi in Rom (Cod. MS. G. III, 66) benutzte, in die Zeit zwischen 1619 und 1624, weil einmal ein Datum 1619 erwähnt wird, ein Vorfall von 1624 aber vom Verfasser nachträglich eingetragen wurde. Möglichst nahe an letzteres Jahr müßte man die Entstehung schon rücken wegen einer Bemerkung über den Cavaliere Giuseppe, von dem es heißt, er sei gegen 1575 geboren und lebe noch als ungefähr 50jähriger Mann in frischem Alter. Auf 1624 weist aber bestimmt die weiter unten anzuführende Stelle über die Gemälde in S. Grifogono hin. Eine biographische Notiz über Fulminetto (due anni sono morse in Francia Fulminetto) läßt sich für die Datirung nicht verwenden, weil dessen Todesjahr nicht bekannt ist. Übrigens tritt am Schluß der vatikanischen Handschrift die Neigung des Kopisten zu polemifirenden Einschübfeln und Randglossen recht drastisch hervor. Zur Bezeichnung des Acquasparta als infelice wird eingeschaltet anzi felicissimo pittore. Die Erwähnung des Domenichino veranlaßt ihn zu dem Ausruf: Questo è stato il Raffaele de nostri tempi uiuendoci dal 1633 fino al 40 u. a. m. Titel und Anfang lauten:

Alcune considerationi intorno à quello, che hanno scritto alcuni Autori in materia della Pittura, se habbino scritto bene ò male et appresso alcuni aggiungimenti d'alcune pitture che non han potuto osseruare quelli che hanno scritto per auanto. Per maggior intelligenza e confirmatione di quello, che si è detto intorno alla pittura, m'è parso necessario il proporre alcune altre cose ad essa appartenenti, e prima del nome, e poi di sua natura e definitione etc.

Es wird also Bezug genommen auf eine ähnliche, vorausgehende Schrift, offenbar die noch zu erwähnenden Considerationi appartenenti alla Pittura. Mancini polemifirt hauptsächlich gegen Vafari, dem er verschiedene Auslassungs-

fünden und Verfehen nachweilt, wendet sich aber auch gegen Lomazzo, „der einiges behauptet, was Schwierigkeiten macht“. Ich greife zur Charakteristik des Inhalts einige Abschnitte heraus.

(Cod. Capp. p. 56.) Casa Aurea, pitture di essa — le quali quando furno ritrouate, furno studiate da Jacomo Ripanda Bolognese molto studioso dell' Antichità come dice il Volaterrano à lib. 21. Antropologie, le considerò ancora Raffaello, Michelangelo et ultimamente il Zuccari, anzi aggiungono alcuni uecchi, che questi doppò hauerle studiate e copiate. acciò non si riconoscesse il lor furto, gli dessero il martello.

Die Befchuldigung, die Wandgemälde der Titusthermen, die hier gemeint sind, nach der Benutzung zerstört zu haben, richtete sich direkt gegen Giovanni da Udine. Sie war aber bereits von Lomazzo, Trattato della Pittura lib. VI cap. 49 zurückgewiesen worden, und Mancini, der letzteren gelesen, hätte sie nicht nochmals vorbringen sollen. Dann heisst es: „einige wenige Wandbilder sind noch übrig, delle quali si proporra la copia“. Solche Zeichnungen nach eben diesen Fresken existiren noch jetzt in der Bibliothek des Escorial; es sind dieselben, die Caylus dem Raffael zuschreiben wollte und die Kardinal Camillo Mastini für seine Sammlung kopiren liefs¹⁾. Unter denjenigen, welche sie bestellt haben, darf man vielleicht auch Mancini vermuten.

Nella tribuna di SS. Quattro Coronati sono queste lettere

G. G. et Petrolinus Pictores

questi uisser intorno al 1110 in 20 sotto Pasquale II.

Diese Wandbilder, heisst es weiter, seien von guter Arbeit, die Gewänder besser geordnet als in Cimabue's Zeit u. s. w. Vafari habe die Meister übergangen. Das Datum stimmt zur Bauzeit der Kirche, die nach dem Brande Guiscards 1084 neu errichtet und von Paschalis II. 1117 eingeweiht wurde. Zani giebt die Künstlernamen und das Datum genau ebenso wie Mancini und wohl im Anschluß an denselben.

In quei medesimi tempi uisse un tal Giovanni, che dipinse in S. Grisogono la nauigatione d'un braccio di S. Jacomo Apostolo. Visse sotto Calisto II. intorno à gl'anni del Signore 1129 — fù huomo goffo e di poch'arte, et adesso questa pittura nell'abbellimento di detta chiesa per christiana libertà dell' Ill^{mo} Borghese è andato à male, che dalla memoria di questa nauigatione et antichità in fuore non era degno di memoria.

S. Grisogono ist nach einer ehemals im Chor der Kirche befindlichen Inschrift (Forcella, Iscriz. delle chiese di Roma II nr. 487) unter Honorius II. 1128 von Grund aus neu errichtet und reich ausgestattet worden. Die Fresken der Tribuna, die Ugonio (Hist. delle stationi di Roma fol. 282) noch gesehen hat, wurden 1624 auf Betrieb des Kardinals Scipio Borghese beseitigt. Vafari giebt im Leben des Pietro Cavallini an, dafs dieser in S. Grisogono molte storie a fresco gemalt habe. Vielleicht half ihm dabei sein Schüler Giovanni da Pistoia, der in obiger Notiz gemeint sein kann. Mancini leitet sein Datum hier, wie auch

1) Vgl. *Matz*, Gött. Nachr. 1872 p. 49. *Springer*, Michelangelo und Raffael p. 311.

fonft, vermutlich aus der Bauzeit der Kirche ab. Calixtus II. (1119—1124) war der Vorgänger von Honorius II.

Weiterhin werden zu Vafari einige von diefem überfehene Künftlernamen nachgetragen, Guido da Siena und Filippo Rossuti, der Genoffe des Giacomo da Torrita in S. Maria maggiore. Mancini bemerkt über letzteren:

il nome e cognome di Rossuti ho letto nella facciata di S^{ta} Maria maggiore nel orlo della ueste del Salvatore.

Von ihm, fährt er fort, feien vermutlich die Gemälde in S. Francesco di Ripa. Unmöglich aber könne die Angabe des Vafari, daß Andrea Tafi Schüler oder wenigftens abhängig von Giacomo (da Torrita) gewesen, richtig fein, eine Beobachtung, welche durch spätere Unterfuchungen Baldinucci's u. a. über die Chronologie beider Künstler beftätigt worden ift. Bezüglich der Bilder in S. Francesco da Ripa muß ich mich des Urteils enthalten, den Anteil Filippo Rossuti's an der künstlerifchen Ausfchmückung der Kirche S. Maria Maggiore hat neuerdings Gio. Batt. de' Rossi behandelt in feinem Werke *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV* (Roma 1872 sqq.), worin auch eine Abbildung des Mosaiks der Fassade gegeben ift. Vollendet wurde es von Gaddo Gaddi.

Dann wendet fich Mancini zu Giotto und deffen Thätigkeit in Rom. Er findet die chronologifchen Angaben Vafari's irrig und berichtigt fie aus einem Dokument des vatikanifchen Archivs — es ift das feitdem oft reproduzierte Schriftstück über das von Jacopo Caetani Stefaneschi bei Giotto bestellte Mosaik der Navicella, welches Mancini zuerst benutzt zu haben scheint. Interessant ift die nachfolgende Bemerkung über ein libro miniato donato dal sopradetto Cardinale Stefaneschi alla Sagrestia di S. Pietro — una opera di questo grand' artefice. Man fieht, wie der Verfasser überall bemüht ift, feine Kritik auf feste Grundlagen zu ftellen und neues Material dafür zu gewinnen. Nur einmal vergreift er fich sehr stark in feiner Polemik gegen Vafari, indem er deffen Angaben über die Ausführung der Fresken in S. Clemente durch Masaccio anzweifelt. Er möchte fie Giotto zuweisen wegen der Infchrift zur Linken der Tribuna: *Ex annis Domini prolapsis mille ducentis nonaginta novem Jacobus collega minorum etc. hoc iussit fieri* — —, ohne zu bemerken, daß die Fresken Masaccio's, die andere dem Masolino zuschreiben, fich nicht an der bezeichneten Stelle, sondern in der ersten Kapelle rechts beim Eintritt durch das Seitenportal der Kirche befinden, und daß überdies die genannte Infchrift fich gar nicht auf eine bildliche Darstellung, auf das dabei befindliche Mosaik der Apsis, sondern (wie de Rossi nachgewiefen) auf die Stiftung des darunter stehenden Tabernakels bezieht. Vgl. auch E. Müntz, *Etudes sur l'histoire des arts à Rome pendant le moyen-âge* in den *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 1881 p. 133.

Eine genaue Analyse des übrigen Inhalts der Schrift würde hier zu weit führen. Mancini berücksichtigt späterhin hauptsächlich die Meister von Siena und

Bologna und schließt mit Charakteristiken der zeitgenössischen Maler, die in langen Reihen aufgeführt werden.

Am Schluß der vatikanischen Handschrift steht folgende, nach einem Excerpt Fea's¹⁾ auch in dem Cod. chis. G. 66 p. 208 wiederholte Notiz:

Sotto Papa Urbano VIII. furono rinettate le pitture della cappella di Palazzo detta di Sisto, e l'ordine che si tenne fù questo. Che spoluerata figura per figura con panno lino se gli leuaua la poluere con fette di pane à baiocco ò altro più uile stropicciando diligentemente, e tal uolta doue la poluere era più tenace, bagnauano un poco detto pane, e così ritornarono alla loro pristina bellezza senza riceuer danno alcuno. Questa manifattura fece Mastro Simone Laghi indoratore di Palazzo, e fù cominciata di Gennaro 1625 e si finì à di

Es war nach den berüchtigten Leitungen des Brachettone und seiner Nachfolger die erste rationelle Fürsorge, die für die Erhaltung der fixtinischen Wandbilder getroffen wurde²⁾.

Als die reifste Frucht der kunstgeschichtlichen Studien Mancini's betrachte ich den folgenden, offenbar nach langer Vorbereitung geschriebenen Traktat, in welchem er seine Ansichten über die Entwicklung der neueren Kunst systematisch darzutellen versucht, die einzelnen Richtungen derselben charakterisiert und am Schluß die von ihnen gepflegten Stoffgebiete, die Malweisen und Kompositionsgattungen in tabellarischen Übersichten veranschaulicht. Dieser „Traktat über die Malerei“, wie er kurz citirt wird, ist in zahlreichen Abschriften verbreitet, die ich nur zum Teil habe einsehen können. Als beste Kopie (A) wird mir die in der Bibliothek Chigi (G. III. 66) bezeichnet, eine zweite (B) soll sich auf der Biblioteca Marciana zu Venedig befinden. Die von Mandosi (de archiatriis pontificiis p. 95) erwähnte Handschrift (C), die ehemals der Bibliothek Dal Pozzo in Rom angehörte, wird vermutlich mit anderen Bestandteilen derselben in die Nationalbibliothek zu Neapel übergegangen sein³⁾. Ich habe für die nachstehenden Auszüge eine Kopie (D) der Laurentiana in Florenz benutzt, den Cod. Med. Palat. 50, der auch einleitungsweise eine Dedikation an einen nicht mit Namen

1) In den epigraphischen Scheden Fea's (I fol. 131), die sich im Besitz des Herrn Comm. Gio. Batt. de Roffi in Rom befinden.

2) Hier möge ohne weiteren Kommentar eine chronikenartige Notiz ihren Platz finden, die sich in einer Kollektaneenfammlung des *Franc. Cancellieri* (Cod. Vat. 9200 fol. 186) unter allerlei Excerpten verloren hat. Sie steht auf einem Einzelblatte, die Handschrift gehört dem 17. Jahrhundert an.

Sabbato a di 19. Febbre 1564, Mori Michelangelo Buonarroti, il quale per essere fratello della V. Compagnia de S. Giovanni Decollato fin dall' anno 1514 fu chiamata la medesima compagnia ad accompagnare il cadavere, il quale ad un'ora di notte fu portato alla chiesa de' SS. Apostoli con grande onore.

3) Die Bezeichnung derselben als „trattato delle Pitture di Roma“ könnte freilich auch auf die Schrift *Viaggio per Roma* bezogen werden. Über die von Cassiano Dal Pozzo begründete Bibliothek vgl. *Lumbroso*, *Notizie sulla vita di Cass. D. Pozzo*. Turin 1875 (auch in der *Miscellanea di Storia Italiana* XV p. 129 ff.) und meinen Aufsatz über unedirte römische Fundberichte in den *Berichten der Kgl. sächf. Gef. d. Wiss.* 1883 p. 91 ff.

genannten, aber als *principe christiano* gekennzeichneten Gönner enthält. Die Unterschrift trägt den Namen des Verfassers und datirt vom Hospital di S^{to} Spirito, doch ohne bestimmte Zeitangabe. Es war die ausführliche Bearbeitung eines Themas, welches Mancini unter dem Titel *Discorso di Pittura* bereits vor 1619 zum erstenmal behandelt hatte. Diese kürzere, vielfach abweichende Fassung ist in zwei Abschriften (Florenz, Bibl. Marucell. C. 345 und Bibl. Vatic. Cod. Capp. 230) überliefert. Dafs sie zwischen 1609 und 1619 entstanden, ergibt sich aus einer Bemerkung über die Caracci, von denen Annibale als bereits gestorben, Lodovico als noch am Leben, aber hoch bejahrt angeführt wird.

Der Traktat in seiner späteren Fassung beginnt in dieser Weise:

*Alcune considerationi appartenenti alla Pittura, come diletto d'un
Gentilhommo nobile, e come introduzzione à quello si deue dire.*

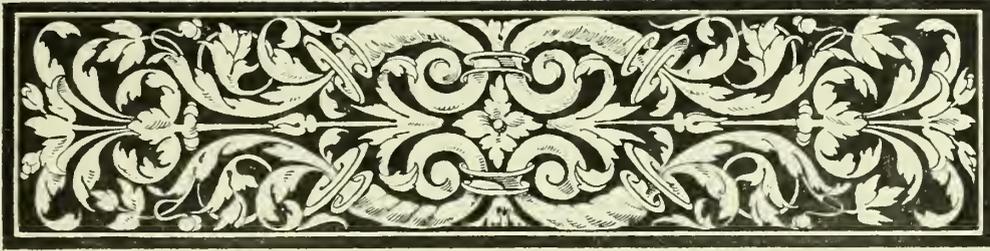
Parte prima.

L'intention' mia non è di propor' precetti appartenenti alla pittura ò suo modo d'operare, si per non esser mia professione, come ancora per esserne stato trattato dal Durero e Gaurico ne lor' libri della proportion' del corpo humano; e dopo d'essi dal Vinci, Vasari, Lomazzo, et ultimamente dal Zuçcharo huomini eminentissimi in tal professione: mà si ben' di proporre e considerar' alcuni auertimenti, per i quali un huomo di diletto di simili studij possa con facilità dar giuditio delle pitture propostegli, saperle comprare, acquistare, e collocarle à i lor luoghi secondo i tempi, nelli quali sono state fatte le materie, che rappresentano, et i lumi, che l'artefice gl'hà dato nel farle. Il tutto messo insieme per osseruanza di uarie pitture in diuersi tempi et occasioni, e per hauer hauto amicitia d'alcuni pittori celebri di questo secolo.

Wichtig ist in den weiteren Auseinandersetzungen die durchgehende Exemplifizierung mit Kunstwerken in Rom, Florenz und Siena. In der Mitte der Schrift werden antike Wandgemälde und Mosaiken erwähnt, wobei gelegentlich auch auf andere römische Monumente Rücksicht genommen wird. Nach einer Aufzählung der berühmtesten Maler, chronologisch geordnet, welche mit den *Viuenti* abschließt, heisst es:

Che questi uiuenti si reducano à quattro ordini, classe ò uer' uogliam dire schole. Una delle quali è quella del Carauagio assai seguita, caminando per essa con fine, diligenza e sapere Bartolomeo Manfredi, lo Spagnoletto, Francesco detto Cecco del Carauagio, lo Spadarino, et in parte Carlo Venetiano.

Es folgt, wie auch am Schlufs der folgenden Gruppen, eine Charakteristik der ersten „Schule“. Die zweite ist die der Caracci, die dritte diejenige des Cavalier Giuseppe, wohl der Cavaliere d' Arpino. In die vierte Abteilung werden die ganz unabhängigen Meister verwiesen, Cristofano Roncalli, Passignano, Baglione, Bronzino u. a. Der Schlusssatz, auf welchen die Übersichtstabellen folgen, lautet: *e questo basti adesso della pittura, rimettendomi sempre a miglior giuditio.*



Zur Apokalypse Dürers und Cranachs.

Von Martin Rade.



Im Jahre 1522, vermutlich zwischen dem 21. und 25. September, erschien bei Melchior Lotther in Wittenberg das erste Stück von Luthers Bibelübersetzung: „Das Neue Testament Deutzsch“. Es war ein Quartband von 39 Bogen, ausgestattet mit je einem in Holz geschnittenen Initialbuchstaben am Anfang der verschiedenen Bücher und mit einer Holzschnittfolge von 21 Blättern in den Mäßen einer ganzen Druckseite zur Apokalypse. Dafs diese Bilder aus der Werkstätte des Lukas Cranach hervorgegangen sind, bezweifelt heute niemand; doch hat der Meister selbst schwerlich großen Anteil daran genommen, vielmehr die Arbeit seinen Schülern überlassen, wie denn das letzte Blatt mit einem deutlichen HB gezeichnet ist. Dieses Monogramm gab Veranlassung, die Folge dem Hans Brosamer zuzuschreiben, eine Annahme, welche sich indeffen nicht hat durchsetzen können¹⁾.

Es wäre interessant, wenn man nachweisen könnte, dafs Luther auf die Gestaltung der Bilder persönlichen Einflufs geübt habe. Die Möglichkeit dazu ist durchaus vorhanden. Als Luther Anfang Dezember 1521 im Bart und Ritterkleide seinen heimlichen Besuch in Wittenberg wagte und dort im engsten Freundeskreise u. a. auch den Plan einer deutschen Bibel besprach, war Cranach mit unter den Vertrauten. Da könnte er dem Unternehmen sofort seine Kunst zur Verfügung gestellt und von Luther Weisung empfangen haben. Als Luther dann am 6. März 1522 für immer wieder nach Wittenberg heimkehrte, brachte er das verdeutschte Neue Testament so gut wie fertig mit. Während er mit Hilfe Melanchthons noch sorgfältig daran besserte, gab er es stückweise in die Druckerei. Das Ganze wurde in drei Abteilungen gedruckt; die Offenbarung Johannis bildete eine für sich. Sie wurde, wie es scheint, zuletzt fertig; denn erst am 4. September erwähnt Luther in einem Briefe an Spalatin, dafs ihm Proben von Edelsteinen, wie er sie zum Verständnis von Apok. 21, 18 ff. nötig

1) Heller, Lukas Cranachs Leben und Werke. 2. Aufl. Nürnberg 1854. S. 138.

zu haben meinte, aus dem fürstlichen Schatz durch Vermittelung Cranachs zugegangen seien¹⁾.

Von den Illustrationen der Lutherbibel des Jahres 1534 erzählt Christoph Walther, der Korrektor Hans Luffts, „daß Luther die Figuren zum Teil selbst angegeben, wie man sie hat sollen reißen und malen“²⁾. Wie, wenn das Gleiche auch von den Bildern gälte, welche die erste Ausgabe seines Neuen Testaments schmückten? Hatte er nicht schon das Jahr zuvor sich der Kunst Cranachs zur Verbreitung seiner Ideen bedient?

Ja, wenn die Tradition recht hätte. Wenn er wirklich bei der Abfassung des *Passionals Christi und Antichristi* beteiligt gewesen wäre. Diese Ansicht vertritt noch Cranachs jüngster Biograph³⁾. Aber nicht Luther, sondern Melanchthon und der Kanonist Schwertfeger haben den Text zu Cranachs Bildern geliefert. Wer die Figuren erdacht, wissen wir nicht. Der Gedanke, den Cranach ergriff und darstellte, lag damals in der Luft, zumal in der Wittenberger Luft. Er kann direkt von Luther herkommen. Jedenfalls wußte Luther um das Büchlein und lobte es am 7. März 1521 als *bonus et pro laicis liber*. Während er dann in Worms war, erschien es und wurde ihm mit der ersten Sendung von Wittenberg nach der Wartburg zugesandt. *Passionale antitheton mire placet*, rühmt er gegen Melanchthon am 26. Mai; Joh. Schwertfeger in *ea opera video tibi succenturiatum*⁴⁾.

So bleiben als ein sicheres Zeichen gemeinsamer Arbeit mit Cranach die Worte in jenem an Spalatin gerichteten Brief vom 7. März übrig: *Has effigies iussit Lucas a me subscribi et ad te mitti: tu eas curabis*. Die „beifolgenden Bilder“ können nicht die des *Passionals* sein; denn auf die citirten Worte folgt erst als etwas Neues der Satz: *Jam paratur antithesis figurata Christi et Papae*. Also hat Cranach Luthern andere Bilder geschickt, damit er sie mit Unterschriften versehen und dann an Spalatin bestelle. Welche? Wir wissen es nicht. Und ist Luther dem Cranach zu Willen gewesen? Diese Frage wäre zu bejaen, wenn wir uns auf Luthers Latein besser verlassen könnten: die unterschriebenen Bilder hätte er dann an Spalatin zur weiteren Beforgung geschickt. Und dies ist das Wahrscheinliche. Es bleibt aber die Auslegung möglich, daß Luther die Bilder nicht unterschrieben, sondern eben dies zu besorgen dem Spalatin überlassen habe.

Daß Luther für die Illustration der Apokalypse sich besonders interessiert haben sollte, ist von vornherein durchaus unwahrscheinlich. Zwar lebte er in apokalyptischen Erwartungen und verkündigte laut, daß im Papste der Antichrist

1) *Luthers Briefe*, hrsg. von de Wette, 2, 245. 274.

2) *Panzer*, Entwurf einer vollst. Gesch. der deutschen Bibelübersetzung. 2. Aufl. Nürnberg 1791. S. 306.

3) *Lindau*, Lukas Cranach. Leipzig 1883. S. 172 ff.

4) de Wette, 1, 571. 2, 9. Vgl. *Lenz* im Marburger Lutherprogramm S. 29.

erschienen sei. Aber seine Vorstellung vom Antichrist hatte er sich aus 2. Theff. 2 gebildet und nicht aus der Offenbarung Johannis¹⁾. Wie gering er gerade diese Schrift des Neuen Testaments schätzte, hat er in seiner Vorrede dazu, die sich eben auf der Rückseite des ersten Blattes der Cranach'schen Folge findet, rund und klar ausgesprochen: „Myr mangelt an difem buch nit eynerley, das ichs wider apostolisch noch prophetisch hallte. Auffß erit unnd aller meyßt, das die Apottell nicht mit gesichten umbgehen, sondern mit klaren und durren Wortten weyffagen . . . Endlich, hallt davon yderman, was yhm feyn geyßt gibt, meyn geyßt kan sich ynn das buch nicht schicken. Und ist myr die ursach gnug, das ich feyn nicht hoch achte, das Christus drynnen widder geleret noch erkandt wirt, wilchs doch zu thun fur allen dingen eyn Apottel schuldig ist.“

Ist somit ein Anteil Luthers an der Cranach'schen Apokalypse weder nachweisbar noch wahrscheinlich, so läge die Annahme nahe, daß Cranach diese Blätter ohne alle Rücksicht auf Luthers Übersetzung geschaffen, und weil er sie eben hatte, dem Werke seines Freundes beigegeben hätte.

Dem entgegen kann bestimmt behauptet werden, daß Cranach, als er seine Apokalypse schuf, Luthers Übersetzung kannte. Den Beweis liefert Kapitel 8, Vers 13. Dort lautet der Text der Vulgata und demgemäß der vorlutherischen deutschen Bibeln, z. B. der Koburger'schen Bibel, welchen Dürer seiner Apokalypse beige druckt hat: „Et vidi et audivi vocem unius aquilae volantis per medium caeli, dicentis voce magna: Vae, vae, vae habitantibus in terra etc.“ Daraufhin zeichnen Dürer (B. 68) und sämtliche Illustratoren der Apokalypse vor Cranach, sofern sie die Schrecken der ersten vier Posaunen darstellen, einen Adler und lassen den Weheruf aus seinem Schnabel hervorgehen. Cranachs entsprechendes Blatt zeigt uns an Stelle des Adlers einen Engel. Und diese Änderung ist begründet in Luthers Übersetzung: „Und ich sahe und horet eyn Engel fliegen mitten durch den hymel und sagen mit lautter stym, weh, weh, weh denen die auff erden wonen u. s. w.“ Bei der Variante ist die Vulgata unfraglich im Recht, denn alle Codices lesen *ἀετός*; wohl aber bot die zweite Erasmische Ausgabe des griechischen Neuen Testaments von 1519, welche ihres großen Herausgebers nicht würdig war — der Text zur Apokalypse ist besonders nichtswürdig — die leichtfertige Entstellung *ἄγγελος*, und nach ihr hat Luther gearbeitet²⁾. Cranach kann den Engel nur von Luther haben.

1) Einen interessanten Beleg dafür, daß Luthers Vorstellungen vom nahen Weltende ganz und gar nicht durch die Apokalypse bestimmt sind, bietet seine Schrift: „Eine treue Vermahnung zu allen Christen, sich zu verhüten vor Aufruhr und Empörung“ (19. Januar 1522). Dort begründet er seine Meinung vom Ende des Papsttums durch den wiederkehrenden Christus außer mit seinen Lieblingsprüchen Daniel 8, 25 und 2. Theffal. 2, 8 wie folgt: „Die Maler malen auch also Christum auf dem Regenbogen, daß ihm eine Rute und Schwert aus dem Mund gehet, welches ist aus Esaia 11 genommen“ u. s. w. Wie konnte er das schreiben, ohne daß ihm Offenbarung Kap. 1 einfiel? ohne daß ihm Dürers Illustration dazu vor die Augen trat? Auch den Entwurf zu Cranachs entsprechendem Holzschnitt hat er damals ohne Zweifel nicht gekannt.

2) *Delitzsch*, Handschriftliche Funde. Leipzig 1861. 1862.

Minder harmlos war eine andere Neuerung, die Cranach seinen Vorgängern gegenüber sich erlaubte. Er setzte dem Drachen in Kap. 11 und 16, fowie der babylonischen Hure in Kap. 16 (H. 33. 35. 39) eine dreifache Krone auf. Das darf uns von dem Meister des Passionals Christi und Antichristi nicht wunder nehmen. Luther wird von Herzen damit einverstanden gewesen sein. Und wenn nun schon bei der im Dezember 1522 veranstalteten zweiten Auflage des Werkes an Stelle der dreifachen Kronen einfache erscheinen, so dürfte Köttilin schwerlich im Rechte sein mit seiner Vermutung: „Luther selbst mochte es unpaffend finden, eine solche polemische Beziehung in die Ausgabe des Neuen Testaments aufzunehmen, wie er sie denn auch in keiner Randbemerkung ausgedrückt hat“¹⁾. Vielmehr dürften die dreifachen Kronen am kurfürstlichen Hofe Anstoß erregt haben, wo man immer bemüht war, die Schroffheiten und Rücksichtslosigkeiten der Wittenberger, zumal Luthers, einzudämmen. —

Seit man die Kunst erfunden hatte, durch das Schneidemeffer zum Volke zu reden, war die Apokalypse noch nicht zu so papstfeindlichen Kundgebungen verwertet worden. Wohlgemuts Papstfessel, der an schneidendem Hohn allerdings das Möglichste leistet, hat doch nicht den prinzipiellen, biblisch begründeten Inhalt wie Cranachs liebenköpfige Ungeheuer. Er ist ein Pasquill aus dem humanistischen Nürnberg, im Geiste eines Pirkheimer, Crotus Rubianus und Hutten, ehe sie Lutheraner wurden. Übrigens hängt er doch nur lose mit dem apokalyptischen Bilderkreise zusammen.

Freilich, wenn Thaufing recht hätte, so würde man — und das wäre gewiß bedeutend — in Dürers berühmter Apokalypse eine wahrhaft reformatorische Leistung zu erkennen haben. Nach Thaufing „steht auch er in den Reihen der kirchlichen Opposition, aber nicht auf jener heidnisch-humanistischen Seite, die bloß offen oder heimlich negirt, sondern in jener volkstümlichen Richtung, die den Kern, das eigentliche Wesen des Christentums emporheben will, indem sie die gleisende Form zerflägt. Mit einem Worte, Dürer gehört bereits jener jüngeren deutschen Geistergeneration an, die im reinen Glauben ihre Zuversicht sucht, er gehört nicht so sehr zu den Humanisten, als vielmehr bereits zu den Reformatoren“²⁾.

Dürer ein Reformator vor der Reformation, seine Apokalypse ein tief religiös gegründeter Protest gegen Rom — das wäre nicht nur ein kirchengeschichtlich, sondern ein weltgeschichtlich merkwürdiges Ergebnis. Prüfen wir Thaufings Beweisführung.

Zuvor seien zwei Bemerkungen gestattet. Dürer gehört der Reformation, und zwar der Lutherischen, ohne Zweifel an. Das bewähren für jeden, der sehen will, seine vier Apostel. Die Apokalypse hat er später gut lutherisch er-

1) Die Septemberbibel. Berlin 1883. Einl. S. 8.

2) *Thaufing*, Dürer. 2. Aufl. Leipzig 1884. Bd. 1, S. 263.

klärt; Thaufing zieht solche Erklärungen herbei. Ausdrücklich hat er von Luther bekannt, daß er ihm „aus großen Nöten geholfen hat“ (Brief an Spalatin von Anfang 1520). Allbekannt ist der leidenschaftliche Ausbruch seiner Begeisterung für Luther nach dessen Verschwinden auf die Wartburg, den uns sein Tagebuch aufbewahrt hat. Und die Stimmung, die ihn zum freudigen Jünger der Wittenberger Reformation gemacht hat, muß ja wohl vorher schon seine Seele irgendwie bewegt haben.

Aber es wird nachgerade mit den „Reformatoren vor der Reformation“ viel Unfug getrieben. Wir Theologen haben's wohl verschuldet. Wer im Mittelalter einmal in Konflikt mit der römischen Kirchengewalt gekommen war, wer gegen einen Punkt der Kirchenlehre protestiert hatte, wurde zum Vorläufer Luthers gestempelt, gleichviel ob von dem eigentümlichen Geiste, der in Luther mächtig wurde, das Papsttum zu überwinden, auch nur ein Funke in ihm lebte¹⁾. Die Kirchengeschichte ist eben dabei, sich von diesem Irrtum loszumachen, und betrachtet es im Gegenteil als ihre Hauptaufgabe, die spezifische Ursache der spezifischen Wirkung gerade im Werke Luthers zu erkennen. Denn wie viel vorhergegangen sein mußte, das Gelingen vorzubereiten — daß es endlich gelang, war doch schließlich die ursprüngliche Leistung des Genius.

Und nun zur Apokalypse Dürers. Auf zwei Blättern begegnet uns die Gestalt des Papstes, auf dem fünften (B. 65) und achten (B. 69, Bartsch' falsche Zählung ist von Thaufing richtig korrigiert). Letzteres Blatt ist das berühmte mit den vier Engeln vom Euphrat, welche den dritten Teil der Menschen töten (Apok. 9, 15). Der eine Engel hat den zu Boden gefallenen Papst an der Schulter gepackt und holt zum Todesstreich aus; daselbe Schwert hat schon den Bischof ereilt und wird als nächstes Opfer den Kaiser treffen, der unmittelbar hinter dem Papste noch um Leben und Krone bangt. Auf dem früheren Blatte finden wir den Papst in der Gruppe der Könige und Gewaltigen, die bei der Lösung des sechsten Siegels sich in den Klüften verstecken und sprechen zu den Bergen und Felsen: Fallet auf uns und verberget uns vor dem Angesicht des, der auf dem Stuhl sitzt, und vor dem Zorn des Lammes (6, 15. 16). Im Vordergrund windet sich der Kaiser, hingestreckt über den Leib der Kaiserin; dahinter stecken Papst und Bischof, Todesangst auf den Gesichtern; ein Kardinal der mit den Händen sein kahles Haupt zu schützen sucht, möchte sich auch mit verkriechen; im Hintergrunde schließt die Gruppe ein Mönch, den Kopf in die Kapuze gehüllt. Vor der Höhle, worin diese vergebens Rettung suchen, ist Jammer und Untergang; mittendrin sitzt aufrecht ein Weib mit ihrem Kinde und erhebt ein Schreckensgeschrei über das furchtbare Gericht des Himmels. Und wahrlich, die Schrecken der verwandelten Sonne und des verwandelten Mondes, des zusammengerollten Himmels und des Sternenregens sind groß

1) *Ritfchl*, Geschichte des Pietismus. Bonn 1881. Bd. 1, S. 7 f.

genug, daß wir die Flucht der einen, das Jammern und Schreien der andern begreiflich finden.

Beide Blätter, so scheint es, sind deutliche Zeugnisse von der papstfeindlichen Gesinnung ihres Meisters. Und zwar nach Thauling zumal das „Weib mit seinem Kinde, das mit zornigem Blicke und weitgeöffnetem Munde hinüberstreit nach der hierarchischen Gruppe. Es ist ein inhaltsschwerer Gedanke, daß Dürer hier des Volkes Fluch einer Mutter in den Mund legt“¹⁾.

Zu solcher Auslegung könnte allein der Geist des Ganzen zwingen, und daß dies der Fall sei, muß ich durchaus bestreiten. Daß Päpste mit ihrem Gefinde durch die Gerichte der Endzeit mit betroffen werden, hat nicht mehr auf sich, als wenn dieselben Gerichte über Kaiser und Kaiserin hereinbrechen. Kaiser und Papst sind die Repräsentanten der Gewaltigen auf Erden. Wenn Gott einmal Abrechnung hält mit den Menschen, wird kein Ansehen der Person gelten. Ein ähnlicher Gedanke ist in den Totentänzen ausgesprochen, wo der Tod auch mit Papst und Kaiser seinen Reigen tanzt. Man konnte damals im heiligen römischen Reiche deutscher Nation gegen den Papst viel reden, schreiben, malen, in Kupfer stechen und in Holz schneiden²⁾, ohne deshalb so schnell von der kirchlichen Obrigkeit belangt zu werden — wenn man nur sonst den kirchlichen Gehorsam nicht verlagte. Die Unfehlbarkeit des Papstes, wie sie von den Dominikanern gepredigt wurde, war in Deutschland eine neue Lehre und fand ebenso wenig bei der Masse der Christgläubigen wie bei Fürsten und Bischöfen den erwünschten Widerhall. Auf welcher Basis verhandelten noch in Worms Kaiser und Reich, insbesondere auch Kurfürst Richard von Trier, mit dem gebannten Luther! Und so berechtigen uns jene für den Papst freilich recht ehrenrührigen Szenen auf Dürers Bildern ganz und gar nicht, an seinem gutkatholischen Glauben zu zweifeln.

Dieser Erkenntnis würde sich auch Thauling nicht haben verschließen können, wenn er, wie er als Kunsthistoriker schuldig war, sich die Mühe genommen hätte, die entsprechenden früheren Apokalypfenbilder zu vergleichen. Er weiß von solchen zu berichten, macht aber keinen Gebrauch davon. Ich habe nur zwei vordürerische Bibeln nachgeschlagen, die Koburgerische von 1483 (neunte deutsche Bibel) und die Straßburger von 1485 (zehnte deutsche Bibel). Letztere zeigt ebenfalls den Papst neben dem Kaiser in der Gruppe derer, die sich in die Höhle flüchten. Den vier Würgengeln zwar fällt kein Papst zur Beute, sondern sie müssen sich mit einem Kardinal begnügen, während ein Bischof durch das Heer der Löwenreiter umkommt. Dagegen erscheinen Papst und Kaiser

1) A. a. O. S. 256.

2) In dem jüngsten Gerichte über dem Hauptportale des Berner Münsters muß sich der Papst sogar gefallen lassen, von einem Engel unter der Himmelspforte zurückgehalten zu werden. Vgl. die Abbildg. bei *Rahn*, Geschichte d. bild. Künste i. d. Schweiz, S. 725.

auf dem Holzschnitt mit den vier apokalyptischen Reitern: beide werden von dem ersten Reiter mit dem Bogen getötet (Apok. 6, 2).

Verbreiteter und nachweislich Dürer bekannt war die Koburgerische Bibel von 1483. Hier begegnen wir dem Papste genau in den nämlichen Situationen wie in der Dürerschen Folge: unter den Schrecken des sechsten Siegels bei den Gewaltigen, die sich in den Klüften bergen wollen, und unter den Schrecken der sechsten Posaune mit Kardinal, Bischof und Kaiser bei den Opfern der vier Würgengel. Also liegt die Annahme nahe, daß Dürer diese Motive einfach aus der Koburgerischen Bibel entlehnt hat. Wo bleibt dann die „reformatorische“ Bedeutung der Blätter? —

Aber Thausing weiß von einer andern Darstellung in Dürers Apokalypse zu rühmen, sie sei „bezeichnend für Dürers Bibelverständnis¹⁾“ und ein Ärgernis für die frommen Verehrer der Himmelskönigin²⁾. Es ist seine Darstellung des Sonnenweibes im zwölften Kapitel, womit Dürer gegen den herrschenden Marienkultus geketzert haben soll. „Wenn die Schilderung des Weibes auf dem Halbmonde der altchristlichen (?) Kunst die Motive zur Darstellung der Himmelskönigin geliefert hat, so ist es bezeichnend für Dürers Bibelverständnis, daß er die Erscheinung ausdrücklich vom Bilde der Immaculata unterscheidet, indem er ein großes Flügelpaar an ihren Schultern anbringt und sie so als das symbolische Fabelgebilde der Apokalypse kennzeichnet. Er zog hierfür den 14. Vers des 12. Kapitels heran, wo es heißt: ‚Es wurden aber dem Weibe zwei große Adlerflügel gegeben, daß sie in die Wüste flöge‘ u. s. w.“

Indem also Dürer sich getreu an die Bibel hielt, hat er mit seiner Auffassung des Weibes deutlich gegen die kirchliche Tradition protestiert, welche niemand anderen als Maria, die Gottesmutter, in ihm erkennen wollte. Damit bewies Dürer ein Bibelverständnis, wie es zu den charakteristischen Kennzeichen der deutschen Reformation gehört. So muß man Thausing verstehen.

In der That hat auf dem betreffenden Blatte (B. 71) das Weib zwei mächtige Adlerflügel, gemäß dem Text, wie sie ebenso dem Text gemäß auf einer Mondichel steht und eine Sternenkronen trägt und rings Sonnenstrahlen von ihr ausgehen — dies der allein mögliche Ausdruck dafür, daß die Sonne ihr zum Gewande gegeben ist. Aber solche Verwertung des Textes steht doch wohl noch nicht auf der Linie lutherischen „Bibelverständnisses“, sondern ist die nächste und eigentliche Pflicht des Illustrators! Was soll man nun dazu sagen, daß auch die früheren Illustratoren daselbe Bibelverständnis bewiesen und das „symbolische Fabelgebilde der Apokalypse“ ganz ebenso „ausdrücklich vom Bilde der Immaculata unterschieden haben“?

Wieder genügt es, auf jene beiden Bibeln von 1483 und 1485 zu verweisen. Beide haben das Weib mit Krone, Halbmond, Flammenfaum — und mit den

1) A. a. O. S. 259.

2) A. a. O. S. 263.

beiden Flügeln. Da nun Anton Koburger zu seiner Bibel dieselben Holzstöcke benutzt hat, mit denen Nikolaus Götz von Schlettstadt um 1476 die (erste niederländische) Kölnische Bibel gefehmückt hat¹⁾, so wird die Kölnische auch keine andere Darstellung des Sonnenweibes bieten. Und da endlich laut Vorrede der letzteren alle ihre Holzschnitte nach Originalgemälden in Kirchen und Klöstern hergestellt sind, so werden schließlicly noch die Meister der altkölnischen Malerschule in den Verdacht kommen, mit ihrem Fabelwesen gegen den Marienkultus protestirt zu haben, und auch unter den Reformatoren vor der Reformation einen Platz begehren!

Hätte somit schon die gar nicht unbeträchtliche künstlerische Tradition Thausing vor so unvorsichtigem Urteil behüten müssen, so galt es, wenn er einmal der Figur sein besonderes Interesse zuwandte, auch noch zu fragen: Was sagte denn die Kirche damals von dem Sonnenweibe? Deutete sie es auf Maria, die Himmelskönigin? — Thausing scheint daran nicht gezweifelt zu haben. Und doch hätte er sich leicht überzeugen können, daß vielmehr die Deutung auf die Ecclesia auch im Mittelalter die herkömmliche und allgemein verbreitete war. Lyra hat allein diese Deutung²⁾. Da aber die Lehre vom dreifachen Schriftsinn sehr verschiedene Erklärungen neben einander gewähren liefs, so konnte man moraliter leicht die beata virgo in dem Weibe erkennen. So z. B. Hugo de S. Caro († 1263)³⁾.

Darnach ist für Dürer zweierlei möglich. Entweder er hat unter dem Weibe die Kirche verstanden und dargestellt. Damit hielt er sich auf der Linie des auch von der Theologie seiner Zeit festgestellten eigentlichen Sinnes. Oder er hat unter dem Weibe trotz der Flügel Maria verstanden und dargestellt, wie das vermutlich seine Vorgänger gethan haben von dem unbekanntem kölnischen Meister her. Und das ist bei dem Schöpfer des Marienlebens das Wahrscheinliche. Ja, es wird zur Gewifsheit erhoben durch das Titelblatt, welches Dürer seiner neuen Ausgabe von 1511 beigegeben hat: Maria mit dem Jesuskind auf dem Arme erscheint dem Johannes bei seiner Arbeit, unverkennbar mit den Attributen des Weibes im 12. Kapitel: im Sonnenstrahlenkranze, die Sternenkronen auf dem Haupte, mit dem Halbmond, doch ohne die Flügel. Mit welcher Fabel zieht sich da Thausing aus der Verlegenheit! Dürer hat mit seinem Protest gegen die Marienverehrung fromme Gemüter verletzt und macht nun durch die Titelvignette das Ärgernis wieder gut⁴⁾.

Ich bin weit entfernt, Thausings Monographie nach dem beurteilen zu wollen, was sich uns hiermit ergeben hat. Aber ich bin der Überzeugung,

1) Beschreibender Katalog des Bibliographischen Museums von Heinrich Klemm. Dresden 1884 S. 172. 344.

2) Biblia lat. cum postillis Nic. de Lyra. Nürnberg. 1487.

3) Venet. 1754 tom. 7. pag. 400.

4) A. a. O. S. 263.

daß sich mit Hilfe reicheren Materials un schwer der Nachweis noch weiter führen ließe, wie flüchtig das Kapitel über Dürers Apokalypse in seinen historischen Partien gearbeitet ist. Nicht nur hingestellt, sondern mit Beispielen belegt wünschte ich die Behauptung, daß „die Schilderung des Weibes auf dem Halbmond der altchristlichen Kunst die Motive zur Darstellung der Himmelskönigin geliefert habe¹⁾“. Und ebenso kühn ist der Satz: „Mit Vorliebe behandelte schon die altchristliche Kunst apokalyptische Stoffe²⁾“. Die altchristliche Kunst behandelte mit Vorliebe symbolische Stoffe, später erst kommen historische; aber nur vereinzelt stellen sich Motive ein, die man auf die Apokalypse zurückführen kann (die vierundzwanzig Ältesten in den Mosaiken von S. Paolo fuori in Rom — 5. Jahrh.; das Lamm mit dem Buche mit sieben Siegeln u. f. w. in den Mosaiken von S. Cosma e Damiano in Rom — 6. Jahrh.). Es wäre auch ein anderer Sachverhalt unerklärlich für den, der das Schicksal der Apokalypse in den ersten Jahrhunderten der Kirche kennt.

Seit dem dreizehnten Jahrhundert diente die Apokalypse den mit der kirchlichen Gegenwart Unzufriedenen als Waffe gegen Rom. Nicht sowohl der Cistercienser Joachim von Floris als die ihn interpolirenden und fortsetzenden Spiritualen vom Franziskanerorden waren die Träger dieser Auffassung. Einflüsse derselben weisen die Federzeichnungen zu einem in Prag aufbewahrten Apokalypsenkommentar auf, welche wahrscheinlich im vierzehnten Jahrhundert in Frankreich entstanden sind³⁾. Die Heimat apokalyptischer Bilder war aber vielmehr Deutschland. Teils weil die deutsche Phantasie sich mit dem Stoffe der Apokalypse leichter befreundete als etwa gar die italienische, teils weil die mächtige religiöse Gärung, die das deutsche Volk immer wieder ergriff, und nicht am wenigsten gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, an der „heimlichen Offenbarung Sankt Johannis“ willkommene Nahrung fand.

Auch Dürer ist mit seiner gewaltigen Ertlingsgabe ein Zeuge dieser Gärung und ein Vorbote der Reformation. Mit glücklicher Hand ergriff er zu seinem Ertlingswerke den volkstümlichen Stoff. Mit sinnender und verlangender Seele wird er die Blätter gezeichnet und in seinem humanitären Freundeskreise kecke Deutung für dieses und jenes Motiv gern geduldet haben. Ich denke etwa an den Mönch, der allein vor der babylonischen Hure anbetend niederkniet, und möchte die geistreichen Bemerkungen Thaufings über die übrige Menschengruppe auf dem Bilde wohl gelten lassen⁴⁾. Nur daß Dürer damit noch kein „geistliches Revolutionslied“ anstimmte und gerade in diesem Blatte die Linie der humanitäre Opposition durchaus nicht überschritt!

1) A. a. O. S. 259.

2) A. a. O. S. 249.

3) *Scriptum super Apocalypsim cum imaginibus*. Pragae 1873. — Vgl. Lit. Centralbl. 1875, S. 88 f.

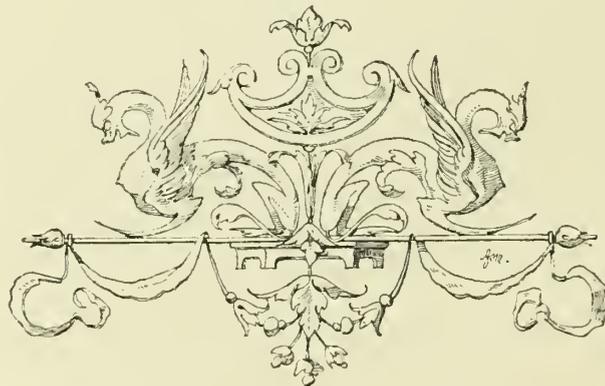
4) A. a. O. S. 250 f.

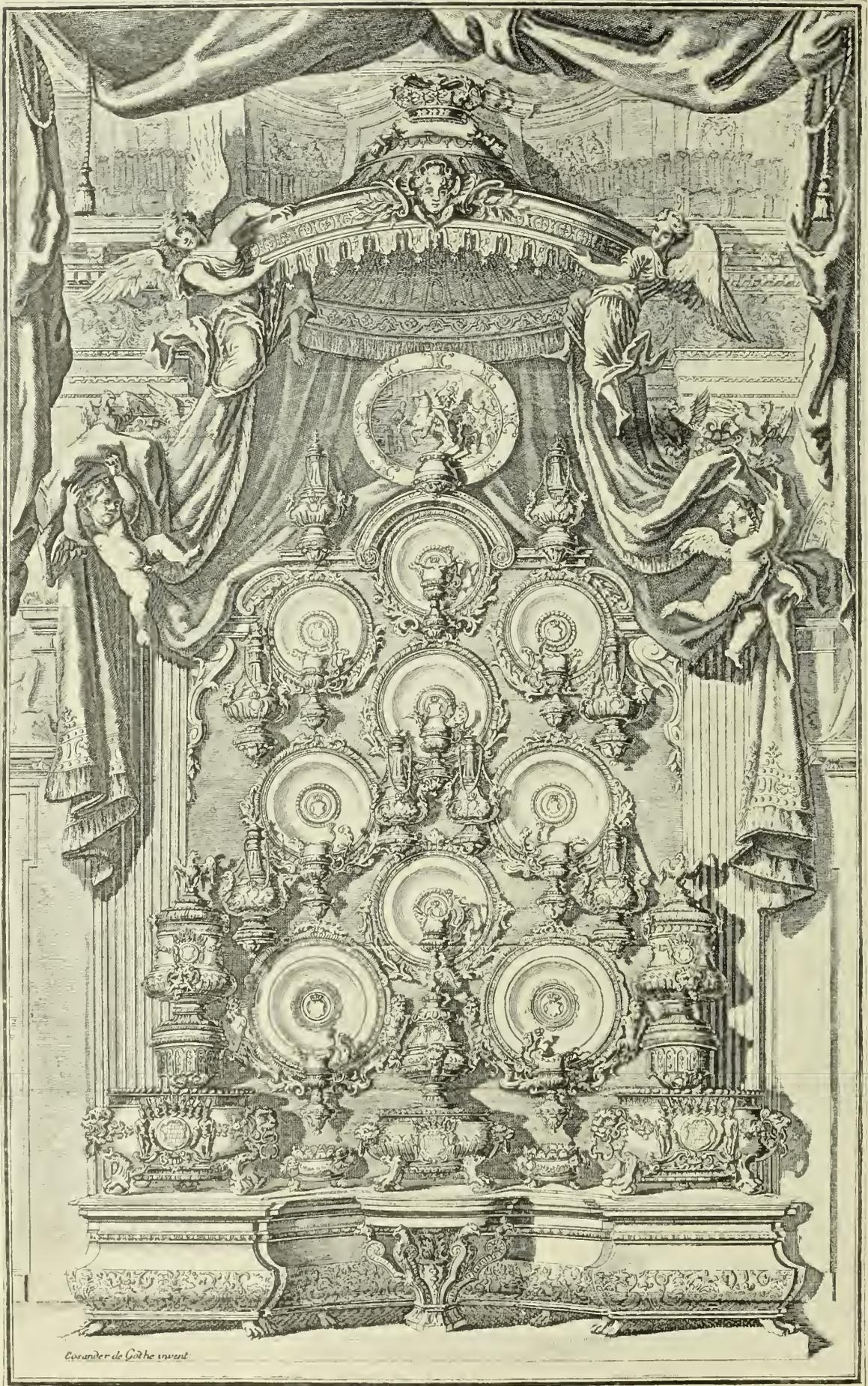
Er übte mit solcher Darstellung eine Freiheit, welche mit der gemeinen katholischen Frömmigkeit sich noch durchaus vertrug und vom Geiste der Reformation noch nicht einmal die volle, grundsätzliche Negation der römischen Gewissenstyranei in sich trug.

So wird also das Verdienst, die Apokalypse zum erstenmal im Sinne und Dienste der Reformation künstlerisch verwertet zu haben, dem Cranach verbleiben. Er hatte dabei den doppelten Vorteil: auf der einen Seite die Predigt vom Antichrist, die vielleicht das populärste Stück der neuen Lehre war, und vom nahen Weltende, auf der anderen Seite eine lebendige, künstlerische Tradition, welche ihm die Bewältigung des spröden Stoffes¹⁾ erleichterte. Durch beides wurde ihm ein zu schnellem Verständnis gerüstetes Publikum garantiert. Dazu kam noch die beneidenswerte Zugabe der Lutherschen Übersetzung.

Dürers Vorzug wird bleiben, für die Darstellung der Apokalypse, will fagen der wenigen darstellbaren Szenen in der Apokalypse, ewig gültige Formen gefunden zu haben. Auf dem Gebiete der Kunst war er der Genius. Er hat die Typen, welche die Tradition ihm bot, so großartig schöpferisch gestaltet, daß die Phantasie seiner Nachfolger bis auf den heutigen Tag unter die Herrschaft seines Werkes sich beugt.

¹⁾ „Die Apokalypse eignete sich ja mehr als jedes andere Buch zur Illustration“, bemerkt *Muther* in einem Artikel über den „Buchdruck vor Gutenberg“ (*Grenzbote* 1885 Nr. 4 Seite 180). Ich muß das entschieden bestreiten. Die Phantasie des Apokalyptikers ist durchaus gedankhaft bestimmt. Er schaut nicht, sondern er denkt und deutet. Er reiht Symbol an Symbol, und zwar nimmt er feine Bilder aus den prophetischen und apokalyptischen Büchern, die er kannte. Das Originelle an der Offenbarung Johannis ist ihr christlicher Inhalt; ihre Form ist die einer damals weitverbreiteten Litteratur, und für den Kenner dieser Litteratur trägt sie in ihren Gesichtern überall den Stempel der Abhängigkeit. Daß wir aber in ihr kein ursprüngliches Erzeugnis einer schaffenden Phantasie haben, ist der tiefe Grund ihrer Sprödigkeit gegen jede Illustration.





Esquisse de Götthe invent.

*Dessin du grand Buffet de vermeil d'ore', dressé dans la Salle des chevaliers
au chateau Royal de Berlin.*

M. Engelbrecht sculpte Berlin.



Der Silberschatz des Königlichen Schlosses zu Berlin.

Von Julius Lessing.

Das Königliche Schloß zu Berlin ist für die Kenntnis der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts eine der wichtigsten Fundgruben, deren Erschließung kaum noch begonnen hat. Die sehr dankenswerte Publikation von R. Dohme¹⁾ giebt auch von dem Teile, auf welchen der nachstehende Aufsatz zumeist hinweisen soll, dem Silberschatz im Rittersaale, auf Tafel 30 eine allgemeine Anschauung. Litterarisches Material über denselben ist, so viel ich weiß, nicht vorhanden. Eine erschöpfende Darstellung kann nur im Rahmen einer mit hinreichenden Abbildungen begleiteten Monographie gegeben werden, an dieser Stelle soll nur auf die eigentümliche Bedeutung des Schatzes für die Kenntnis des heimischen Kunstgewerbes hingewiesen werden.

Das hier vorhandene Silber gehört bis auf vereinzelte Stücke in den Schluß des 17. und in das erste Drittel des 18. Jahrhunderts.

Die „Silberkammer“, in den unteren Gewölben belegen und lediglich als Aufbewahrungsraum hergerichtet, bewahrt vorzugsweise die Gebrauchsstücke auf, daneben noch einige Tafelaufsätze kunstreicher Arbeit aus der Zeit nach 1840, aus dem vorigen Jahrhundert sind nur — halb zufällig — einige wenige Stücke an Tischsilber erhalten, darunter eine kleine Terrine Augsburgs Arbeit, einige Leuchter und Bestecke aus der Zeit des Rococo. Größere Prunkstücke, selbst unserer letzten Generation, sind als Dekoration in den Paradekammern des Schlosses eingeordnet.

Es stellt sich also in dem Bestande des Ritterssaales so ziemlich alles dar, was das Königliche Schloß an älterem Silbergerät enthält.

Auffallend erscheint hier zunächst das Fehlen von Stücken des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Was hiervon sich bis über die schweren Zeiten der Napoleonischen Kriege und die opferwilligen Jahre der Freiheitskriege hinaus erhalten hatte — eine allerdings auch nur kleine Gruppe von

1) R. Dohme, Das Königliche Schloß in Berlin. Leipzig 1867.

Gegenständen — befindet sich jetzt mit den Resten der alten Königlichen Kunstkammer im Kunstgewerbe-Museum.

Seit dem sechzehnten Jahrhundert war die Kunstkammer, welche zum Residenzschlosse gehörte, der Raum, in welchen künstlerisch hervorragende oder auch für die Geschichte des Hauses wichtige Stücke eingestellt wurden. Hier fanden auch viele der Silbergeräte ihren Platz, welche bei festlichen Gelegenheiten als Geschenke fürstlicher Verwandter, als Huldigung von Körperschaften, ja auch als Angebinde einzelner Personen dem regierenden Hause dargebracht wurden. In den meisten Fällen, in welchen heute eine Ordensverleihung oder eine Ergebenheitsadresse beliebt wird, erscheinen in früheren Jahrhunderten Schenkungen von Geräten in Edelmetall; in dem alten Bestande der Kunstkammer finden wir sogar Prachtgeräte, welche als Neujahrsgefchenke von einem einzelnen Adligen dem regierenden Fürsten überschickt worden sind.

Derartige Gegenstände wurden zunächst in Gebrauch genommen und schließlich, wenn Geschmack und Sitte sich änderten und der Kunstwert bedeutend genug erschien, der Kunstkammer überwiesen. Von hier ging dann so manches Stück auch wieder als Geschenk heraus, der Rest war allen Gefahren ausgesetzt, mit denen schwere Kriegsjahre gerade solche in Inaktivität gesetzten Schätze bedrohten. Im achtzehnten Jahrhundert hatte man vor den ornamentalen Arbeiten des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts sehr wenig Achtung, und so konnte es geschehen, daß Friedrich der Große die edelsten Werke der Goldschmiedekunst aus der Blütezeit der deutschen Renaissance aus der Kunstkammer an die Münze verabfolgen ließ. In den alten Inventaren der Kunstkammer steht in solchem Falle am Rande nichts als das Wort „rendu“ und daneben das verhängnisvolle Datum. Auf diese Weise ist auch ein Hauptwerk von Christoph Jamnitzer, die große Schüssel mit der Darstellung der Elefanten Schlacht von Zama, verloren. Der dazu gehörige Elefant hat sich erhalten und ist jetzt im Kunstgewerbe-Museum¹⁾.

Als im Jahre 1820 durch den hochherzigen Entschluß Friedrich Wilhelms III. aus dem Kunstbestande der Königlichen Schlösser die Königlichen Museen begründet wurden, wurde auch die Kunstkammer denselben einverleibt. Erst nach der Erbauung des Neuen Museums konnte diese Sammlung 1857 aus dem Schlosse, wo sie bis dahin in den alten Räumen gestanden hatte, in das Museum übersiedelt werden. Es wurden dann die betreffenden Gruppen kunstgewerblichen Charakters 1874 in das Kunstgewerbe-Museum übertragen.

Somit hatte das Königliche Schloß für den Staatsbesitz gerade diejenigen Stücke hergegeben, welche ihm auch nach den schweren vorausgegangenen Verlusten gestattet hätten, eine Schatzkammer zu bilden, welche wie die Schatzkammern anderer Schlösser eine kunsthistorische Bedeutung gehabt hätte,

1) Vergl. *Pabst*: Ein verlorenes Werk von Christoph Jamnitzer. Kunstgewerbeblatt November 1884.

der Mangel einer solchen in Berlin ist daher im Gegensatz zu anderen Stellen nicht sowohl ein Zeichen der Armut als vielmehr ein Zeichen höchster opferwilliger Hingabe fürtllichen Besitzes für allgemeine Zwecke des Staates. Was dem Königlichen Schlosse verblieb, war lediglich das Silber, welches dekorativ in den Ritterfaal eingebaut war und was noch aus einzelnen Reittbeständen an diesen Stamm angegeschlossen werden konnte und sich jetzt sämtlich in diesem Saale vereint findet. Einzel-Erwerbungen späterer Jahre schlossen sich hieran an.

So klein diese Sammlung aber auch als Bruchteil des Schatzes ist, der sich um 1740 beim Regierungsantritt Friedrichs II. im Königlichen Schlosse zu Berlin befand, so wichtig ist sie doch im Rahmen dessen, was uns überhaupt in ganz Europa aus dem 18. Jahrhundert an Silbergerät überkommen ist. Die politischen Stürme im Anfang unseres Jahrhunderts haben mit nichts so grausam aufgeräumt als mit den Silberarbeiten der kurz voraufgegangenen Zeit. Wenn einmal im Drange der Not Silber geopfert werden mußte, so gab man zunächst die Stücke her, welche noch nicht den Nimbus von Jahrhunderten über sich hatten und welche der klassische Geschmack jener Zeit als Produkte eines glücklich überwundenen Unschmacks anfaß.

Wenn also überhaupt die Stücke jener Periode in unseren Museen und Silberkammern selten sind, so ist der Besitz des Königlichen Schlosses, das vollständige Silberbüffet, ein wohl einzig dastehendes Objekt.

Wir können die Sitte, Büffets aus Prachtgeräten aufzubauen, bis tief in das Mittelalter hinein auf gleichzeitigen Bildern verfolgen. Wo in Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts ein königliches Fest abgebildet wird, wo die Florentiner und Venetianer des 16. und 17. Jahrhunderts prächtige Gelage darstellen, fehlt nie ein solcher Aufbau, Kredenz oder Schenktisch genannt, der im Mittelalter die Geräte meist noch in greifbarer Höhe zeigt, in der späteren Zeit dagegen dekorativ bis zur Decke des Saales in die Höhe steigt (Veronese, Tiepolo). Alle Darstellungen, die mir bekannt sind, zeigen aber die Eigentümlichkeit, daß diese Aufbauten deutlich erkennbar für den einzelnen Fall gemacht sind. Die stufenförmigen Gestelle sind regelmäÙig ganz einfache glatte Staffeln mit Tüchern überdeckt, im Mittelalter zumeist mit weißen Tüchern, in der Renaissance mit tieffarbigen Prachtstoffen. Die Gestelle sind zwischen einigen Säulen des Saales eingebaut, ohne irgend welchen Zusammenhang und ohne die architektonische Ausstattung, die sie notwendigerweise haben müßten, wenn sie ein bleibender Bestandteil des Festraumes gewesen wären.

Zu dieser Anordnung zwang wohl vor allem das Bedürfnis, Silberstücke sicher in Gewölben aufzubewahren. Sobald die Porzellanschüsseln als Dekoration aufkamen, war man weit weniger besorgt und trug kein Bedenken, sie auf Konsolen und in sonstigen Einrahmungen als dauernden Schmuck an die Wand zu heften. Von einer derartigen Dekoration sind die Porzellanfälle in Schloß Charlottenburg und in Schloß Monbijou in Berlin zwar sehr hervor

ragende, aber keineswegs die einzigen Beispiele. Dagegen ist mir kein Fall bekannt, in dem sich ein Silberbüffet früherer Zeit erhalten hätte, und somit gewinnt das Büffet des Berliner Schlosses eine ganz besondere Bedeutung. Es steht auf der Grenze der Zeit, welche die Sitte der Prachtbüffets überhaupt fallen liefs, und repräsentirt für uns in einem letzten grandiosen und dazu einzigen Beispiele eine Sitte, welche Jahrhunderte lang die Feste Europas verherrlicht hatte.

Wir sind überdies in der glücklichen Lage, den jetzigen Bestand an dem uns erhaltenen Originalentwurf kontrolliren und von der Mehrzahl der Stücke den Nachweis ihrer Herkunft liefern zu können. Für die genauere Spezialisirung dieser Frage, sowie auch für den Nachweis des Verbleibes einzelner fehlender Stücke werden die Akten des Hofmarschallamtes gewifs noch weitere Aufschlüsse ergeben, obgleich dieselben gerade für die Bauzeit des Königlichen Schlosses sehr lückenhaft sind.

Über die hauptfächlichen Gruppen läfst sich aber auch mit dem jetzt bekannten Material hinreichend Rechenschaft geben.

Im *Theatrum Europaeum*, Bd. XVI, Teil II, Seite 244 aus dem Jahre 1703 ist die Abbildung enthalten, welche in starker Verkleinerung diesem Aufsatze angefügt ist.

Das Büffet befindet sich im Rittersaale fest eingebaut in der Mitte der einen Querseite, welche es so weit einnimmt, dafs von jeder Seite nur noch Platz für je eine, allerdings monumentale, Thüre bleibt, deren Anfätze auch auf dem Stiche zu erkennen sind. Die Höhe beträgt über 5 Meter, die Breite nahezu 3 Meter. Die vorliegende Zeichnung ist übrigens nicht nach dem ausgeführten Bau gemacht, sondern ist ein Entwurf, der in der Ausführung kleine Abänderungen erfahren hat. Dies erhellt mit Sicherheit daraus, dafs die Voute des Saales anders dekoriert ist, als sie hier auf dem Blatte erscheint. Ferner fehlt jetzt vollständig der Baldachin mit den Vorhängen und den tragenden Engelsfiguren. Dafs derselbe nicht etwa vorhanden gewesen und später in Wegfall geraten ist, erhellt daraus, dafs das jetzt stehende Büffet höher reicht als das der Zeichnung, so dafs für eine derartige Entfaltung des Baldachins kein Platz gewesen wäre. Wir haben also in diesem Entwurfe einen ersten Plan, von dem man lebhaft bedauern mufs, dafs er eine gewisse Einschränkung erlitten hat. Gerade dieser Baldachin mit seinen prachtvollen Faltenmassen und schwebenden Figuren hätte einen unvergleichlich grosartigen Abschluß des Aufbaues gegeben. Allerdings mufs man sich fragen, was man auf der gegenüberliegenden, von dem Thronstuhle eingenommenen Wand hätte anbringen wollen, das einer derartigen dekorativen Masse das Gleichgewicht hätte halten können. Vielleicht hat dies den Ausschlag gegeben, bei dem Büffet auf den Baldachin zu verzichten (vergl. S. 126). Jetzt ist das Büffet so weit höher gerückt, dafs der obere Halbbogen des Holzwerkes (unter der ovalen Schüssel) gleiche Kopfhöhe

hat mit den Adlern der seitwärts über den Draperien sichtbaren Kapitäle. Im übrigen entspricht der Aufbau bis auf einige ganz unbedeutende Abweichungen der vorliegenden Zeichnung, die ganze Hinterwand besteht aus Spiegelglas, welches jedoch noch etwas weniger als auf der Zeichnung zum Vorschein kommt. Es liegt dies wohl daran, daß behufs des Höherrückens der Maßstab der ornamentalen Einrahmungen etwas vergrößert ist. Diese Einrahmungen und Sockel sind durchweg aus Holz geschnitzt und gleichmäßig blank vergoldet. Die alte Vergoldung ist erhalten und setzt sich mit ihrem warmen, durch die rötliche Unterlage erzielten Ton, hinreichend gegen die kühlere Farbe des vergoldeten Silbers ab.

Der untere hölzerne Tisch ist in Marmorfarben, die Vorderflächen in der Farbe von Lapis lazuli bemalt, die geschnitzten und vergoldeten Verzierungen sind reicher als auf der Zeichnung, besonders sind die Ecken mit starken Blattwülsten und Halbfiguren versehen.

An den vorspringenden Sockeln sind jetzt bis obenhin Kränze von Leuchtern angebracht, welche jedoch der Restauration vom Jahre 1830 angehören. Im Anfang des vorigen Jahrhunderts war die Tradition des benutzbaren Büffets noch zu lebendig, als daß man den Aufbau lediglich als eine Wanddekoration und die Schüffeln als Reflektoren behandelt hätte.

Als Schöpfer dieses Aufbaues wird man wohl entsprechend der Bezeichnung des Stiches Eosander von Goethe ansehen müssen, welcher 1703 den Rang eines Kgl. preussischen Brigadier und Sürintendant innehatte. Die Beschreibung im *Theatrum Europaeum* ist bei den nahen Beziehungen, welche Eosander zu dem Herausgeber der *Annalen* hatte (vgl. Dohme a. a. O.), wohl auf ihn, Eosander, selbst zurückzuführen. Er berichtet, daß am 19. Januar 1703 das Ordensfest mit großer Pracht gefeiert sei, und fährt fort:

„Und hielten Se. Majestät öffentlich Tafel, mit denen fünflichen Herren Rittern in den prächtigen Ritter-Sahl, allwo unter Andern fürnemlich das sehr kostbare Buffet aufgerichtet, und mit Verwunderung anzusehen war, wovon der curieuse Leser aus begehenden accuraten Dessin sich ein vollkommenes Idei machen kann. Das Piedestal welches die Tafel der Schencke machte war Lapislazuli, die Ornementen Glantz-Gold. Die beede äußersten und unten aneinander gesetzte große Spühl-Wannen mit ihren Vafen waren von massiven Silber, von dem habilsten Gold-Arbeiter in dem Haag verfertigt, selbige warn von Sr. Höchstfel. Königl. Majestät von Engelland zum Paaten-Geschenck verehret worden. Die übrige Spühl-Wannen, Hand-Becken und Giefs-Kannen waren von insgesamt d'emaille, (irrtümlich angewendetes Wort für vermeil. Silber im Feuer vergoldet) oder massiv Silber starck im Feuer vergoldet, das Arbeits Lohn dieses Büffetts war mehr als das Silber wehrt, dann selbiges von denen allergehicktesten Künstlern in Augsburg verfertigt und viele Jahr daran gearbeitet worden. Es ward die Invention von der Ordonantz und Rangierung

fonderlich admiriret wodurch das Silbergeschier nicht allein mehr prangend gemacht, sondern auch durch den Grund welcher von Spiegeln war, vermehret worden.“

Ob Eofander von Goethe mit diesem Werke einen Plan des damals noch als Schloßbaumeister thätigen Andreas Schlüter ausgeführt, oder das Ganze selbständig erfunden hat, muß dahin gestellt bleiben. Die Silberarbeiten selbst sind etwa fünf Jahr älter, ihre Formen sind derart, daß sie nur für Dekoration und nicht für wirklichen Gebrauch bestimmt gewesen sein können, aber wir wissen nicht, ob sie gerade für diese Stelle und gerade für einen so gestalteten Aufbau bestellt gewesen sind. Wäre letzteres der Fall, so würde man doch gewiß für ein krönendes Stück auf der Mitte geforgt haben: hier aber steht an dieser Stelle ganz unvermittelt eine Gruppe und eine ovale Schüssel, augenscheinlich ganz andere Arbeit und mit ihrer feinen, figürlichen Darstellung am wenigsten für diese Stelle geeignet. Es scheint also, daß Eofander von Goethe ein gewisses Material von Prachtgerät vorfand und hiernach, so gut es ging, seinen Aufbau entwarf.

Der Bestand des Büffets erscheint im wesentlichen noch der alte, so daß die Zeichnung Eofanders auch jetzt noch den Eindruck des Ganzen und die Anordnung des Einzelnen getreu wiedergiebt. An Veränderungen ist folgendes aufzuzeichnen:

1. Die Schüssel auf der Spitze mit der wohl dazugehörigen freistehenden Gruppe der Darstellung des Raubes einer Jungfrau — der Sabinerinnen? — ist nicht mehr vorhanden, auch in den Resten der Kunstkammer befindet sie sich nicht, muß also wohl mit eingeschmolzen sein.
2. Auf dem betreffenden Sockel steht jetzt ein formloser Thalerhumpen, der nur als Notbehelf anzusehen ist.
3. Auf der Photographie bei Dohme a. a. O. vom Jahre 1876 zeigt sich, daß an einzelnen Stellen Flaschen und Kannen derart vertauscht worden sind, daß eine Flasche vor eine Schüssel gestellt ist. Dies ist ein Mißgriff, denn zur Schüssel — dem Handbecken — gehört die Kanne als fester Bestandteil, wie dies auch im ganzen Aufbau durchgeführt ist.
4. Gerade in der Mitte zwischen den beiden Flaschen ist weit später — wohl erst 1830 — ein weit vorspringendes Konfol zugefügt, auf welchem eine Flasche (vergl. S. 141) angebracht ist, welche nicht zu dem ursprünglichen Büffet gehört.
5. Es fehlen vollständig die beiden an den Ecken aufgestellten großen Becken nebst den zugehörigen darüber befindlichen Wasserblasen — Vasen nach alter Bezeichnung —. Das Fortnehmen dieser Stücke (vgl. S. 128) bezeichnet den einzigen ernstlichen Eingriff in den alten Bestand. Die kolossale Größe derselben wird ihren Untergang im Schmelzofen der Münze befördert haben. An ihrer Stelle sah schon Nicolai 1786 die auch jetzt dort stehenden Münz-

humpen, welche weder als Maffe noch als Silhouette diesem hervorragenden Platze gerecht werden können.

6. Die jetzt anderweit besetzte Tischfläche hat daher einen sehr anderen Charakter bekommen. Becken und Vase unten in der Mitte sowie die beiden kleinen Becken auf der Tischplatte stehen noch an alter Stelle.

Über die Herkunft der hier aufgebrauchten dreißig Stücke können wir nicht im Zweifel sein. Sie tragen das ausführliche Wappen des Erbauers des Königlichen Schlosses, des nachmaligen Königs Friedrich I. aus seiner kurfürstlichen Zeit als Friedrich III. Nicolai¹⁾ weiß auch zu berichten, „dieses Silberzeug ist um 1698 in Augspurg verfertigt worden und ein ganzer Schenktisch stand noch 1709 im oranischen Saale.“

Nicolai's Angabe über die Herkunft der Stücke erhält eine weitere Bestätigung durch die Silberstempel und die Angaben des Paul von Stetten²⁾. Die von Stetten häufiger erwähnte „Berliner Bestellung“ bezieht sich allerdings auf die spätere von 1731—33. Stetten nennt bei dieser letzteren Bestellung hauptsächlich die Familie Biller, deren jüngere Generation 1730 thätig war. Dagegen erwähnt er (pag. 480), „schon sein Vater Ludwig und dessen Brüder Albrecht und Lorenz waren vorzüglich geschickte Künstler in Silberarbeit“. In den hier genannten Ludwig Biller und Albrecht Biller, die also einer früheren Generation angehören, haben wir die Verfertiger der Stücke des Silberbüffets zu suchen. An allen Stücken finden sich neben dem bekannten Silberstempel der Stadt Augsburg die Zeichen L. B. und A. B. Einmal kommt auch I. B. vor, dies wird wohl ein Johannes Biller der älteren Generation sein, der bei Stetten nicht erwähnt ist. Der Johannes Biller bei Stetten (pag. 481) ist erst 1696 geboren, zeigt aber, daß der Name Johannes in der Familie gebräuchlich war. Die Brüder arbeiteten augenscheinlich gemeinsam, denn von völlig gleichen Kannen trägt die eine den Stempel A. B. und die andere L. B.

Die ganze Gruppe der hier genannten Arbeiten verdient die höchste Anerkennung. Die Körper der Gefäße, die großen Platten der Schüsseln sind getrieben, die Henkel, Griffe, die aufgesetzten Wappen und allegorischen Zuthaten zumeist gegossen. Alle Stücke sind durchaus im Feuer vergoldet und bis heute wesentlich in gutem Zustande.

Das Büffet enthält 9 schüsselförmige Handbecken mit den dazugehörigen Kannen. Das Motiv ist entlehnt dem seit dem Mittelalter so gebräuchlichen Gerät „Handbecken und Kanne“, das nach Tisch zum Waschen der Hände herumgereicht wurde. Um 1700 war der Gebrauch der Gabel beim Essen schon so vollständig durchgeführt, daß die Waschgeräte unnötig wurden, sie verschwinden daher auch aus der Gerätbilderei. Die hier angebrachten Schüsseln sind so groß — 0,84—1,02 im Durchmesser — und so flach, daß sie für

1) Beschreibung von Berlin und Potsdam. Dritte Ausgabe 1786. Bd. II, 883.

2) P. v. Stetten, Kunst-Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg. 1779.

den wirklichen Gebrauch nicht bestimmt sein konnten, ebenso sind die Kannen — 0,46 hoch — für den Gebrauch viel zu schwer und gar nicht handlich, die Henkel sind nur noch Schauflücke.

Noch auffälliger tritt diese rein dekorative Ausbildung bei den Flaschen auf. Die Form derselben ist im wesentlichen die der tragbaren Pilgerflasche, die mit einer Kette zum Umhängen versehen war und mit einem verschraubbaren Stöpsel geschlossen war. Diese Form erscheint hier im kolossalen Maßstabe ausgebildet, lediglich dekorativ. Die an wirklichen Reifeflaschen typischen Greifenköpfe zur Seite des Bauches, durch welche die Kette durchlief, sind hier als selbständige henkelartige Anfätze gebildet.

Mit vorzüglichstem Verständnis für große dekorative Wirkung sind sowohl die Becken und Kannen als auch diese Flaschen behandelt, breite völlig glatte Flächen wechseln mit kräftig gegliedertem Ornament, das, bei den zwei ganz großen Flaschen frei gearbeitet, sich in prächtigem Schwunge des Rankenwerks dem Körper anlegt. Die eigentümliche Wendung zu reineren klassischen Formen, welche sich am Ende des 18. Jahrhunderts in der Architektur vollzieht, ist auch diesen Gefäßen in hervorragender Weise zu gute gekommen, sie heben sich aus dem barocken Wulst des 17. Jahrhunderts in erstaunlicher Reinheit heraus.

Das prächtigste Stück ist das unten in der Mitte stehende ovale Becken — 0,53 hoch, 1,12 lang — (Albrecht Biller) mit der Wasserblase — 1,03 hoch — (Ludwig Biller).

Die beiden verlorenen Paare an den Ecken scheinen im Aufbau dem Mittelstück gleich gewesen zu sein, nur waren sie, trotzdem sie größer waren, weniger reich ausgebildet, an der Blase fehlen an den Seiten des Körpers die Masken, auch die Becken sind einfacher. Sie tragen durchaus den Typus der Geräte vom Ende des 17. Jahrhunderts. Die Notiz Eosanders im *Theatrum Europaeum*, daß dieselben vom König von England zum Patengefchenk verehrt worden seien, ist nicht ohne weiteres zu erklären. Von der Patenschaft bei Friedrich I. kann nicht die Rede sein, da dessen Geburt in die Zeit Cromwells fällt. Bei Friedrich Wilhelm I., dessen Geburtszeit 1688 mit den Formen stimmen würde, war der König von England nicht Pate. Vielleicht fand bei der Verleihung des Hofenbandordens an Friedrich I. eine Patenschaft, verbunden mit Gefchenken, statt.

Der Bestand an Silbergerät aus der Bestellung Friedrichs I. ist also folgender:

- 9 Schüffeln (Handbecken) mit den dazugehörigen
- 9 Kannen,
- 2 ganz große Flaschen,
- 6 große Flaschen,
- 1 Wasserblase (Vase) mit der dazugehörigen
- 1 ovalen Spülwanne,
- 2 kleinere Wannen;

alle diese Stücke finden sich auf dem Stiche von 1703 und sind, wie erwähnt, noch heute an derselben Stelle.

Ferner sind noch aus der Bestellung vorhanden:

Zwei kleinere Giefskannen 0,34 hoch, etwas einfacher in der Form als die an der Büffetwand, mit dem eingravirten kurfürstlichen Wappen und der Jahreszahl 1698. Stadttempel Augsburg, Meistertempel SM, wahrscheinlich Sebastian Mylius. Diese beiden Kannen stehen jetzt auf dem Büffet hinter der grossen Wanne.

Sechs glatte Feldflaschen, paarweise gleich, fast ohne Verzierung, etwas flach gedrückt, mit Schraubenstöpseln und Ketten zum Teil mit kurfürstlichem Wappen. Diese Flaschen von mäfsiger Gröfse scheinen zum wirklichen Gebrauche als Reifeflaschen bestimmt gewesen und erst später zu der Ehre dekorativer Verwendung gelangt zu sein. Dieselben stehen auf den Kaminen im Ritteraal.

Von anderen Silberarbeiten aus der Zeit Friedrichs I., die jetzt fast völlig verschwunden sind, erfahren wir einiges aus einer handschriftlichen Notiz aus der Zeit des Königs — das Jahr ist nicht bekannt, wahrscheinlich 1702 — welche Dohme (a. a. O. pag. 36) mitteilt. In derselben werden die 16 Paradedeckeln beschrieben und an Silberzeug folgendes erwähnt:

2. in allen Zimmern grosse Spiegel, zwei Stück in jedem 15 Fufs hoch und 8 Fufs breit mit dicken Silberrahmen,
3. in jedem Zimmer zwei grosse silberne massive Tische von schöner und ausländischer Arbeit,
4. eine (?) grosse silberne massive Gueridon mit so viel massiven silbernen Leuchtern, auf welchem jeden Leuchter Wachlichter stehen können, in trefflicher ausländischer Arbeit. Jeder Gueridon mit den Leuchtern wiegt 80—100 Pfund,
5. acht grosse silberne massive Wandleuchter mit Schildern und Zierat, schön,
6. zwei grosse silberne Lehnstühle, die Gefäfse mit spanischem Rohr geflochten, mit roten Samtpolstern, reich mit Gold bordirt, belegt,
7. in jedem Zimmer ein ganz silberner massiver Kronleuchter mit 36 Lichtern.
Sind alle Zimmer offen, so kann ich alle 16 Kronen in einer Reihe sehen,
12. ein schönes Kamin mit grossem massiven Feuerbeken oder Vorderfatz von Silber, künstliche und ausländische Arbeit.

Die hier erwähnte ‚ausländische‘ Arbeit ist als solche zu verstehen, die ausserhalb Berlins gemacht war, zumeist in Augsburg. Von allen diesen Arbeiten ist nichts erhalten als vielleicht einzelne Teile der Spiegelrahmen und vielleicht die sub 6 erwähnten zwei silbernen Sessel (vergl. Seite 142). Zur Zeit Nicolai's 1786 können noch die Wandleuchter und einzelne Spiegel erhalten gewesen sein. Alles übrige war schon unter Friedrich II. eingeschmolzen.

II. Das Silber Friedrich Wilhelms I.

Zu dem älteren Silberzeug von 1698 kommt nun eine zweite Gruppe, die Reste des Silberchatzes, den Friedrich Wilhelm I. anlegte und welcher feine Bestimmung, als Vorrat in Zeiten der Not zu dienen, leider nur zu ausgiebig zu erfüllen hatte. Von dem kolossalen Schatze ist nichts übrig als die sechs Stücke, welche jetzt an Stelle der verschwundenen Becken auf dem Büffet stehen, und die Trümmer einiger Spiegelrahmen in den anstossenden Paradedeckeln, wenn dieselben nicht etwa der älteren Bestellung angehören.

Wir pflegen Friedrich Wilhelm I. den Soldatenkönig eher als einen Gegner, denn als einen Pfleger der schönen Künste anzusehen, und speziell der Ruhm des einstmals hochgefeierten Berliner Silberchatzes wird gewöhnlich vollständig auf König Friedrich I. und Schlüter übertragen, während er doch ganz überwiegend auf Rechnung Friedrich Wilhelms I. kommt. Schon Nicolai 1768 ist hierüber nicht im klaren.

Wie einst die Athener ihren Staatschatz am besten zu sichern glaubten, indem sie aus den Goldbarren das Gewand der Pallas Athene im Parthenon herstellten und diesen Schatz nur im äußersten Notfall anzurühren erlaubten, so hat auch Friedrich Wilhelm I. seine Silberschätze am besten gegen leichtsinnigen Angriff zu schützen geglaubt, indem er sie in künstlerische Form zum Schmucke des Königlichen Hauses umwandeln ließ.

Diese Zwitterbestimmung der Arbeiten drückt sich deutlich aus in seinen Rechnungsbüchern, in welchen er das Gewicht des verwendeten Metalls genauest notirte, es drückt sich aber auch aus in der Gestaltung der Stücke. Während es sonst als vornehmliche Kunst des Silberarbeiters gilt, die Geräte so dünn und leicht zu machen, als es sich mit der Haltbarkeit verträgt, zeigen hier die uns erhaltenen Stücke ein ganz abnormes Gewicht. Alles ist massiv gegossen, der Deckel einer Pastetenbüchse ist so schwer, daß sie nur ein starker Mann zu heben vermag; um eine Terrine zu bewegen, sind zwei Mann erforderlich.

Aber diese Stücke sind keineswegs brutale Massen, die künstlerische Ausbildung hat durch ihre Nebenbestimmung durchaus nicht gelitten, sondern ist mit Aufwand der besten Kräfte in vortrefflicher Weise durchgeführt.

Sie flößten auch Friedrich II. noch so viel Respekt ein, daß er sie im wesentlichen unberührt ließ und lieber die Arbeiten Friedrichs I. und die zarten Meisterwerke der Renaissance einschmolz. Fast alle Stücke hat Nicolai noch im Jahre 1786 im Schlosse an ihrer Stelle gesehen. Erst in den Napoleonischen Kriegen griff man ernstlich in diese Schätze, so daß von aller Herrlichkeit nur noch sechs Geräte, jetzt auf dem Silberbüffet, erhalten sind.

Dieses Verhältnis muß, so leicht es sich feststellen ließ, doch als fast unbekannt gelten. Wie die Herstellung des Silbers sich auf die glanzvollen Namen der Zeit Friedrichs I. konzentriert hat, ebenso hat der Umstand, daß Friedrich II.

den silbernen Chor des Ritterfaales einschmelzen ließ, auf feinen Namen die Hergabe alles Silbers gefchoben. Übrigens existiren noch Listen des von Friedrich II. eingeschmolzenen Silberzeuges, die nur augenblicklich für den Abschluß dieser Arbeit nicht beschafft werden konnten.

Über den Umfang der Bestellungen an Silberarbeiten, welche Friedrich Wilhelm I. 1732—33 allein in Augsburg gemacht hatte, sind wir teilweise unterrichtet. Theodor Herberger ¹⁾, der Archivar der Stadt Augsburg, hat bei Gelegenheit einer Industrie-Ausstellung im Jahre 1852 eine wenig bekannte Zusammenstellung über die ältere Industrie von Augsburg gegeben, in welcher er gerade über die Berliner Bestellung ein wichtiges Aktenstück veröffentlicht, die Schätzung, welche der Münzwardein Frings von dem Silberwert der gelieferten Arbeiten dem Rate einreichte und welche als wichtiges Dokument hier vollständig mitgeteilt zu werden verdient. Dasselbe lautet:

Was von Silberarbeit in seit zwei Jahren allhie in Augsburg für ihre Königl. Majestät von Preußen verfertigt worden ist. Erflich an Wandleuchtern über 60 Stück und folgt das Gewicht von Silber und aller Arbeit:

	Mark. Loth. Quint. Ass.		Mark. Loth. Quint. Ass.
Flavius Vespasianus	567 14 2 .	Die Erde	290 4 . .
Titus Vespasianus	530 9 1 .	Das Wasser	292 13 1 .
Antoninus	568 4 . .		
Septimius Severus	574 10 1 .	Die Verschwiegenheit.	163 3 3 .
Alexander Severus	572 . 1 .	Die Mäßigkeit	163 15 . .
Aurelius Valerianus	505 9 3 .	Die Aufrichtigkeit.	167 1 3 .
Valentinianus	660 11 2 .	Die Beständigkeit	166 4 2 .
Gratianus	650 2 3 .	Die Stärke	158 4 1 .
Martianus	583 4 . .	Die Gutmüthigkeit	156 14 . 2
Justinianus	545 4 . .	Die Gerechtigkeit	167 12 1 .
Tiberius	592 13 1 .	Die Einigkeit	166 10 . .
Carolus Magnus	590 13 3 .	Die Klugheit	157 4 1 .
Constantinus Magnus	644 15 2 1	Die Richtigkeit	162 . 3 .
Constantinus II.	564 14 1 3	Die Wachsamkeit	156 14 . 2
Theodosius M.	587 14 . 2	Die Wohlthätigkeit	167 13 3 .
Arcadius	606 8 1 .	Die Arbeitfamkeit	210 2 3 .
Honorius	611 6 1 .	Die Geschwindigkeit	203 14 . .
Theodosius	612 8 . .	Die Sanftmüthigkeit	204 9 1 2
Der Frühling	277 2 3 3	Die Scharffinnigkeit	212 5 3 .
Der Sommer	275 4 . 3	Die Starkmüthigkeit	204 11 1 .
Der Herbst	281	Die Treue	211 13 . .
Der Winter	281 14 . .	Folgen mehr dergleichen zwölf Wandleuchter mit Kriegsarmaturen und Altenmänner-Wägen	1332
Die Luft	300 5 3 2		
Das Feuer	306 14 3 .		

1) Theodor Herberger Augsburg und seine frühere Industrie. Augsburg 1852.

	Mark. Loth. Quint. Ass.		Mark. Loth. Quint. Ass.
Die völlige Summe der Wandleuchter	17432	Ein Tifchauffatz mit Vafen	142 6 3 1
Ein großer Spiegel mit oberem und unterem Auszug, großen Adlern, wilden Männern, Skla- ven, Kriegsarmaturen .	1499 12 2 .	Eine Stellage mit Victoria, zwei Zuckerbüchsen, zwei Vafen zu Senf, zwei dergleichen zu Saucen, vier Oliven- schalen, vier Carafein in Korplein [Körblein]	292 15 . 3
Ein großer Tisch mit flach getriebener Arbeit, der Fuß auf vier Adlern, Skaven, Kriegsarmatur.	2187 12 . .	Zwei große Pokale mit Drachen	166 15 . 3
Zwei Gueridons mit sechs Leuchtern, Adler, Kro- nen, Löwen und Kriegs- armaturen	177 14 . .	Eine silberne Bouteille . .	453 8 3 .
Ein großer Spiegel mit dem Apollo, Sonnen- wagen, Pferden, Kronen und Helm, sammt den beiden Seitenflücken, Auszügen und großen Greiffen	1167 9 1 .	Zwei dergleichen Pokale mit Drachen	196 13 3 .
Ein dergleichen Spiegel zum großen Glas mit der Diana, Mond, Wagen und Hirschchen auch an- dern Nebenflücken . .	1313 15 2 .	Eine dergleichen Bouteille	450 . 3 .
Ein großer Tisch, oben Scipio in einer Bataille und viele andere Arbeit mit Adlern und Greiffen und Fußbank	1536 14 3 .	Ein großer Tisch, oben Valeriani Triumph und viel anderes flach ge- trieben, unten vier große Adler mit schlauen Kriegsarmaturen und Fußbank	2245 6 . .
Ein dergleichen Tisch, oben Curtius auf dem Platz zu Rom gegen den Abgrund, sammt allem Zubehör	1534 10 2 .	Eine große Spiegelrahm mit königl. Adler und Schilden	1706 10 2 .
		Acht Gueridons, jedes mit vier Leuchtern, Mars u. Pallas, die Schild und Kron haltend mit Adlern und Kriegsarmaturen .	1244 3 . .
		Zwei ganz vergoldete Pa- fetten-Töpfe, mit zwei darauffstehenden Platten mit Armaturen	529 15 . .
		Ein Lavor	865 9 1 .
		Eine Gießkanne	633 10 . .

Wiegt also dieses Lavor und Kannen zusammen 7 Ztr., 49 Pfund, 9 Loth und $2\frac{1}{2}$ Quint. Alles Silber zusammen 35,597 Mark, 15 Loth, 1 Quint. — Die Mark zu 17 fl. gerechnet belauft zu Geld in Summa 605,165 fl. 12 kr. $1\frac{1}{2}$ Heller. Joh. Jakob Frings Augsburgischer Müntz und verpflichteter Kreis-Wardein aus Franken, Bayern und Schwaben.

In dieser Zusammenstellung haben wir:

- 56 Wandleuchter,
- 4 große Spiegel,
- 4 große Tische,
- 10 Gueridons (Armleuchter),
- 9 verschiedene Geräte.

Wenn wir die Notizen über Silber- und Ausstattungsstücke zusammenstellen, welche Nicolai 1786 erwähnt, so finden wir:

- circa 64 Wandleuchter,
- 8 große Spiegel,
- 7 große Tische,
- 2 Gueridons

und vieles nicht näher bestimmbar Gerät.

Der Vergleich dieser Liste mit der oberen ergibt, daß damals das Silber Friedrich Wilhelms I. noch ziemlich vollständig und außerdem auch noch einiges von Friedrich I. vorhanden war. Bei den Wandleuchtern ergeben die früher erwähnten 8 und die bei Frings erwähnten 56 die 64 bei Nicolai. Am schlimmsten aufgeräumt ist unter den Kronleuchtern, Gueridons und auch Tischen und Spiegeln, falls die alte Notiz, daß schon vor 1713 in jedem der 16 Zimmer je 2 Tische und Spiegel gewesen seien, richtig ist.

Unter den Tischen, welche Nicolai sah, sind sicherlich solche, die nicht in das Silber Friedrich Wilhelms I. gehören, so (pg. 881) „der Tisch ganz silbern, das Tischblatt ist vortrefflich gravirt und hat in der Mitte den Streit des Apollo mit dem Marfyas und rund herum mehr ovidische Historien nach den Kupferstichen des H. Golzius, also wohl eine Arbeit aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts“ (vergl. S. 137).

Dagegen werden die Wandleuchter zumeist der großen Augsburger Bestellung angehören, es wird wiederholt darauf hingewiesen, daß sie alle von verwandter Art sind. Nicolai beschreibt daher dieselben nur einmal (S. 881). „Viele Arbeit von getriebenem Silber, als: vier sehr große prächtige Wandleuchter, jeder mit drei Armen und getriebenen, schön gezeichneten Basreliefs in der Mitte, jeder Leuchter wiegt anderthalb Zentner (!), und jeder Arm siebentehalb Pfund.“ Diese Wandleuchter hatten also augenscheinlich die bekannte Form eines großen an der Wand befestigten Schildes, dessen blanke Flächen ursprünglich als Reflektoren gedacht waren (sogenannte Blaker), die aber auch bei besonders prunkvoller Ausstattung nicht nur einen stark ornamentierten Rand, sondern auch ein Mittelfeld von getriebener Arbeit erhalten.

Auch die Zahlen der Gruppen stimmen bei Nicolai mit den Zahlen des Verzeichnisses von Frings. Im Rittersaale sind nach Nicolai 18 Wandleuchter, die Folge der Leuchter mit römischen Kaisern bei Frings enthält genau 18 Namen. Der bei Nicolai mehrfach erwähnten Zahl von je 4 Armleuchtern in einem Raum

entsprechen bei Frings die Folgen von 4 Jahreszeiten und 4 Elementen. Ferner erwähnt Nicolai (pg. 884) in der Kapelle „an jeder Säule und an den 2 gemalten Pilaftern sind silberne Wandleuchter“. Dies würde bei der jetzigen Herrichtung des Raumes 14 Stellen ergeben. Ich möchte glauben, daß die Folge von 18 Tugenden, die sich bei Frings findet, hier ihren Platz hatte, was bei einer etwas anderen Disposition der Wandfläche möglich wäre.

Jedenfalls enthält aber das Verzeichnis von Frings nicht alles, was Friedrich Wilhelm I. anfertigen ließ. So sind die beiden Terrinen auf dem Silberbüffet nicht erwähnt.

Von den 8 silbernen Spiegelrahmen, die Nicolai sah, sind jetzt noch die Reste von fünf Rahmen in den Paradekammern erhalten, allerdings nur die schmale innere Leiste. Von aller Götterherrlichkeit, die sich darüber aufbaute und die, wie Nicolai an einer Stelle sagt „bis über das Gekuppelt geht“, zeugt jetzt nichts mehr als kleine Fetzen silbernes Gewölke, welche die Stellen decken, an denen die Stücke des Rahmens zusammengefügt sind.

Über die Verfertiger der Augsburger Silberarbeiten sind wir durch Stetten hinreichend unterrichtet. Den Auftrag hatte erhalten die Gullmannsche Silberhandlung in Augsburg (Stetten a. a. O. 479 und ff.), welche ihrerseits eine große Reihe von Künstlern beschäftigte. Genannt werden vor allem Philipp Jacob Drentwett. „Von ihm waren die Tische, Aufsätze und Suppentöpfe“, ferner Philipp Jacob, Emanuel und Abraham Drentwett. Johannes Engelbrecht „machte zu dem Berliner Silbervorrat viele sehr schön gearbeitete Wandleuchter“.

„Der größte Künstler unter denjenigen, welche an der Berlinischen Bestellung arbeiteten, war Johann Ludwig Biller. Er war der Sohn des oben erwähnten Ludwig Biller, hat bei seinem Vater gelernt. Dieser verfertigte das meiste der getriebenen Arbeit und erwarb sich dadurch große Ehre, besonders aber durch die außerordentlich große Vase und die Arbeit an zwei Spiegelrahmen, welche 16 Schuh hoch sind.“ Ferner ist thätig der Bruder des letztgenannten Johannes Biller, „hatte bei der Berlinischen Bestellung gleichfalls vieles zu thun. Er erwarb sich dadurch den Titel eines Königlich preussischen Hofjuweliers.“

Georg Lorenz Gaap, aus einer großen Künstlerfamilie, „von ihm ist die schöne getriebene Arbeit an großen Wandleuchtern, welche in die Königl. Residenz nach Berlin gekommen sind. Es sind auf denselben Pferde nach Zeichnungen des sel. Riedinger“. Diese letzteren müssen fein, die bei Frings genannten „12 Wandleuchter mit Kriegsarmaturen und Altenmänner-Wägen“.

Stetten (a. a. O. 479) schreibt über die Teilnahme des Riedinger ausdrücklich, „das meiste aber, was bei der Berlinischen Bestellung getrieben werden sollte, war von der Erfindung und Zeichnung unseres berühmten Riedinger, der auch bei dieser Gelegenheit sich Ehre machte“. Die wenigen uns erhaltenen Stücke würden uns die Beteiligung des bekannten Tiermalers nicht vermuten

lassen. Aber auch Nicolai, welcher noch den ganzen Bestand sah (Nachrichten: S. 121), bemerkt, die noch vorhandene Silberarbeit habe nicht das Ansehen, daß sie nach Riedingers Zeichnungen gemacht worden. Leider ist diese Notiz nicht zuverlässig. Stetten hält in seinen „Zusätzen“ zu pag. 481 eine Angabe über Riedingers Mitarbeiterſchaft ausdrücklich gegen Nicolai's Zweifel aufrecht, „dieſelbe könne erwieſen werden“. Nicolai aber bleibt (Nachrichten pag. 121) trotzdem auf ſeiner Meinung beſtehen. Er ſagt zur Begründung derſelben: „Es iſt aber alle Silberarbeit von der damaligen Zeit nur mit ſchlechtem Laubwerk gezieret. Auf den groſen Wandleuchtern, die unter K. Friedrich I. gemacht worden, ſind herrliche Zeichnungen von Figuren, aber die ſpäteren haben von ſeiten der Kunſt keinen Wert.“ Hier hat Nicolai augenſcheinlich die Arbeiten von 1733 für ſolche von 1698 gehalten, denn Frings giebt Stück für Stück die figurale Ausſtattung der Wandleuchter von 1733 an, außerdem beweifen die erhaltenen Paſtetenbüchſen u. ſ. w. den Kunſtwert im vollen Umfange¹⁾.

Die uns, auſer den Trümmern der Spiegelrahmen, erhaltenen Arbeiten haben jetzt ſämtlich auf der Tiſchplatte des Büffets als Erſatz für die groſen verlorenen Becken ihren Platz gefunden. Es ſind folgende ſechs Stücke:

- 1 — 2. Zwei Armleuchter, 0,56 hoch, Silber gegoffen, ohne Vergoldung, bei Frings „Zwei Gueridons mit ſechs Leuchtern, Adler, Kronen, Löwen und Kriegerarmaturen“. Dieſelben tragen den Stempel von Augsburg und J. E., ſind alſo Arbeiten von Johannes Engelbrecht. Dieſelben ſind geſchickt und flott bewegt, aber in der Modellirung nur mäſſig gut.
- 3 — 4. Zwei Paſtetenbüchſen, bei Frings „Zwei ganz vergoldete Paſtetenbüchſen mit zwei daraufſtehenden Platten mit Armaturen“. Dieſelben tragen den Stempel von Augsburg und L. B., ſind alſo Arbeiten des vielgerühmten Ludwig Biller. Dieſelben ſind groſe Schaugeräte von völlig unhandlicher Form und Schwere. Auf einer groſen ovalen Schüffel — 0,90 lang — mit zwei Griffen ſteht eine geradwandige — mit Deckel 0,52 hohe — ovale Büchſe. Auf den Schüffelrändern und dem Körper der Büchſe ſind Reliefs angebracht, welche in Kinderfiguren und Bei-

1) Bei dem groſen und im ganzen wohlverdienten Vertrauen, welches die Notizen von Nicolai genießen, muß ich beſonders darauf hinweiſen, daß ſeine Angaben über Herkunft des Silbers nicht ohne weiteres benutzt werden können. So will er (a. a. O. 122) Ludwig Biller von Augsburg die groſe Münzkanne zuweiſen, welche von Lieberkühn in Berlin gemacht iſt, dabei vergißt er, daß eine „Vaſe“, die er ſucht, nach älterem Sprachgebrauch eine Waſſerblaſe iſt, während er ſelbſt (Beſchreibung pag. 884) den Ausdruck gebraucht. Umgekehrt könnte leicht jenes (pag. 867) in der Silberkammer erwähnte „von Lieberkühn im Jahre 1736 verfertigte Plat de Menage, woran viele gegoffene und ausgearbeitete Bilder“ vielmehr das bei Frings beſchriebene Augsburger Stück ſein: „Eine Stellage mit Viktoria, zwei Zuckerbüchſen, zwei Vaſen zu Senf u. ſ. w.“

Auch für die Arbeiten von Gaap lehnt Nicolai (pg. 125) Riedingers Mitwirkung ab, ich fürchte ebenfalls aus Mißverständnis.

werk die Jahreszeiten und Ähnliches darstellen. Auf der Platte der Schüssel in ganz flachem Relief Amoretten mit Kanonen. Auf dem Deckel ist je eine prachtvolle Gruppe aufgebaut von Adlern und Engeln, welche die Königskrone hoch empor halten. Diese Büchsen (zumeist für Suppenterrinen angefehen) sind von vorzüglicher Erfindung und einer meisterhaft für den dekorativen Zweck berechneten Durchführung.

- 5—6. Zwei Suppenterrinen — 0,51 hoch —, Silber ganz vergoldet. Bei Frings nicht erwähnt. Auch diese Terrinen stehen auf ovalen Schüsseln — 0,67 lang —. Jede hat vier Füße als Löwen gestaltet. Auf den Griffen je eine männliche und eine weibliche Figur, auf dem Deckel Kinderfiguren, die eine Krone halten. Die Arbeit ist gut, aber nicht so hervorragend wie an den Pastetenbüchsen. Dazu gehören zwei Suppenlöffel, am Griff mit Masken verziert. Die eine der Terrinen ist bezeichnet mit dem Stempel von Augsburg und L B, also wieder Ludwig Biller.

Die andere, ebenfalls von Augsburg, zeigt an der Terrine ein B. an der Schüssel ein MB (oder HB?). Es ist also wohl an Johannes Biller zu denken.

III. Das Magdeburger Silber.

Unter den verschiedenen Restbeständen, welche zur Ergänzung des Silberbüffets gedient haben, löst sich eine kleine Gruppe ab, welche mit dem Übergang des Herzogtums Magdeburg an Kurbrandenburg dem großen Kurfürsten zum Geschenk gemacht worden ist. Die Festschrift von Prof. Dr. Julius Opel¹⁾ giebt hierüber folgende Notizen. pg. 69: „Bei der Huldigung im Jahre 1681 überreichte die Stadt Magdeburg die üblichen Geschenke: dem Kurfürsten vier silberne kostbare Leuchter mit vier darauf getriebenen Ratswappen verziert, die in der Werkstatt des Goldschmiedes Gerhard Oberdieck in Magdeburg gefertigt waren, und der Kurfürstin ein weißes silbernes Tischblatt „gestochener Arbeit, mit silbernem Fuß, welcher von Victor Kraufe zu Halle gekauft und wahrscheinlich auch gefertigt war. Ferner (pg. 77) verehrte bei gleicher Gelegenheit die Stadt Halle aus eigenen Mitteln dem Kurfürsten einen kostbaren silbernen Tafelaufsatz, der Kurfürstin einen silbernen Kronleuchter, dem Kurprinzen ein getriebenes Becken mit Gießkanne und seiner Gemahlin ein vergoldetes Gießbecken mit Kanne.

1. Von diesem Silberzeug sind noch erhalten: Zwei silberne Leuchter oder vielmehr schlanke — 1,10 hohe — Ständer, zur Aufnahme von Armleuchtern bestimmt. Dieselben haben breit ausladenden Fuß und Platte — 0,43 Durchmesser — und sind vollständig bedeckt mit kräftig heraus-

¹⁾ Opel, Julius. Die Vereinigung des Herzogtums Magdeburg mit Kurbrandenburg. Festschrift. Halle 1880.

getriebenem Blatt, Blumen und Fruchtwerk. Das aufgelegte Wappen von Magdeburg macht ihre Identität unzweifelhaft. Dieselben tragen auch als Goldschmiedestempel das Stadtwappen von Magdeburg und den Meisterstempel G. O., also Gerhard Oberdieck.

Diese beiden Leuchter können die bei Nicolai pag. 881 erwähnten sein „Zwei Gueridons ganz silbern“.

2. Von dem jetzt fehlenden Tisch mit „gestochener Arbeit“ haben wir wahrscheinlich die bei Nicolai gegebene Beschreibung (vgl. oben S. 133) erhalten.
3. Auf dem Büffet befindet sich jetzt ein nicht bei Opel erwähntes Stück, welches ebenfalls von Magdeburg stammt. Es ist dies ein Tafelaufsatz in Silber getrieben, teilweise vergoldet, 1,04 hoch. Derselbe besteht aus einem Erdglobus, welcher von einem knieenden Atlanten getragen wird. Den hohen Sockel bildet barockes Schnörkelwerk; auf der Spitze, zugleich als Griff, ist die Figur eines unbedeckten auf dem Adler reitenden Jupiter. Der Globus ist zu öffnen; auf dem Rande des Deckels steht die Widmungs-Inschrift: Bürgermeister und Rath der Stadt Magdeburg A. 1667. — Auf die sorgsame Gravirung des Globus, den wissenschaftlichen Teil der Arbeit, bezieht sich die Inschrift Auctore Guilelmo Jansonio Blaeu. Den Silberschmied haben wir nach dem Stadtstempel in Magdeburg zu suchen, der Meisterstempel enthält P O und dazwischen eine aufgerichtete gekrönte Schlange. Wir werden wohl hier zunächst an einen P. Oberdieck, Vorgänger des 1681 thätigen Gerhard Oberdieck, zu denken haben.

Dieses Geschenk ist wohl gemacht im Anschluß an die Huldigung, welche Magdeburg 1666 dem Kurfürsten als erklärtem Nachfolger des Administrators Herzog August von Sachsen († 1680) leisten mußte (vgl. Opel a. a. O. pg. 19). Da die Befetzung Magdeburgs und die Huldigung erzwungen werden mußten, ist es begreiflich, daß die üblichen Geschenke, von denen wir anderweit nichts wissen, erst 1667 ergingen. Wir dürfen bei der eigentümlichen geographischen Ausgestaltung dieses Prachtgerätes nicht vergessen, daß der auf demselben verzeichnete Bürgermeister kein anderer als Otto von Guericke war.

4. Ein kleiner Münzhumpen trägt ebenfalls die Stempel der Stadt Magdeburg und des Meisters G. O. = Gerhard Oberdieck. Es sind in denselben verschiedene Gedenkmünzen eingelassen, die sich sämtlich auf den großen Kurfürsten beziehen, unter andern kleine Denkmünzen auf die Geburt des Erbprinzen, des nachmaligen Friedrich Wilhelm I., 1688. Der Humpen muß also einer späteren Schenkung angehören, vielleicht ist er bei der Taufe des Erbprinzen gestiftet.
5. Ein großer Münzhumpen enthält viele Exemplare der Denkmünze, welche auf die Huldigung von Magdeburg 1681 geprägt ist. Diese wenig

kunstreiche Medaille trägt den Stempel I E. Der Humpen selbst von ganz schlichter Form ist nach dem Stempel eine Arbeit von Daniel Männlich in Berlin.

6. Figur eines knabenhaften Bacchus, auf einem Fusse stehend, mit einem Füllhorn, in Silber getrieben, auf reich ornamentirtem vergoldeten Sockel, — 0,57 hoch — trägt den Stempel der Stadt Magdeburg und das Meisterzeichen H E. Es ist recht gute Arbeit aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts und wird, wie der oben erwähnte Münzhumpen, eine gelegentliche Widmung der Stadt Magdeburg sein. Nicolai (a. a. O. 895) erwähnt „einen silbernen Bacchus auf einem Fasse, 2 Fufs hoch, mit dem Füllhorn in der Hand“. Doch wohl derselbe! „Auf einem Fasse“ ist wohl Druckfehler statt „auf einem Fusse“.

IV. Die Münzhumpen.

Prunkgefäße mit eingelassenen Münzen, von denen einige schon erwähnt wurden, sind im ganzen noch zweiundzwanzig vorhanden; von denselben geht keines über den Typus einer Kanne, eines Bechers, eines geradwandigen Humpens mit flachgewölbtem Deckel hinaus, und keines geht hinter 1680 zurück. Je größer die eingelassenen Münzen sind, desto unförmiger wird die Gestalt, und so sind die hier vorzugsweise beliebten Thalerhumpen künstlerisch von geringer Bedeutung. Der mässige Schmuck ist auf die kleinen Zwischenräume, Ränder, Henkel und Griffe beschränkt.

1. Einer derselben mit dem Stempel von Augsburg und dem Meisterstempel T B aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts ist von feiner Durchbildung.
2. Von Interesse für uns ist eine Gruppe von vier derartigen Humpen, zwei größeren und zwei kleineren, die sämtlich aus pommerischen Münzen zusammengefügt sind, den Namenszug des Herzogs von Croy, die Jahreszahl 1677 und außerdem auf dem Boden die Inschrift tragen: Ex testamento Ernesti Bogeslav Ducis Croyae d'Arshotei 1684. Es ist dieser Herzog von Croy der letzte Erbe des ausgestorbenen pommerischen Fürstenhauses, bei seinem Tode 1684 Statthalter von Preussen, derselbe, welcher dem großen Kurfürsten den pommerischen Kunstschatz und die Reliquien des Herzogs Bogislav vermacht hat.
3. Unter den sonstigen Münzhumpen ist besonders bemerkenswert das mächtige 0,96 hohe, unten mit einem Abzugshahn versehene Gefäß, welches mit vollem Namen Lieberkühn bezeichnet ist. Christian Lieberkühn lebte als königlicher Hofgoldschmied in Berlin (vergl Nicolai, Nachrichten von Künstlern, pg. 129): es ist derselbe, welcher 1739 das massive silberne Musikchor im Rittersaale arbeitete, das 1744 bereits wieder eingeschmolzen wurde. Von diesem Riefengefäß, welches 1768 noch in einem andern

Saale stand, weifs Nicolai (Beschreib. pg. 895) zu melden, „eine ungemein grofse silberne Kanne, mit zwei Handgriffen und einem Hähnchen, woraus, wenn Tabakskollegium war, in die daneben stehenden kleinen Bier gezapft und aus den daneben stehenden Bechern mit Deckeln getrunken worden, sie ist ganz mit Münzen und Medaillen, vornehmlich alten brandenburgischen Thalern belegt und 140 Pfund 4 Lot schwer.“

4. Die hier erwähnten und die übrigen Münzhumpen, welche Nicolai an verschiedenen Stellen des Schlosses notirt, sind jetzt, so weit noch vorhanden, im Ritterfaal untergebracht, drei davon, wie erwähnt, zum Ausfüllen von Lücken auf dem Büffet. Die meisten derselben zeigen den Silberstempel von Berlin. Auf mehreren ist der Meisterstempel D. M., das ist Daniel Männlich, kurfürstlicher Hofgoldschmied, † 1701 (Nicolai, Nachrichten, pg. 53). Auf einem, neben dem Stempel von Berlin, der Meisterstempel (?) BELT.
5. Durch ihre Form bemerkenswert sind zwei weite zweihenklige Humpen, über deren Deckel sich eine breite Kurfürstenkrone spannt, beides Arbeiten von Männlich, in einen derselben sind aufser anderen kurfürstlichen Denkmünzen auch einige der oben erwähnten Magdeburger Huldigungsmünzen eingelassen.
6. Eine schlanke, mit Thalern ausgelegte Kanne gehört unserm Jahrhundert an.

V. Einzelne Stücke.

Von den hier noch zu nennenden Stücken, welche sämtlich auf der Tischplatte des Silberbüffets aufgestellt sind, weifs ich einstweilen die Herkunft nicht mit Sicherheit anzugeben; einzelne sind schon bei Nicolai erwähnt, aber an anderen Stellen als auf dem Büffet, einzelne sind mir bekannt als neuere Erwerbungen und stehen somit in keinem festen Zusammenhang mit dem alten Silberschatz. Ich nenne hier nur ganz kurz in historischer Folge diejenigen Stücke, welche einen künstlerischen Wert haben, einige darunter sind von allerhöchster Bedeutung.

1. Grofser Prachtpokal, 0,79 hoch, Silber vergoldet, siebenteilig gebuckelt und mit Bügeln besetzt. Auf der Spitze die Figur der Diana. Mit dem Stempel N von Nürnberg, und dem Widderkopf, dem Meisterzeichen des Hans Petzolt. Um 1570¹⁾.

Bekanntes Prachtwerk von hervorragender Schönheit und sehr guter Erhaltung. Es fehlt nur der Perlenbehang, welcher sich leicht wieder herstellen liefs.

1) Vergl. *Marc Rosenbergs* über Hans Petzolt im Kunstgewerbeblatt 1885 Nr. 4, pag. 57

In den Photographien des Kunstgewerbe-Museums Nr. 175. — Ortwein, Deutsche Renaissance I, Taf. 98—100.

2. Grofser Prachtpokal, 0,68 hoch, Silber vergoldet. An dem Schaft vier runde weibliche Figuren als Tugenden bezeichnet. Auf dem Körper: von knieenden weiblichen Figuren im Relief gehalten, die Wappen (nach freundlicher Auskunft des Geheimen Regierungsrats Dielitz) von vier Städten: Augsburg, Nürnberg, Nördlingen(?) und Frankfurt(?).

Auf dem Deckel erhöht stehend die Figur des Kaisers Maximilian II. 1564—76.

An den 4 Seiten des Sockels vier Fürsten, jeder durch fein Wappenschild kenntlich und zwar

Johann Jacob Khuen von Belafy, Bischof von Salzburg. . . 1560—86.

Veit von Würzburg, Bischof von Bamberg. 1556—77.

Friedrich von Wirsberg, Bischof von Würzburg. 1558—72.

Philipp Ludwig Pfalzgraf von Neuburg. 1564—1614.

Der Becher ist also für eine bisher noch nicht festgestellte Gelegenheit in der Zeit 1564—1572 angefertigt. Derselbe trägt den Stempel N, von Nürnberg, und das W sowie den Löwenkopf, das Meisterzeichen des Wenzel Jamnitzer. Dieses herrliche wohlerhaltene Werk ist 1867 von einem russischen Händler nach Berlin gebracht und für das königliche Schloß erworben worden.

In den Photographien des Kunstgewerbe-Museums Nr. 176 und 177. — Ortwein, Deutsche Renaissance I, Taf. 65—67.

3. Kleiner Pokal, in Silber getrieben, 0,19 hoch, in der Art des Paul Vlindt. Mit doppelter Buckelreihe, auf den oberen mythologische Scenen, Icarus, Daphne u. f. w., auf den unteren Kinderfiguren. Sehr zierlicher Schaft und Fuß mit Knorpelwerk, 17. Jahrh. Ohne Stempel. Ganz verwandt und wohl zugehörig zu den Bechern, welche als Meisterstücke in der Goldschmiede-Innung zu Nürnberg aufbewahrt waren und zumeist um die Mitte dieses Jahrhunderts verkauft wurden.
4. Pokal, Silber vergoldet, mit Deckel, 0,67 hoch. Der Becher, in sich gedreht, in zwei Reihen gebuckelt, Deckel gebuckelt mit hohem Blumenstrauß, hohes Fußgestell. Stadtzeichen N, von Nürnberg. Meisterzeichen MD. Ende 16. Jahrh. Nicht hervorragend.
5. Zwei Flaschen, Silber vergoldet, mit Schraubtöpfel und Ketten, jede 0,47, hoch. Die Flasche ist vasenförmig mit kleinem Fuß und engem kurzen Hals, über die ganze Fläche hin gravirt, mit sehr guter Einteilung und gutem Ornament aus Blütenranken in der Art des Siebmacher. Die Arbeit nicht sehr fein. Auf jeder derselben vier Stempel und zwar a) H. W., b) ein gekrönter männlicher Kopf von vorne gesehen, c) ein laufender nach links gewandter Löwe, d) B. — Ende 16. Jahrh.

6. Flasche, in Form einer Pilgerflasche, Silber vergoldet, reich getrieben, 0,40 hoch. Mit Schraubföpsel und den Ringansätzen für Ketten. Der Körper und das Ansatzstück des schlanken Halses ganz bedeckt mit Rankenwerk, Fruchtgehängen und zwei (leeren) Schildern. Als Ketten-träger an der Seite männliche Halbfiguren. Auf dem Stöpsel kleine Figur eines Bacchus. Kein Silberstempel. Deutschland, Anfang des 17. Jahrh. Gute Arbeit.

In den Photographien des Kunstgewerbe-Museums Nr. 188.

Diese Flasche ist, wie oben (S. 126) erwähnt, vor einigen Jahrzehnten in die Mitte des Büffets eingebaut worden. Nicolai erwähnt sie noch (a. a. O. pg. 895) an einer anderen Stelle: „eine silberne vergoldete Flasche mit Figuren“.

7. Zwei Flaschen, Silber, mit Schraubdeckel und Ketten, 0,30 hoch. Einfache Form der Pilgerflasche mit kurzem Hals, etwas flach gedrückt, Darauf gravirt Reiterfchlachten in der Tracht vom Ende des 17. Jahrhunderts. Silberstempel von Augsburg, Meisterstempel G E. Mittelgute Arbeit.
8. Tafelauffatz. Silber getrieben, zum Teil vergoldet, 0,79 hoch, bestehend aus einem Erdglobus, den ein nackter schreitender Mann trägt.

Der Globus ist zu öffnen, er ist vorzüglich gravirt und mit der auf die geographische Gravirung bezüglichen Inschrift versehen: Christoph Schmidt fecit Augustae 1696. Der jugendliche Träger, mit starker Anlehnung an die Figur des borghesischen Fechters, vorzüglich in Silber getrieben, steht auf einem vergoldeten Sockel getriebener Arbeit, der mit Blumen und Adler geschmückt ist. Als Griff und obere Krönung: ein Adler mit Krone und Reichsapfel (Scepter fehlt). Stadtstempel Augsburg. Meisterstempel LB, das ist Ludwig Biller der ältere. Die Ausstattung des Deckels mit dem preussischen Adler macht es sehr wahrscheinlich, daß dieses Stück ein Huldigungsgefchenk gewesen ist. Daß man für ein solches — also 1701 oder später — einen bereits 1696 gravirten Globus benutzt hat, ist nicht weiter auffällig. Der Stifter ist keineswegs nur in Augsburg zu suchen, da diese Stadt Beitellungen aus ganz Europa bekam.

9. Tafelauffatz (?), Silber getrieben, 0,45 hoch. Jugendlicher Mann, in einen Kittel gekleidet, trägt gebückt einen großen verschnürten Ballen. Auf dem Sockel liegen der Hut des Mannes und die Instrumente eines Feldmessers. Der Ballen ist jetzt verschraubt, war jedoch früher zu öffnen und diente vielleicht zur Aufnahme von Meßgerät. Stadtstempel Augsburg, Meisterstempel H M, vielleicht Heinrich Mannlich. Recht gute Arbeit. Ende des 17. Jahrh.
10. Noch sind zu verzeichnen zwei silberne Stühle, welche jetzt als Thronessel benutzt werden und im Ritteraal dem Büffet gegenüber unter einem

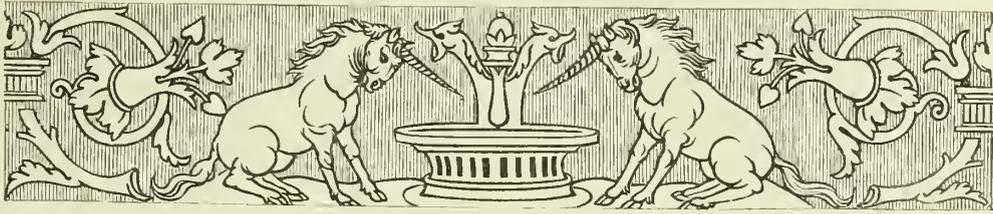
Baldachin von rotem Samt stehen. Die Stühle sind unter sich gleich. Die Form ist die eines gewöhnlichen Feldstuhles — 1,03 hoch —, das Stabwerk ist mit getriebenem Silberblech beschlagen, als Füße dienen Löwenklauen auf platten Kugeln. Am vorderen Ende der Armlehne sind Löwenköpfe, am hinteren Engelsköpfchen angebracht. Die Flächen sind mit gewundenem Akanthuslaub bedeckt. Stadttempel von Augsburg, Meisterstempel S. M., wahrscheinlich Sebastian Mylius, derselbe, den wir auf einer 1698 bezeichneten Kanne gefunden haben. Auf diese Zeit weist auch die Form des Ornamentes. Roter Samt auf Sitz und Lehne.

In den Photographien des Kunstgewerbe-Museums Nr. 35.

Die Stühle sind von guter Arbeit, sind jedoch nicht als Thronessel charakterisiert. Diese Stühle waren aber auch früher nur Nebentücke, der eigentliche Thron ist verschwunden, ebenfalls in die Münze gewandert. Nicolai berichtet noch 1786 von dieser Stelle im Ritteraal (a. a. O. 882): „Der große königliche Thron: der Stuhl ist von karmesin Samt, die Einfassung von getriebenem Silber, in der Mitte das königliche Wappen; zu Füßen dienen vier Adler. Auf den Seiten zweien kleinere Stühle, auch karmesin Samt und Silber.“ Die letzteren sind die beiden jetzt erhaltenen, vielleicht dieselben, die um 1702 als Armstühle in den Zimmern Friedrichs I. standen (vgl. S. 129).

Hiermit ist abgeschlossen, was ich von der Geschichte des preussischen Silberchatzes zur Zeit mitzuteilen habe. Es ist eine Geschichte großer Pracht, großer Kunstliebe und großen Opfermutes.





Aus dem Modelbuch von P. Quentel. Taf. 30.

Das Modelbuch des Peter Quentel¹⁾.

Von Alfred Lichtwark.



It Stolz hat unsere Kunstgeschichte von jeher betont, wie der deutsche Holzschnitt und Kupferstich der Spätgotik und Frührenaissance zur Zeit der glänzenden Entfaltung der italienischen Kunst sich auf deren eigenem Boden der weitesten Verbreitung erfreute. Dafs auch der deutsche Ornamentstich der Frührenaissance in Italien einen keineswegs unbedeutenden Einflufs ausgeübt hat, ist bis jetzt noch nicht beachtet worden.

Italienische Kupferstichkopien deutscher Vorlagen dürften vor 1550 allerdings kaum nachweisbar sein. Es sind die Spitzenmutterbücher, in denen wir die Spuren deutscher Anregungen auffuchen müssen. Wir finden in ihnen Ornamentstiche von Meistern der verschiedensten Richtungen, so von Daniel Hopfer — zuerst im *Esemplario di lauori* des Zoppino, Venedig 1530 — von Aldegrever und Solis; letzteren begegnen wir hauptsächlich in der zweiten Auflage der *Vera perfectione* des Ostans 1591, also zu einer Zeit, als sie in Deutschland unmittelbaren Einflufs nicht mehr ausübten. Vor allem aber kopieren die italienischen Spitzenbücher vor 1540 so mannigfach zwei deutsche Vorbilder, das *new kunstlich boich* von Peter Quentel, Köln 1527, und das *new Kunstbuch* des Heinrich Steyner, Augsburg 1534, dafs nach Abzug der wenigen orientalischen Muster, die sie bringen, so gut wie nichts Originelles zurückbleibt. Ja, wir sind, solange keine italienischen Spitzenbücher vor 1527 aufgefunden werden, zu dem Schlusse berechtigt, dafs die in Deutschland aufgestellte Buchform der Gattung als Mutter gedient hat.

Auch innerhalb der Geschichte des deutschen Ornaments spielen die frühen Modelbücher eine hervorragende Rolle. Sie sind leider so selten, dafs von mehreren überhaupt nur ein Exemplar bekannt ist, und dafs unter allen deutschen Sammlungen die des Leipziger Gewerbemuseums allein Exemplare des Quentel, des Steyner — der sonst nirgends vorzukommen scheint — und des Egenolff

¹⁾ Vergl. den Abschnitt Model- und Kunstbücher in des Verfassers *Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*. Berlin 1885.

besitzt, während das Modelbuch des Schartzemberger nur in dem einen Exemplar der Bibliothèque nationale zu Paris bekannt ist. Diese Seltenheit mag erklären, weshalb sie nicht einmal von der modernen Reproduktion ausgebeutet, geschweige für die Formengeschichte verwendet sind.

Und doch enthalten sie ein Material, das an Masse fäntlichen deutschen Ornamentlichen vor 1540 mindestens gleichkommt. Ist doch der Quentel mit feinen hundertundachtunddreißig Mustern an reinem Ornament allein ungefähr so reich wie Aldegrevier und Hans Sebald Beham zusammengenommen. Weit beträchtlicher wird das Übergewicht der Modelbücher, sobald die Vielfältigkeit des Inhalts berücksichtigt wird. Wenn sie auch keine Geräte bieten — die ja übrigens auch im frühen Ornamentlich die Ausnahme bilden — so umfassen sie doch das gesamte Gebiet des damals in Deutschland üblichen Ornaments. Sie geben, und das muß für uns in erster Linie betont werden, Naturstudien gotischer Tradition, die im ganzen gleichzeitigen Ornamentlich vergebens gesucht würden; sie wetteifern mit den Kleinmeistern in der Verarbeitung der Renaissanceformen; sie bringen um ein Jahrzehnt früher als der Ornamentlich die Maureske und bieten überdies Vorlagen für alle Arten Näherei, Stickerei und Weberei.

Eigentliche Spitzenmuster enthalten sie noch nicht. Es empfiehlt sich deshalb, für diese frühen Sammelwerke, die für alle ornamentbedürftigen Handwerker forgen wollen, den alten Namen Modelbuch beizubehalten. Der Unterschied zwischen ihnen und den späteren Spitzenbüchern, die nur das für bestimmte Techniken vorgearbeitete Ornament enthalten, ist ein durchgreifender.

Das einflußreichste unter den vier deutschen bis jetzt bekannten Modelbüchern um 1530 ist das älteste, das des Peter Quentel, Köln 1527. Es ist zugleich das inhaltreichste, das weitaus schönste und das einzige, dessen Muster sich mit einiger Wahrscheinlichkeit einem bestimmten Urheber zuschreiben lassen.

Nach dem Exemplar des Leipziger Gewerbemuseums ist es bei A. M. Götz in Leipzig reproduziert, der Bequemlichkeit wegen citire ich nach den Tafeln dieser Ausgabe.

Der Titel lautet:

Eyn new kunst — || lich boich / dair yn. C. vnd. xxx viij fi = / guren / monster ad' stalen befonden / wie man na der rechter art / Lauffer || werck, Spansche stiche / mit der nae = len / vort vp der Ramen / vnd vp der laden / borden wirckenn sall / wilche stalen all tzo samen verbessert synt / vnd vyl kunstlicher gemacht / da dye || eirsten etc. Sere nutzlich allen wapen || sticker / frauwen / ionfferen / vnd met || ger / dair vss solch kunst lichtlich tzu || leren. Gedruckt tzu Cöllen vp dem || Doemhoff durch Peter quentell. || Anno M. D. x x v J J.

Nach Brunet und dem Marquis d'Adda giebt es Ausgaben von 1529 und 1532. Die Ornamentlichsammlung in Berlin besitzt eine Auflage von 1544

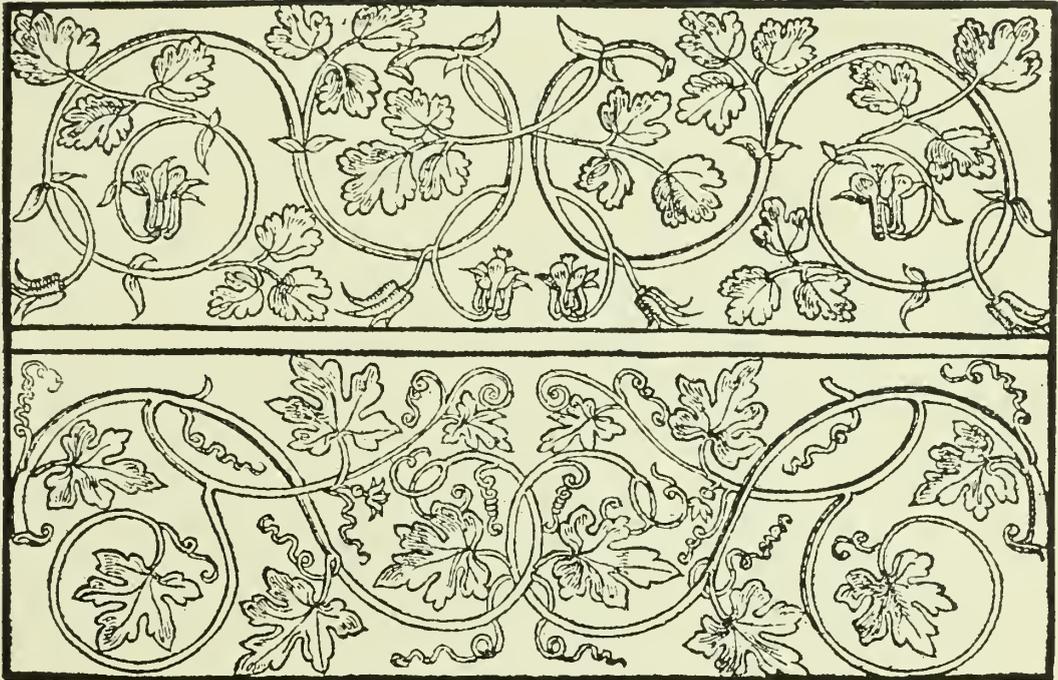


Fig. 1. Naturalistische Ornamente. (Tafel 28 des Modelbuchs.)

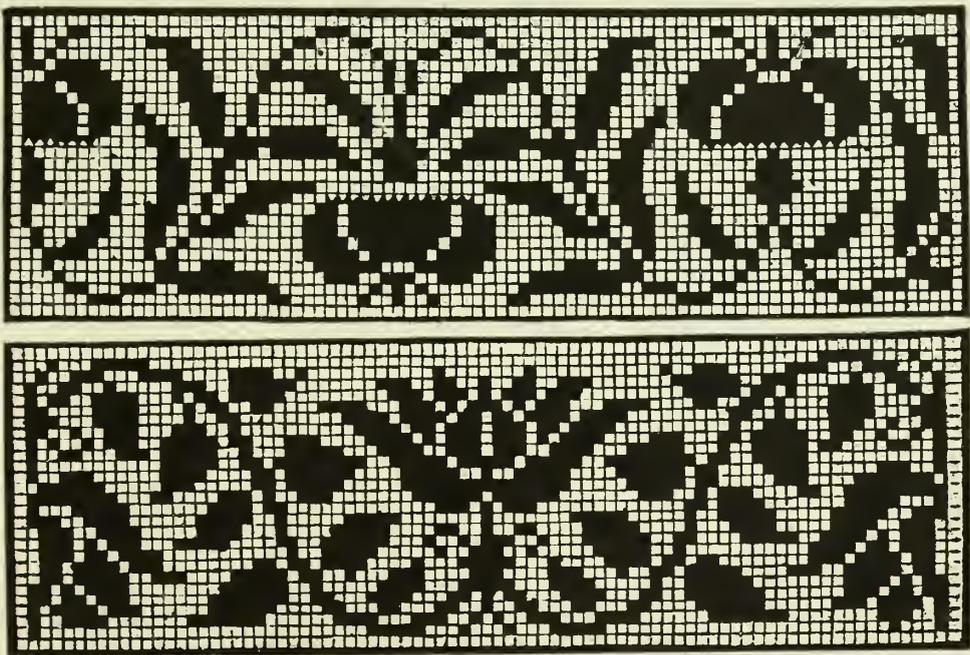


Fig. 2. Stickmuster. (Tafel 38 des Modelbuchs.)

— Eyn New künstlich Modelbuch —, die aber weder nach Titel noch Inhalt mit der ersten übereinstimmt.

Der Urheber dieser reichen Sammlung schöpfte offenbar aus den verschiedensten Quellen. Er scheint jedoch nichts unverarbeitet übernommen zu haben.

Es lassen sich unter der Fülle von Mustern etwa folgende Gruppen unterscheiden:

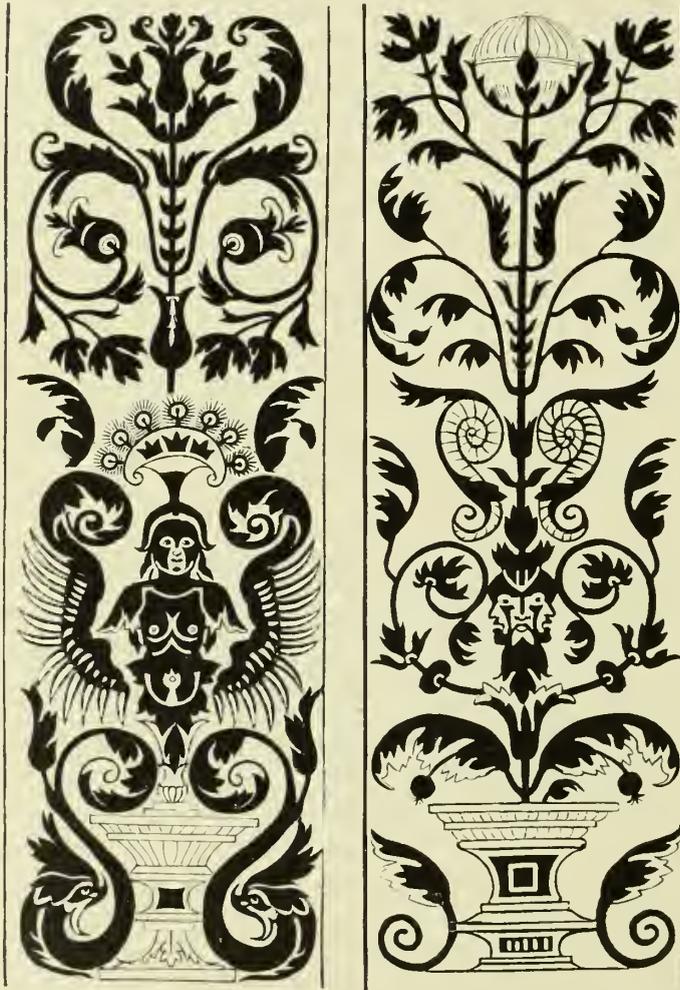


Fig. 3. Kleinmeisterornament. (Tafel 5 des Modelbuchs.)

1. Die naturalistischen Ornamente, vergl. Fig. 1.
2. Kleinmeisterornamente, Tafel 4, 17, 20, 61 u. a. m.
3. Gotisirende Renaissancefriese, Tafel 16, 37, 49.
4. Muster aus quadratischen Elementen für Kreuzstich, Tafel 32, 34, Holbeinstich Tafel 56, Filettickei Tafel 38, 39, 59, für Bortenwirkerei und Weberei Tafel 47, 57.

Es kommen hinzu die lateinischen und gotischen Alphabete und vereinzelt auftretende Motive wie der Jagdfries, Tafel 62, ein Fries unter maureskem Einfluss, Tafel 37, mittlere Borte, und Knotenwerk, Tafel 10, doch ist dies nicht aus

runden Stricken wie bei Lionardo, sondern nach romanischer Art aus breiten Bändern geformt.

Am wichtigsten sind für uns die auf ein äußerst exaktes Naturstudium zurückgehenden Formen der ersten Gruppe. Mit Ausnahme einiger verwandter Motive im Egenolff bilden sie im deutschen Ornamentlich seit dem Eindringen der Renaissance bis gegen 1550 das einzige Beispiel ihrer Art.

Sie würden uns inmitten der gänzlichen Abkehr von der Natur, die innerhalb des Ornamentflichs herrschte, wie ein unbegreifliches Wunder vorkommen, wenn nicht die ausgeführten Arbeiten in die Lücke des Stichmaterials träten. An ihnen läßt sich die Tradition zurückverfolgen bis ins fünfzehnte Jahrhundert, wo ja auch der Ornamentflich noch Naturstudium kennt. Schongauers herrliche Hopfenranke B. 113 steht in dieser Beziehung auf demselben Boden wie die naturalistische Muster im Quentel.

Wir brauchen an dieser Stelle nur einige hervorragende Beispiele zu citiren. Eine der vorzüglichsten Leistungen sind die Seitenfüllungen an der bayrisch-bessischen Brautruhe im Gewerbemuseum zu Berlin vom Jahre 1498. Um die Löwenmaske in der Mitte des Feldes bewegen sich symmetrisch gelegt schlanke Nelkenzweige mit offenen Blumen. Ein bedeutungsvoller Schmuck an einem Hochzeitsgeschenk, denn die Nelke, deren Blüte nicht entblättert, ist ja bekanntlich ein Symbol der Treue. Aufs glücklichste ist zwischen rohem Naturalismus und schematischer Stilisirung die Mitte gehalten. Die Anlage ist symmetrisch, aber die führenden Linien bewegen sich in den leichten Kurven des schlanken blütenreichen Nelkenstengels. Bekannter noch und lokal der Kölner Schule nahestehend sind die Steingutkrüge von Frechen. Ihre bauchigen Formen werden zuweilen mit losen naturalistischen Blattranken übersponnen, die im Charakter den Mustern bei Quentel durchaus verwandt sind. Für die Datirung ist vielleicht B. 77, Christ als Gärtner 1519 von Lucas van Leyden, zu vergleichen, wo Magdalena ein Salbgefäß in Händen hält, das der Frechener Fabrikation anzugehören scheint.

Im Quentelschen Modelbuch kommen im ganzen sechsundzwanzig solcher naturalistischer Ornamente vor. Es sind durchweg Querfüllungen mit reichem Rapport, bei dem an eine häufige bortenartige Wiederholung wohl kaum zu denken ist. Nur bei wenigen legt die Anordnung diese Verwendung nahe, so bei den Distelzweigen auf Tafel 19. Sie stehen ihrem Inhalt nach nicht auf gleicher Stufe. Einige haben schematische, allgemeine Pflanzenformen, so ein Fries Tafel 2 mit wellenartig bewegten Zweigen von unendlicher Länge, die an Umrahmungen frühgotischer Glasfenster erinnern. Andere bewegen sich in den starren Umrissen traditionell weitergegebener Ornamente, wie die Eichenzweige Tafel 2 und die Disteln Tafel 19, letztere in den Konturen besonders charakteristisch für die Gattung. Hier und da kommen auch Akanthusranken vor, die sonst dem Ornamentflich der deutschen Frührenaissance fehlen; aber sie werden ganz unbefangen um den dürren Ast des gotischen Ornaments geführt, Tafel 1.

Wie hoch über diesen verknöcherten Bildungen stehen die köstlichen auf Naturstudium beruhenden Füllungen! Auf Tafel 3 breitet sich ein schlanker Rosenzweig aus, der namentlich in der Mittelpartie in zarter Empfindung den Habitus des Rosenwuchses wiedergibt. Neben den offenen Blüten wird das Laubwerk nicht durch die etwas banale Knospe, sondern durch die entblätterte

Blüte belebt, deren Kelchblätter zurückgeschlagen sind. Auf Tafel 18 häkeln sich blühende Erbsenranken durch einander und Hopfen in reichentwickelten Spiralen. Akeleizweige auf Tafel 28 tragen neben den malerischen Blüten mit langgespornten Petalen auch die schopartigen Fruchtkapseln. Wie genau der Künstler beobachtet, lehrt ein Vergleich der Korkzieherranken der Zaunröbe Tafel 28 mit den Ranken der Erbse Tafel 18, die entweder in wilder kapriziöser Bewegung einen erfassten Zweig umschlingen oder schlaff ins Leere greifen. Zierlich ist Tafel 73 eine Weinranke um ihren Stab geschlungen. — Dies sind nur die auffallendsten Beispiele einer in allem übrigen Ornament der Zeit unerhörten Hingabe an die Natur. Von der losen wachsenden Hopfenranke Schongauers unterscheidet sie das symmetrische Linien-schema, welches zu Grunde liegt und in dieser Eigenschaft vielleicht unter dem Einfluß der Renaissance steht. Aber die Bewegung der wachsenden Pflanze wird bei dieser Konstruktion selten außer acht gelassen.

Die Frage nach dem Urheber ist bei diesen Blättern von besonderem Interesse. Ein Vergleich der Ornamente giebt ziemlich sicheren Aufschluß.

Der breite Akanthus auf Tafel 1 kommt genau mit derselben Randbewegung in der Helmdecke des großen Wappens im Modelbuch mit der Unterschrift O FOELIX COLONIA vor. Diesen Holzschnitt schreibt Merlo in seinem „Anton Woenfam von Worms“ diesem Hauptillustrator der Kölner Schule zu. Der Befund ornamentaler Formen bestätigt diese Annahme vollkommen. Jener breite Akanthus mit den kurzen halbkreisförmigen Einschnitten, der in dieser Form keinem andern Meister der Zeit eigen, findet sich auch in den Umrahmungen zu den Evangelisten in Quentels Bibel von 1527, die Anton von Worms illustrierte. Ein aalartiger Delphin, der sechsmal auf dem Titel des Modelbuches vorkommt, bildet über den Evangelisten den Abschluß von Säule zu Säule. Auch innerhalb des Modelbuches kommt dieser Delphin wiederholt vor, Tafel 5. 71 (Fig. 3).

Auf dem zweiten Titel des Modelbuches wachsen in den Pilastern schwarze Ornamente auf weißem Grund, deren Blattwerk genau mit den Formen der Füllungen auf schwarzem Grund stimmen, Fig. 3. Da überdies auch gelegentlich Einzelheiten sich innerhalb der ersten beiden Gruppen wiederholen, wie zum Beispiel die Blumen im Akanthus Tafel 25 und 37, so dürften vom Inhalt des Modelbuches wenigstens diese beiden Abteilungen dem Anton von Worms zugeschrieben werden. Dafs die Kleinmeisterornamente im Modelbuch durch die Hand eines überarbeitenden deutschen Künstlers gegangen sind, beweist unwiderleglich das Kölner Wappen in der Hochfüllung (Fig. 3).

Über die Gruppen 3 und 4 läfst sich ohne Vermittlung zahlreicher Abbildungen nicht reden. Es bleibt zu untersuchen, wie weit die Muster aus quadratischen Elementen deutschen oder südländischen Ursprungs sind. Hier werden wohl nur glückliche Funde datirbarer ausgeführter Arbeiten helfen. Es

bleibt jedoch zu beachten, daß eigentliche Renaissanceformen in dieser vierten Gruppe nicht vorkommen. Noch sind die Muster rein geometrisch und enthalten nur selten und dann in strengster Quadratisierung Vogelgestalten — Tafel 24. 40. 16, am schönsten Tafel 50. Andere Tierformen kommen nicht vor. Auch Pflanzenformen sind nicht häufig, bilden jedoch die Regel in den großmaschigen Mustern für Filetstickerei. Orientalisierende Borten wie auf Tafel 45, die an arabische Zierschrift erinnern, mögen aus Knüpfteppichen kopiert sein. Nirgend finden sich die später in der Kreuzstichstickerei so beliebten Laubfriese und Grottesken der Renaissance, und wir dürfen deshalb wohl die meisten Muster dieser Art als aus heimischer Tradition entsprungen ansehen. Die Muster der Gruppe 4 haben sich länger als alle anderen Bestandteile des Modelbuchs lebendig erhalten. Sie kommen noch häufig in den Stickmuster- und Bortenbüchern des siebzehnten Jahrhunderts vor. Oft erreichen sie eine frappante Größe des Stils; vergl. Fig. 2.

Über das Verhältnis des Quentel zu den italienischen Modelbüchern sei mir gestattet, den betreffenden Passus aus meiner Arbeit über den Ornamentstich der deutschen Frührenaissance anzuführen. Mit Absicht ist bisher die Frage unerörtert gelassen, ob nicht etwa ein italienisches oder französisches Vorbild für die naturalistische Gruppe existiere. Denn man braucht nur den Burato oder den Zoppino aufzuschlagen, um alle die alten Bekannten aus dem Quentel wiederzufinden. Doch ist kein italienisches Modelbuch vor Quentel bekannt, und dann lehrt der Vergleich auf einen Blick, daß die Italiener die Kopisten sind. Ihr Blattwerk ist roh; die Weinranken, die bei Quentel mit liebenswürdigstem Naturgefühl gezeichnet sind, kommen beim Kopisten steif heraus, die Akeleiblüten, deren gespornte Petalen sich so malerisch verschieben, sind wüste Massen. Nach dieser Entdeckung überrascht es weiter nicht, wenn wir auf dem Titel des Zoppino, *Esemplario di lauori*, Venedig 1530, eine genaue Kopie von Quentels Titel erblicken mit feinen Frauen in niederländischer Tracht, den phantastischen Säulen mit Delphinköpfen im Gebälk, der flachen Spirale in der Bekrönung, die jederseits nach niederländischer Weise in einen Kopf ausläuft. Es läßt sich am Akanthus noch in der Kopie die Hand des Meisters von Köln erkennen! Sogar die Kölner Wappen an den Pfeilern sind kopiert. Es kommt hinzu, daß dasselbe Werk auch bei anderen deutschen Stechern Anleihen macht. So erscheint gleich auf der ersten Tafel eine Kopie nach D. Hopfers großer Füllung mit Distelwerk und phantastischen Vögeln, B. 93, weiterhin (A. VII) eine Reduktion der Saaldecke, B. 94, zweier Friese mit gotischem Laubwerk, B. 112, und schließlich zweier ganz wilder Renaissancefüllungen desselben Künstlers, B. 106. Und da außerdem sämtliche geometrische Muster und die Alphabete des Quentel wiederholt werden, so bleibt aus dem ganzen Zoppino an Originalen nichts weiter übrig als die wenigen Blätter mit kindlichen Tierfiguren in rohen Linien, für die vielleicht ebenfalls noch eine nordische Quelle zu suchen ist, und die hier und da eingestreuten Mauresken.

Der undatierte Paganino = Burato, Libro primo bis quarto etc. de rechami, Venedig, o. J., aber ebenfalls um 1530 (Ongania datirt in feiner Reproduktion 1527, weshalb weifs ich nicht), bringt eine andere, aber weit geringere Kopie deselben Titels, doch setzt er statt der Wappen antike Köpfe in das Rund am Pfeiler. Er kopirt die schönen Ranken einmal getreu, einmal als schwarze Massen auf weifsem Grund, ein Vorgehen, das ihnen allen Reiz nimmt. Übrigens hat er fast alle Muster, die er aus Eigenem hinzugebt, ebenfalls einmal in Umrissen, einmal als schwarze Flächen behandelt. Dies ist der einzige Unterschied seines dritten und vierten Buchs.

Tagliente, Esemplario nuovo, Venedig 1531, reproduzirt die geometrischen Muster Quentels. An die Kleinmeisterblätter des Kölner Meisters, von denen Paganino-Burato's Libro primo bereits einzelne mitteilt, kommt die Reihe erst ausführlicher bei Zoppino: Gli universali de i belli Recami, Venedig 1537.

Auch in den Niederlanden scheint Quentel kopirt zu sein. Das bei W. Vorstermann in Antwerpen (gegen 1540) erschienene Modelbuch (Bury-Pallifer No. 9) weist schon durch seinen Titel, eine ziemlich genaue Übersetzung des Quentelschen ins Englische, auf die deutsche Quelle. Sogar die Zahl der cxxxiiij Muster des Quentel wird angegeben. Vorstermanns Buch ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

Für Frankreich hatte Quentel selbst eine Ausgabe in den Handel gebracht. Dies hinderte jedoch nicht, daß Claude Nourry dict Le Prince in Lyon ihm in „La fleur des patrons de lingerie“ den Titel — freilich sehr schlecht und mit verändertem Wappen — und einen Teil seiner Muster kopierte, so daß sein Werk kaum ein originelles Blatt enthält. Um einige andere Kopien vermehrt, erschien einige Jahre später bei Pierre de St. Lucie, dem Nachfolger des Nourry, das livre nouveau de lingerie, welches ebenfalls das Motiv von Quentels Titel benutzt, aber arg entstellt.

In Deutschland enthält die erste Auflage des Egenolff Tafel 9 der Leipziger Reproduktion (vgl. Tafel 30 des Quentel) und Tafel 35 (vgl. Tafel 73 des Quentel) Motive des frühesten deutschen Modelbuchs, und Tafel 66—71 sind verkleinerte Kopien nach Motiven des Quentel.

Die spätere Auflage des Quentelschen Werkes — Eyn Neuw Künstlich Modelbuch, Köln 1544 — bringt Mauresken und italienisches Knotenwerk, für die es den Zoppino von 1530 benutzt. Die schönen naturalistischen Ornamente der ersten Auflage werden nicht wiederholt, dagegen kehren einige der Renaissanceornamente wieder, darunter sonderbarerweise die Füllung mit den Kölner Straußfedern in derselben Abkürzung wie bei der früheren Auflage des Egenolff.



Ästhetik der Druckschrift.

Von Heinrich Wallau.



Die Buchdruckerkunst hat dem Jahrhundert ihrer Erfindung in ähnlicher Weise ein unauslöschliches, leuchtendes Merkmal aufgedrückt, wie die Nutzbarmachung von Dampf und Elektrizität unserer Zeit das Gepräge verleiht. Sie machte das rasch vielfältigte Schriftbild zum Mittler des geistigen Austausch. Die elektrische Verbindung knüpft an den Taß- und Gehörsinn an, um die weitesten Entfernungen zu überbrücken; die Druckkunst wendete sich an das Auge, indem sie leicht und sicher, dem Einzelnen zugänglich und bleibend auf dem Wege der Anschauung die Druckschrift dem geistigen Leben und Verkehr darbot.

Der Buchdruck ist damit zu einem der wichtigsten Träger und Förderer menschlicher Geistesarbeit geworden: wie er Welten umspannt und verbindet und insofern von der umfassendsten Bedeutung ist, so beschließt er gleichzeitig und dauernd in seinen Erzeugnissen den ganzen ungemessenen Schatz menschlichen Wissens und Könnens. Die Druckkunst ist darum mit gutem Recht als Hort des Geisteslebens bezeichnet worden.

Zur Zeit ihrer Erfindung als That begrüßt, von ihren ersten Pflegern im hellen Bewußtsein ihrer Bedeutung mit Stolz geübt, durch des Kaisers Huld zur „Kunst“ erhoben, hat sie ihren Wert erst recht durch eine ins Unglaubliche erweiterte Thätigkeit erprobt. Große Ergebnisse sind aus neuester Zeit zu verzeichnen. Die epochemachenden Fortschritte auf dem Gebiete der Mechanik und der Chemie hat auch der Buchdruck sich zu Nutzen gemacht. Was schon die alten Meister mit freilich unzulänglichen Mitteln erstrebten, Schrift und Bild zu künstlerischer und zweckmäßiger Einheit zu verbinden, ist jetzt ein gelöstes Problem; unablässig wird an den Formen selbst gebaut und gebildet, um sie den verschiedensten Zwecken dienstbar oder dem wechselnden Geschmack gefällig zu machen.

Solcher Bedeutung entspricht, daß die Druckkunst von jeher ein Gegenstand eifriger Forschung war. Nur eine Seite scheint bisher eine genügende Wür-

digung noch nicht gefunden zu haben: dies ist die Druckschrift selbst, wie sie aus ihren Anfängen und Meisterleistungen zugleich sich zu den heutigen Typen herausgebildet hat, und welche allgemeine Grundätze für ihre Formgebung und Ausbildung maßgebend sind.

Das Ziel der ersten Meister, welche Stempelschneider, Schriftgießer, Setzer und Drucker in einer Person gewesen sind, war bekanntlich auf die treue Wiedergabe der geschriebenen Vorlage gerichtet. Alle Eigentümlichkeiten der lebendig fließenden Schrift, das charakteristische Zusammenhängen der Buchstaben, Zusammengießen ganzer Wortteile und die üblichen Abkürzungen wurden, wie mühselig auch die Arbeit war, mit allem Fleiß und gewissenhaftester Beachtung der Vorlage wiedergegeben. Scriptor und Briefmaler arbeiten mit dem Drucker und besorgen die Fertigstellung des Buchs. Initialen, sofern deren Ausführung nicht durch Druck geschehen konnte, Rubrizierung oder Liniaturen werden von der Hand des Schönschreibers beigetragen. So entstehen außer den ersten, in der vollendeten Nachbildung des geschriebenen Codex einzig dastehenden Druckwerken der Mainzer Meister auch späterhin, als das Geheimnis des Bücher-machens schwindet und das Buch nicht mehr als geschrieben gelten will und soll, immer in mehr oder weniger engem Anschluß an die handschriftlichen Codices die frühen Drucke in den hervorragenden Städten Europas. Ihnen allen schwebt als Muster die damalige Mönchsschrift vor. Unmittelbar nach diesen Versuchen, eine wahre Geduld- und Feuerprobe, erscheint die der neuen Technik naturgemäße Trennung der einzelnen Buchstaben und damit wohl die erste Veranlassung zur selbständigen Formgebung der Druckschrift. In rascher Folge entwickelte sich die ganze Reihe der an die Mönchsschriften sich anlehenden sog. Gotischen, Schwabacher, Kanzlei- und Fraktur-Schriften, welche zum Teil schon beträchtliche Umbildungen aufweisen.

Auf hiervon gänzlich verschiedenem Wege wird nach tastenden Versuchen da und dort von Italien aus am Ende des 15. Jahrhunderts mit durchschlagendem Erfolg die im 11.—12. Jahrhundert zu vollendeter Blüte entwickelte Minuskelschrift in die Reihe der Druckschriften eingeführt. Die heute noch „Antiqua“ genannte Schrift verdankt ihr Dasein dem bewußten Zurückgreifen der humanistischen Gelehrten auf die in gewissem Sinne zum Idealtypus kalligraphisch entwickelte Schrift der klassisch-römischen Zeit. Mit Aufnahme dieser Schrift vollzieht sich die noch heute bestehende Trennung der Druckschriften in Fraktur und Antiqua.

Die günstigsten Umstände begleiteten diese schöpferische und reformirende Thätigkeit der Buchdrucker der Renaissancezeit. Ein stattlicher Kreis hervorragender Gelehrter und Künstler widmete der jungen Druckkunst Aufmerksamkeit und Mitwirkung. Für die Schriftbildung selbst wurden diese nahen Beziehungen zu den die Zeit bewegenden künstlerischen Anschauungen von

TAFELN

- 1) Psalterium. P. Schöffler, Mainz 1502.
Domschatz zu Mainz. Vergl. von der Linde, Quellenforschungen. Das Breviarium Moguntinum. pg. 47.
Anlehnend an die Schrift der kirchlichen Textbücher der Mitte des XV. Jahrh.
- 2) Missale Coloniense. In alma Parisiorum academia. Paris 1506.
Seminarbibliothek zu Mainz. Brunet, Manuel du Libraire III. Sp. 1766.
Mustergiltige Probe typographischer Ausbildung der üblichen Schriftweise.
- 3) Responsorialien ad matutinum de sanctis. Pergament-Handschrift in fol. max.
Im Besitz des Herrn Ernst Zais zu Wiesbaden.
Vorzügliches Beispiel gotischer Rundschrift am Schluss des XV. Jahrh. An diesen Ductus anschliessend die ff. Taf.
- 4) Speculum Guilhelmi Duranti mit Zusätzen des Joh. Andreas und Baldus. Bernard von Trient, Venedig 1486 (das Repertorium vom Jahr 1485).
Vergl. Hain, Repertor. I. II. No. 6514.
- 5) Missale dictum Mozarabes. Toledo 1500.
Nach dem Exempl. der Biblioth. Crevenna. Conf. Catal. de Crevenna in 4° Tom. I pg. 47/48. Ferner Debure, Bibliograph. instruct. No. 210. Brunet, Manuel du Libraire III. Sp. 1761.
- 6) Missale constanciense. Erhard Ratdolt, Augsburg 1504.
Vergl. Panzer, Annales X. pg. 521.
Vorstehende 3 Werke im Besitz des Herrn Emil Benedict Goldschmidt zu Mainz.
- 7) Sacramentarium aus S. Alban.
Domschatz zu Mainz. Minuskelschrift von ebenmässiger Bildung und vorzüglicher Ausführung. Lamprecht weist die Handschrift dem X. Jahrh. zu, indem er den vorgeschrittenen Character des Ornaments hervorhebt; wohl richtiger um die Mitte des XI. Jahrh. zu setzen. Vergl. Lamprecht, Initialornamentik pg. 28. No. 36.
- 8) Livius. Joh. Schöffler, Mainz 1518.
Seminarbibliothek zu Mainz. Frühes Beispiel trefflich gebauter »Antiqua« in Deutschland. Vergl. Panzer, Annales VII, pg. 411, No. 29.

Für viele freundliche Bemühungen bin ich Herrn Dompräbendaten *Dr. Friedr. Schneider* in Mainz zu grossem Dank verpflichtet. Herr *Dr. Schneider* liess seine Vermittelung zur eingehenden Prüfung und Benutzung zum Zweck der Wiedergabe der Handschrift und der Prachtdrucke des Domschatzes, wie der Seminarbibliothek um so bereitwilliger eintreten, als er durch Förderung unserer Festgabe der Verehrung gegen den Altmeister deutscher Kunstforschung seinerseits Ausdruck zu geben wünschte.

Mit aner kennenswerther Freundlichkeit gestattete ebenso Herr *Emil B. Goldschmidt* dahier die Benutzung seiner Sammlung vorzüglicher Drucke. Als Theile der Bibliothek des alten Klosters Rheinau steht denselben eine Bezeugung ihrer Geschichte zur Seite, welche den Werth der einzelnen Stücke nur zu erhöhen geeignet ist.

Canon.

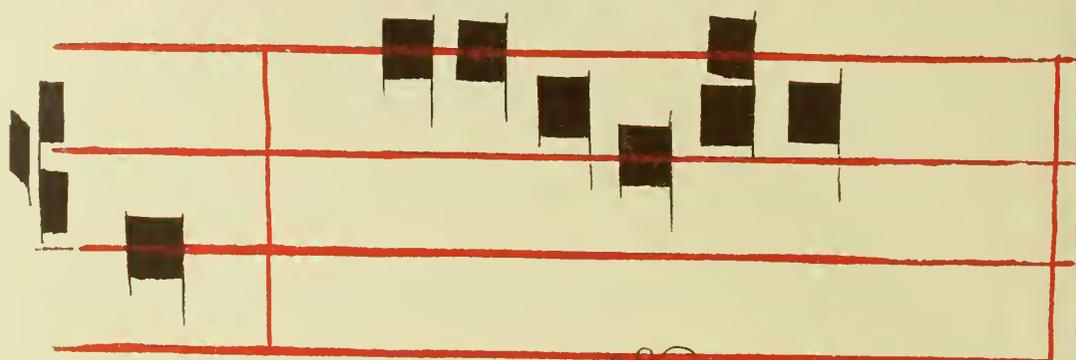
is dicens. Accipite
et māducate ex hoc
omnes. **H**oc est enī
corpus meum. **I**n
resurrectiōe domi-
nī vsqz ad sabbatū
exclusiue.

Qōmmunicātes
et diē sacratissimū
celebrantes resur=
rectiōis dñi nostri
iesu chzisti secūdū
carnem. Sed et me=
moriam veneran=
tes. In primis glo=
riose semper virgi=
nis marie genitri=
cis eiusdē dei et do=
mini nostri iesu cri=
sti. Sed et beatorū
apostolorū ac mar

tirum tuorum, Pe=
tri, Pauli, Andree
Jacobi Johis Tho=
me Jacobi, Philip=
pi, Bartholomei,
Mathei Symonis
et Thadei Linī Cle=
ti, Clementis, Six=
ti, Cornelij Cypria=
ni, Laurentij, Cri=
sogoni, Johannis
et Pauli, Cosme et
Damiani, Et om=
nium sanctorum
tuorum, quorum
meritis precibusqz
cōcedas, vt in om=
nibus protectiōis
tue muniamur au=
xilio. Per eundem
christum dominū

C. iiii.

rūt ⁊ amici d



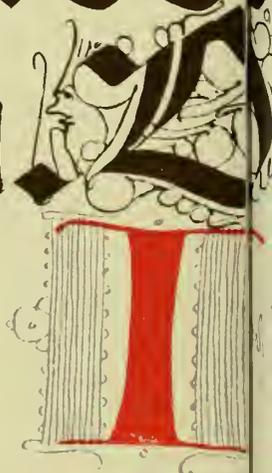
fuit. **p**adag.

Sti sunt

ficordes

ante dñm.

use tre. **X**



olue ⁊ duo

lucentia ante

dei appellata

Ad mat' univ. ane. Rya.
s. X. dñr de coi primo
ni martiz pter duo Rya
que pmo dicitur
ur in suo loco. **R**

et duo in mi
s. q assistit
natorē un
sta sunt due
candelabra
e diū. **A**

Delegato.

ad quattuor dietas sed non ultra. quod videtur fieri posse cum verba que pro-
cedenda sunt et debet aliquid operari. de decr. ad audientiam. de pxim. si pa-
pa. §. i. in fi. li. vi. sint clara. et sic eis est standum. nam ambiguitate cessante cessat
questio voluntatis. ff. de le. ii. alle. aut ille. §. i. et. l. non aliter. in prin. C. In co-
struam. facit id de decr. li. vi. de rescrip. statutu. et de iur. co. di. c. i. item si ius
deficeret equitas

hoc suggerit facti
ff. de aqua plu. ar.
in summa. §. labco i
fi. iij. di. ent autem
solum cum cu ver-
gens ratio id flagi-
tat haberi debz ra-
tio quattuor dicta
ru. C. de dilati. l. i.
ar. ff. qui facti. cog.
l. de dic. §. si. serva
ri igitur debent iu-
ra de dicta loque-
tia quoadu fieri po-
test. vt sic clausula
cuiliter intelligat
et quatuor minus sic
ri pot discrepet a
iure etiaz si verba
no patiuntur facit
de rescrip. causam
de of. del. et parte
ii. ff. de in iur. no. l.
teus. C. de in off.
te. si qui. ite cu litte-
ra sit odiosa. qz p
ea pndicaf ordia-
rie potestati. de re
scriptis. ad bec. et
clausula odiosa le-
des cum q cu dis-
pendio a longe tra-
hit conra iura pre-
dicta. facit. C. de
etac. tribu. appari-
tores in fi. et i. que.
vt vis. iudi. §. hec
autem omnia. ergo
restringenda est. vt d
f. de c. l. i. vi. et de

iudex pedaneus. qui non potest cognoscere de cau-
sa liberali. C. de ped. audi. l. ij. C. de iudicis. l. quo-
tiens. vel rationalis. qui non potest cognoscere de ca-
ingenuitatis. C. vbi causa sta. agi. de i. iam dudum.
vel de alijs minoribus magistratibus qui non cogno-
scunt de magnis. C. de sen. cui. de seniores. in au-
ten. co. di. ff. de iuridi. om. iu. magistratibus vt quia
cognitio iure communi vel immncipali interdicta est
vobis. vt ibi. et ff. ad munic. inter conuenientes.
C. Item q non potestis vos in intronittere. quia
in hac causa bene vel male pronunciasis. vt. s. dixi
ver. item q punctus. vel q appellatu est a vobis. ij.
q. vi. in fi. C. de ap. eos in prin. extra de ap. vt debi-
tus. vel causa est alteri commissa. C. de testa. consul-
ta. extra de offi. dele. pasto. alis. §. preterea. C. Alis
autem potest esse iudex quicquid non prohibet ar.
ff. de iudicis. cum pretra. C. Item generaliter qd
cunqz opponitur contra testem et contra iudicem pot-
est opponi minoz enim causa repellit indicem qz vnus te-
quia facilius inueniuntur centu iudices q vnus te-
stis secundum Albert. et no. ij. q. v. c. i. quod sim-
pliciter non approbo. C. Item exripe de alijs que
habes. j. de sen. §. sequitur. et §. penul. et fi.

Delegato pica.

q
Alonaz legati officium seu potestas
pauca pvedibus innotescit sup quo
dubia oxiri vidimus infinita. et per tot
aa inuicem dissentire. iccirco de offi
cio legati plene tractare pvidimus
et quoddam breue ac precludium formare speculule
gatorum. Ceterum quoniam que sit eoz vel etia
alioquin in dispensaco potestas semiplene a docto-
ribus iuris. ca. traditus est. iccirco sub hoc tractatu q
dam noua doctrina plene de dispensationibus dise-

nationibus sententiarum non poterant comittere modo possunt et. vi-
cie. predicte. non sunt antez pnuilegati circa personas quibus sententia e-
commisit. ita igitur in suis sensibus vtrius illius clausule. manne in
materna i restringibili. qualis est ista que iudicarius ordinem tollit. et ex-
tenditur ad futura qd simplex iurisditio delegata no facit de rescrip. ad
bec. et c. fu.

et vide quod
serpsi i p.c.
de decr. vt. li.
vi. super ver-
bo dictam. et
de q nomen
et officium co-
feruatoz re-
tinet licet et
iurisditio aut
plectur. vt di-
xi in decr. p
dic. i. in iura
et fatcoz cum
iudicem. sed
non simpli-
ter delegatu
sed delegatu
conferuatoze
et sic non ob-
illud verbus
cōferuato: et
iudex. immo
facit p.c. et la-
cit ipianus de
feruatoz de
scriptio quas
posui in sum-
ma predicta.
in prin. et quo
modo poto
gatus pma
naturam re-
tinet. vide et
tra co. tit. de
off. dele. p.
et. ad finē
vlt. glo. et sit
per ca. l. i. p
videre vis q
re questioz

seruare. §. si. et. l. se. et. l. legatus. et. l. seq. hinc est qle
gatus dicitur vicarius muneris alicui. ff. de lega. vi
carus. et. l. legatus. C. Sed et nunciij quos apud nos
hostes mittunt legati dicuntur. quozum legatorum
causa sancta res est. nam si quis eos pulsauerit hosti-
bus quozum legati erant tradendus est. vt illos ser-
uus efficiatur. ff. de legationibus. l. si. Hostiam cu
hic pncipaliter de illo legatorum genere tractare i-
tendimus quibus a sede apostolica certa prouincia
gubernanda mandat. extra de offi. leg. c. i. et. c. no-
uit. et. c. seq. qui uocari potest in illius dominicus. vt
extra de reg. et. trans. et. reli. c. ij. extra di. frigi. et. ma. c.
i. Et apocriarius. vt extra de elec. significasti epi-
quoz legatione funguntur. vnde qui eos persequit
christus persequi dicitur. vij. q. i. omnis qui. Itē la-
cerdotes legati christi sunt. vñ illoz iura ad xpm
pertinet. cuius legatione funguntur. tra. di. in nouo
ij. q. v. habet hoc p. oprium. in fi. ij. q. vij. accusatio.
in fi. C. Honorandus autem est legatus et nuncius
apostolice sedis ac benigne tractandus tanqz domi-
ni pape vicem gerens. et si quis lecus tirannice pre-
sumpserit a gradu proprio repulsus vltimus omnium
in ordine suo fiat. vt. xciij. di. c. si. et. cundo et redeun-
do in suis est necessitatibus adiutandus. vt extra di
pre. scrip. accedetes. et hoc quilibet episcopus in sua
conservacione obseruatum se iurat. vt extra de iur
re iura. ego. qz autem legatus domini pape sic et ipse
sit honorandus. probatur. ff. de off. p. fec. p. c. asri-
l. vnica. ibi creditur enim p. in cepe et. xciij. dist. c. i.
C. de iur. tra. liquet. in prin. et. in fine. vnde in para-
bolis Salomonis. c. xxy. Sicut frigus nuuis in die
messis ita legatus fidelis et qui militum animam
illius quietere facit. vn. de sedes apostolica bonoza
tur in eius bono. et. co. si. volente. immo quile-

galilee: ubi fecit de aqua vi-
num. Erat quidam regulus:
cuius filius infirmabatur caphar-
naum. Hic cum audisset quod iesus
veniret a iudea in gali-
leam: abiit ad eum et rogabat
illum: ut descenderet et sana-
ret filium eius. incipiebat enim
mori. Dixit ergo iesus ad eum.
Nisi signa et prodigia videri-
tis: non creditis. Dicit ad eum
regulus. Domine: descende pri-
usquam moriatur filius meus. Dicit
ei iesus. Vade filius tuus vi-
uit. Credidit ergo homo ser-
monem quem dixerat ei iesus:
et ibat. Jam autem eo descen-
dente serui occurrerunt ei: et
adnunciaverunt dicentes: quod
filius eius viveret. Interro-
gabat horam ab eis in qua me-
lius habuerat. Et dixerunt ei.
Quia heri hora septima reli-
quit eum febris. Cognovit
ergo pater: quod illa hora erat
in qua dixerat ei iesus: filius
tuus vivit. Et credidit ipse:
et domus eius tota. Hoc iterum
secundum signum fecit iesus cum ve-
nisset a iudea in chanaam ga-
lilee. **dicat presbiter.** Dominus sit semper
vobiscum. **R.** Et cum. **Lauda.**

Alleluia. Quis deus magnus sicut
deus noster. tu es deus qui facis mi-
rabilia. **ps.** Alleluia. **Sacrificium.**
Hec dicit dominus qui erat: et qui est:
et qui venturus est omnipotens: primus
et novissimus qui mortuus est et re-
surrexit: et ecce vivens est. lauit nos
supra lignum sanguine suo. Ipsi
gloria in secula seculorum alleluia. **V.**
Audiui voces angelorum multorum
dicentium ante agnum: qui est pri-
mogenitus mortuorum: et princeps
regum terre: salus deo nostro seden-
ti supra thronum. et omnes angeli in
circuitu stabant et seniores pro-
straverunt: se et adoraverunt dominum
sedentem supra celos clamantes vo-
ce magna. **ps.** Ipsi gloria. **Missale.**
Offeramus dilectissimi
fratres panes propositionis:
qui desideramus accedere
ad mensam dei omnipotentis.
Nec de morte christi coram
populis erubescere: sed de glo-
riosa cupimus resurrectione
gaudere. Nulla nobis despe-
rationis caligo nascatur: sed
lucernam fidei mens serenior
contempletur. Et per viam vi-
te simpliciter ambulantes:
quodcumque christus visitaue-
rit: non inueniat dubitantes:

¶

et intercedēte beata ⁊ glorioſa ſemp virgine
 dei genitrice maria . et beatis apoſtolis tuis
Petro et **P**aulo atqꝫ **A**ndrea cū omnibus
 ſanctis. da propicius pacem ^{osculare} ^{patenam} in diebus
 noſtris. vt ope miſericordie tue adiuti. et a
 peccato ſimus ſemper liberi. et ab omni per-
 turbatōe **✠** ^{hic ſigna te} ^{cum patena} ſecuri ^{hic diuide hoſti} ^{am i tres partes} **P**er eun-
 dem dominum noſtrum ieſum chriſtum fili-
 um tuum Qui tecum viuūt et regnat in vnita-
 te ſpiritus ſancti deus.

De **D**e
 Er omnia ſecula ſeculorum. **Ar** **✠**

f.

domini ſit **✠** ſemper vobi **✠** ſcum.

Fiat commixtio et conſecratio corporis et
 ſanguinis domini noſtri ieſu chriſti ad reme-
 dium ſempiternum. Accipientibus nobis in
 vitam eternam Amen.

Agnus dei qui tollis peccata mundi miſere-
 re nobis. **A**gnus dei qui tollis peccata mun-
 di miſerere nobis. **A**gnus dei qui tollis pec-
 cata mundi dona nobis pacem.

mente clementer excolens. fructus
afferat ampliores. fidelibus tuis
quos uelut uincē exiegi propto per
fontem baptisimi transfulisti.
nullae peccatorum spinae pua
leant. ut sp̄s tui scificatione mu
niti. perpetua fruge ditentur.
peunde d̄. **LECTIO HIEREMIE PRO**

Audi israhel mandata d̄ni **PHETI**

Ds qui nobis per proph&arum
ora p̄cepisti temporalia relin
quere. atq; ad aeterna festina
re. Da famulis tuis. ut quae a te
iussa cognouimus. implere cae
lesti inspiratione ualeamus p.

CAHTICUM. DIE. XLI. Sicut equus elidit.

Qoncede q̄s om̄ps d̄s. ut qui sol.

lennitatem doni sp̄s sc̄i colimus.
caelestibus desideris accensi. fon
tem uitae sitiamus. per d̄. In un̄ eid̄ sp̄.

ORATIO ADMISSAM. IN SAB̄B PHETI

POSTES. POSTASCENS̄Y FORTIS.

PRAESTA Q̄S O C̄N P̄S D̄S. UT
claritas tuae supnos splendor efful
geat. & lux lucis tuae corda eoz
qui per gratiā renati sunt. sc̄i sp̄s
illustratione confirm&. p̄ om̄m

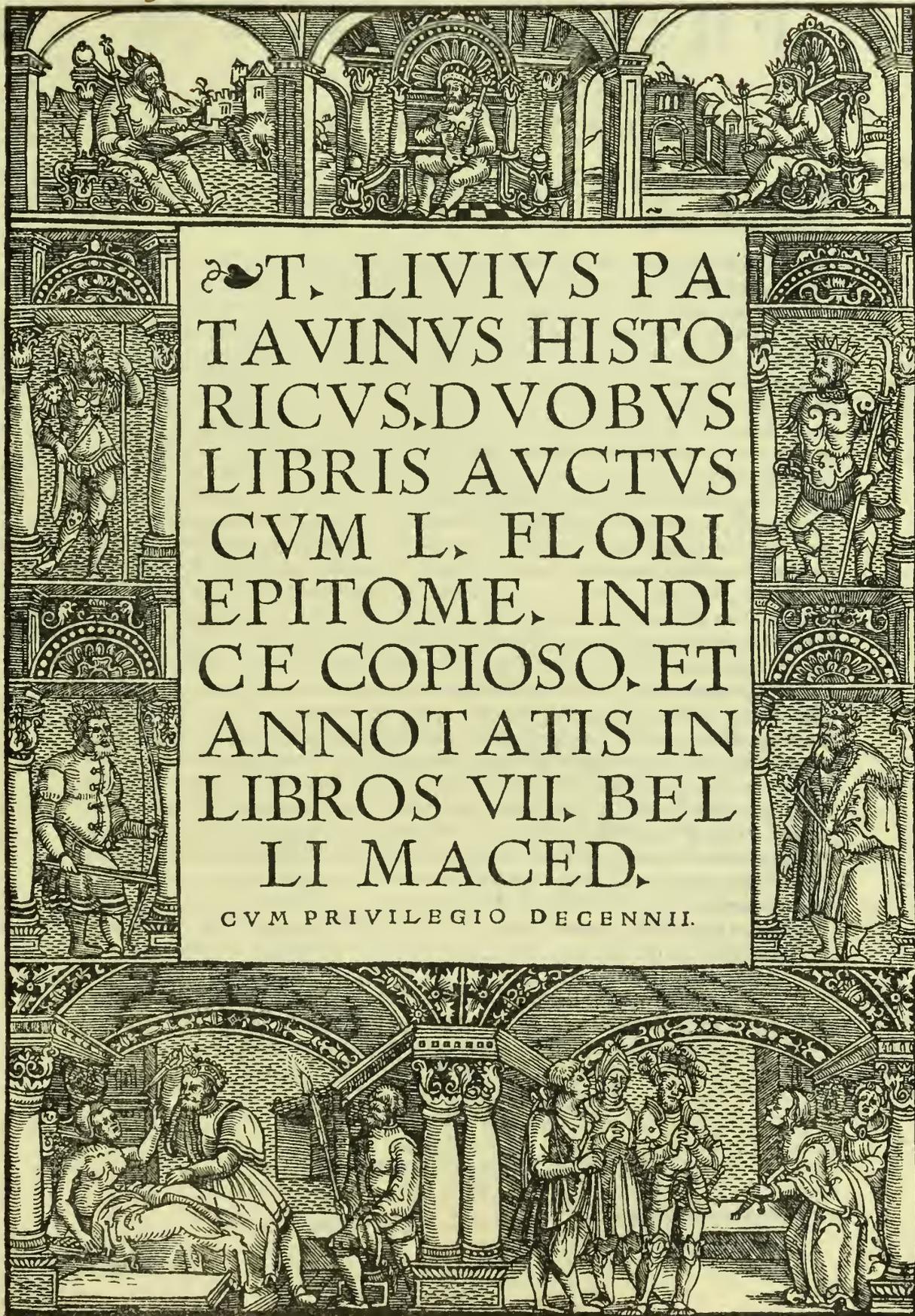
In unitate eide sp̄s sc̄i. **SECRETIA**

Munera d̄ne q̄s oblata sc̄ifica. &
corda nr̄a sc̄i sp̄s illustratione
emunda per d̄. **PRIFAT̄.**

Qui iustū est. usq; p̄ xp̄m d̄m nr̄m.

Qui ascendens sup omnes caelos. sedensq;
ad dexterā tuā. p̄missū sp̄m sc̄m

*Seminario Electorali S. Bonifacii Mog. d. 1665. 3. febr
Jo. Guilielmus L. Baro à Boineburg. Eq.*



Taf. VIII. Livius. Mainz 1518.

PRIVILEGIUM

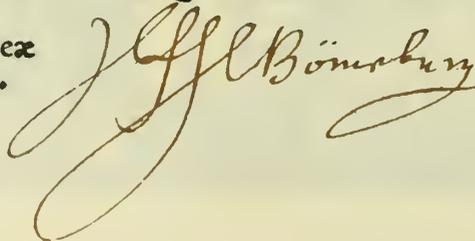
A G A E S A R E A M A I E S T A T E
C O N C E S S V M.

MAXIMILIANVS

Diuina fauente clementia Romanorum imperator semper Augustus, ac Germania, Hungaria, Dalmatia, Croacia &c. Rex, Archidux Austriae, dux Burgundiae, Brabantiae &c. Comes Palatinus &c. Honesto nostro, & sacri imperij fidei nobis dilecto Ioanni Scheffer Chalcographo Moguntino gratiam nostram Caesarem, & omne bonum. Cum, sicut docti & moniti sumus fidedignorum testimonio, ingeniosum chalcographiae, authore auo tuo, inuentum felicibus incrementis in uniuersum orbem promanauerit, & ferè omnes chalcographi nò modo per imperij nostri ditionem, sed alia etiam regna gratia seu priuilegio de non imprimendis libris ex officina eorum emanatis secundum uim obtenti cuiuslibet priuilegij gaudeant, ne eorum irritus labor fiat, & sibi iacturam officio suo pariant, si cut tibi in publicatione Liuiana còtigisse accepimus. Proinde uolentes tibi, tum ob auutuum, omni uel ob hoc diuinum inuentum fauore, & commendatione dignum, tum pro damni tui recuperatione, quod accepisti ex praecipiti secundaria operum à te publicatorum editione, opportuno remedio succurrere, & in posterum prospicere, omnibus & singulis, cuiuscunque conditionis existant, Chalcographis, & librorum impressoribus, ubilibet locorum in sacro Romano imperio, & etiam in terris nostris haereditarijs còstitutis sub poena infra scripta serio inhihemus, ne Titum Ltuium per decennium, quem sub incude in praesentiarum habes, & Latinum & Germanicum, ac etiam auctiorem quam hactenus nunquam publicatus, edere proxime intendis, ac alia pleraque opera quacunque in lingua, quae tu primum apud Germanos, licet apud exteros impressa fuerint, publicabis per sexennium à dato editionis cuiuslibet talium librorum & operum, imprimere, seu alibi imprimi facere, aut post diem eorundem editionis impressos adducere, quouif modo, aut quaesito colore studeant uel praesumant, aut ut ab alijs ista fiant auctores sint, sub poena amissionis librorum sic editorum, aut uenumpositorum, quos etiam praefatus Ioannes, aut cui ab eo agendum hoc commissum fuerit, de facto ubicunque eos compererit, accipere, & in comodum suum conuertere poteris & poterit, impedimento, còtradictione, & impugnatione cessante quoruncunque, cuiuscunque dignitatis, praeminentiae, status, & officij fuerint. Et amplius sub poena decem marcharum auri puri, quas toties quoties, contra factum fuerit, irremissibiliter exigendas a contrafacientibus, & pro medietate fisco nostro Caesareo, pro reliqua uero iniuriam passibus decernimus esse applicandas. Harum testimonio literarum sigilli nostri munimine roboratarum.

Datum in oppido nostro Vuels die nona
Mensis Decembris. An. M. D.
XVIII. Regnorum nostro
rum, Romani
XXXIII. Hungariae uero XXIX.

Ad mandatum Caesarem
maiestatis proprium.



Ia. Spiegel.

wesentlicher Bedeutung. Wie gleichzeitige Bestrebungen dahin gehen, die Lehren der Proportion und Symmetrie zu Fundamentalgesetzen in der großen Kunst zu erheben, so scheint die mächtige Bewegung der Schriftreform zum Teil der nämlichen Quelle zu entstammen und ihren Einfluss unter diesen Gesichtspunkten entfaltet zu haben.

Wenden wir uns nunmehr, um an der Hand leitender Grundsätze die seit ihrer Entstehung erfolgten mannigfachen Umbildungen, der Druckschrift zu betrachten, zur Darstellung der ästhetischen Bedingungen der Schriftbildung, so ist zu betonen:

Die Teilung der Fläche, welcher alle Schrift unbedingt angehört, als Aufgabe des Buchstabenbildes. Neben den Forderungen

a. der richtigen Form und

b. dem markanten Abheben von der Folie, bleibt hervorzuheben

c. die harmonische, hell und dunkel ebenmäßig zu verteilende Zeichnung des Buchstabens. Besondere Wichtigkeit erfordert das Verhältnis der „großen“ zu den „kleinen“ Buchstaben. Wenn letztere im Interesse der Lesbarkeit in Ansatz, Kern und Auslauf die prägnanteste und klarste Unterscheidbarkeit zeigen müssen, so erweisen sich erstere für eine, die konstitutiven Elemente jedoch keinesfalls beschränkende Schmückung als besonders geeignet. Tatsächlich wird durch wohlbedachte Beigabe ornamentaler Elemente vorzüglich durch die großen (Verfal-)Buchstaben ein bestimmter Charakter zum Ausdruck gebracht. Als Hauptfordernis bleibt hierbei die einheitliche Durchführung des gewählten Motivs hervorzuheben. In gleicher Weise erfordern schliesslich Bildung und gegenseitiges Verhältnis der sogenannten „Grund- und Haarstriche“ die eingehendste Beachtung. Anknüpfend an diese letzte Bedingung, ist die Erkenntnis des Materials, unter dessen Mitwirkung die Vorbilder aller Druckschriften geschaffen und zu großer Vollendung herangebildet wurden, von durchschlagender Bedeutung. Nur von dem Zurückgehen an diese ungetrübte Quelle sind befriedigende Resultate mit Sicherheit zu erwarten. Der Zug des Schreibrohrs nämlich ist der aller Schriftform inwohnende und wesentlich mitbestimmende Faktor. Seine eigenartige Ausdrucksweise auf die Druckschrift auszudehnen, muss schon im Hinblick auf die Tatsache gerechtfertigt erscheinen, dass damit für die überwiegend größte Zahl von Schriften ein fester Standpunkt gewonnen sein wird.

Eine prinzipielle Ausnahme bilden allerdings die Verfalbuchstaben der Antiqua, deren klassisches Vorbild die Monumentalschrift der Römer ist. Wohl zeigen die einschlägigen Handschriften des 10.—12. Jahrhunderts eine gewisse Neigung, auch diesen zu den Titeln und Überschriften häufig in vollendeter Ausführung verwendeten Lapidarformen die lebenswarme Bewegung des Federzugs einzuhauchen; allein man ging darin damals sowohl wie auch im 16. Jahrhundert bei der Bildung von Musterformen mit Recht nicht über einige unwesentliche

Wendungen hinaus. Bis zu einem gewissen Grade ist und bleibt der Ductus des Meißels für die Antiquaverfalien maßgebend.

Im Hinblick auf diese Zusammenfassung aus zwei verschiedenen Elementen werden im Allgemeinen Verfalbuchstaben der Antiquadruckschrift den „kleinen“ streng genommen stets unorganisch gegenüberstehen, und es muß dies Verhältnis um so mehr auffallen, je häufiger Verfalien in einem Schriftsatze vorkommen. So erklärt sich die etwas befremdliche Wirkung, welche schon äußerlich von dem mit den üblichen großen Anfangsbuchstaben gedruckten deutschen Antiquafatz ausgeht, und die Abneigung gegen die Antiqua zum Teil in berufenen Kreisen mag immerhin auch in diesem Boden wurzeln. Die Forderung der Grimmschen Rechtschreibungslehre, wonach mit Annahme der Antiqua die großen Anfangsbuchstaben in Wegfall kommen, erfährt somit von dieser Seite eine treffende Beleuchtung.

Wesentlich andere Gestaltung zeigen die Verfalien der den Mönchschriften entstammenden Frakturschriften. Die schon berührte Minuskelschrift des 11.—12. Jahrh. ist bis in die Zeiten der Druckerfindung einer wesentlichen Umbildung unterworfen gewesen, aus welcher Verfalien und Kleine fertig und organisch ausgestaltet hervorgegangen sind. Erscheinen somit große und kleine Buchstaben bei diesen Schriften in viel nähere Beziehung gebracht, so wird die schon bald entstehende Vorliebe für Anwendung der Verfalien erklärlich, wie denn Fraktur ohne Verfalien nicht gedacht werden kann.

Wenn es bei diesem Punkte angezeigt ist, unserer deutschen Doppelwährung, Fraktur und Antiqua, mit einem Worte zu gedenken, so soll einerseits der bestehenden Thatsache der erfolgten Trennung Rechnung getragen und deren Berechtigung keineswegs bestritten werden, andererseits wird durch den Hinweis auf die wahren echten Vorbilder den auf dem Gebiete des Schriftschnittes und Gusses thätigen Kreisen eine wohl nicht unerwünschte Anregung geboten. Wenn das Streben der Schriftgießer dahin sich richtete, den einmal erwählten und erkannten Typus zu immer unverfälschterer Reinheit auszugestalten und auf der Höhe zu erhalten, so würde damit dem meist mit großem Aufwande verknüpften Erfinden von mißgestalteten sog. „neuen“ Schriften ein Ziel gesetzt und der den „alten“ zugefügte große Schaden allmählich beseitigt. Eine solche befohrene Wiederherstellung und Anwendung der alten Grundsätze der Schriftbildung müßte von um so größerem Verdienste und bedeutenderer Wirkung sein, als die moderne Technik des Letternusses über Mittel verfügt, um gar manche Aufgaben mit Leichtigkeit zu bewältigen, deren Lösung dem alten Schriftgießer oft nur zum Teil möglich gewesen ist.

Der Verfasser, seit vielen Jahren als Buchdrucker thätig, würde die vorliegenden Zeilen als unbeendigt ansehen, wenn denselben nicht als greifbares Ergebnis Mitteilung wirklicher Muster und Vorschläge sich angeschlossen. Die Wiederaufnahme solcher, einer längst verschwundenen Zeit angehörigen, zu von dem heutigen

gänzlich verschiedenen Gebrauche geschaffenen und geübten Schrift führt, in die Praxis des Geschäftslebens übertragen, unter Umständen zu Mißlichkeiten. Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, daß einer solchen Wiedererweckung eigenes Leben innewohnen muß; der alte Geist soll dem neuen, jungen Körper gegeben und dessen Lebensfähigkeit ermöglicht werden.

Unter diesem Gesichtspunkte seien besonders die nachfolgenden beiden Vorbilder für Fraktur und Antiqua diesen Zeilen gewidmet.

1. Die gothische Rundschrift, welchen Namen in Vorschlag zu bringen ich mir erlaube, entstammt ursprünglich einer zu den großen kirchlichen Drucken mit Vorliebe verwendeten Mönchsschrift des 15. Jahrh. Durch kräftiges schwarzes Bild ausgezeichnet, verbindet sie damit ungemeine Deutlichkeit. Sie ist so recht wie geschaffen, um den Bestrebungen, welche auf eine national-deutsche Schrift Wert legen, zum Ausgangspunkt zu dienen, nachdem die heutige sog. deutsche Schrift, ein abgestandenes verdorbenes Dasein fristend, sich als thatächlich unverbesserlich erwiesen hat und auf den Gebieten des Kunstdrucks wenigstens den älteren Formen längst das Feld hat räumen müssen. Die gotische Rundschrift besitzt den großen Vorzug, durchweg auf dem klaren Federductus aufgebaut zu sein. Die Kleinen sind von vollendeter Leferlichkeit, gleichfalls die Versalien, von einigen altertümlichen Bildungen abgesehen, welche ohne Schwierigkeit in geläufigere Formen übergeführt werden könnten.

2. Die Minuskelschrift des 11. und 12. Jahrhunderts wird bekanntlich als das Vorbild angesehen, an welches unmittelbar anknüpfend die sog. Antiqua geschaffen worden ist. Schon um 1470 beginnen in Italien und Frankreich vereinzelt, teilweise ungelente Versuche; endlich kurz vor Schluß des 15. Jahrhunderts tritt dieselbe in hoher Vollendung mit der sog. Kursive (schräg nach rechts liegende Abart) mit großem Erfolg in Venedig auf und gewinnt, die allgemein gebräuchlichen gotischen und gotisirenden Lettern mehr oder weniger rasch verdrängend, in den lateinischen Ländern die Oberhand, in Deutschland wohl gleichfalls Boden, jedoch nur beschränkte Verwendung.

In charakteristischem Gegensatz zu den vollen kräftigen Formen der mönchgotischen Schriftart nahm man schon bei den ersten Versuchen der Herstellung der Antiqua darauf Bedacht, eine klare, symmetrische Zeichnung und damit eine ebenmäßige Wirkung von fast vornehmer Zurückhaltung zu gewinnen. Unterstützt wird dieser Eindruck thatächlich bedeutend durch Verwendung von Titelzeilen, Überschriften u. a., welche lediglich aus den Versalien gesetzt sind und so die ernste Ruhe der monumentalen Inschrift von selbst herbeiführen.

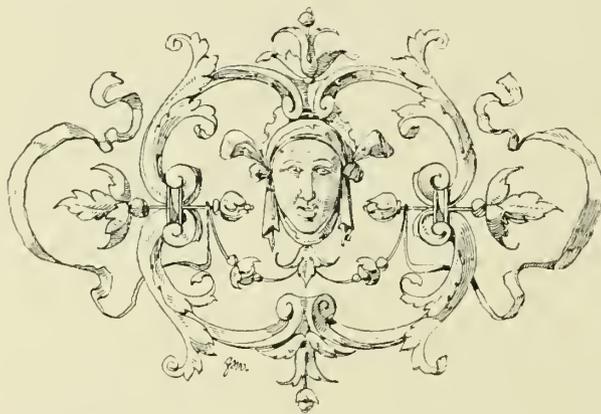
Der von den Italienern zu hoher Schönheit entwickelte Typus ist bis ins vorige Jahrhundert mit unwesentlichen Änderungen erhalten geblieben. Erst die neuere Zeit hat eine sich von der älteren Form hauptsächlich durch eine übermäßige unzweckmäßige Verlängerung der sog. Abstriche unterscheidende „neue Antiqua“ geschaffen, der außerdem die vorgeschrittene Technik durch immer

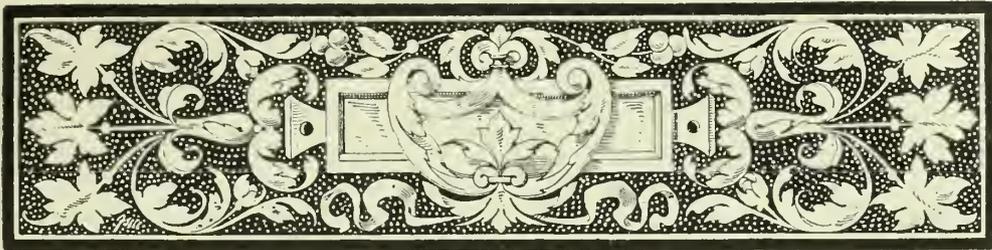
größere Verfeinerung der Linien noch kaum einen Schatten von Körper gelassen hat.

Die verständnisvolle Betrachtung der alten Vorbilder und ihrer Quellen vermag auch hier auf den richtigen Weg zu leiten und bestätigt die Voraussetzung, daß die Grundform der Druckschrift die geschriebene Schrift ist und bleibt, und daß darum eine Verleugnung dieses Zusammenhanges auf Abwege führen muß. In der ausdrücklichen Betonung des Schreibzuges gerade bei den kleinen Buchstaben liegt der Anfang zur Umkehr. Die Verfälen ihrerseits stehen auf anderem Boden. Im Gegensatz zu den neuen fast durchweg zu mageren „Antiqua-“ und fog. „Mediäval-“ Schriften ist eine allgemein kräftigere Behandlung zu erstreben und auf Wegfall so vieler überflüssiger, oft geradezu störender Fufs- und Eckstriche hinzuwirken. Damit etwa sind in rauhem Umriss die Bahnen vorgezeichnet, welche bei Weiterbildung der Antiqua zu beschreiten wären.

Was in den Leistungen der Alten heute noch deren Wert bestimmt, vermag als Leitstern die Druckkunst in unseren Tagen wieder zu den höchsten Zielen zu führen. Der Zweck ist jeder Anstrengung wert:

„Ardua quae pulchra.“





Das Kellerische Todesbild von Hans Baldung.

Von J. Oeri.



In der Baseler Kunstsammlung befinden sich zwei dem Fäsi-chen Museum entstammende auf Holz gemalte kleine Ölbilder Hans Baldung Griens, welche beide den Überfall einer Schönen durch den Tod zum Gegenstande haben.

Das erste (Nr. 75 des Katalogs) zeigt auf dunkeltem Hintergrunde den Tod, wie er, mit dem rechten Fusse stark ausschreitend, ein vielleicht eben dem Bade entfliehenes nacktes Weib von hinten anfällt. Mit der Linken faßt er es unter der linken Brust, mit der Rechten greift er ihm in das reiche Haar und zieht ihm den Kopf zum Kusse zurück. Die nicht mehr ganz junge Schöne klemmt, indem sie sich gegen die Umarmung sträubt, mit den Knien ein großes, faltenreiches weißes Tuch fest und fucht es mit der gefenkten Rechten und der erhobenen Linken emporzuziehen, bleibt dabei aber für den Beschauer noch am ganzen Oberleibe unbedeckt; sie steht mit den nackten Füßen auf einem Streif rötlicher Steinplatten, auf dem wir auch das Monogramm Hans Baldungs finden; links neben diesen sind Bretter, auf welchen Kiesel herumliegen, und weiterhin ein offenes Grab sichtbar, rechts etwas wie eine Steinbank und dahinter ein unbelaubter, mit Flechten bedeckter Baumstamm. Der Tod, ein Greis mit spärlichem Haare, ist dunkelgelb gehalten; er ist nicht als völliges Skelett gebildet, sondern es scheint ihm nur die Haut zu fehlen; durch das linke Bein, welches die Bildung eines Pferdebeins zeigt, wird er zugleich als Teufel charakterisiert¹⁾; sein Ausdruck zeigt wilde Gier, der des Weibes physischen Schmerz und Entsetzen. (H. 0,30, Br. 0,17.)

Das zweite Bild (Nr. 76) zeigt einen ähnlichen Tod, gleichfalls nach links vom Beschauer, wenn auch weniger stark, ausschreitend. Mit der Linken faßt er eine jüngere Schöne am langen, herrlich braunen Haare, mit den steif gehaltenen drei Vorderfingern der abwärts gestreckten Rechten weist er auf ein offenes Grab mit einem Ausdruck des Hohnes, der die darüber angebrachte

1) Vergl. *Woltmann*, Die Kunst im Elfaß, S. 288.

Auffchrift HIE . MVST . DV . YN überflüßig erscheinen läßt, indes das Weib, dessen Gesicht von Thränen gerötet ist, nach derselben Seite hin die gefalteten Hände bittend zusammenpreßt. Der Hintergrund ist auch hier dunkel; der Tod zeigt eine etwas bräunlichere Farbe als auf dem ersten Bilde, auch unterscheidet er sich von jenem Tode durch seine völlig menschliche Bildung und dadurch, daß ihm an allen Gliedern zottenartig eine Menge Muskeln und Sehnen herunterfaßern, während dies bei jenem nur am Pferdeknies der Fall ist; auf seiner rechten Brust ist eine offene Wunde sichtbar; er schleppt einen weißgrauen Mantel nach sich. Das Weib ist nur um die Hüften mit einem weißen Schleier bedeckt, es steht in Vorderansicht mit wenig vortretender linker Seite aufrecht da. Beide stehen auf dunkeln Brettern, worauf einige Steine liegen; die Kopfwand des finsternen Grabes ist durch Sträucherwerk kenntlich gemacht. Neben der genannten Aufschrift steht die Jahreszahl 1514. (H. 0,30, Br. 0,14.)

Nach Eifenmann (Künstlerlexikon S. 624) befindet sich in der Handzeichnungenammlung der Uffizien die treffliche Studie zu einem der beiden Gemälde in Helldunkel auf braunem Grunde; der Güte des Herrn Malers H. Wüfcher in Florenz verdankt der Unterzeichnete eine Skizze, welche ihm beweist, daß diese Handzeichnung (Tafel 413, Nr. 1046) in allen Einzelheiten mit dem ersten der beiden Bilder zusammen stimmt.

Photographisch publiziert sind beide Bilder von Braun in Dornach; ein Holzschnitt nach dem zweiten ist zu finden bei Wörmann, Gesch. d. Mal. S. 443.

Der Unterzeichnete ist nun im Falle, ein drittes Bild derselben Familie von Todesbildern Hans Baldungs veröffentlichen zu können, welches sich in Form einer Helldunkelzeichnung erhalten hat. Dasselbe war im Besitze des bekannten Kunstsammlers Herrn Bernhard Keller in Schaffhausen († 1871); wo es derselbe erworben hat, ist nicht mehr zu bestimmen, gegenwärtig ist es Eigentum der Erben des Herrn Georg Ofchwald-Keller, zu denen der Schreiber d. gehört. Es ist wie die Zeichnung in den Uffizien eine Federzeichnung auf braunem Papier mit schwarzen Federumriffen und mit dem Pinsel weiß geöhlt, wie es deren von dem Künstler mehrere giebt (vergl. Eifenmann a. a. O.).

Der Zustand des Blattes ist zwar nicht intakt, indem an einigen Stellen, besonders über dem Knie des Todes Schürfungen in dem Papiere sind und die weiße Farbe in der Gegend der Schulterhöhle zu einem Fleck zerrieben ist; alles Wesentliche aber ist wohl erhalten. In seiner Höhe stimmt es vollkommen zu den Ölbildern (0,30), an Breite übertrifft es das breitere derselben noch etwas (0,20).

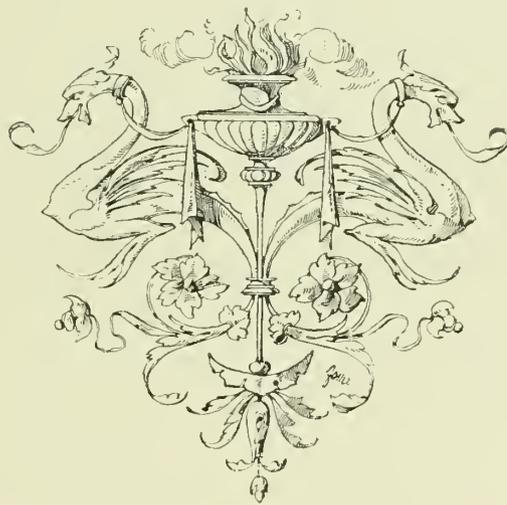
Während das erste Baseler Bild das jähe Zusammenschrecken der vom Tode Angegriffenen, das zweite den bitteren Seelenschmerz der ihm unerbittlich Verfallenen zeigt, stellt unsere Zeichnung die Ahnungslose dar als ein herrlich gebautes nacktes Weib, das sich mit der erhobenen Rechten das reich herabwallende Haar kämmt und dabei eifrig in den mit der Linken vorgehaltenen Spiegel schaut. Hinter dieser Schönen erscheint der Tod, nicht mit wilder Gier wie auf dem

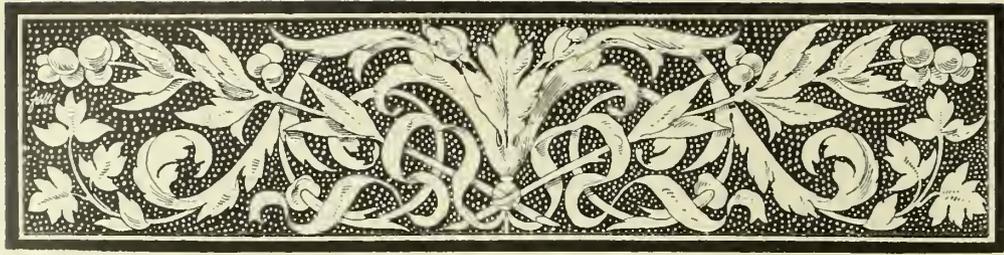


Das Kellerische Todesbild des Hans Baldung Grien.

erften und nicht mit triumphirendem Hohn wie auf dem zweiten Bild, sondern mit dem Ausdruck der völlig auf die gelingende List gerichteten, gespanntesten Aufmerksamkeit. Er hat, wie das Nachschleppen seines geisterhaft langen, zweimal von ihm um den Leib gefchlungenen Tuches beweist, sein Opfer völlig umschlichen; jetzt greift er mit der Rechten nach ihrer Hüfte, mit der Linken unter ihre Brust, im nächsten Momente wird sie ihn auch im Spiegel erschauen und in bleichem Schreck zusammenfahren. Mit dem Tode auf beiden Bildern hat er den allgemeinen Typus gemein, wozu besonders auch eine anatomisch falsche Erhöhung der Schulterknochen gehört, an den Tod des zweiten Bildes erinnert er durch die menschliche Bildung des linken Beines, durch die Art, wie der Oberkiefer mit einigen Strichen gegeben ist, durch die Wunde in der Brust und durch den Mantel. Immerhin ist unsere Zeichnung der dem rechts angebrachten Monogramm beigelegten Jahreszahl 1515 gemäfs um zwei Jahre älter als die Ausführung dieses zweiten Bildes in Öl.

In der Schönheit der Komposition und im Adel der Formen werden die drei Todesbilder des Meisters von Gmünd einander gleichstehen.





Hans Schüfelein.

Von Richard Muther.



Unter den sogenannten deutschen Kleinmeistern nimmt Hans Schüfelein eine der ersten Stellen ein. Leider sind wie über die meisten dieser Künstler auch über ihn sehr wenig Nachrichten erhalten. Neudörffer gedenkt seiner mit keinem Worte. Der erste, welcher einige Angaben über ihn macht, ist der Frankfurter Buchdrucker Vincenz Steinmayr in der Vorrede seiner in Frankfurt 1622 herausgegebenen Holzschnitte berühmter Meister. Auf Steinmayr folgt als zweiter Quellenschriftsteller 1675 Sandrart. Aber schon er nennt Schüfelein nur im Anhang und beginnt seine Notizen mit den Worten: „Hanns Scheuffelein war unter den alten Teutschen seiner Zeit ein berühmter Künstler: von dessen Leben ich zwar so wenig Kundtschaft erlangen können, daß ich lieber von ihm geschwiegen hätte.“ Bestimmte Angaben über Schüfeleins Leben werden von Sandrart nicht gemacht. Wir erfahren nicht die Zeit seiner Geburt und seines Todes, nichts über seine Beziehungen zu Dürer. Sandrart sagt nur: „Er ist ein Bürger der Stadt Nördlingen gewesen, alda und dort herum, wie auch zu Nürnberg er seine meisten Werke gemahlet.“ Dann heißt es, Schüfelein habe in Nürnberg verschiedene berühmte Tafeln hinterlassen, die aber meist von dort weggekommen seien; in Nördlingen sehe man von ihm in der großen Kirche eine Kreuzabnahme und im Rathaus die Belagerung von Bethulien; in seinen Holzschnitten sei er Dürer sehr nahe gekommen.

An Sandrart schließt sich 1730 Doppelmayr an. Er ist der erste, welcher berichtet, Schüfelein habe „den Grund im Zeichnen und Malen zu Nürnberg seiner Geburtsstadt und zwar, wie gar glaublich ist, bei Albrecht Dürer gelegt, den er in Gemälden wie in Holzschnitten accurat zu imitiren wußte.“ Später habe er eine große Zahl von Holzschnitten, besonders den Theuerdank geliefert; zuletzt sei er zu seinen Freunden nach Nördlingen gezogen, habe die Kreuzabnahme und die Belagerung von Bethulien gemalt und sei dort 1550 gestorben.

Das ist alles, was die älteren Schriftsteller über Schüfelein wissen. Die Nachricht, Schüfeleins Vater habe Franz geheissen, sei Wollhändler gewesen

und im Jahre 1476 von Nördlingen nach Nürnberg gewandert, wo ihm 1493 Hans geboren worden sei, ist in keinem dieser Werke enthalten. Sie ging im Beginne dieses Jahrhunderts von dem Nördlinger Maler Johannes Müller aus und entbehrte, obwohl sie seitdem in verschiedene Handbücher überging, jedes urkundlichen Anhaltes.

Auch in neuerer Zeit hat Schäufelein noch keine eingehende Bearbeitung gefunden. Seine malerische Thätigkeit ist außer von Waagen nur kurz von Rosenfeld im Dohmfischen Sammelwerk und von Woermann in der Geschichte der Malerei gewürdigt worden, während seine zahlreichen Holzschnitte bei Bartsch, Passavant und Nagler lückenhaft aufgezählt sind. Die folgenden Zeilen erheben ebenfalls nicht den Anspruch, irgend welche abschließende Resultate über die Thätigkeit des Künstlers zu geben.

Als Schäufeleins Geburtsort kann mit Sicherheit Nürnberg gelten. Über sein Geburtsjahr sind wir nicht unterrichtet. Das Jahr 1493 ist, abgesehen davon, daß es urkundlich nicht beglaubigt ist, auch deshalb zu verwerfen, weil Schäufelein im Jahre 1502 schon künstlerisch thätig war. Er ist jedenfalls vor 1493 geboren, wenn man auch nicht bis zum Jahre 1476 zurückzugehen braucht. Auf dem Selbstporträt, das er auf dem Judithbilde von 1515 anbrachte, macht er mehr den Eindruck eines dreißigjährigen als eines vierzigjährigen Mannes. Sein Geburtsjahr dürfte also zwischen 1476 und 1493, etwa ums Jahr 1485 anzusetzen sein.

Ebenso wenig wie über das Jahr seiner Geburt wissen wir darüber, ob und wann er in der Werkstatt Dürers gearbeitet hat. Thauling hat zuerst darauf hingewiesen, daß uns Schäufeleins Hand auf dem im Jahre 1502 in der Dürerschen Werkstatt für den Kurfürsten Friedrich von Sachsen ausgeführten, jetzt in Ober St. Veit bei Wien befindlichen Altarwerke begegnet, auf dem der junge Künstler die meisten Köpfe des mittleren Kreuzigungsbildes nach Dürerschen Skizzen anfertigte. Das läßt aber immer noch unklar, ob er im Schülerverhältnis zu Dürer stand oder gleich Dürer ein Schüler Wohlgemuths war und nur als Gehilfe bei Dürer arbeitete. Als Dürer im Jahre 1505 vor seiner Abreise nach Venedig seine Werkstatt auflöste, scheint sich dann Schäufelein in Nürnberg als selbständiger Meister niedergelassen zu haben.

Hier eröffnete sich ihm bald eine ausgedehnte Thätigkeit, freilich zunächst nicht auf dem Gebiete der Malerei, sondern auf demjenigen des Holzschnittes. Dr. Ulrich Pinder in Nürnberg gab im Jahre 1505 einen „Befchlossenen Garten des Rosenkranz Mariä!“ heraus, ein Buch, das mit einer unendlichen Anzahl von Holzschnitten der verschiedensten Hände geschmückt ist und worin unbedeutende Blätter aus dem 15. Jahrhundert mit hochwichtigen Landschaftsbildern abwechseln, die in der ganzen Anlage beinahe an Dürer erinnern. In diesem

1) *Muther*, Die deutsche Bücherillustration der Renaissance Nr. 896.

Buche sind nun auch Schüfeleins Erstlingsarbeiten — mehrere Passionscenen — enthalten, von denen allerdings keine mit dem Monogramme bezeichnet ist.

Eine kleine Anzahl dieser Holzschnitte wurde 2 Jahre später auch in Pinders „Speculum passionis domini nostri Jesu Christi“¹⁾ aufgenommen, worin wir zum erstenmal im großen Schüfelein als Illustrator kennen lernen. Die 35 umfangreichen, die ganzen Seiten einnehmenden Holzschnitte stellen die gewöhnlichen Scenen der Passion, vom Einzuge in Jerufalem bis zum jüngsten Gerichte dar und zeigen eine verhältnismäßig große Selbständigkeit. Direkte Anklänge an Dürer finden sich fast nicht vor. Schüfeleins Passion hat im Gegenteil mit den Dürer'schen Werken ebenso wenig gemein wie die gleichzeitigen Holzschnittfolgen Wächtlins und Urs Grafs. Wir begegnen einem jugendlichen in der Entwicklung begriffenen Künstler, der noch nicht richtig zeichnen gelernt hat. Wo es sich um die Darstellung ruhiger Scenen handelt, sind seine Blätter schlicht und ansprechend. Der Abschied Christi von Maria, das Abendmahl, das Gebet am Ölberg, die Verhandlung vor Pilatus, die Befreiung der Seelen aus dem Fegfeuer, die Auferstehung und andere Blätter würden jedem andern Künstler Ehre machen. Aber wo es die Darstellung bewegter Scenen gilt, hört seine Kraft auf, die Zeichnung wird unsicher, die Charakteristik unedel. Die Bewegung Christi beim Einzug in Jerufalem ist unbefehrblich hölzern, häßlich sein Auftreten bei der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, ebenso verzeichnet die Fußwaschung und die Kreuztragung. Es ist hier Schüfeleins spätere Richtung schon klar vorgezeichnet. Ruhige Scenen sind dem Künstler auch während seines späteren Lebens am besten gelungen, während er bei der Darstellung heftiger Affekte stets ins Manierirte und Häßliche verfiel.

Das zeigen nicht weniger als die Blätter des Passionswerkes auch die Einzelholzchnitte dieser Zeit, von denen leider kein einziger eine Jahrzahl trägt und die man daher ihrem Stile nach zu datiren versuchen muß. Da wäre zunächst die große Kreuztragung (Bartsch 28) zu nennen, die ähnlich wie das entsprechende Blatt des Passionswerkes angeordnet ist. Auch hier ist die Gestalt des kreuztragenden Christus verzeichnet, während die Landschaft des Hintergrundes mit ihren Burgen und Bäumen als sehr gelungen gelten kann. Links unten befindet sich das vom Künstler nur in seiner frühen Zeit angewendete Monogramm . Demselben Ideenkreise gehört das Abendmahl (Bartsch 22) an, auf dem die Jünger in einer Halle um einen runden Tisch versammelt sind, ferner ein in München befindliches, Bartsch und Passavant unbekanntes Blatt der Dornenkrönung, das in seiner rohen Auffassung geradezu an Urs Graf erinnert. Wegen der noch nicht ganz sicheren Zeichnung und der einfachen als Monogramm beigefügten Schaufel wird schließlich auch das Blatt Bartsch 13: die heilige Familie

¹⁾ Muther 897, Bartsch 34.

hinter einer Mauer, über die man rechts Ausblick in eine Landschaft hat, in diese Zeit zu setzen sein.

Den selben Charakter wie die Holzschnitte tragen auch die wenigen Bilder dieser Zeit. Das kleine jetzt im Germanischen Museum¹⁾ bewahrte Bildchen Christus am Kreuze mit Johannes dem Täufer und König David von 1508 ist von geringem Kunstwert und nur als das früheste Zeugnis der selbständigen malerischen Thätigkeit Schäufileins von Wichtigkeit. Das etwas spätere jetzt in Berliner Museum²⁾ bewahrte, mit H S 1511 bezeichnete Abendmahl zeigt eine ähnliche Komposition wie der Holzschnitt des Passionswerkes. Christus sitzt mit seinen Jüngern in einer Halle, rechts neben Christus Johannes, der mit dem Haupt an der Brust des Erlöfers ruht, vorn am Tisch einer der Apostel, der aus einem Krüge sein Glas füllt, rechts Judas, der mit dem Säckel in der Hand davonflehichen will.

Was Schäufilein sonst noch in dieser Nürnberger Zeit gearbeitet hat, läßt sich nicht mehr nachweisen. Schon bald nach der Vollendung des Abendmahles siedelte er aus Nürnberg nach Schwaben, dem Stammlande seiner Familie, zunächst nach Augsburg, über, wo mit dem Jahre 1510 eine umfangreiche künstlerische Thätigkeit begonnen hatte. Kaiser Maximilian bereitete im Vereine mit Konrad Peutinger die Herausgabe seiner Holzschnittfolgen und illustrierten Prachtwerke vor, und zu den Künstlern, welche als Illustratoren dazu herangezogen wurden, gehörte neben Dürer, Springinklee, Burgkmair und einem unbekanntem Meister L. B. auch Hans Schäufilein.

Dafs derselbe im Jahre 1512 nach Augsburg übersiedelte, läßt sich zwar mit Sicherheit nicht beweisen, da in den Augsburger Steuerbüchern nicht er, sondern nur ein „P. Scheifelins Kind“ in diesen Jahren öfter genannt wird. Nur die Art, wie de Negker in seinem bekannten Briefe an den Kaiser vom 27. Oktober 1512³⁾ Schäufileins erwähnt, läßt auf die persönliche Anwesenheit des Künstlers in Augsburg schließen.

Nachdem Hans Burgkmair im Jahre 1511 die „Genealogie“ des Kaisers vollendet hatte, wurde Schäufilein, wie man annimmt, mit der Illustration des Theuerdank beauftragt. Auch dafür, dafs er der Meister der Theuerdankblätter sei, giebt es freilich einen urkundlichen Beweis nicht. Von den 118 Holzschnitten des Buches tragen nur 8, die Nummern 13, 30, 39, 42, 48, 58, 69 und 70, sein Monogramm, außerdem ist einer — Nr. 70 — mit dem Monogramm des Holzschneiders de Negker bezeichnet. Eine schriftliche Notiz über den Verfertiger der Illustrationen findet sich in den ältesten Ausgaben des Buches ebenfalls nicht. Erst Matthäus Schultes giebt im Jahre 1679 in seinen zwei Ausgaben auf dem

1) Katalog Nr. 200.

2) Katalog Nr. 560.

3) *Herberger*, Konrad Peutinger in seinem Verhältnis zu Kaiser Maximilian, Anmerkung 95.

Titelblatte an, daß der Theuerdank „von dem alten vortrefflichen und berühmten Maler Scheufelin von Nördlingen mit 117 gar künstlich geriffenen, nachmals in Holz geschnittenen schönen Figuren ausgeziehret und beleuchtet worden sei“. Trotz dieses Fehlens einer Urkunde kann man jedoch aus dem Stil mit ziemlicher Sicherheit auf Schäufelein schließen und wird auch nach dem neuerdings von Paffow ¹⁾ gemachten Versuch, die Theuerdankblätter verschiedenen Meistern zuzuteilen, bis auf weiteres an Schäufeleins Urheberchaft festzuhalten haben. Einen günstigen Illustrationsstoff fand er beim Theuerdank nicht. Immerhin beweist die Bewunderung, die das Werk noch heute findet, in wie hohem Grade es dem Künstler gelungen ist, den öden Stoff des Gedichtes durch seine Bilder zu beleben.

Obwohl der Theuerdank erst im Jahre 1517 im Drucke veröffentlicht wurde, scheinen doch die Zeichnungen bereits im Jahre 1513 zum größten Teile vollendet gewesen zu sein, und der Künstler fand in diesem Jahre Zeit, für die Klosterkirche zu Ahausen bei Öttingen ein großes figurenreiches Altarwerk, dessen Mittelbild die Krönung Mariä darstellt, zu vollenden.

Der Theuerdank war indessen keineswegs das einzige Werk, an welchem Schäufelein damals vom Kaiser Maximilian beschäftigt wurde. Auch an der Illustration des Weiskunigs, der profaischen Lebensbeschreibung des Kaisers, deren Herausgabe man in diesen Jahren vorbereitete, hat er hervorragenden Anteil. Von den 237 Holzschnitten dieses Buches gehören etwa 160 Burgkmair, 70 Schäufelein, 5 Springinkle und einige wenige dem Meister L. B. an. Daß Schäufeleins Arbeiten denen Burgkmairs nicht ebenbürtig sind, darf nicht wunder nehmen. Solche hohe majestätische Männergestalten, die sich in prächtigen Räumen bewegen, solche schlankgewachsene üppige Weiber, die an die Frauen Leonardo da Vinci's erinnern, solche kühn hingeworfene Landschaften wie Burgkmair vermochte er nicht zu geben. Seine Männergestalten sind untersetzt, ihre Köpfe im Vergleich zu den Körpern zu groß; seine Frauen klein, busenlos, mit stark hervortretendem Leib, großem, aber nichtsagendem Auge, zurückliegender Stirn, stumpfer und dicker Nase; alle Blätter sind fleißige Arbeiten, in denen sich aber noch ein gewisser kleinlicher Zug bemerkbar macht.

Während der Künstler an diesen Werken des Kaisers arbeitete, hat er aber gleichzeitig eine ausgedehnte Privatthätigkeit für alle bedeutenderen Offizinen Augsburgs entfaltet.

Obwohl er mit Hans Schoenpferger dem ältern, von dem er als Illustrator der kaiserlichen Bücher feine Bezahlung erhielt, mannigfache Streitigkeiten hatte, trat er doch früh mit dessen Sohne, dem jüngern Schoenpferger in Verbindung. 1512 lieferte er für ein von diesem gedrucktes Evangelienbuch ²⁾ 5 große mit dem Monogramm bezeichnete Holzschnitte, welche die Anbetung des Christ-

1) Im *Serapeum* IV, p. 13, alles Nähere in meiner Geschichte der Bücherillustration.

2) *Muther* 898.

kindes durch Maria und die Könige, die Kreuzigung, die Auferstehung und die Ausgießung des heiligen Geistes darstellen. Bald darauf, im Jahre 1513, illustrierte er ein ohne Angabe des Druckers, aber wahrscheinlich ebenfalls bei Schoenberger erschienenenes deutsches Gebetbüchlein „Via felicitatis“¹⁾ worin alle Seiten von 4 reichen Randleisten eingefasst, die Initialen mit Laubwerk und Masken verziert sind und Szenen aus dem Leben Christi, der Maria und der Heiligen vorgeführt werden.

In demselben Jahre beauftragte ihn der Buchdrucker Hans Othmar, welcher zuerst in Tübingen und Reutlingen gedruckt hatte und seit dem Beginne des 16. Jahrhunderts in Augsburg thätig war, die Holzschnitte zu einer *Legenda aurea*²⁾ anzufertigen, und Schäufelein wufste den 251 kleinen Textholzschnitten, die er außer dem großen Titelbilde zu dem Buche lieferte, hauptsächlich durch vortreffliche Behandlung der Landschaft Abwechslung und künstlerische Wirkung zu verleihen.

Er wurde durch diese ausgedehnte Thätigkeit so bekannt, daß bald auch andere als Augsburger Offizinen ihn mit Aufträgen überhäuften. So wendete sich im Jahre 1514 Adam Petri in Basel an ihn, und Schäufelein lieferte für das von diesem vorbereitete *Plenarium*³⁾ nicht nur 5 große Holzschnitte, welche gleich denen des Augsburger *Plenariums* von 1512 Christus am Kreuz, die Ausgießung des heiligen Geistes, die Anbetung des Kindes durch Maria, die heil. 3 Könige und die Auferstehung darstellten und vom Baseler Meister HF vortrefflich geschnitten wurden, sondern auch die 54 kleineren Blätter des Textes, welche die einzelnen Sonntagsevangelien illustriren.

So kam das Jahr 1515 heran, in welchem der Künstler wieder in den Stammsitz seiner Familie, nach Nördlingen, übersiedelte.

Nördlingen behauptete bekanntlich schon längst in der Kunstgeschichte seine Stellung. 35 Jahre lang hatte der alte Friedrich Herlin dort gearbeitet. Sobald Schäufelein eine Nördlinger Kirche aufsuchte, traten ihm die farbenprangenden Bilder dieses Meisters entgegen. In der Georgskirche sah er die Flügelbilder des Fuchshartischen Altares mit Szenen aus der Kindheit und der Passion Jesu; in der Stadtkirche das figurenreiche *Eccehomobild* von 1468 und das große *Triptychon* mit der thronenden Maria, das Herlin selbst 1488 gestiftet hatte. War Schäufelein bisher in seiner Malweise ausschließlich von Dürer abhängig gewesen, so lernte er jetzt den flandrischen Stil kennen. Namentlich die prächtigen Gewänder, die Herlin mit fatten, leuchtenden Farben zu malen verstand, erregten seine Bewunderung. Und so tritt er als Maler jetzt in eine neue Phase. Wenn er von jetzt an zarter und verschmolzener malt als Dürer, so verdankt er das dem Einflusse, welchen die Werke Friedrich Herlins auf ihn ausübten. Und es

1) *Muther* 900; daselbst auf Tafel 178–183 zahlreiche Abbildungen.

2) *Muther* 904.

3) *Muther* 904.

war ihm in den nächsten Jahren häufig Gelegenheit zur Entfaltung seiner ganzen Kraft geboten.

Das erste Bild, welches er in Nördlingen malte, ist die Geschichte der Judith und des Holofernes in der Bundesstube des Rathauses, wo später die Sitzungen des schwäbischen Bundes abgehalten wurden. Er fertigte zunächst eine fleißige Studie an, die jetzt im germanischen Museum in Nürnberg¹⁾ bewahrt wird, um sodann das Bild in Ölfarben auf die nasse Wand zu übertragen. Die ganze Anordnung hat noch etwas Mittelalterliches. Vor einem und demselben Hintergrund werden die verschiedensten Szenen aus dem Leben der Judith dargestellt. Oben rechts kommt sie mit ihren Mägden herbei, in der Mitte des Vordergrundes steht sie flehend vor Holofernes, links hält sie das abgeschlagene Haupt desselben in der Hand, während oben der Kampf zwischen den Amalekitern und Israeliten wüthet. Aber mit welcher Meisterschaft ist die ganze große Komposition bewältigt! Von hervorragender Schönheit ist die jungfräuliche Gestalt der Judith mit ihrem goldbrokatenen Kleide, ihrem blauen Mantel und ihrer weißen Haube. Reizend sind die übrigen Frauengestalten, sowie die idyllisch einsam daliegenden Häuser der Landschaft, und selbst die Gefechte der Landsknechte sind mit großer Lebendigkeit behandelt. Unter dem Gefolge des Holofernes steht Schäußelein selbst, ein etwa 30jähriger Mann mit schwarzer Kappe, braunem Mantel, langem blonden Haar und glattrasirtem Gesicht, und sieht mit feinen blauen Augen aufmerksam dem Vorgange zu. An der Wand links steht: Johannes Scheifelin pinxit 1515. Zeichenfehler kommen in dem Bilde nirgends mehr vor, nur die Gestalt der knieenden Judith, die das Haupt des Holofernes in der Hand hält, macht einen etwas gequälten Eindruck. Der Nördlinger Rat war mit dem Werke so zufrieden, daß er dem Künstler dafür, wie aus der Stadtkammerrechnung hervorgeht, nicht nur 42 fl. 20 kr. zahlte, sondern auch das Nördlinger Bürgerrecht verlieh. Nicht minder vortrefflich ist das im Jahre 1515 entstandene Abendmahl am Levitenstuhl des Ulmer Münsters. Hier sieht man, wie viel Schäußelein seit dem Jahre 1511, als er das Berliner Abendmahl entwarf, gelernt hat. Die Scene geht in einer weiten Säulenhalle vor sich, durch die man freien Ausblick auf den Ölberg hat, wo der Engel mit dem Kreuz dem betenden Christus erscheint, während die Jünger im Schlafe liegen und seitwärts die Kriegsknechte herannahen. Christus und die Jünger sind so gruppiert, daß 10 an der Rückseite, 2, von denen einer den Wein einschenkt, an der Vorderseite des Tisches sitzen. Rechts steht in einem gelben Gewande Judas mit dem Geldbeutel, links ein bärtiger Mann, der Brot und Wein heranbringt und in dem man keinen andern als den Maler selbst erkennen kann, da bis auf den wallenden Vollbart, den sich der Künstler in diesem Jahre wachsen liefs, die Züge vollständig dem Selbstporträt auf dem Judithbilde ähneln. Das Kolorit ist von leuchtender Klarheit und das Bild, das unten mit

1) Katalog Nr. 201.

HS 1515 bezeichnet ist, auch deshalb von Wichtigkeit, weil in ihm zum erstenmal eine streng durchgeführte italienische Renaissancearchitektur als Hintergrund angebracht ist. Störend ist nur die verkrüppelte Gestalt des Johannes, der nicht neben Christus, sondern — viel kleiner als dieser — auf dessen Schofse sitzt, ein Zug, den Schäufelein übrigens aus dem Abendmahlsblatte in Dürers großer Passion herübergenommen hat.

Mit diesem Abendmahl stehen noch verschiedene andere Bilder dieser Zeit in Zusammenhang.

Man wird nicht irren, wenn man den in der Münchener Pinakothek¹⁾ bewahrten, ganz von vorn gesehenen Christuskopf mit langem in der Mitte gescheitelten Lockenhaar und violetterem Gewand als eine Studie zu dem Christuskopfe des Ulmer Werkes betrachtet.

Außerdem gehören in diesen Kreis die zwei kleinen mit dem Monogramm HS und der Jahreszahl 1515 bezeichneten Altarflügel in Karlsruhe²⁾, von denen der eine die Darbringung Christi im Tempel, der andere die Kreuzigung schildert, und die ursprünglich ohne Zweifel die Flügel des Ulmer Abendmahles bildeten. Vor dem Altar einer gotischen Kirche, worauf die Tafeln mit den 10 Geboten liegen, steht rechts der Hohepriester Simeon, das Jesuskind haltend, links knien Hanna mit dem Taubenpaar, dahinter Maria, Joseph und die heiligen Frauen. Auf dem andern Flügel sieht man oben zwei schwebende, wehklagende Engel, unten Magdalena, die den Kreuzesstamm umschlingt, rechts den gläubigen Hauptmann und zwei Kriegsknechte, links Maria von Johannes gehalten und die andere Maria betend. Besonders liebevoll ist auch hier der Hintergrund ausgeführt, auf dem man rechts einen von Bergen umgebenen See, links auf einer Anhöhe eine Kirche bemerkt.

Auch in dem kleinen mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1516 bezeichneten, jetzt in der Münchener Pinakothek³⁾ bewahrten Bildchen, Christus am Ölberg, sind nur Reminiszenzen aus dem Ulmer Abendmahl enthalten.

Das hauptsächlichste 1516 entstandene Bild ist aber die von dem Nördlinger Pfarrer Emeran Wayer in die Georgskirche gestiftete, jetzt im Nördlinger Rathaus bewahrte Beweinung Christi⁴⁾, eine Komposition von 9 Figuren, unter denen der links stehende heilige Georg mit dem Drachen das Hauptinteresse in Anspruch nimmt. Der Körper des vom Kreuz herabgenommenen Christus ist zwar nicht fein durchmodellirt und von einem unangenehm gelblichen Inkarnat, aber der Gesichtsausdruck ist ein unbefchreiblich edler, die Lage des verkürzten Körpers trefflich gelungen. In den weiblichen Köpfen spricht sich wieder besonders das Schönheitsgefühl des Meisters aus, und auch der Baumschlag und

1) Amtlicher Katalog Nr. 266.

2) Katalog Nr. 230 und 256.

3) Amtlicher Katalog Nr. 264.

4) Vergl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, p. 355.

der ganze übrige landschaftliche Hintergrund ist fleißig durchgebildet. Links kniet der Stifter, der von seinem Bischof dem Heiland empfohlen wird.

Dicht neben diesem Bilde ist im Nördlinger Rathaus ein anderes Werk aufgehängt, das von der am Dreikönigsabend 1517 gestorbenen Anna Bößlin, „Jörgen Brügels Münzmeisters Hausfrau“, in die Georgskirche gestiftet wurde und darstellt, wie Christus sich von seiner Mutter und den Schwestern des Lazarus verabschiedet. Auch hier ist die Bewegung Christi edel und die Landschaft wieder besonders betont.

Unbekannt ist, für wen Schäußelein in demselben Jahre das große Eccehombild malte, das aus der Wallersteinschen Sammlung in die Burg von Nürnberg übergang und von Waagen (Künstler und Kunstwerke I, S. 158) zuerst gewürdigt wurde. „Oben in einer Säulenhalle erscheint nach Waagens Beschreibung Christus und wird von Pilatus dem Volke gezeigt; unten stehen lärmende Juden, die zu der ohnmächtigen, von den heiligen Frauen umgebenen Maria einen scharfen Gegensatz bilden; das Ganze ist in Leimfarben leicht auf die Leinwand einschraffirt.“

Aus dem Jahre 1518 stammt das sogenannte Hofstienbild, das sich in der Herrgottskirche zu Nördlingen befinden soll und die Wundergeschichte von 1381 vorführt, welche die Veranlassung zur Gründung und Erbauung des ursprünglichen Karmeliterklosters und der St. Salvatorkirche in Nördlingen gegeben hat. Oben steht die Jahreszahl 1518, unten 1381. Ich habe das Original selbst in der Herrgottskirche nicht vorgefunden und kenne nur die Kopie Doppelmayrs, welche im Nördlinger Rathaus bewahrt wird.

Aus den Jahren 1519 und 1520 sind datirte Bilder Schäußeleins nicht vorhanden, doch scheinen einige undatirte Arbeiten ihrem Stil nach dieser Zeit anzugehören.

Da haben wir zunächst den Schmerzensmann im Nördlinger Rathaus, ein Bild, das ursprünglich ohne Zweifel für ein Hospital bestimmt war. Rechts und links sieht man Arme und Krüppel, in der Mitte steht auf einer großen Lade, die zum Aufnehmen von Almosen bestimmt ist, Christus, eine großartige nackte Gestalt mit flatterndem Lententuch, von leuchtendem Strahlenglanz umflossen. Die Inschrift lautet: „Danielis cap. IV. Gebent ihr heilig Almosen den Armen, so wird sich Got über eur Sünd erbarmen.“ Darunter steht „Ysaías LVIII. Brich dein Brot den hungrigen unn die armen unn die elenden für in dein Haus.“ Es tritt uns hier wieder daselbe sonderbare Christusideal mit dem langen Gesicht, der spitzen Nase und den kleinen Augen entgegen, das wir im Ulmer Abendmahl und im Bilde der Münchener Pinakothek kennen lernten.

In derselben Zeit dürften die 4 kleinen Flügelbilder für den Altar der Kirche von Hohlheim entstanden sein, die sich jetzt ebenfalls im Nördlinger Rathaus befinden und die Jugend Christi schildern. Der Engel erscheint der Maria, Maria begegnet der Elifabeth, das Kind wird durch Maria und Joseph, dann durch die Könige angebetet, während im Vordergrunde gewöhnlich die Stifter knien.

Schließlich ist in die Zeit um 1520 auch das große Altarwerk des Kartäuserklosters St. Peter zu Christgarten zu setzen, wovon 4 Flügelbilder sich jetzt in der Münchener Pinakothek ¹⁾, zwei in Schleifsheim und zwei im germanischen Museum in Nürnberg befinden ²⁾ und worin Schäufelein auf der Vorderseite das Leben der Maria, auf der Rückseite die Passion Christi in allen Einzelheiten vorführte. Der Christustypus ist der gleiche wie im Ulmer Abendmahl und im Münchener Kopfe, und die Bilder selbst haben so viel mit einer später zu erwähnenden, im Jahre 1516 erschienenen Holzschnittfolge gemein, daß man sie mit Recht in diese Jahre wird setzen können.

Daselbe gilt von 4 anderen zusammengehörigen Tafeln im germanischen Museum ³⁾, die aus dem Minoritenkloster Maihingen stammen und wahrscheinlich ursprünglich die Flügelbilder eines Holzschnittaltars bildeten. Die erste zeigt auf der Vorderseite die heilige Brigitta vor einem Kruzifix, auf der Rückseite den Stammbaum von Heiligen; die zweite auf der Vorderseite den heiligen Onofrius in einem Buche lesend, auf der Rückseite die Kreuztragung; die dritte auf der Vorderseite, wie der heilige Onofrius von einem Engel die Hostie empfängt, auf der Rückseite die Gefangennehmung Christi; die vierte auf der Vorderseite, wie der heilige Hieronymus vor einem Kruzifix kniet, auf der Rückseite die Geißelung des Heilandes.

Den Abschluß der malerischen Thätigkeit dieser Zeit machen endlich zwei datirte Werke in Nördlingen, die als die reifsten Bilder Schäufeleins gelten können und in deren kräftigem Kolorit ein Anschluß an Herlin besonders bemerkbar ist.

Am 8. März 1521 starb der Münzmeister Jörg Brügel, der Mann der Anna Brügel, welche im Jahre 1517 die Tafel „Christi Abschied von Maria und Martha“ gestiftet hatte. Auch er stiftete in die Georgskirche ein Bild, welches die Krönung der Maria durch Gottvater und Christus darstellt und jetzt ebenfalls gleich dem Bilde von 1517 im Nördlinger Rathause bewahrt wird. Unten sieht man die Jünger, von denen die einen auf den leeren Sarg der Maria hinweisen, die anderen emporblicken, wo sie von Gottvater gekrönt wird; in der Ecke knien die Stifter aus der Familie Brügel, ein Mann mit einem Sohn und zwei Frauen mit zwei jungen Mädchen. Den Auftrag zu dem zweiten 1521 entstandenen Bilde gab dem Maler der aus einer alten Nördlinger Familie stammende kaiserliche Rat Nikolaus Ziegler, der trotz seiner langjährigen Abwesenheit für seine Vaterstadt stets ein warm fühlendes Herz bewahrte. Er ließ in den Jahren 1511—1519 in der Georgskirche eine Kapelle erbauen und den Altar derselben ⁴⁾ von Hans Schäufelein ausführen, den er für seine Arbeit mit der für die damalige Zeit sehr hohen Summe von 175 Goldgulden belohnte. Das Mittelbild des ursprünglichen

1) Amtlicher Katalog Nr. 260—263.

2) Katalog Nr. 206 und 207.

3) Katalog Nr. 203—205.

4) Vergl. *Christian Mayer*, Die Stadt Nördlingen, 2. Lieferung.

Altarwerkes stellt in einer Komposition von 10 Figuren die Beweinung des Heilandes nach der Kreuzabnahme dar. Links sieht man die Schädelstätte, wo das Kreuz Christi sich neben 5 anderen Kreuzen erhebt, rechts dehnt sich das Land bis zu einem steilen Gebirge aus, an dessen Fuß sich die Stadt Jerufalem mit ihren Kuppeln und Türmen lagert. Im Vordergrund sammelt sich um den herabgenommenen Leichnam Christi eine Gruppe von 9 Personen, die vortrefflich vom Künstler charakterisiert sind. Das herzbrechende Wehe in dem Gesichte der Maria und der neben ihr knieenden Matrone, die ausströmende Klage einer Jüngerin, die in lautem Schmerz die Arme emporhebt, der wortlose tiefe Gram im Angesicht der seitwärts stehenden Magdalena wirken ergreifend zusammen. Zu diesem Mittelbild gehören zwei schmale Flügelbilder. Auf den äußern Flügeln steht links der Apostel Paulus mit dem Schwert, rechts Kaiser Konstantin, dem ein Engel das Schwert aus den Wolken herabreicht. Die zwei Innenflügel stellen in weissen Nischen die heilige Elifabeth, welche einem Armen Wein in eine Schale gießt, und die heilige Barbara dar — beides schöne schlanke Gestalten, die auch neben den Figuren Holbeins auf dem Sebastiansaltar mit Würde bestehen können. Der Kopf der Barbara besonders gehört zu dem Trefflichsten, was die schwäbische Schule hervorgebracht hat. Jetzt wird nur das Mittelbild noch in der Georgskirche bewahrt, während die Flügelbilder losgelöst und aus einander gefügt der Sammlung auf dem Rathaus eingefügt sind. Für Schäußeleins Richtung ist dies Werk besonders bezeichnend. Es nähert sich, wie schon Waagen mit Recht hervorhob, in der ganzen Anlage den frühen Altarwerken Dürers, zeigt aber ebenso klar den Einfluß des alten Herlin im Kolorit. Die Falten der Gewänder sind nicht so knitterig, die Farben von fatterem, wärmerem und harmonischerem Ton als bei Dürer, in dem Fleische herrscht statt des rötlichbraunen Tones von Dürer ein klarer goldgelber vor, und auch einige bei den Gewändern angewandte Farben kommen in der Schule Dürers fast nie, um so öfter auf Bildern Herlins vor. Mit dieser Beweinung Christi hat Schäußelein als Maler seine höchste Höhe erfliegen.

Ebenso fruchtbar wie als Maler war er aber in den ersten 10 Jahren seines Nördlinger Aufenthaltes als Zeichner für den Formschnitt.

Die Augsburger Offizinen erhielten auch nach seiner Übersiedelung nach Nördlingen die Verbindung mit ihm aufrecht. Er illustrierte 1515 die von Silvan Othmar gedruckte „Legende der Katharina von Siena“¹⁾ mit 42 kleinen Holzschnitten und beteiligte sich neben Hans Burgkmair an der Illustration des von Wolfgang Man, dem Kaplan des Kaisers Maximilian, verfaßten, von Hans Schoenpferger dem Jüngern gedruckten „Leidens Jesu Christi“²⁾. Über den Anteil, den er an der Illustration dieses Buches hat, sind sehr unnötige Vermutungen aufgestellt worden. Seine Holzschnitte unterscheiden sich außer durch ihren Stil von

1) Muther 908. — 2) Muther 909.

Burgkmairs Arbeiten schon äußerlich dadurch, daß sie einige Millimeter kleiner sind als jene. Es gehören Schäufolein (von dem Widmungsbilde an gezählt) in dem Buche die Nummern 10, 12—16, 21—24, 26 und 27, also im ganzen 12. Während in den Passionsbildern dieses Buches Schäufolein neben Burgkmair schwer bestehen kann, sind die Blätter in einem andern Werke um so bedeutender, einem Evangelienbuch¹⁾, dessen Druck Thomas Anshelm in Hagenau vorbereitete. Mit den 58 Holzchnitten dieses Werkes, von denen 47 mit dem Monogramm  bezeichnet sind, hat Schäufolein alle seine bisherigen Leistungen übertroffen. Sie sind von einer großartigen Erfindungskraft und stehen kaum Burgkmairschen Arbeiten nach. Für welches Buch sie ursprünglich geliefert waren, wußte man lange Zeit nicht. Bekannt sind sie hauptsächlich dadurch geworden, daß 1537 Egenolf in Frankfurt unter dem Titel „Doctrina, vita et passio Jesu Christi“ eine neue Ausgabe davon veranstaltete. Ebenso vortrefflich sind die 21 Zeichnungen, die Schäufolein 1517 für Hans von Leonrods von Silvan Othmar gedruckten „Himmelwagen und Höllenwagen²⁾“ lieferte.

Seit dem Jahre 1517 war er ferner an einer weiteren von Kaiser Maximilian vorbereiteten Holzchnittfolge beschäftigt. Denn während er zur Arbeit am Triumphzug nicht mit herangezogen wurde, kann sein Anteil an den seit 1517 vorbereiteten „Österreichischen Heiligen“³⁾ als sicher gelten. Seine Blätter stehen zu denjenigen Burgkmairs und Springinklees in demselben Gegensatze, wie wir ihn beim Weiskunig gefunden haben. Burgkmair führt uns hochragende Gestalten vor, die sich in weiten Säulenhauten bewegen; Springinklee giebt unruhigere zerfahrene Kompositionen, Figuren, die von schweren flatternden Gewändern umgeben sind; Schäufoleins Gestalten endlich sind klein und gedrungen und bewegen sich mit Vorliebe in Landschaften, die überreich mit Laubwald bewachsen sind. Schäufoleins Anteil genau abzufordern, ist kaum möglich. Sicher gehören ihm in dem Buche aber die Nummern 21 (St. Colman), 47 (St. Goudran, König von Frankreich), 63 (Ladislaus I. von Ungarn), 64 (die heilige Landrade, Äbtissin von Münster-Bilsen), 88 (der heil. Rhaton, Gründer des Klosters Werden in Bayern), 118 (die heil. Walpurgis, Äbtissin von Heidenheim) u. a. an. Übrigens hat Schäufolein nicht nur Zeichnungen geliefert, sondern sich auch am Schnitte selbst, der in den Jahren 1517/18 vollendet wurde, beteiligt. Auf der Rückseite der Holzstöcke, die jetzt in der Wiener Hofbibliothek bewahrt werden, sind bekanntlich mit Tinte die Namen der Formschneider (Hans Frank, Hans Liefink, Alexius Lindt, Jost de Negker, Wolfgang Resch, Hans und Wilhelm Taberith, Nikolaus Seemann u. a.) aufgeschrieben, und unter diesen befindet sich auch derjenige Schäufoleins.

1) *Muther* 911. Dasselbst auf Tafel 184 und 185 zwei Abbildungen.

2) *Muther* 916. Dasselbst auf Tafel 186—189 mehrere Abbildungen. *Bartsch* Nr. 110—131.

3) Vgl. meinen Aufsatz über Hans Burgkmair in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1884 Nr. 11 und 12.

Nachdem er 1518 seine Arbeit an den „Österreichischen Heiligen“ vollendet hatte, war er 1523 wieder für Hans Schoensperger d. j. tätig, der damals die soeben erschienene Wittenbergische Ausgabe des Neuen Testaments nachdruckte und Schäußelein aufforderte, die darin enthaltenen Holzschnitte umzuarbeiten. Aber die Arbeit scheint dem Buchdrucker zu langsam gegangen zu sein, denn er entschloß sich, als Titelbild vor der Apostelgeschichte die Ausgießung des heiligen Geistes aus dem Evangelienbuch von 1512 zu wiederholen, sowie 16 Blätter der Apokalypse unverändert aus der Wittenberger Ausgabe herüber zu nehmen. Nur die vor jedem Evangelium stehenden Abbildungen der Verfasser und 5 Blätter der Offenbarung lieferte Schäußelein neu und steht in ihnen den bedeutendsten Illustratoren der Apokalypse, Dürer, Burgkmair und Holbein, würdig an der Seite¹⁾.

Auch Einzelblätter muß er in dieser Zeit sehr viele angefertigt haben, da ja Dürer 1521 in den Niederlanden Schäußeleins Holzschnitte in größeren Partien, auf einmal 2 Riefs und 4 Buch um 3 Gulden verkaufen konnte. Leider ist auch von diesen späteren Einzelblättern keines datiert, sie müssen wie die früheren nach ihrem Stile angesetzt werden, wozu sowohl die Bilder wie die datierten Bücherillustrationen behilflich sein können.

Da haben wir zunächst einen sehr seltenen, bei Bartsch, Passavant und Nagler fehlenden, im Münchener Kupferstichkabinett bewahrten Holzschnitt „Christus am Ölberg“, der den Gegenstand in ähnlicher Weise wie das in München bewahrte Bildchen vorführt, also wohl gleichzeitig mit diesem entstanden sein wird. Christus kniet vor dem Felsen nach links gewendet, unten schlafen die drei Jünger, oben links erscheint der Engel mit dem Kelch, im Hintergrunde rechts Judas mit den Schächern, links unten steht das Monogramm **ISID**. Gleichzeitig scheinen die bekannten Soldatenbilder (Bartsch 98—101) angefertigt zu sein, da sie eine überraschende Ähnlichkeit mit den Blättern des Anselmschen Evangelienbuches von 1516 haben. Etwas später wird das vortreffliche Blatt Bartsch Nr. 12 entstanden sein, welches Maria darstellt, wie sie das auf dem Schoße der heiligen Anna sitzende Kind anbetet, ein Blatt, das sich durch schöne Anordnung der Figuren und einfachen schlichten Faltenwurf der Gewänder auszeichnet. Aus der Blütezeit des Künstlers endlich, aus der Zeit, wo er die Apokalypse illustrierte, stammt das Blatt der Verkündigung, Bartsch Nr. 6. Der Säulenbau, in dem Maria sich aufhält, ist in reinem oberitalienischen Renaissancestil gehalten, wie er sonst nur bei Burgkmair vorkommt, und die Säulen sind mit üppigen Blumenwinden geziert. Eine ähnliche italienische Architektur findet sich auf dem Blatt des bis zu den Hüften sichtbaren, in einer Nische stehenden Schmerzensmannes (Bartsch Nr. 41), worin namentlich die unten schwebenden Engel mit dem Fruchtkranz beachtenswert sind.

1) *Muther*, Tafel 190—198. Vgl. auch meine Beschreibung der „Ältesten deutschen Bilderbibeln“ Nr. 40.

Bei dieser umfangreichen Thätigkeit, welche Schäufelein bis 1523 entfaltete, muß es um so mehr wunder nehmen, daß aus den folgenden 10 Jahren kein einziges datirtes Werk des Künstlers weder auf dem Gebiete der Malerei noch auf dem des Holzschnittes zu nennen ist. Erst aus dem Jahre 1532 stammt das Altargemälde zu Oberndorf bei Bopfingen, das uns in die letzte Periode seiner Thätigkeit hinüber führt. Die Mittelbilder zeigen vier Szenen aus dem Leben des heil. Georg, wie er vom Drachen überfallen wird, den Drachen tötet, vor dem Richter steht und das Martyrium erduldet, während die Seitenflügel die heil. Barbara und Katharina, die Predellenbilder die Verkündigung und zwei Bischöfe vorführen. Die Ausführung ist nicht mehr so sorgfältig wie auf frühern Werken, dafür sind die Szenen viel bewegter dargestellt als vorher und die landschaftlichen Teile beinahe noch mehr als sonst betont.

Dieselbe Beobachtung machen wir bei Schäufeleins letzten, seit dem Jahre 1533 gelieferten Illustrationen. In Augsburg, für dessen Offizinen er bisher hauptsächlich gearbeitet hatte, war unterdessen vieles anders geworden. Der jüngere Hans Schoensperger und Silvan Othmar, die den Künstler seither beschäftigt hatten, waren nicht mehr thätig, an ihre Stelle waren Heinrich Steiner und Alexander Weisenhorn getreten. Mit diesen beiden Buchdruckern trat Schäufelein noch in den letzten 7 Jahren seines Lebens in Verbindung. Nachdem er sich im Jahre 1533 mit einigen Zeichnungen an der Illustration der von Steiner gedruckten Bonerschen Übersetzung des Thukydides¹⁾ beteiligt hatte, lieferte er 1534 das große Titelbild zu Steiners Folioausgabe der Bibel²⁾ und 40 vortreffliche Blätter zu Johann von Schwarzenbergs „Memoriale der Tugend“³⁾. Die Holzschnitte dieses letztern Werkes, welche Szenen aus der biblischen und profanen Geschichte sowie zum Schluß allgemeine Lebensregeln versinnlichen, lassen die große Entwicklung, die Schäufelein als Zeichner durchmachte, besonders klar erkennen. Auch bewegte Szenen sind mit so großer Meisterschaft dargestellt und die Blätter so geistreich behandelt, daß man es erklärlich findet, wenn sie gleich Burgkmairs Illustrationen zum Petrarca später noch in unzähligen anderen Steinerschen Verlagswerken wiederabgedruckt wurden.

Diese freiere Auffassung zeigt sich auch in den letzten Einzelblättern des Meisters, die sich schon äußerlich von den früheren dadurch unterscheiden, daß sie in viel größerem Format als jene gehalten sind. Da haben wir das große Blatt „Jesus den Lazarus auferweckend“ (Bartsch Nr. 17), worin die Figuren des Vordergrundes trefflich gruppiert, die Berge des Hintergrundes mit ihren Kirchen, Wiesen und Bäumen vorzüglich angeordnet sind, — die Belagerung von Bethulien (Paffavant 137)⁴⁾, worin Schäufelein in einer viel bewegteren Komposition

1) *Muther* 925. — 2) *Muther* 926.

3) *Muther* 927. Abbildungen in Hirths Kulturgeschl. Bilderbuch I, Nr. 302 und 484., *Bartsch* Nr. 55—94.

4) Abbildung bei *Derfchau* II, Nr. 34.

denfelben Gegenstand noch einmal bearbeitete, dem er in feiner Jugend ein großes Bild gewidmet hatte, — schließlich das große Abendmahl (Bartsch 26), worin sowohl das Berliner und Ulmer Bild, wie die früheren Holzschnittdarstellungen des gleichen Gegenstandes übertroffen sind. Gleichzeitig sind die Blätter Bartsch Nr. 4 (Loth mit feinen Töchtern), Passavant 136 (die Geschichte der Susanne) und einige andere entstanden, die offenbar durch ähnliche kleinere Blätter in Schwarzenbergs Memoriale angeregt wurden und denselben flüchtig skizzierten Baumschlag, dieselbe genial hingeworfene Architektur aufweisen, wie sie auf den Blättern des Memoriale zu bemerken ist. Leider ist bei vielen Blättern dieser Zeit der Schnitt sehr roh ausgeführt. Das gilt z. B. von der heil. Veronika (Bartsch Nr. 40), die mit dem Schweifstuch in einer reichverzierten Nische steht, von dem Manne (Bartsch Nr. 96), der mit einem Becher in der Hand zwischen zwei Damen sitzt, während oben Musikanten aufspielen, und auch von den bekannten Hochzeitstänzern (Bartsch 103), die überhaupt mehr für die Kostümkunde als für die Kunstgeschichte von Bedeutung sind.

Seit dem Jahre 1534 ist wieder 4 Jahre lang keine datierte Arbeit Schäußleins nachzuweisen. Erst aus dem Jahre 1538 stammt das letzte datierte Bild des Künstlers, die früher in der Abelschen Sammlung in Stuttgart befindliche Anbetung des Lammes, eine Komposition von ruhiger Würde und rötlich warmem Gesamton, von der in Heideloffs „Kunst des Mittelalters in Schwaben“ (I. Tafel 27) eine gute Abbildung gegeben ist. In den Lüften schwebt das Lamm, von den Symbolen des Markus und Lukas umgeben. Unten knieen betend links die Vertreter des alten, rechts die des neuen Bundes, die einen durch Moses, David, Johannes den Täufer, die andern durch Paulus, Petrus und den Evangelisten Johannes vertreten, davor der Stifter, ein Bischof, der von seinem Schutzheiligen dem Lamme empfohlen wird.

In demselben Jahre beteiligte sich Schäußlein neben einem zweiten Meister noch an der Illustration des von Alexander Weisenhorn in Augsburg gedruckten „Goldenen Esels“ des Apulejus¹⁾. Seine Zeichnungen, die letzten 41 Nummern des Buches von Blatt 36 an, beginnen mit den letzten Bildern aus dem Pfychemärchen und endigen damit, wie Apulejus aus dem Esel wieder in einen Menschen verwandelt wird. Auch sie zeigen an Stelle der peinlich genauen Ausführung der früheren Zeit eine freie skizzenartige und echt künstlerische Behandlung. Die Regeln der Perspektive sind meisterhaft befolgt, auf den Straßen und Plätzen entfaltet sich ein reiches sittenbildliches Leben, oft werden vorzügliche landschaftliche Stimmungsbilder gegeben.

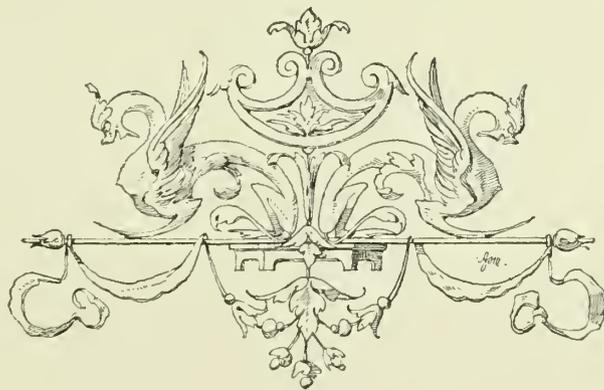
Am Schlusse der 30er Jahre bereitete Steiner endlich eine Ausgabe der Werke Boccaccio's vor, zu deren Illustration er Schäußlein heranzog. Aber die Ausgabe kam nicht in der ursprünglich beabsichtigten Form zu Stande. Das, was

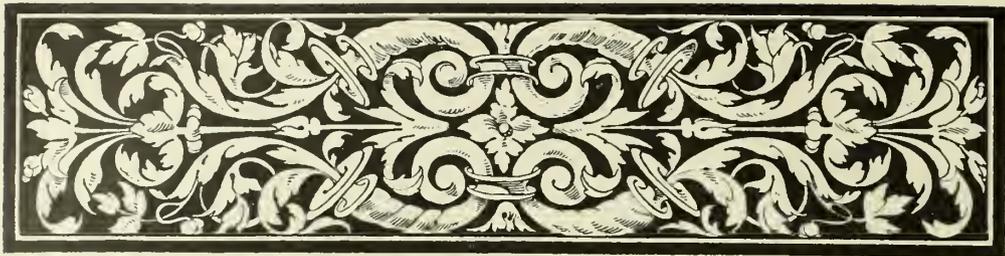
1) Muther 929; Abbildungen auf Tafel 199.

Schäufelein dafür vorbereitete, wurde erst viel später in einigen Steinerfchen und Egenolfischen Publikationen abgedruckt.

Diese Boccaccioillustrationen sind die letzten Zeichnungen, welche der Künstler lieferte. Mitten in der Arbeit ereilte ihn der Tod. Während er im Jahre 1539 noch selbst in Nördlingen die Steuern bezahlte, steuerte im Jahre 1540 seine Witwe. Er war also Ende 1539 oder Anfang 1540 gestorben, und schon am „Montag nach Mariä Nativität“ 1540 verkaufte seine Witwe ihr Haus. In den Augsburger Offizinen lebte Schäufelein indessen noch lange fort. Noch in vielen Steinerfchen Druckwerken kommen Holzschnitte vor, auf denen sich sein Monogramm befindet, die aber natürlich immer aus früheren vor 1540 erschienenen Büchern genommen sind.

Die Gesamtcharakteristik des Meisters kann kaum besser als mit den Worten Waagens gegeben werden. Hans Schäufelein ist nicht zu den Künstlern ersten Ranges, ohne Zweifel aber zu den „*primis proximi*“ des Plinius zu rechnen. Eine reiche Erfindungsgabe, ein lebendiger Sinn für Schönheit der Form und für Anmut der Bewegung zeichnet ihn aus. In der allgemeinen Anlage seiner Bilder hält er sich gern an die Kunstweise Dürers, aber in der Farbengebung ist er von den Werken des alten Herlin beeinflusst. Er ist mehr malerisch als der Altmeister angelegt und weiß seinen Arbeiten eine fattere, wärmere und harmonischere Färbung zu geben. Freilich finden sich diese guten Eigenschaften durchaus nicht auf allen Bildern vor; viele sind flüchtig und handwerksmäßig ausgeführt, und nur Werke wie der Zieglerfche Altar zeigen den Maler Schäufelein auf seiner Höhe. Wichtiger wie als Maler ist aber Schäufelein als Zeichner für den Formschnitt. Er gehört als solcher zu den fruchtbarsten Künstlern des 16. Jahrhunderts und wird, da seine Zeichnungen auch stilistisch auf der Höhe der Zeit stehen, in der Geschichte der deutschen Holzschneidekunst neben den großen Hauptmeistern Dürer, Burgkmair, Cranach und Holbein stets in erster Linie zu nennen sein.





Die Glasgemälde im Gotischen Hause zu Wörlitz.

Von J. Rudolf Rahn.



Zur Zeit meines Berliner Aufenthaltes, der in die Jahre 1864—66 fiel, hat Julius Friedländer († 4. April 1884) seinem jungen Freunde als treuer Berater zur Seite gestanden. Stets war freundlicher Einlaß in dem Hause an der Kanzianstraße zu finden, und der Gedanke an die vielen Stunden, die dort über anregendem Gespräche und dem Betrachten exquisiter Kunstschätze, jener einzigartigen Sammlung italienischer Schaumünzen, verflossen, reißt sich den schönsten Erinnerungen an das Leben in der nordischen Hauptstadt an. Andere Freunde haben gleiche Eindrücke empfangen. Es geht dies aus dem Nachrufe hervor, den Gustav Frizzoni, mit uns ein Gast des Friedländerschen Hauses, dem Dahingegangenen gewidmet hat¹⁾. Fast ohne Grenzen sind die Selbstlosigkeit und die Treue gewesen, die er den Seinen zeigte. Auch wenn es nur kleine und eigensinnige Wünsche zu befriedigen galt, hat er damals keine Mühe und keine Umständlichkeiten gescheut, die zum Ziele: zur freudigen Überraschung, oder wohl auch zur Beschämung des Unvorsichtigen zu führen versprochen. Wohl hat es Stunden und Tage gegeben, wo die Wucht des Leidens den sonst so tapferen Geist in düstere Stimmung und eine trübe Anschauung aller Dinge zu versenken drohten. Aber dann hat ein Gang durch Flur und Wald doch bald wieder den müden Sinn zerstreut, und es ist eine Freude gewesen, mit einem Manne zu wandern, dessen Feingefühl mit einer seltenen Vielseitigkeit des Wissens und dem lebenswarmen Interesse an allem, was zu den idealen Gütern gehört, auf gleicher Höhe stand.

Auf einer solchen Wanderung hat uns Friedländer eine Sammlung von Kunstwerken gezeigt, die seither unserem Gedächtnisse nicht mehr entchwunden ist.

Pfingsten 1866 war gekommen, eine Zeit, wo es im deutschen Bundesstaate mächtig zu gären begann und schwere Wolken an dem politischen Horizonte sich türmten. Aber Sonnenschein und Grün und die lenzfrische Blumenwelt sind

¹⁾ Chronique des arts et de la curiosité. Supplément de la Gazette des beaux-arts. 1884. Nr. 24. S. 198 u. f.

darum nicht minder schön gewesen, und es hat die Wanderluftigen wie sonst hinausgezogen, im Freien zu schwelgen.

Wörlitz, die Perle der Anhalt-Deffauischen Lande, war zum Ziele dieser Pfingstfahrt auserkoren, und Friedländer hatte sich in letzter Stunde uns Fahrenden beigelegt. Mag man von Deffau oder jenseits von Coswig her, über die Elbe setzend, den Weg nach Wörlitz wählen, immer ist das Wandern so schön, daß wir diese Strecken selbst im Angesichte unserer Schweizerberge nicht vergessen haben.

Von grüner Weide geht es den Wäldern zu, wo riesige Eichenbestände noch an die Urzeit gemahnen. In den schattigen Gründen kann man Hirsche und Rehe sehen, die sich im ruhigen Ätzen durch den Wanderer nicht beirren lassen. Nichts weckt uns aus behaglichem Sinnen empor. Nur ab und zu mahnt ein Brausen in den Wipfeln oder munteres Gezwitfcher, nach oben zu schauen, wo der weite Himmel lacht, oder flockige Wolken über die azurnen Lichtungen der stolz und eigenfönnig geförmten Kronen ziehen.

Unvergeßlich bleibt auch der Morgen, da vor dem traulichen Wirtshaus „zum Eichenkranze“ zur Kahnfahrt durch den Park von Wörlitz gerüftet ward. Dieses kleine Paradies hat Fürst (seit 1807 Herzog) Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Deffau in den Jahren 1768—1808 geschaffen¹⁾. Eine ältere Anlage französischen Stiles war schon vorhanden gewesen. Was davon schön und lebenskräftig erschien, ward zum Ausgangspunkte der neuen Schöpfung gewählt und diese nach mehrfach wechselnden Systemen, aber in allem mit jenem Sinne durchgeführt, der das Walten eines genialen Mannes verrät. Nirgends ist der Willkür des Zufalles Raum gegeben und dennoch jeder steife Zwang vermieden. So unvermerkt, wie sich der Übergang aus der freien Natur in das Kunstwerk vollzieht, ist innerhalb desselben der Entwicklung jeder Art von Einzelschönheit zu einem Konzerte voller Abwechslung und Anmut der Spielraum gewährt.

Und diese Kleinwelt voll Grün und Blüten schmuck, welche die kühle Flut von Seen und Kanälen durchzieht, ist ebenso reich an Werken der bildenden Kunst. Von Ziel zu Ziel gleitet der Kahn dahin, hier zu dem Tempel, der irgend ein Götterbild umschließt, und weiter dem schimmernden Hause zu, dessen Schätze eine neue Augenweide versprechen. Man hört nur das Pochen der Ruder oder fernen Gefang, der in der Waldeinsamkeit verhallt. Von der spiegelklaren Fläche mit ihren neckischen Buchten lenkt die Fahrt in Kanäle ein, auf die ein heimlicher Dämmerchein durch grüne Wölbung dringt. Stolze Schwäne sind unser Gefolge; sie stoßen der Gondel nach, bis sie in einer Lichtung ihr Ziel erreicht.

Mit Friedländer zu wandern ist kein gewöhnliches Reifen gewesen. Er wollte alles gesehen haben, und diesem Grundsatze gemäß ward auch in Wörlitz ge-

1) Wörlitz. Ein Handbuch für die Besucher des Wörlitzer Gartens und der Wörlitzer Kunstsammlungen von Dr. *Wilhelm Hofäus*, herzoglich anhaltischem Hofrat. 2. verbesserte und vermehrte Auflage. Deffau 1883.

handelt. Von früheren Befuchen her war uns das „Gotische Haus“ bekannt gewesen; aber wir hatten es damals nicht über uns gebracht, ihm die Huldigung eines Befuches darzubringen. Solch ein Gemächte von Fouquéscher Gotik schien uns ein Widerspruch gegen alles romantische Fühlen zu sein. Friedländer war anders gestimmt. Er wollte auch diese Burg genommen wissen, und dafs er richtig urteilte, hat uns die Folge gezeigt.

Das „Gotische Haus“ ist ein unregelmäßiger Komplex von kleinen Baulichkeiten, die in längeren Zwischenräumen eine an die andere gefügt worden sind. Ursprünglich zur Gärtnerwohnung bestimmt, wurde es später von dem Herzoge Franz wohl öfters als Sommerhaus bewohnt — es ist eine Zeit lang sogar der Lieblingsitz des Fürsten gewesen ¹⁾ — und zur Aufnahme einer Sammlung von Kunstwerken eingerichtet, die heute ein Hauptziehungspunkt für die Befucher von Wörlitz ist. Zwei Hauptgebäude bilden den Kern. Der südliche, seewärts gelegene Pavillon, dessen Centrum, der Ritterfaal, zu beiden Seiten von Doppelgemächern begleitet ist, und ein nördlicher Komplex, der mit dem Ritterfaale durch einen langen Korridor, mit daran westlich anstossendem Wohn- und Schlafzimmer, in Verbindung steht. Rückwärts, d. h. nördlich schliessen sich dem zweiten, ziemlich unregelmäßig disponirten Hauptgebäude der „neue Turm“ (das „französische Kabinett“) und das „Fruchtkabinett“ als vorspringende Flügel an. Der nordwestlichen Ecke ist der achteckige Treppenturm angebaut, der den für die Befucher des „Gotischen Hauses“ bestimmten Ausgang enthält.

So weitläufig nun dieses Gefüge von Pavillons, Verbindungsgängen, Hauptgebäuden und Annexen ist, überall sind Kunstschätze zu finden: eine Gemädegalerie, in der noch manches, bisher wenig gewürdigte Hauptwerk erkannt werden dürfte, Majoliken, kostbare Waffen, Reliquien, die an die gefeierten Befucher von Wörlitz und die erlauchten Glieder des Herzogshauses erinnern, endlich eine Summe von Glasgemälden schweizerischer Herkunft, die zu den wertvollsten und umfangreichsten Folgen dieser Art gehört.

Die Glasgemälde im „Gotischen Hause“ zu Wörlitz sind nun freilich nicht unbekannt geblieben. Eine ausführliche Kunde von denselben ist in der Abhandlung gegeben, welche der herzoglich anhaltische Hofrat Herr Dr. Wilhelm Hofäus im zweiten Bande der v. Zahn'schen Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1869, S. 219 ff. veröffentlicht hat ²⁾, und vornehmlich seiner Zuvorkommenheit haben wir es zu danken, dafs die erneuerte Beschäftigung

¹⁾ *Friedrich Reil*, Leopold Friedrich Franz Herzog und Fürst von Anhalt-Deffau und nach seinem Wirken und Wesen. Deffau 1845. S. 308.

²⁾ Vgl. ausserdem dessen Wörlitz, S. 54 u. f. und desselben Verfassers Bericht über die Wörlitzer Kunstsammlungen in der wissenschaftl. Beilage der Leipziger Zeitung 1881. Nr. 45.

mit diesen Schätzen im Spätommer 1882 uns in jeder Hinsicht zu einem wahren Genuße geworden ist.

Zu öfteren Malen hat uns dieser kundige Führer gemahnt, die Resultate jener Studien an die Öffentlichkeit zu geben, und die liebenswürdige Form, in der dies erst unlängst wieder geschah, hat auch die letzten Bedenken zerstreut, die sich im Hinblick auf das Verhältnis unserer Ausführungen zu jener Abhandlung erheben mochten. Daß eine Berichtigung und teilweise Vervollständigung dieser letzteren nur aus einem Wissen erfolgt, welches der Kenner schweizerischer Verhältnisse vorausbesitzt, wird den Wert der Hofäuschen Abhandlung aufs neue beleuchten, andererseits aber möge man die nochmalige Behandlung dieses Gegenstandes dem Drange zu gute halten, der uns dazu im Angesichte des Besten erfüllte, was unsere heimischen Meister in einem blühenden Kunstzweige geschaffen haben.

Die Inschrift, die eine bekannte Hand auf eine Fensterscheibe im „geistlichen Zimmer“ gekritzelt hat, zeigt an, wie ein Teil dieser schönen Sammlung nach Wörlitz gekommen ist. Sie lautet:

Ihr Denkmal alter Kunst und
Gottvertrauter Zeiten,
Bewundrung, Wemuth, Muth
und Hoffnung sehn Euch an
Zwar Kunst und Zeit (rann?) hin
Doch zeigt Ihr uns in Weiten
Was frommer Menschheit
Fleiß und ernste Tugend kann.
Wörlitz, den 15. Juli 1786
Johann Casp. Lavater.

Auch eine mündliche Überlieferung hat sich erhalten, die davon berichtet, daß Johann Caspar Lavater (1741, † 1801) dem Herzog Franz die Erwerbung dieser Glasgemälde vermittelt habe.

Lavaters Beziehungen zu dem Dessauischen Hofe begannen im Jahre 1782¹⁾, als ihn der Fürst auf seiner Schweizerreise in Zürich besuchte. Wie zufägend dem letzteren die so eröffneten Beziehungen waren, geht daraus hervor, daß er im Jahre darauf den Besuch mit der ganzen fürstlichen Familie wiederholte. Die Fürstin selber blieb als Gast des Lavaterschen Hauses zurück. In ihrem Tagebuche findet sich zum 18. August 1783 die Notiz, daß der Fürst „alte gemalte Fensterscheiben“ gekauft habe²⁾. Eine Reise Lavaters nach Bremen, im J. 1786 unternommen, bot den Anlaß zu dem oft erwünschten Gegenbesuche in

1) Vgl. hierüber *W. Hofäus*, Johann Caspar Lavater und seine Beziehungen zu Herzog Franz und Herzogin Louise von Anhalt-Deßau. Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung 1881. Nr. 81—84. Schon 1776 hatte sich Lavater brieflich seinem nachmaligen Gönner vorgestellt. l. c.

2) Mitteilung des Herrn Hofrat Dr. *W. Hofäus*.

Wörlitz dar. Lavater traf daselbst am 13. Juli ein ¹⁾, und seinen Aufenthalt, der bis zum 18. Juli währte, hat er in den schon citirten Versen verewigt²⁾. Welche Früchte dieser Besuch dem kunstfönnigen Fürsten brachte, geht aus zwei Briefen hervor, die Dr. Hermann Meyer zum erstenmal aus dem Nachlasse Lavaters veröffentlicht hat³⁾. Am 9. November 1786 schreibt der Fürst seinem Zürcher Freunde:

„Was ich gestern bei dem Auspacken der Kiste, die ich erhielt, fand, ist wahrlich zu viel, zumal Du, mein Lieber, nichts von mir annehmen willst. — Die Sachen sind alle so schön, daß deren Anschauen Freude machen muß.“

1787, 27. Mai. „Viele außerordentliche Geschäfte hielten mich bisher ab, von den empfangenen Kisten mit Bildern und Glas etwas zu sagen; von ersteren werde ich alle bis auf die so benannten drei Nacktheiten und das Winterstück, welche ich beide an Gete (Goethe) schicken werde, behalten. Zwanzig Carolin werden gleich übermacht, und was ich dann noch schuldig bleibe, bitte ich so bald als möglich wissen zu lassen; da das Glas nicht allein gepackt war, ist es etwas zerstücket angekommen.“

Auch des Kurfürsten Friedrichs des Weissen Bild, von Lukas Cranach 1525 gemalt, ist durch Lavater in das „Gotische Haus“ gekommen. Eine Inschrift, die er auf der Rückseite der Tafel verzeichnet hat, lautet:

„Frommes treues Gesicht, so derbdeutsch, fest und so mannhaft
Send' im Gotischen Saal ein geistiges Lächeln dem treuesten
Arges nicht kennenden Fürsten, der mir so fern und so nah ist.
Zürich, 9. 1. 1787. Joh. Casp. Lavater⁴⁾.“

Ein künstlerischer Verkehr hat auch die Spannung überdauert, die in der Folge zwischen den Dessauischen Herrschaften und Lavater entstand, denn noch vom 25. November 1789 ist ein Brief des Fürsten datirt, in dem er Lavater — freilich ohne nähere Bezeichnung — für Über sandtes dankt⁵⁾.

Wie kam es, fragt man billig, daß solche Schätze in der Heimat so leicht hin preisgegeben worden sind? Es schmerzt, darauf zu antworten, denn gegenüber jener Zeit, die zahllose Kunstwerke aus Unverstand zerstört und verschleudert hat, beschämt uns das Bewußtsein, daß die Nachkommen das Schlimmere verschulden, indem sie einen schnöden Schacher mit der Ahnen Werken erfunden haben. In geistlichen und in weltlichen Kreisen scheint heute der Grundsatz Vertretung zu finden, daß Angebot und Nachfrage die Gradmesser für den Wert

1) Mitteilung des Herrn Hofrat Dr. W. Hofäus.

2) Andere Erinnerungen an Lavaters Aufenthalt in Wörlitz zählt Hofäus in der wissenschaftl. Beilage zur Leipziger Zeitung 1881. Nr. 82. S. 490 auf.

3) Dr. Hermann Meyer, Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis 17. Jahrhundert. Frauenfeld 1884. S. 122.

4) Hofäus, l. c. Nr. 82. S. 491.

5) Meyer, a. a. O. S. 123.

des künstlerischen Nachlasses feien. Als im Jahre 1853 die weiland Luzernerische Regierung die Schätze der aufgehobenen Klöster verkaufte, wurde mit dürren Worten zu Protokoll gegeben, daß es einem hohen Finanzdepartement gelungen sei, die Chorflühle von St. Urban und die Glasgemälde von Rathhaußen für 14000 Franken zu veräußern. Zweitausend Franken mehr als der projektierte Minimalanfaß habe dieser Erlös betragen¹⁾. Diesen Handel hatte ein „freisinniges und aufgeklärtes“ Regiment geschlossen; jetzt sind auch die geistlichen Herren klug und findig geworden, denn die Erfahrung hat sie darüber belehrt, daß der Erlös aus solchen Stiftungen den ganzen Tand einer modernen Kirchenausstattung mit „christlicher“ prima-Ware zu decken vermag.

Solche Berechnungen sind im vorigen Jahrhunderte noch unbekannt gewesen, denn ein Bewußtsein von dem Werte des mittelalterlichen Kunfnachlasses hat es damals nicht gegeben, und wenn man sich der geschichtlichen Bedeutung der Glasgemälde erinnerte, so sind die Anschauungen darüber doch wesentlich andere als die der Neuzeit gewesen.

Es ist Dr. Hermann Meyers Verdienst, in seinem oben citirten Werke die Bedeutung der „Scheibe“ für die schweizerische Kulturgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts beleuchtet zu haben. Heute wird die Scheibe schlechtweg als ein Werk der Kleinkunst betrachtet und unbefangen auf ihren Inhalt geprüft. Bald ist es der naive Ton der Schilderung, an dem sich der Beschauer ergötzt, oder die stilvolle Kraft der Dekorationen und die Kunst des Technikers, die sich in immer neuen und manchmal bewunderungswürdigen Effekten offenbart. Wie der wissenschaftlich gebildete Kupferstichsammler verfährt, so ist auch der moderne Scheibenliebhaber vorab auf eine möglichst vielseitige Vertretung von Techniken und Stilepochen durch solche Werke bedacht.

So ist nun freilich nicht getrachtet worden, als die Glasmalerei in ihrer höchsten Blüte stand, sondern die Scheibe ist damals das Denkmal bestimmter Beziehungen gewesen, auf denen allein der Wert des Objektes für seinen Besitzer beruhte.

Man weiß, daß in Deutschland schon seit dem 14.²⁾ und in der Schweiz seit Anfang des 15. Jahrhunderts die Ausstattung der Wohnräume mit bunten Glasfenstern in Aufnahme gekommen war. Das gesteigerte Kunstbedürfnis, das sich eben damals im Bürgerstande zu regen begann, mag den ersten Anstoß zur Verschönerung der häuslichen Existenz auch nach dieser Richtung hin gegeben haben, und wohl ist anzunehmen, daß hierbei von Anfang an die Gelegenheit zu persönlichen Widmungen ergriffen ward. Jedenfalls ist so viel gewiß, daß von dem Zeit-

1) Von diesen 67 Glasgemälden (vgl. über dieselben meine Abhandlung im Geschichtsfreund. Mitteilungen des histor. Vereins der fünf Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug. Bd. XXXVII. 1882. S. 195 ff.) sind einzelne 1881 für fr. 1500—1800 und eine der Scheiben sogar mit fr. 2470 bezahlt worden.

2) Wilhelm Wackernagel, Die deutsche Glasmalerei. Leipzig 1855. S. 81.

punkte an, wo die Glasmalerei ihren ausschließlich kirchlich-monumentalen Charakter verlor, das individuelle Moment mit aller Schärfe sich geltend zu machen begann. In kirchlichen Werken wie in weltlichen Stiftungen giebt sich daselbe kund. So ist es bekannt, wie sich bereits im Jahre 1455 ein französischer Bischof zu einer förmlichen Rechtsverwahrung gegen die Stiftung heraldischer Schildereien in die Kirchenfenster und die hieraus abgeleiteten Rechtsansprüche veranlasst sah¹⁾. Dem entspricht es ferner, daß um dieselbe Zeit an Stelle der konsequenten Befensterung mit Glasgemälden der Schmuck mit einzelnen Scheiben trat. Alle diese Werke sind eben persönliche Widmungen gewesen, und zwar wurden dergleichen in solchem Umfange gespendet, daß in der Schweiz schon zu Ende des 15. Jahrhunderts jeder Neubau mit geschenkten Wappenfenstern ausgestattet zu werden pflegte.

Über die Form und die Absicht, in welcher dies geschah, haben uns Meyers Untersuchungen aufgeklärt. Man hat zwischen obrigkeitlichen und privaten Stiftungen zu unterscheiden, und zwar wurden die ersteren schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts in einer Weise verabfolgt, die auf eine offiziell normirte Übung schließen läßt. In Zürich z. B. hielt der Rat ein stehendes Depot von Wappenscheiben, das unter der Verwaltung des Großweibels oder des „obristen Knechtes“ stand. Alle Größen und Formen waren in diesem Magazine vertreten. „Gevierte“ und „Rundelen“, „Bogen“, anderthalb und „zwei Bogen groß“, bis hinunter zu „Halbbogen“ und „weggengroß“²⁾. Auch Schachteln zum Verpacken waren vorhanden. Von Zeit zu Zeit wurde dieser Vorrat gemustert, Beschädigungen wurden ausgebeffert und bei Jahresbeginn die auf den einzelnen Stücken vorhandenen Daten erneuert.

Wurde nun einem Bittsteller sein Gesuch um die Stiftung einer Scheibe bewilligt, so erhielt er eine doppelte Spende: das „Wappen“ und eine Barzahlung „für das Fenster“³⁾. Diese letztere betrug in der Regel 6 Pfd., und sie wurde ausgerichtet, damit der Beschenkte daraus die Montirung des Fensters bestreite.

Das ist nun ein Moment, auf welches geachtet werden muß. Zwar ist es bekannt, wie groß die Vorliebe für das Wappenwesen bei den Kindern des 15. und 16. Jahrhunderts war; allein sie erklärt den Aufwand noch nicht, der damals in solchen Dimensionen mit Fensterstiftungen getrieben wurde, daß die in Bern hierfür verwendeten Summen in einzelnen Jahren über ein Hundertstel der Gesamtausgaben des Staates betragen. Hier können rein ideale Motive unmöglich wirksam gewesen sein, es muß also noch ein anderer, ein realer Faktor erforcht werden.

Der Betrag, den Zürcher Glasmaler für ein gewöhnliches Wappenfenster

1) A. a. O. S. 83. — 2) Meyer S. 7. — 3) l. c. S. 8.

erhielten, belief sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf 2—4 Pfd.¹⁾. Anderswo wurde noch wohlfeiler gearbeitet. 6 Pfund war die Bezahlung, welche der Beschenkte „für das Fenster“ empfing, woraus also folgt, daß dieses Betreffnis das Hauptgeschenk und das Wappen ein bloßes Accessorium war. Weiß man nun ferner, daß es in einzelnen Fällen überhaupt nur bei einer Geldspende verblieb, so ergibt sich, daß solche Schenkungen zuvörderst ein Beitrag an die Baukosten gewesen sind. „Stür und Bettelwerch“ lautet denn auch mehrfach der Titel der Rubrik, unter welcher verſchenkte Fenster und Wappen verrechnet worden sind, und stimmt es endlich mit dieser Auffassung sehr wohl überein, daß Schenkungen nur für Neubauten bewilligt zu werden pflegten²⁾.

Wesentlich abweichend von den Anschauungen des modernen Kunstfreundes stellt sich nun aber auch der Sinn der ersten Widmung, nämlich des „Wappens“ heraus. „Die Fremden sollen sehen, wem wir gehören“, sprechen Bittsteller in ihrem Gesuche an eine Tagſatzung aus³⁾, und daß es dem Geber hinwiederum daran gelegen sein mußte, auf solche Weise den Umfang seiner Machtsphäre und die Tragweite seines Einflusses dokumentirt zu sehen, leuchtet ebenfalls ein. Nicht als Kunstwerke wurden solche Widmungen gestiftet, sondern sie sollten zuvörderst Denkmäler der politischen Beziehungen sein, und so haben denn auch in der Geschichte der schweizerischen Glasmalerei fast alle staatlichen Wandlungen ihre Reflexe gefunden⁴⁾. Waren die Beziehungen zwischen den Nachkommen der Schenker und der Empfänger die alten geblieben, so wurde wohl um die Erneuerung der früheren Stiftungen gebeten⁵⁾, im umgekehrten Falle aber der Animosität in unverblümter Weise Ausdruck gegeben: den eidgenössischen Boten soll 1527 von Zürich berichtet werden, „was Schmach und Schand m. H. mit ihren geschenkten Wappen mit zerſchlahen und sunft begegne“, und wieder so spricht sich der konfessionelle Hader in den Bescheiden des 17. Jahrhunderts aus⁶⁾.

1) Meyer S. 9. Im Anfange des 17. Jahrhunderts wurden diese Kosten um 30% gesteigert. l. c. S. 19. Nr. 1.

2) l. c. S. 12. Bezeichnend für diese reale Auffassung ist die Abrechnung der Abtiffin von Rathhausen über die dem neuen (1596 datirten) Kreuzgang ihres Klosters gemachten Widmungen (Geschichtsfreund a. a. O. S. 198). 1593 entschied der Rat von Schaffhausen, daß nur denjenigen Fenster und Wappen zu geben seien, die an ihrem Haufe 100 Gulden und mehr verbaut haben (Meyer S. 11.) — mit Fug und Recht, denn mit welcher Naivetät in der Folge die Begehren gestellt worden sind, geht aus dem Zürcher Rats-Erkenntniße von 1607 hervor l. c. S. 68.

3) Ähnliche Stellen zählt Meyer S. 16 auf.

4) Meyer S. 27.

5) A. a. O. S. 22. So erklärt es sich beispielsweise, daß unter den 1623 von den verschiedenen Benediktiner- u. Cistercienser-Abteien in den Kreuzgang von Wettingen gestifteten Glasgemälden auch eine Widmung des damals längst schon aufgehobenen Klosters Cappel erscheint, die augenscheinlich von dessen Rechtsnachfolger, dem zwar reformirten, aber mit Wettingen befreundeten Zürich gestiftet worden ist. Ähnliche Beispiele wären noch viele aufzuführen.

6) l. c. S. 58.

Dem Vorgange der „Stände“, d. h. der Staaten, welche die alte Eidgenossenschaft bildeten, schlossen sich mit Wappen- und Fensterschenkungen die Städte, geistliche Stifter, Gefellschaften und Zünfte, ja selbst Dorfgemeinden und schon seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auch Privatleute an. In solchem Umfange wurde begehrt und geschenkt, das eine einzige Tagfatzung bis 39 Widmungen dekretirte, und ein Kloster bei 70 Donatoren begrüfste. Ja, es scheint so weit gekommen zu sein, das Renovationen von Häusern allein nur im Hinblick auf solche Stiftungen vorgenommen worden sind¹⁾. An die hundert Glasmaler waren zur Zeit der üppigsten Entfaltung dieser Sitte in der Schweiz beschäftigt²⁾, und der Reichtum von Schildereien aller Art mus ein enormer gewesen sein. Mit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts nahm nun aber allmählich die Zahl der Schenkungen ab, und es verlautete schon damals, das das Handwerk seinen Mann nicht mehr ernähre. Die Lücken, welche das Pestjahr 1611 in dem Kreise der zürcherischen Glasmaler gerissen hatte, sind nicht mehr gefüllt worden, und während zwischen 1650 und 1660 von neun daselbst wohnhaften Meistern nur noch drei in praxi beschäftigt waren, hatte Zürich schon im ersten Decennium des 18. Jahrhunderts keinen Glasmaler mehr aufzuweisen.

Mancherlei Umstände haben dazu beigetragen, den Niedergang dieses einst so blühenden Kunstzweiges zu beschleunigen. Der konfessionellen Gegensätze, die stets von neuem das Einvernehmen zwischen den Ständen zerstörten, ist bereits gedacht worden. Andere Störungen blieben nicht aus: es spitzte sich immer scharfer der Gegensatz zwischen den regierenden Städten und den unterthänigen Landschaften zu, was alles zur Folge hatte, das Lust und Möglichkeit zu bitten und zu geben vergingen, denn „man kann sich nicht heute mit Kugeln und morgen mit Gefuchen und Gutthaten überschütten“³⁾. Und was von den neuen Stiftungen galt, das waren dieselben Gedanken, die beim Anblicke der hundertjährigen Schildereien erwachten. Welche Empfindungen mochten die stolzen Standescheiben von Zürich und Bern in der Ratsstube einer Gemeinde erwecken, wo jeder Anlafs zum Aufrand willkommen war; was hatte das Klosterwappen im Hause des Zehntpflichtigen zu bedeuten⁴⁾?

Als loyale Unterthanen hatten die Vorfahren solche Zeichen erbeten, jetzt waren Zeit und Stimmungen andere geworden. Und endlich waren neue Anschauungen auch in praktischen Dingen aufgekommen. Ein Haus, aus dessen Butzenfenstern die glatten Flächen und die bleiernen Züge alter Glascheiben lugen, übt auf den Modernen eine grofse Anziehungskraft aus. Gerade im 18. Jahrhundert ist aber diese Sichtbarkeit von der Gasse aus unzähligen Scheiben verhängnisvoll geworden. Ein Haus mit solchen Fenstern sah altmodisch und auffallend aus, und wie es dem Durchschnittsmenschen und Bildungsphilister unheimlich ist, als ein apartes Individuum zu erscheinen, so will auch sein Haus von

1) A. a. O. S. 50. — 2) S. XIV u. 146. — 3) Meyer S. 62. — 4) l. c. 117.

allem Ungewöhnlichen gefäubert fein. Anderswo drängten sich lediglich praktische Erwägungen auf. Das Glasgemälde war ein subtiles Werk und manchen Beschädigungen ausgesetzt, welche der Hausbesitzer zu repariren hatte. Das war eine kostspielige und zunehmend umländliche Sache. Endlich Geschmack und Mode! Es ist nicht zufällig, daß seit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts die grau in grau gemalten Scheiben fast gänzlich die buntfarbige Befensterung zu verdrängen begannen. Man möchte versucht sein, diese Grifaillen für einen Ersatz zu halten, zu dem man bei dem raschen Verfall der polychromen Technik griff; allein das giebt noch keine erschöpfende Auskunft ab, denn zu derselben Zeit kamen auch die bunten Öfen außer Gebrauch und verschwand der fröhliche Schmuck der Häuser mit Fassadenmalereien. Man sieht also, es ist noch etwas anderes wirksam gewesen, das war die Mode, das Streben nach Luft und Licht, das seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sich überall zu regen begann, und welchem schließlich auch die Poesie des gemalten Fensters überhaupt zum Opfer fiel.

Es ist hier nicht die Stelle, der Bestrebungen zu gedenken, die von dilettantischen Anfängen zum Verständnisse und bald auch zur wissenschaftlichen Werthschätzung des Nachlasses aus den mittleren und neueren Kunstepochen geführt haben. Nur das soll ausgesprochen werden, daß Fürst Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Deffau zu den ersten gehörte, welche den eigenartigen Reiz der deutschen Kunst des Mittelalters und der Renaissance begriffen haben, und daß ihm vor anderen Fürstlichkeiten seiner Zeit der Dank für die Rettung von Schätzen gebührt, die sonst dem Schicksale von zahllosen anderen Kunstwerken dieser Art, der Mißsachtung, der Verlotterung und brutaler Zerstörung, unfehlbar anheim gefallen wären.

Der Biograph des Fürsten, Friedrich Reil, berichtet ¹⁾, wie es der hohe Sammler sich nicht entgehen ließ, auf seinen Reisen durch Frankreich und die Schweiz die Kisten und Kasten der Glaser und Glashändler zu durchsuchen, und daß er eigenhändig mit Hilfe eines Glasers „die Stücke, welche die Schweizergeschichten darstellen“, mühsam und unverdroffen zusammensuchte und zusammensetzte.

Die Sammlung von Wörlitz stellt mit Proben der verschiedenartigsten Techniken huzufügen die ununterbrochene Entwicklungsgeschichte der schweizerischen Glasmalerei vom Ende des 15. bis zum Ausgange des 17. Jahrhunderts dar. Im ganzen und großen kann der Zustand der Erhaltung bei der weit überwiegenden Zahl dieser Werke als ein sehr guter bezeichnet werden. Schwere Beschädigungen haben nur wenige Stücke in dem hinteren Gebäude erlitten, die 1853 einem Hagelwetter ausgesetzt gewesen sind. Besonders sind hier die Defekte

1) In der oben erwähnten Biographie S. 24.

an der schönen Scheibe des Propites Frey (Nr. 20), einem Kapitalwerke des Zürcher Glasmalers Karl von Ägeri, und an einer Anzahl von Scheiben Murerfcher Provenienz im „franzöfifchen Kabinett“ zu beklagen. Die Aufteilung der ertlgenannten Scheibe in dem Gange zum „franzöfifchen Kabinett“ stimmt überdies mit dem hohen Werte derfelben nicht überein, und es fei bei diefem Anlaße hervorgehoben, wie fehr die Wiedervereinigung der Nummern 13 und 14 zu wünfchen wäre, die fich auf den erften Blick als Bestandteile eines gemeinfamen Cyklus zu erkennen geben. Auf unrichtige Ergänzungen von Wappenfcheiben wird bei der Befchreibung der einzelnen Stücke hinzuweisen fein.

Die älteften Werke tragen den ausgefprochenen Charakter des fpätgotifchen Stiles. Es find deren 18 an der Zahl, die augenfcheinlich zum Schmucke von Kirchenfenftern gedient haben¹⁾.

Das frühefte Datum trägt die Scheibe

Nr. 1 (N Sp), ein fpätgotifches Prachtstück, das die Krönung Mariä darftellt (m 0,90 h., 0,57 br.). Ein Flachbogen, vor deffen Mitte fich konfolartig ein überdeck getellter Spitzpfeiler erhebt, ift von gefchwungenen Fialen flankirt und mit kräftig filifirtem Laubwerk befezt. Auf einem Throne, hinter welchem vier betende Engel zum Vorfchein kommen, fitzt Maria zwifchen Gottvater und dem Heilande, die gemeinfam die Gebenedeite bekrönen. Maria trägt einen blauen Rock und weifsen Mantel. Ihr zu Füßen kniet, nach rechts gewendet, eine Nonne mit weifsem Habit und fchwarzem Schleier. Ein Spruchband, das über der Betenden wallt, enthält die Minuskelfchrift: „*margreeta hiesin sorore huius conventus 1497 jar*“. Die derbe auf farblofem Glafe ausgeführte Zeichnung der Köpfe, die fich durch eine lange, ziemlich knollige Nafe und einen eigentümlich verkniffenen Zug des Mundes charakterifiren, weist auf oberdeutichen Urfprung hin. Architekturen und Gewänder find durchaus gotifch filifirt.

Nr. 2. Als Gegenstück zu der vorigen Scheibe möchte ein fleifsig durchgeführtes Glasgemälde gelten, das fich in dem Verbindungsgange zwifchen dem „Grauen Haufe“ (dem jetzigen Wohnfitze der herzoglichen Familie) und der Propitei befindet. Es ftellt (m 0,91 h., 0,59 br.) die Anbetung der Könige vor, eine anfprechend und lebendig gefchilderte Scene, die in einer zerfallenen Kapelle vor fich geht. Das nackte Knäblein auf dem Mutterschoffe hält in der Rechten ein Goldstück und reicht die Linke dem vor ihm knieenden greifen Könige zum Kuffe dar. Von den Gefährten, die mit koftbaren Gefäßen gegenüber ftehen, ift der eine ein Mohr. Die Könige find ohne Nimben, wie Jofeph, der hinter der Madonna mit ftanunenden Blicken die hohen Befucher muftert.

1) Den Ort der Aufteilung bezeichnen folgende den Nummern beigegebene Initialen: *B* = Bibliothekzimmer. *Fr K* Franzöfifches Kabinett. *G Fr* = Gang zum franzöfifchen Kabinett. *G R* = Gang zum Ritterfaal. *G Z* = Geiftliches Zimmer. *K* = Kriegerifches Zimmer. *N Sp* = Neues Speifezimmer. *R* = Ritterfaal. *Sch* = Schlafzimmer. *W* = Wohnzimmer. Die Höhen- u. Breitenmafse — Meter-System — find innerhalb der Bleiffaffung (im Lichten) genommen, rechts und links gelten als Bezeichnungen vom Befchauer aus.

Nr. 3 (N Sp), 0,855 h., 0,575 br., ist eine derbe Kirchenfcheibe. Sie stellt die Anbetung des Christkinds durch die Eltern vor. Unter dem Strohdach einer nach vorn geöffneten Hütte kniet die Madonna. Ihr freundlich andächtiges Haupt ist leicht zur Seite geneigt. Hinter ihr steht St. Joseph auf den Krückenstab gestützt und die Madonna leicht umfangend. Er schaut zu dem Kindlein hinab, das an der Stelle eines späteren Flickes auf dem Boden gebettet lag. Daneben ruhen Ochs und Esel. Durch die romanischen Bogenfenster lugen zwei Hirten in die Hütte hinein. Links in der Ferne verkündet ein Engel dem unter einem Baum stehenden Hirten die Geburt des Heilandes. Der Kopf der Madonna ist weiß, bei Joseph und den Hirten dagegen die gröbere Natur durch eine rosafarbene Karnation angedeutet. Der Stil der Gewänder ist noch vorwiegend gotisch gehalten. Ein rötlich violetter Altbogen, mit Laubwerk besetzt, bildet den oberen Abschluss.

Wieder auf andere Herkunft weisen drei Glasgemälde im Bibliothekzimmer. Als Gegenstück erscheinen hier die Nrn. 4 und 5, Kreuztragung und Kreuzabnahme. Beiden fehlen die Krönung und das Fußband. Auffallend sind auch hier die verschiedenen Lokaltöne in der Karnation. 0,915 h., 0,58 br.

Nr. 6 (1,17 h., 0,575 br.) stellt den Tod Mariä vor¹⁾. Die Madonna, mit blauem Rock und weißem Schleiermantel bekleidet, ruht senkrecht gegen den Beschauer gebettet. Drei Jünger stützen die Sterbende, die eine Kerze hält. In der Tiefe erscheint der priesterlich gekleidete Heiland zwischen zwei Engeln. Über dem Gewölbe des violetten Chorraumes schwebt, von Engeln umringt, die Halbfigur Gottvaters. Auch hier sind verschiedene Töne für die nackten Partien gewählt. Die Köpfe — manche sind durch gleichzeitige fremde Fragmente ersetzt — sind ausdrucksvoll und mannigfaltig belebt; die Gewänder noch vorwiegend gotisch, aber in großen und ziemlich freien Massen geordnet.

Nr. 7—16. Am 18. März 1780 schrieb Lavater an Goethe: „Es sind hier 8 Glasmalereien, 2' hoch, ziemlich conservirt, zierlich gemalt und bisweilen meiterhaft gezeichnet, käuflich. Hätt' ich ein Cabinet, sie aufmachen zu können, wär's mir so heimlich in einem solchen Kreise; freilich sind es Heilige und Katholiken von 1511, aber so was Unnachahmliches zerbrechen zu lassen und der verderbenden Zeit hinzuwerfen, ist doch schrecklich. Ich hoffe sie um leidenlichen Preis zu bekommen — aber der Transport? 2)“

Es ist unzweifelhaft, daß diese Werke noch vorhanden sind und Teile eines Cyklus von Glasgemälden bilden, die — zehn an der Zahl — zu den hervorragendsten Zierden der Sammlung von Wörlitz gehören. Aus den Dimensionen geht hervor, daß es Kirchenfenster gewesen sind, und die übereinstimmenden Kompositionen wie der Zusammenhang, der zwischen dem Inhalte der einzelnen

1) Von *Hofäus* bei *v. Zahn*, Jahrb. Bd. II. S. 222 irrtümlich als Ausgießung des hl. Geistes bezeichnet.

2) *Meyer* S. 123.

Scheiben besteht, beweisen, daß sie eine gemeinsame Folge gebildet haben. Ebenso ergibt sich aus der paarweisen Korrespondenz, daß sie zum Schmucke zweiteiliger Fenster bestimmt gewesen sind. Sämtliche Scheiben tragen das Datum 1511 und Inschriften, welche bis auf zwei verloren gegangene Stücke das ganze Credo enthalten. Auf acht dieser Scheiben sind die Apostel, auf den beiden anderen die Heiligen Georg und Barbara gemalt, wobei aber auch bei letzteren die Inschriften fortlaufende Sprüche des Credo sind. Lavater muß also seinen Besitz durch weitere Erwerbungen vervollständigt haben, und es läßt ferner der Umstand, daß SS. Georg und Barbara die Stelle von Aposteln vertreten, den weiteren Rückschluß zu, daß jene die Kirchenpatrone gewesen sind. Trotz dieser Andeutung und der Auskunft, welche die Namen der Stifter zu bieten scheinen, ist es aber unmöglich, mehr zu folgern, als daß das Gotteshaus, in dem sich diese Scheiben befanden, eine dem Grossmünster in Zürich nahe stehende Kirche gewesen sei.

Die Umrahmungen sind in verschiedenen Formen gehalten und innerhalb derselben die ziemlich gedrungenen Apostel- und Heiligenfiguren fast en-face mit ihren Attributen dargestellt. Auf weissen Bandrollen, welche die obere Hälfte dieser Gestalten umwallen, sind mit Minuskeln die Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses verzeichnet. Nur zweimal — bei SS. Philippus und Bartholomäus — ist dieses Schriftband vom senkrechten Zuge zum Korbbogen gewölbt. Zu Füßen der Apostel sind — auffallend besser als diese — die kleinen Figuren der knieenden Stifter und vor ihnen, abgekehrt, deren Wappen gemalt. Die Köpfe sind ohne Ausnahme farblos und die Gewänder noch vorwiegend gotisch stilisiert. Im übrigen deutet die ziemlich derbe Ausführung auf verschiedene Hände hin. Besonders fällt die Abweichung in Umrahmung und Technik bei den Pendants SS. Philippus und Bartholomäus und SS. Georg und Katharina auf. Recht gering sind die Gestalten der hl. Andreas und Johannes, besser S. Judas und am besten der hl. Matthias gemalt¹⁾.

Nr. 7 GR, 0,78 h., 0,385 br. Das Fußband fehlt. Zwei gelbe Baumstämme verwachsen zu einem mit reichem Blattwerk besetzten Flachbogen. Der Grund ist roter und schwarzer Flammendamast. S. Petrus erscheint mit dem gewöhnlichen kurzhaarigen Greisenkopfe, den ein Nimbus mit der Minuskelschrift „**ſant petter**“ umgiebt. Nach rechts gewendet, hält er in der Linken einen gewaltigen Schlüssel und mit der ziemlich ungeschickt verkürzten Rechten das weisse Spruchband mit der Minuskelschrift: „**ich gloub in gott vater almechtig schöpffer himelß vnd erden 1511.**“ Über der weissen, in ihren unteren Partien verflüchten Tunika trägt der Apostel einen blauen Mantel. Unten links kniet anbetend der geistliche Stifter. Das jugendliche Haupt im Halbprofile ist anmutig individualisiert, bartlos und unbedeckt. Die Kleidung besteht aus einem langen

1) Die Inschriften, wofern in unserer Beschreibung nicht eine andere Buchstabenform angegeben ist, sind sämtlich in Minuskeln verzeichnet.

faltenreichen Ärmelrocke von weißer Farbe, über dem der Chorherr einen Pelzkragen trägt. Das Wappen ist dasjenige der ausgestorbenen Zürcher Familie Widmer, ein schwarz und weiß schräg rechts geteilter Schild, mit einem schwarzen Löwen im oberen weißen Felde. Dieselbe Zeichnung wiederholt sich auf dem Flügel des geschlossenen Helmes. Ohne Zweifel ist der Stifter dieses Glasgemäldes der 1530 verstorbene Notar des Grossmünsters in Zürich, Johannes Widmer¹⁾.

Nr. 8 GR, 0,77 h., 0,375 br. Seitenstück zu Nr. 7. Die Umrahmung, ohne Fußband, ist dieselbe wie in der vorigen Scheibe. Auf blauem und schwarzem Flammendamast steht der Apostel Andreas mit grauem Lockenhaar und langem Barte in der Vorderansicht. Über der blauen Tunika trägt er eine rote Toga und hält mit gleichen Händen das vor ihm stehende große Schrägkreuz. Auf dem Nimbus steht sein Name „*ſant andreā*“, und auf der Bandrolle der Spruch verzeichnet: „*und in ihesum . xpm . ſin einigen . ſun*“. Unten rechts kniet der Donator. Sein Haupt ist zerstört. Das Untergewand und der faltige Mantel sind braun. In den gefalteten Händen hält er den Rosenkranz. Das gegenüberstehende Wappen mit dem offenen weißen Spangenhelme ist das der unlängst im Mannesstamme erloschene Zürcher Junkerfamilie Edlibach und sein Inhaber aller Wahrscheinlichkeit zufolge der Chorherr am Grossmünster Jacob Edlibach²⁾.

Nr. 9 GZ, 0,77 hoch, 0,39 br., ist das Pendant zu einer verloren gegangenen Scheibe, welche das Bild des Jacobus Zebedaei enthalten haben muß³⁾. Das Fußband fehlt. Der Boden ist graues Gestein, der Grund war blauer und schwarzer Blumen- und Flammendamast. S. Johannes der Evangelist beschwört den Schlangenkeln. Das bartlose, schwammige Gesicht mit den langen gelben Haaren ist geistlos gemalt und von einem leeren Nimbus umschlossen. Die Inschrift auf dem Spruchbande lautet: „*gelitten under poncio . pilato . gekröniget . gestorben . und . begraben . 1511.*“ Links unten erscheint die Figur eines Johanniterpriesters⁴⁾. In den gefalteten Händen hält er das Priesterbarett. Ein

1) Bei *Emil Egli*, Aktenammlung zur Geschichte der Zürcher Reformation in den Jahren 1519–1533. Zürich 1879, erscheint *Jacob Widmer* 1521, 1523 u. 1525 als Notar des Grossmünsters (Nr. 164 b. S. 896 Nr. 372 Nr. 889), 1525 als bischöflicher Prokurator (Nr. 672), 1526 als zäher Altgläubiger (Nr. 951). In demselben Jahre wird er unter den Abgeschiedenen erwähnt (Nr. 1030).

2) *Jacob Edlibach*, geb. in Zürich 14. April 1482, wurde schon 1504 zum Chorherrn am Grossmünster daselbst designirt. 1523 tritt er in öffentlicher Disputation als Verteidiger des alten Glaubens auf (*J. Huber*, Geschichte des Stifts Zurzach. Klingnau 1869, S. 90). Resignirte 1526 als Chorherr von Zürich (*Egli* Nr. 889), nachdem er schon früher ein Kanonikat in Zofingen erhalten hatte. Als auch hier die Reformation eingeführt wurde, zog er sich 1528 nach Solothurn und noch in demselben Jahre nach Zurzach zurück, wo er zum Chorherrn und 1532 zum Propst erwählt wurde (*Huber* S. 90). Als solcher ist er am 19. Januar 1546 gestorben.

3) Dieselbe Apostelfolge mit entsprechenden Attributen und gleichlautenden Sprüchen wiederholt sich auf den 1512 datirten Schlusssteinen im Kreuzgang des Klosters Marienberg bei Rorschach im Kanton S. Gallen.

4) Ritter und Brüder trugen Bärte. Nur die Johanniterpriester waren bartlos.

dunkelgrauer Mantel mit dem weissen gleichschenkeligen Zackenkreuz auf der linken Schulter umhüllt in langem gleichmäßigen Faltenwurfe die Gestalt des Knieenden. Daneben liest man die Inschrift „zu küfnach . 1511“. Ein Wappen fehlt, es mag, wie der Anfang der Inschrift, welche den Namen des Komturs oder eines Priesters jener Kommende enthielt, auf der vorhergehenden Scheibe gestanden haben¹⁾.

Nr. 10 GFr, 0,795 h., 0,39 br., ist, gleich der vorigen Scheibe, des Gegenstückes mit der Figur des hl. Thomas beraubt. Zwei Säulen tragen einen steinernen Rundbogen. Aus den spiralförmig verzierten Kelchkapitälen wächst beiderseits eine Fiale mit geschwungenem Riefen empor. Über dem Bogen türmen zwei Kraniche gegen einander an. Der Grund der Scheibe ist ein roter Rankendamaß. „**ſant iacob der minder**“ — als solcher durch die Inschrift auf dem Nimbus bezeichnet — ist nach links gewendet und mit der Linken auf die kurze faltenlose Walkerfuchtel gestützt. Sein Gesicht, die Haare und der kurze Vollbart sind farblos. Der blaue faltenreiche Mantel zeigt gotischen Wurf. Auf dem Saume der weissen Tunika sind die ohne Zweifel nur dekorativen Kapitalen AGMTRIL verzeichnet²⁾. Auf dem Spruchbande, das den Heiligen umwallt, liest man die Inschrift: „**uf . erſtaden (sic) zu den . himlen . ſiſzend (sic) . zuo . der . gerechten goteſ . ſinſ . allmechtigen vatterſ.**“ Links unten kniet der weltlich gekleidete Stifter. Das bartlose Haupt ist unbedeckt. In den gefalteten Händen hält er den Rosenkranz. Der lange hellbraune Ärmelrock mit dem gelben breit zurückgeschlagenen Kragen ist schwarz damascirt. Das Wappen mit dem geschlossenen Helme zeigt einen wagerecht geteilten Schild und Flug, oben schwarz, unten gelb und über beiden Hälften schräg aufgelegt eine weisse Pflugfchar. Die fragmentarische Inschrift auf dem weissen Fußbande lautet: „**. . . trieb von emedinge 1511.**“ Vermutlich ist dieser Stifter ein Glied des zürcherischen Bürgergeschlechtes der Trüb von Egmatigen (Ebmatingen) gewesen³⁾.

Nr. 11 G Z, 0,775 h., 0,395 br. Zwei rötlich violette übereck gestellte Pfeiler mit einem aus üppigem Blattwerk gebildeten Korbbogen umrahmen die

1) Küfnach war eine Johanniterkomturei bei Zürich. 1511 regierte daselbst der Komtur Andreas Gubelmann, dessen Wappen den Kopf eines Johanniters wies.

2) Ohne Zweifel als Erinnerung an orientalische Paramente kommen solche Schriftfüme auf Gewandborten spätgotischer Figuren öfters vor. Die Zusammenstellung der Buchstaben ist hierbei eine durchaus willkürliche, dekorative, womit auch übereinstimmt, daß hierfür mit Vorliebe eine verchnörkelte Kapitalschrift gewählt wurde.

3) Das Wappen der Trüb von Ebmatingen, wie es in den Manuskripten von *J. F. Meifs* (Lexicon geographico-heraldico-stemmatographicum urbis et agri Tigurini Mf. E 91) u. *Dürsteler* (Zürcherisches Geschlechterbuch Mf. E. 23 auf der Stadtbibliothek Zürich erscheint, stimmt so auffallend mit dem auf unserer Scheibe abgebildeten überein, daß man versucht wäre, an unmittelbare Kopie zu glauben. Die Schreibweise Trieb statt Trüb möchte darauf hindeuten, daß der Glasmaler von schwäbischer Herkunft war. Conrad Trüb 1492 Zwölfer bei den Schuhmachern, 1511 Obervogt zu Männedorf, 1511—14 Zunftmeister, † 1524. — Ein Meister Heinrich Trüb wird 1526—28 öfters in den zürcherischen Reformationsakten genannt. (Egli Nr. 922. 933, 953. 1058. 1214. 1242. 1261. 1360.)

Scheibe. In dem Scheitel des Bogens enthält ein weißes Täfelchen das Datum 1511. Der Grund ist ein schwarzer und blauer bloß mit Linien gezeichneter Damast. Auf dem grünen Grasboden steht der hl. Philippus. Er trägt unter dem roten Mantel einen blauen Rock mit dunklem rot-violettem Schulterkragen. Von hinten fällt ein kapulierartiges Band herab, das von der Rechten gehalten wird. Die Linke des Heiligen ist auf dem Kreuzstab gestützt. Der ungewöhnlich große Kopf mit dem weißen Bart und Haaren ist nach rechts gewendet. Die Bandrolle weist die Inschrift: „**sanctus philippus (sic): er . kume . wirtt . ze . richen . über die läube und . dotten . Anno dni . 1511 .**“ Vor dem Apotitel kniet der geistliche Schenker. Er ist durch eine Kapitalinschrift auf dem Fußbande als „**HER . CRAFFT . ÖLHAFFEN**“ bezeichnet¹⁾. Unter der Alba trägt er ein schwarzes, an den Ärmeln mit Hermelin verbrämtes Gewand. Gegenüber steht der Schild. Auf blauem Felde hält ein aufrechter gelber Löwe einen ebenfalls gelben, dreifüßigen Topf.

Nr. 12 G Z. Seitentück zu der vorigen Nummer und dieser auch in den Maßen und der Form der Umrahmung mit dem auf dem Bogenscheitel verzeichneten Datum 1511 entsprechend. Der Damast ist wieder mit roten Linien aus dem schwarzen Grunde herausgeschafft und der Boden ein grüner Wuchs. Der hl. Bartholomäus, mit violetter Tunika und roter Toga angethan, hält in der Rechten das Spruchband mit der Inschrift: „**Sanctus . Bartholomeus (sic) ich . Geb . In . heiligen . geist . Anno domini . MCCCC . XI .**“ und in der Linken, die auf der Schulter des vor ihm knieenden geistlichen Stifters ruht, ein großes Messer. Der graubärtige Kopf mit dem geöffneten Munde, der beide Zahnreihen schauen läßt, macht einen fast schreckhaften Eindruck. Das bartlose Antlitz des Stifters, dessen Bekleidung mit der des vorhin genannten Chorherrn übereinstimmt, ist sorgsam durchgeführt und augenscheinlich Porträt. Der rote Schild zeigt auf drei weißen Bergen eine Jakobsmuschel von gleicher Farbe und darüber zwei gelbe Sterne. Die Kapitalinschrift auf dem Fußboden bezeichnet den Stifter als: **HER . HANS SCHNÄGG**²⁾.

Nr. 13 (Fruchtkabinett), 0,76 h., 0,385 br., ist eine derb gemalte Halbscheibe. Auf dem violetten Fliesenboden steht links eine weiße Säule mit aufgeflochtenem Altwerk. Darüber, wo die Jahreszahl 1511 verzeichnet ist, hebt ein halber Kielbogen an. Daneben, auf dem Säulenknäufe, steht ein bartloser Heiliger in weltlichem Gewand. Er hält in der Rechten ein Schwert, die Linke weist auf die Brust. Um den glatten Alt des Halbbogens schlägt sich eine Bandrolle mit der Inschrift: „**mathens . in (die) heiligen chr)istel(ich)en kiltchen . 1511 .**“ Auf

1) *Kraft Ölhafen*, Kaplan des Großmünsters (*Egli*, Nr. 549), starb 1526. l. c. Nr. 1030.

2) Vermutlich der Pfarrer von Meilen im Kanton Zürich, auf dessen Absetzung 1524 von der Gemeinde gedungen wurde, weil er und sein Amtsbruder geheiratet hätten, „das wider den alten Bruch wäre“ (*Egli* Nr. 549). 1527 wird (derselbe?) wegen Verleumdung seiner Pfründe entsetzt und gefänglich eingezogen (l. c. Nr. 1332, vgl. auch Nr. 1333).

blauem und schwarzem Rankendamaß schreitet nach links der hl. Georg. Sein blauer Harnisch ist mit silbergelben Teilen geschmückt, das bartlos-gelblockige Haupt mit einer Zindelbinde bekrönt. Die Linke an die Seite gestemmt, hält Sankt Jürg in der Rechten eine rote Fahne, auf welcher ein weißes Rundmedaillon ein durchgehendes rotes Kreuz umschließt. Um das Ende der Fahnenstange schlingt sich der Schweif des grünen Drachen, auf dem der Heilige steht.

Nr. 14 G Z, 0,76 h., 0,39 br. Rechtsseitiges Pendant zu der vorigen Scheibe mit entsprechendem Halbrahmen im Gegeninn und dem gleichen Datum unter dem halben Kielbogen. Die Inschrift, die sich um den begleitenden Altbogen schlingt, lautet: „*gemeinschaft der heiligen ablaß der sünden . 1511 .*“ Auf der Säule daneben steht ein Heiliger mit langem violetter Damastgewand; das weißbärtige Haupt ist mit einer Pelzmütze bedeckt und mit beiden Händen hält er ein langes, aus Balken gezimmertes T-Kreuz. Auf dem violetten Fliesenboden hebt sich vom schwarzen und blauen Rankendamaße die Gestalt der hl. Barbara ab. Sie ist dem Heiligen auf der vorigen Scheibe zugewendet. Den glatt und fleißig, aber geistlos durchgeführten Kopf schmückt eine Krone. Über dem grünen Rock trägt S. Barbara einen roten, ärmellosen Überwurf. Die Rechte hält ein offenes Buch, die Linke weist auf den unten stehenden Turm, in dessen Pforte der Kelch mit der darüber schwebenden Hostie steht.

Nr. 15 G Z, 0,775 h., 0,40 br. Zwei gotische Steinpfeiler gehen unmittelbar in einen Korbbogen über. Alt- und Blattwerk begleiten den Intrados. Die Zwickel sind mit Früchten ausgesetzt, an denen ein Hund und ein Vogel naschen. Auf dem schwarzen und blauen Blumen- und Flammendamaste erscheint die Gestalt des hl. Judas Thaddäus in strenger Vorderansicht, mit beiden Händen auf die Keule gestützt. Ein Nimbus mit der Inschrift „*sant juda*“ umgiebt das Haupt mit weißen Haaren und gelbem Barte. Über dem gelben Ärmelrocke trägt der Apostel einen violetten Überwurf. Ein Spruchband, das die obere Hälfte des Körpers umwallt, enthält die Inschrift: „*sant iuda . verstende des libß 1511 .*“ Links unten kniet der geharnischte Stifter. Haarnetz und Bart sind gelb. Das Wappen mit dem gelben Spangenhelme, das ihm gegenüber steht, ist das der Freiherren von Hohenfax¹⁾.

Nr. 16 G Z. Seitenstück zu der vorigen Scheibe. Der Heilige, dessen bartloses Haupt mit den gelben Haaren eine weiße Mütze bedeckt, ist durch die Inschrift im Nimbus als: „*sant mathijs*“ bezeichnet. Mit hellblauem Mantel und violetter Tunika angethan, hat er die Axt über die linke Schulter gelegt

1) Dieser Stifter ist der Freiherr *Ulrich von Hohenfax*, Herr zu Forstegg im Rheinthale und zu Bürglen im Thurgau. Geboren vor 1460, hatte er sich im Schwabenkriege und in den Mailänder Kriegen als tapferer Freund der Eidgenossen ausgezeichnet. Er starb zu Bürglen 1538. Vgl. *H. Zeller-Werdmüller* im Jahrbuch für Schweizerische Geschichte, herausgegeben auf Veranstaltung der allgem. geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz. Band III. Zürich 1878. S. 51 ff. und Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart XCI. Zimmerische Chronik, herausgegeben von Dr. *K. Barack*. Bd. I. Tübingen 1869. S. 277.

und die Rechte erhoben. Die Bandrolle, die ihn auf schwarzem und rotem Blumen- und Flammendamaste umschwebt, enthält die Inschrift: „**und nach diesem leben dz ewig leben amen . 1511 .**“ Zu Füßen des Heiligen kniet links eine junge Dame. Sie trägt ein rotes Gewand, das Haupt ist mit einer weißen Haube bedeckt, in den gefalteten Händen hält sie den Rosenkranz. Das Wappen mit dem weißen Spangenhelme, das ihr gegenüber steht, ist das der Grafen von Lupfen¹⁾.

Außer dieser Folge hat die Sammlung von Wörlitz noch zwei kapitale Kabinettstheiben gotischen Stiles aufzuweisen.

Nr. 17 K, 0,35 h., 0,245 br. Zwei Pfeiler, die in einem Zuge zum gekehlten Rundbogen verwachsen, umschließen einen blauen und schwarzen Damastgrund, auf welchem als Schildhalterin eine stattliche Dame erscheint. Ein keck auf die Seite gefetztes Barett bedeckt ihr Haupt. Der faltenreiche Schoß des roten Gewandes wird von der Rechten gehalten. Von dem Wappen — es ist dasjenige der Edlen von Hallwyl — sind nur der Schild und die weißen Flügel und von der Schrifttafel, die dem Bogen vorgefetzt ist, nur die Reste der Minuskelschrift: „. . . **halswil 1504**“ erhalten.

Nr. 18 K, 0,35 h., 0,245 br. Zwei Baumstämme verwachsen zum Korbbogen mit gotischen Zwickelblättern. Über dem Scheitel enthält ein grünes Täfelchen das Datum 1508. Neben dem Wappen des zürcherischen Junkergeschlechtes der Escher vom Luchs (die obere Hälfte des Schildes ist zerstört) steht links eine nicht sehr schöne Dame. Sie trägt eine weiße, gelb bestäumte Haube und einen Rock von hellbrauner Lederfarbe, der, aufgeschürzt, den Saum des gelb und schwarz damascierten Untergewandes sehen läßt. Von dem Gürtel hängt ein Paternoster herab. Zu Füßen der Dame kauert ein weißer Hund. Auf dem grünen Fußbande steht die Minuskelschrift „**iacob escher ritter . anno 1508 .**“²⁾

Den Übergang zu dem neuen Stile, der sich im zweiten Decennium des 16. Jahrhunderts mit schweren, üppigen Formen einzuführen begann, stellt die brillante Kabinettstheibe

Nr. 19 K, 0,325 h., 0,23 br. dar. Etwas derb, aber ungemein frisch behandelt, mag sie um 1520 gemalt worden sein. Vorn in der Mitte kniet, im Profile nach rechts gewendet, die Schutzpatronin Zürichs, S. Regula. Sie trägt ein blaues Gewand mit bauchigen Ärmeln. Über den Nacken fluthet das Haar in langen gelben Locken herab. Hinter der Betenden holt der Henker, ein echter Landsknecht, ganz in Gelb gekleidet, zum Schwerttreiche aus. S. Regula gegenüber steht ihr enthaupteter Bruder, S. Felix. Er ist mit gelbem Rock und roter Toga

1) Die Donatorin ist des Freiherrn Ulrich von Hohenfax erste Gemahlin, die Gräfin Agnes v. Lupfen, verwitwete v. Hewen, † 1532.

2) *Jacob Escher*, 1496 des Rats in Zürich, 1502 Reichsvogt, 1508 von Ludwig XII. von Frankreich wegen der bei Eroberung von Genua bewiesenen Tapferkeit zum Ritter des S. Michaelsordens ernannt. Er starb 1524.

angethan und hält mit beiden Händen fein abgechlagenes Haupt. Über den Märtyrern erscheint die segnende Halbfigur des Heilandes mit dem Reichsapfel in der Linken. Den Wolkenfaum, auf dem der Erlöser schwebt, begleitet ein Spruchband mit der Kapitalinschrift: „venite benedicti patris mei“. Zu äußerst links hinter S. Regula kniet ein betender Chorherr. Der bartlose, jugendliche Kopf mit dem vollen schwarzen Kraushaar ist ein feines und ohne Zweifel gelungenes Porträt. Der geistliche Herr trägt über dem weißen Chorhemde das Almutium. Der Schild, der vor ihm steht, weist das Wappen des ausgestorbenen Zürcher Patriziergeschlechtes der Stapfer¹⁾. Weiße Luft, grüne Bäume, gelber und grüner Boden bilden die Landschaft. Alle nackten Teile sind farblos. Den oberen Abschluss der Scheibe bildet ein Flachbogen mit Blattornamenten, eine schon ganz im Renaissancestile gehaltene Dekoration, auf der zwei Putti mit Windhäpeln gegen einander stürmen.

Alle die bisher beschriebenen Fenster tragen noch vorwiegend den ceremonialen Charakter, der gotischen Glasgemälden eigen ist. Eine neue Richtung kündigt sich nun in den folgenden Werken an. Zunehmend reicher und mannigfaltiger stellt sich von nun an der Inhalt dar.

Die Schweiz ist nie ein Land der großen öffentlichen Denkmaltiftungen gewesen. Nicht eine Statue, wenn man von dem Standbilde des Munatius Plancus im Hofe des Baseler Rathauses absieht, ist im 16. und 17. Jahrhundert zu Ehren gefeierter Persönlichkeiten oder politischer Ereignisse gestiftet worden. Und dennoch hat es nicht an monumentalem Sinne gefehlt. Sind doch allein schon die stattlichen Brunnen ein Beweis dafür, die den Gassen und Plätzen unserer alten Städte einen so eigenartig poetischen Reiz verleihen. Man kennt die reckenhaften Gestalten, die immer wiederkehrend den Schmuck der Schweizer Brunnen bilden: die geharnischten Gefellen, die Landsknechte und Bannerträger, die so stolz auf ihrem hohen Ständer die Wache halten und denen man auf der Stelle ansieht, daß sie keineswegs als bloße Zierfiguren geschaffen worden sind. Als Repräsentanten des freien Bürgertums in Wehr und Waffen haben den Alten diese Standbilder gegolten, und daß auch Erinnerungen an bestimmte Ereignisse erweckt werden sollten, zeigt der Simson, der auf einem Berner Brunnen das Metzgerbetdeck am Gürtel trägt. „More Samfonis“ hatten die Berner in der Laupenschlacht gefochten und hierbei die frischen Metzgerburtsche sich nicht zum

¹⁾ Der Stifter dieser Scheibe ist ohne Zweifel *Rudolf Stapfer*, seit 1503 Chorherr am Fraumünster in Zürich. (*G. v. Wjfs*, Geschichte der Abtei Zürich. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. VIII. Zürich 1851—1858. Beilagen Nr. 495.) Als solcher wird er noch 1525 aufgeführt (*Egli* l. c. S. 419). Nach der Reformation vermählt, ist er 1537 gestorben. *J. Egli*, Der ausgestorbene Adel von Stadt u. Landschaft Zürich. Zürich 1865. S. 173.

mindesten hervorgethan¹⁾. Man erieht daraus, daß auch die Schweizer nicht alles poetischen Fühlens bar gewesen sind. Freilich, mit großen öffentlichen Denkmälern zu prunken, das würde dem schlichten Sinne jener Zeit widersprochen haben; keineswegs aber ging darum dem Volke das Bedürfnis ab, seinen historischen Erinnerungen die Weihe der Kunst zu geben.

Diese Überzeugung drängt sich aber auch beim Anblicke einer anderen Gattung von Werken auf, der Glasgemälde, die zu Taufenden in folchem Umfange gestiftet worden sind, daß selbst das Bauernhaus im 17. Jahrhundert eines solchen Schmuckes nicht entbehrte. Auch da wieder hat also das einfach Praktische zu Schöpfungen der Kunst herausgefordert, die recht eigentlich zu Denkmälern der vaterländischen Geschichte geworden sind.

In welcher Form die Kunst des 16. Jahrhunderts die patriotischen Gedanken zum Ausdruck brachte, hat Lübke an der Hand der prächtigen Standescheiben gezeigt, die 1579 in den Kreuzgang des Klosters Wettingen gestiftet worden sind²⁾ und dies zeigen wieder eine Reihe von Werken an, welche die Sammlung von Wörlitz besitzt. Überhaupt ist nicht zu viel gesagt, wenn man die Bedeutung der schweizerischen Glasmalerei im 16. und 17. Jahrhundert geradezu derjenigen des Holzschnittes und des Kupferstiches für ebenbürtig erklärt. Sie ist damals die Kunst des Tages gewesen, mit der man alles: sein Glauben und Hoffen, seine Neigungen und Wünsche bekannte. Was immer Vergangenheit und Gegenwart den Künstlern und ihren Bestellern zu denken und zu schauen gaben, hat in diesen liebenswürdigen Miniaturen seine Verbildlichung gefunden.

Und mit dieser Erweiterung des Stoffgebietes hatte auch gleichzeitig eine eminente Steigerung der technischen Leistungsfähigkeit begonnen. Werke, wie sie einige Schweizer Künstler in der Zeit von 1530—1550 geschaffen haben, gehören zu den Perlen der Glasmalerei; in Komposition und Technik dürfte auf diesem Gebiete in keinem Lande etwas Besseres geleistet worden sein.

Einige Proben dieser Leistungsfähigkeit, weist auch die Wörlitzer Sammlung auf, und zwar ist es vor allen eine Scheibe, die zu den Meisterwerken einer exquisiten Kabinetmalerei gehört. Kein Zweifel auch, daß kein geringerer als der erste Zürcher Glasmaler, Karl von Ägeri der Verfertiger gewesen ist.

Über diesen Meister hat Dr. Hermann Meyer³⁾ aus weiter Umschau eine Reihe von Nachrichten zusammengestellt. Karl von Ägeri scheint zwischen 1510 und 1515 geboren zu sein. 1536 hat er sich als selbständiger Meister in Zürich etablirt. Eine Reihe von Arbeiten, die er von da an bis zu seinem 1562 erfolgten Hinscheiden für einheimische und auswärtige Besteller geliefert hat,

1) Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern (Beiträge zur Geschichte der Kunst u. des Kunsthandwerks in Bern im 15., 16. u. 17. Jahrh. Herausgegeben von der bernischen Künstlergesellschaft). Bern 1879. S. 81.

2) W. Lübke, Kunsthistorische Studien. Stuttgart 1869. S. 446.

3) l. c. 197 u. ff.

lassen auf eine sehr umfassende Thätigkeit des Meisters schließen. Selbst über die Landesgrenzen ist sein Ruf hinausgedrungen, denn wir halten dafür, daß jene bekannte Stelle in der Korrespondenz zwischen der Kammer und der Regierung von Innsbruck auf keinen andern als auf Ägeri zu beziehen sei¹⁾.

Was seine Kunst charakterisirt, das ist vor allem der treue Fleiß, der selbst den Atelierarbeiten nicht abzutreten ist. Solche Werke aber, die er als eigenhändige Arbeiten mit seinem Monogramme signirte, sind Leistungen ersten Ranges. Architekturen und Dekorationen sind hier immer originell. Mit kühlen, zart gebrochenen Tönen, an denen man seine Palette auf den ersten Blick erkennt, weiß er Wirkungen hervorzubringen, die unnachahmlich sind. Als Zeichner steht er unter seinesgleichen einzig da, und so frisch und duftig hat auch kein anderer Glasmaler die volle Kraft der Modellirung auf den ersten Wurf erreicht²⁾. Alle diese Eigenschaften zeichnen auch das Glasgemälde

Nr. 20 aus (G Fr 0,425 h., 0,32 br.). Der Inhalt ist dem Züricher wohl bekannt³⁾. Die Glasmaler des 16. und 17. Jahrhunderts haben ihn oft wiederholt und eine Replik davon hat auch die Wörlitzer Sammlung in der 1600 datirten Scheibe Nr. 69 aufzuweisen. Zwei grüne Pilafter mit vorgeetzten Kandelaberfüßen und ein rötlich violetter aus leichten Voluten aufgeschweifter Giebel umrahmen die Scheibe. Die Säulen sind aus gelben und grünen Teilen zusammengesetzt. Am Fuße derselben hocken zwei Hunde, die paarweise von einander abgekehrt, an den oberen Wulst des braunen Postamentes gekettet sind. Die Blätter und Masken, welche die oberen Kandelaberteile schmücken, gehören zum Besten, was die deutsche Renaissance geschaffen hat. Das Gleiche gilt von den prächtigen Ranken, die gelb auf purpurnem Grunde den breiten Sockel schmücken. Sie wachsen rechts aus der Halbfigur eines nackten Mannes hervor, die mit Schild und Schwert die mittlere Schrifttafel flankirt. Das Seitentück zur Linken ist zerflört. Die verschörkelte Minuskelschrift, welche diese Tafel enthält, weist auf den Inhalt der Scheibe hin; sie lautet:

<p>Herzog <u>rupre</u> cht usz frackreich erster stifter . 503</p>	<p>st . karli ander st ifter und merer der klich güetern und personen 10.</p>
--	---

Ein Gesimse schließt nach oben diese Basis ab. Auf der Fronte desselben liest man „Der klich reformation . 1522.“ Es folgt dann eine Brustwehr, die

1) Lübke, l. c. 436. Vgl. dagegen Meyer S. 203.

2) Seine bedeutendsten Werke in dieser Richtung sind die Glasgemälde, die früher den Kreuzgang des Klosters Muri in Aargau schmückten. Vgl. hierüber meinen Bericht über Gruppe 38 (Alte Kunst) der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883. Zürich 1884. S. 52 u. f.

3) Vgl. F. S. Vögelin, Die Glasgemälde aus der Stiftspropstei, von der Chorherrenstube u. aus dem Pfarrhause zum Großmünster (Neujahrsblatt, herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich auf das Jahr 1883. Zürich 1883). S. 5 u. f.

auf gelbem Grunde eine Folge von weißen Fischblasen schmückt. Der Mitte ist der Schild des Stifters vorgefetzt. Er zeigt auf gelbem Felde einen roten springenden Stier. Ein Spruchband darüber enthält die Aufschrift: „**Felix Fry propst . 1518**“¹⁾.“ Endlich vor der Balustrade zu Seiten des Schildes stehen die beiden auf der Schrifftafel genannten Monarchen: Karl der Große zur Rechten, Herzog Ruprecht zur Linken, die gemeinsam, als die vermeintlichen Stifter des Grossmünsters in Zürich, das Modell dieser Kirche halten. Beide sind geharnischt. Karl, mit dem Schwerte in der Linken, trägt über der Rüstung einen roten, Herzog Burkhard von Schwaben, der in der Rechten das Szepter hält, einen bräunlich purpurnen Rock mit weit gebauchten Ärmeln. Der Hintergrund ist ein blauer und schwarzer Damast. In der Mitte des krönenden Volutenwerkes umschliesst ein Rundmedaillon die Büste eines Bauern, der einen Strohhut auf dem Kopfe trägt. Üppige Blattrosetten schmücken die Unterlichten der Voluten. An den Fronten der letzteren spielt die Inschrift: „**Anno dm . 286 regiert kaiser Diac̄e under dē wurdend gemartert . S . Felix Regula und Exuperācius**“²⁾ auf die beiden Zwickelbilder an. Links steht, grau in Grau mit Silbergelb gemalt, auf weißem Grunde der hl. Felix. Er hält in der Rechten das abgechlagene Haupt. Eine Bandrolle, die vor ihm den Rest des Zwickels füllt, enthält die Kapitalinschrift „venite benedicti“. Die Fortsetzung (patris mei) muß auf der Schriftrolle gegenüber gestanden haben, wo nur noch die halb zerstörte Figur der hl. Regula erhalten ist. Stil und Technik weisen darauf hin, daß keines der auf der Scheibe verzeichneten Daten auf die Zeit ihrer Anfertigung zu beziehen ist. Sie muß später — frühestens 1530 — gemalt worden sein.

Ebenfalls auf Karl von Ägeri's Mache weisen vier weitere Glasgemälde hin, die sich in dem „kriegerischen Zimmer“ befinden. Indessen möchten dieselben doch nur als Atelierarbeiten zu taxieren sein. Es sind folgende Stücke, die sich nach ihrer übereinstimmenden Komposition und Größe (0,415 h., 0,30 br.) als Reste eines gemeinsamen Cyklus zu erkennen geben.

Nr. 21, Standescheibe von Bern 1555. In den oberen Zwickeln Auszug der Judith, die gegenüber der Magd das Haupt des Holofernes übergibt.

Nr. 22, Schwyz 1555. Die Zwickelbilder zerstört.

Nr. 23, Uri 1561. In den Zwickelbildern Tells Apfelschuß.

Nr. 24, „Die Stadt und Gmeyden Zug (ohne Datum). In den Zwickeln SS. Michael und Oswald.

Die Kompositionen entsprechen dem gewöhnlichen Typus der Standescheibe und sie erinnern speziell an eine Folge Ägerischer Glasgemälde, die

1) *Felix Frey* ist seit 1518 der letzte Propst des Grossmünsters in Zürich gewesen. Er ist, als Reformirter, am 15. April 1555 gestorben. *Vögelin*, l. c. S. 31.

2) Die drei Schutzpatrone Zürichs, die mit den abgechlagenen Häuptern auf ihren Händen noch heute auf dem Staatsiegel erscheinen.

sich früher im Zunfthause „zum Klee“ zu Stein am Rhein befand und seit etlichen Jahren in das dortige Rathaus versetzt worden sind¹⁾. Der Grund ist Damast, auf welchem die paarweise gestürzten Standeschilder von dem gekrönten Reichswappen überragt werden, auf der einen Seite steht der Bannerträger, gegenüber ein anderer Gefelle, mit der Hellebarde, dem Streithammer oder dem Schwerte bewehrt. Auf der Uri-Scheibe erscheint neben dem Fähnrich ein Harthornbläser. Durch diese Schildhalter werden die seitlichen Kandelaberfüulen beinahe verdeckt. Mit Ausnahme der Zuger Scheibe, wo der Schwertträger behelmt ist, tragen beide Krieger das gleiche Kostüm, das Barett und die baufchige Ärmeljacke des Landsknechts, über der eine Rüstung die Brust und Oberschenkel beschützt.

Nr. 25 G R, 0,47 h., 0,41 br. Standescheibe von Solothurn 1557. Das Mittelfstück zeigt auf purpurnem und grauem Damast die gegen einander geneigten und von dem Reichswappen überragten Standeschilder. Zwei Löwen, der eine mit dem Schwert, der andere mit dem Banner von Solothurn, halten die Krone. Dunkelviolette Säulen auf grünen Postamenten rahmen diese Mitte ein. Den blauen Kapitälern sind Satyr-Atlanten vorgefetzt, welche die Deckplatte tragen. Darüber folgt ein grüner Volutengiebel, neben welchem in den Ecken die Verkündigung Mariä gemalt ist. Beide Säulen und der wagerechte Abschluss über dem Giebel sind von kleinen Schilden begleitet. Sie enthalten die Wappen der solothurnischen Ämter (Landvogteien). Über dem Schilde von „Alltrüw“ in der oberen Ecke rechts kniet Königin Bertha von Burgund mit dem Modell der S. Ursuskirche von Solothurn. Zu ihren Füßen steht ihr gekrönter Schild, der drei gelbe senkrechte Balken auf rotem Felde weist²⁾. Wir sind geneigt, auch diese Scheibe für eine Arbeit aus der Werkstätte des Karl von Ägeri zu halten.

Nr. 26 G R, 0,47 h., 0,41 br. Standescheibe von Bern. Auf schwarzem und blauem Rankendamast halten zwei Löwen die Krone des Reichswappens. An Stelle der beiden darunter befindlichen Standeschilder sind nachträglich zwei Breiten-Landenbergische Wappen eingeflickt worden. Den grünen Sockel schmückt ein hübsches Rankenwerk, das teilweise mit Silbergelb aufgemalt ist. Darunter, neben den Pfeilern und in radialer Folge den krönenden Rundbogen begleitend umgiebt das Ganze eine Reihe von Schilden mit den Wappen der bernischen Vogteien. Das Mittelfstück und Bogenscheitel und die Eckzwickel sind verflickt. Tüchtige, wenn auch an Feinheit den vorigen Scheiben nachstehende Arbeit.

Diesen Werken reiht sich nun unmittelbar die stattliche Folge von 18 Scheiben mit den Bannerträgern der dreizehn „alten“ und der „zugewandten Orte“ der Eidgenossenschaft an, welche die Fenster des „Rittersaales“ schmücken. Ihre

1) Vgl. *Meyer* S. 198. 293. u. f.

2) Königin Bertha, Tochter Herzog Burkhardts von Schwaben u. Gemahlin Rudolfs II. von Kleinburgund (912—937) ist ebenso auf solothurnischen Glasgemälden, Münzen u. Siegeln öfters neben dem Schutzpatrone der Stadt, S. Ursus, abgebildet.

Übereinstimmung nach Inhalt, Technik und Gröfse (0,66 h., 0,30 br.) beweist, daß sie von gleicher Hand zum Schmucke eines und deselben Gebäudes, vermutlich eines Schützenhauses, geschaffen worden sind. Das Hauptbild jeder Scheibe stellt den Bannerträger der betreffenden Stadt oder des Standes vor. Bei folgender Aufzählung der einzelnen Nummern wird zuerst (H) auf die Darstellung im Hintergrunde und sodann (O) auf den Inhalt der oberen Eckstücke hingewiesen.

Nr. 27 Zürich 1572. H Beschiesung einer Stadt und Aufmarsch gegen dieselbe. O Büchenschiefen.

Nr. 28 Bern 1572. H Ferne Stadt, nach der vom Flusse her zwei Wanderer ziehen. O Beschiesung einer Stadt und Sturm auf dieselbe.

Nr. 29. Luzern (Datum fehlt). H Schlacht, O Beschiesung einer Stadt. (Uri fehlt.)

Nr. 30. Schwyz 1572. H Schlacht zwischen Landsknechten. O Schwertkampf zweier Geharnischter in den Turnierschranken.

Nr. 31 Unterwalden 1572. H Struth Winkelried erlegt den Drachen. O Wolfenschief wird im Bade von Baumgarten erschlagen.

Nr. 32 Glarus 1572. H fliehende Krieger stürzen sich in einen Fluß. O Beschiesung einer Burg.

Nr. 33 Zug 1572. H Beschiesung einer Burg und Sturm auf dieselbe. O der Elfener trägt auf seiner Hellebarde das abgeschnittene Bein des Vogtes von Wildenburg davon¹⁾.

Nr. 34 Freiburg (ohne Datum). H Beschiesung einer Stadt. O Beschiesung eines Schlosses.

Nr. 35 Solothurn 1572. H Schlacht bei „Dorneck“. O Sturm auf eine Stadt.

Nr. 36 Basel (ohne Datum). H verflückt. O Büchenschiefen.

Nr. 37 Schaffhausen. 1572 H Tobias zieht in Gefellchaft des Engels aus. O David und Goliath.

Nr. 38 Appenzell 1572. H Jakob kehrt mit seiner Karawane in die Heimat zurück. O Bärenhetze.

Nr. 39 St. Gallen 1572. H Tobias' Auszug und Heimkehr. O Büchenschiefen.

Nr. 40 Wallis 1674. H Stadt an einem Flusse. O David und Goliath.

Nr. 41 Stadt Biel 1574. H gelber und grauer Damast. O das Gesicht des Propheten Ezechiel von der Wiederbelebung der Todtengabeine.

Nr. 42 Stadt Bremgarten (?) 1575. Stadt am Flusse, Scheibenschiefen. O verflückt.

Nr. 43 Stadt Mülhausen 1575. H Beschiesung einer Stadt und Sturm auf dieselbe. O verflückt.

¹⁾ A. Lütolf, Sagen, Bräuche und Legenden aus den fünf Orten Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden u. Zug. Luzern 1862. S. 165.

²⁾ Das Banner zeigt auf weißem Felde einen aufrechten roten Löwen u. darüber einen Schwenkel von gleicher Farbe.

Nr. 44 Stadt Frauenfeld 1575. H Romulus erschlägt mit dem Schwerte den Remus in der Ferne Steinmetzen. O Beschiefsung.

Hofäus¹⁾ ist geneigt, in diesen Fenstern die Widmungen zu erkennen, welche der Zürcher Glasmaler Jos oder Jodocus Murer (nicht Jofyas) nach Gefferts Bericht für das Schützenhaus in Zürich malte²⁾. Wir halten dafür, daß Stil und Technik durchaus der Murerschen Praktik widersprechen.

Die umrahmenden Teile sind ziemlich einfach gehalten. Zwei bunte Säulen oder Pfeiler auf reichen mit Masken und Cartouchen verzierten Postamenten tragen einen geradlinig übermauerten Flachbogen, über welchem zur Seite des hochragenden Banners die seitlichen Teile eines friesartigen Kopfstückes zum Vorschein kommen. Über den meistens figurirten Kapitälern sind hin und wieder Engel oder Putti gemalt, die sich besonders lustig auf den Scheiben von Basel und Mülhausen benehmen: der eine ladet die Büchse, der andere legt sie zum Schiessen an. Ähnliche Wesen haben sich sitzend oder kauern am Fuße der Stützen niedergelassen, wo ein mit Rollwerk verziertes Täfelchen das Datum enthält. In einer solchen Umgebung stehen die stolzen Bannerträger³⁾. Die Köpfe, bald weiß, bald bräunlichrosa, sind ziemlich geistlos, stumpf und mürrisch. Mit großer Virtuosität hat der Meister dagegen die lang wallenden Bärte gezeichnet. Sie sind, wie die Haare, bald farblos, grau, oder braun, niemals — wie auf älteren Scheiben — gelb. Bald ist das Haupt mit einem Helme, bald mit der Zindelbinde bedeckt, aus der ein doppelter Busch von Federn wallt. Ein Harnisch schützt den ganzen Körper und läßt nur die Unterschenkel mit den knapp anliegenden *mi-parti* Beinlingen frei. Im Gegensatz zu Karl von Ägeri, der nach alter Weise zu den Rüstungen blaues Überfangglas verwandte, sind hier die Harnische bereits mit blauer Schmelzfarbe und die zahlreichen Ornamentbeschläge mit Silbergelb aufgemalt. Mit Ausnahme der Bieler Scheibe sind die Hintergründe naturalistisch gehalten, feine Landschaften, grau in grau, mit Silbergelb und spärlichen rot-braunen Tönen gemalt und durch figurenreiche, energisch komponirte Kriegsscenen belebt. Der Himmel ist farblos und erst zu oberst grau und mennigbraun bewölkt. Zahlreiche Vögel treiben sich in den Lüften herum. Ein hierbei oft wiederholtes Motiv ist der Falke, der auf einen Kranich flößt. Im Ganzen waltet eine ziemlich kalte Farbestimmung vor. In der Technik wirkt noch die gute Richtung des 16. Jahrhunderts fort. Durchweg ist für Rot der Überfang verwendet und der Auftrag

1) v. Zahn, Jahrb. II. S. 228.

2) M. A. Geffert, Geschichte der Glasmalerei in Deutschland. Stuttgart u. Tübingen 1839. S. 173. Als Vater Christophs wird er hier ausdrücklich aufgeführt. Dieser ist aber Jos oder Jodocus gewesen, den Namen Jofyas hat sein Sohn, der Bruder Christophs, geführt.

3) Die Bannerträger von Luzern, Schwyz, Unterwalden, Glarus u. Solothurn erscheinen mit den an ihren biblischen Eckquartieren erkennbaren Fahnen, die ihnen Papst Julius II. 1512 in Anerkennung der im sogenannten Pavierzuge bewährten Tapferkeit geschenkt hatte. Vgl. Neujahrsblatt, herausgegeben von der Stadtbibliothek in Zürich, auf das Jahr 1859. S. 6 u. f., u. Neujahrsblatt 1882 mit Abbildung der sämtlichen Standesbanner.

von Silbergelb auf Blau und gebrochene Töne geschickt und fauber ausgeführt. Neu, und ein Zeichen des schon beginnenden Verfalls, ist dagegen die nüchterne Behandlung des dekorativen Beiwerkes, die sich namentlich da bemerkbar macht, wo der Meister nach altem Vorgange (Scheibe Nr. 40) die Säulen aus kandelaberartigen Teilen gebaut hat. Von Monogrammen oder sonstigen Merkzeichen, die einen Rückschluss auf die Urhebererschaft zu ziehen gestatten, ist keine Spur zu finden.

Schon bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts hatte sich eine neue Richtung angekündigt. Die höchste Vollendung in der Kunst des Zeichners und des Technikers war erreicht und nun begann die zweite Phase, welche stets dem Zeitalter der Hochblüte zu folgen pflegt: ein Spielen mit technischen Kniffen und Künsteleien, dem der Manierismus auf dem Fusse folgte.

Zuerst und am deutlichsten kündigt sich das Neue in der zunehmend nüchterneren Behandlung der Architekturen und der Ornamente an. Mit der fröhlichen Pracht und der urwüchsigem Phantasie, mit der sich die Renaissance in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts eingeführt hatte, ist es nun vorbei. Schon Karl von Ägeri hat in den Scheiben, die er für den Kreuzgang des Klosters Muri im Aargau malte, mehrfach auf die Verwendung der charakteristischen Kandelaberfäulen verzichtet und an deren Stelle Architekturen gesetzt, die das Studium wirklicher Baulichkeiten belegen. Spätere Werke zeigen zwar, daß jene male-
rischen Motive auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch nicht in Vergessenheit geraten waren, aber sie sind ohne freudige Formenfülle gebildet, immer magerer, schematischer fallen solche Stützen aus, die ihren Abschluß durch einen dürftigen Giebel oder dergl. erhalten. Dafür galt es nun, einen Ersatz in anderer Richtung zu suchen. Auf den Scheiben aus der Frührenaissance ist außer dem Hauptbilde und seiner architektonischen Umrahmung nur für wenige Figuren Raum gelassen, welche die Zwickel neben den krönenden Teilen begeben. Vielleicht zum erstenmal in den Standescheiben, die Karl von Ägeri malte, kommen jene feinen Miniaturen auf, welche die oberen Eckstücke füllen: Szenen aus der Schweizergeschichte, biblische Vorgänge, von Ägeri zumeist aus Holbeins altem Testamente gewählt, Anspielungen auf die Lebensstellung und den Beruf des Stifters, Darstellungen, die zu den Perlen einer virtuoson Kabinettmalerei gehören. Sollte nun beim Anblicke dieser Bildchen zuerst der Gedanke erwacht sein, der historischen Malerei eine größere Bedeutung zu geben? Fast möchte man darauf raten, denn wenn auch einzelne Figurenbilder schon unter den Glasgemälden aus den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts erscheinen (Nr. 19 oben), so treten sie doch zurück neben der weit überwiegen-
den Zahl jener Schildereien, die einen ausgesprochen heraldischen und ceremonialen Charakter tragen, während nunmehr seit dem Ablaufe des 16. Jahrhunderts mit einemmal die entschiedene Vorliebe für figurenreiche historische und allegorische Komposition beginnt. Es ist nun begreiflich, daß zu

folchen Bildern eine Umgebung nicht mehr passte, wie sie die alten Meister mit üppigster Formenfülle zu bauen pflegten. Immer mehr wird daher der Vertikalismus der seitlichen Umrahmungen gesteigert, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts mit Vorliebe durch gekuppelte Säulen gebildet wurden, während der obere Abschluss die Form eines horizontalen Gebälkes oder eines Tonnengewölbes mit vorgeetzten Cartouchen erhält. Es leuchtet ferner ein, dass neben solchen wirklichen Architekturen die kleinen Zwickelbilder nicht mehr bestehen konnten. An ihre Stelle sind entweder Blumenvasen oder Genien getreten, welche die von dem Bogen herabhängenden Guirlanden halten. Ähnliche Gebilde kehren am Fusse der Scheibe wieder, während grössere Gestalten, meistens allegorische Figuren, die Lichtungen zwischen den Säulen füllen. Das ist der Typus, der sich für die Kabinettscheiben seit dem Schluss des 16. Jahrhunderts festgesetzt hat.

Gleichzeitig ist nun aber auch eine Änderung in dem Charakter des ornamentalen Beiwerkes zu gewahren. Vergebens wird man auf einer Scheibe aus dieser Spätzeit jene köstlichen Ornamente suchen, mit denen Ägeri den Fuss des Glasgemäldes Nr. 20 geschmückt hat. Diese späteren Künstler haben überhaupt nur eine Art von Ornamenten gekannt, das „Schweif- u. Rollwerk“, das seinen Ursprung von der Metalltechnik und den Laubfägearbeiten ableitet und nun mit so eigenfinniger Konsequenz verwendet worden ist, dass nicht selten die ganze Umrahmung eines Bildes aus solchen Schnörkeln besteht.

Endlich ist nicht minder auf die Änderung der Technik zu achten. Von dem Momente an, wo das Glasgemälde aufgehört hatte, ein stilisiertes Bild zu sein, war auch mit den einfachen Mitteln der bisherigen Praxis nicht mehr auszukommen. Jetzt galt es alles Ernstes den Wetteifer mit der opaken Malerei aufzunehmen, d. h. so viel wie möglich die bleierne Fassung zu vermeiden und Farbe neben Farbe auf eine und dieselbe Platte zu vereinigen. An Stelle der Überfanggläser kommt daher immer häufiger der Gebrauch der sog. Schmelz- oder Auftragfarben und damit eine trübe und gebrochene Stimmung der Töne auf, für die weder das Virtuosenhumor der Techniker, noch der erweiterte Umfang der Darstellungskreise einen hinlänglichen Ersatz zu bieten vermag.

Den Übergang zu dieser neuen Richtung stellen bereits die oben erwähnten Glasgemälde mit den eidgenössischen Bannerträgern dar. Andere Scheiben aus den siebziger Jahren schliessen sich denselben an:

Nr. 45 K, 0,315 h., 0,205 br., eine zierliche Kabinettscheibe, vielleicht von dem Luzerner Glasmaler Franz Fallenter († nach 1611) gemalt¹⁾. Zwei grüne Säulen mit einer Bekrönung von rotem Volutenwerk umrahmen das Alliance-Wappen des Stifters, das sich vom gelben Grunde abhebt. Zwei sitzende Engel flankieren die gelbe, von Rollwerk umgebene Tafel, die am Fusse der Scheibe

1) Vgl. über denselben Geschichtsfreund l. c. S. 210.

die Inschrift: „Heinrich Fleckenstein von Lucern | der Zyt Landtvogt zu Baden vnd | Anna Clauerin sin Eegmachel | 1571.“ enthält. Zwei feine Miniaturen, Sauhetze und Hirschjagd schmücken die oberen Zwickel.

Nr. 46 G Z, 0,305 h., 0,205 br. Auf violetter Basis, vor deren Mitte ein gelber Kranz den Schild des Stifters auf weißem Grunde umschließt, steht die Inschrift: „Ulrich Saler und Jacob. | Lafaruß . Hans . Jörg vnd Clous | fyne Sün . Anno Domini | 1571.“ Zwei derb, aber lustig komponirte Kandelaberfäulen flankiren die Scheiben. Putti in Rot gekleidet umtanzen die Stützen; andere tummeln sich in dem grünen Volutenwerk, das die Krönung bildet. Die kleinen Zwickelbilder stellen Satan vor, der Unkraut fäet, während der Landmann gegenüber unter einem Baum der Ruhe pflegt. Das Hauptbild zeigt die Parabel von den Arbeitern im Weinberge (Matthäus XX). In einem reichen Gemache, das sich in der Tiefe mit zwei kassettirten Arkaden öffnet, zählt der Hausherr am Tische den Arbeitern den Taglohn aus. Rechts steigen die einen zum Weinberge empor, gegenüber ziehen die anderen ab. Einer, der eben seinen Lohn empfängt, drückt dem Meister sein Befremden aus.

Es folgen zwei zierliche Rundscheiben im Schlafzimmer des Fürsten:

Nr. 47. 0,27 Durchmesser. Das Wappen auf weißem Grunde zeigt auf dem gelben Schild und dem Helm ein schwarzes Mühlenrad mit dem aus der senkrechten Speiche emporwachsenden Kreuze. Zwei rote, reich und elegant komponirte Kandelaberfäulen begleiten diese Mitte, darüber halten zwei Engel, in Ranken auslaufend, eine grüne Maskencartouche empor. Die Inschrift am Fuß der Scheibe lautet: „Caspar. Thoma. Felix und Batt¹⁾ | die Müller.gebrüder 1572.“

Nr. 48, gleicher Durchmesser. Ein grüner Kranz, mit roten Bändern umwunden und dreimal mit weißen Brustbildmedaillons besetzt, umgiebt den weißen Grund, auf dem der Schwur der drei Eidgenossen abgebildet ist. Die Ausführung in alter Technik ist derb, aber von bester Farbenwirkung. Der blauumrahmten Cartouchentafel am Fuß ist ein Ovalkranz mit dem Wappen der Stifter vorgesetzt (weißer Turm auf rotem Feld). Zu Seiten desselben: „Anthoni Fr . . . und Hans | Rudolf die Burkharte gebrüder 1572²⁾.“

Nr. 49 K, Durchmesser 0,51. Das Hauptstück, das auf weißem mit Guirlanden und schwarzen Schnüren geschmücktem Grunde den Schwur der drei Eidgenossen darstellt, weist auf gleiche Urheberchaft wie die vorige Scheibe hin. Beide Werke zeichnen sich durch die gute Farbenwirkung aus. Violett und Grün sind dieselben zarten Töne, deren sich Karl von Ägeri bediente. Die Köpfe sind mit Rotbraun modellirt. Dieses Bild flankiren zwei Pfeiler mit vor-

1) Beatus. Beat Müller, aus Zürich, ward 1577 Zwölfer bei den Schmieden, 1596 Stiftskämmerer. Er starb 1611. Auch die älteren Brüder waren Mitglieder des großen Rates, Caspar von 1579—1595, Thoman von 1583—1591. — Mitt. von Z.-W.

2) Ohne Zweifel die alte Zürcher Familie Burkhard. Antoni B. 1568 Zwölfer bei der Meisen. Er starb 1604. *J. Egli*. Neues historisches Wappenbuch der Stadt Zürich. Zürich 1860. Text zu Taf. VI.

geetzten Satyrhermen, die mit der Mittelkonsole eine rundbogige Doppelarkade tragen. Zu Seiten war der Tellchufs gemalt, von dem aber nur die eine Hälfte erhalten ist. Eine gelbe Tafel enthält die Unterschrift:

1314

Sich An Allhie Die frommen dry
 die sich Bishar Gefetzt hand fry
 ouch dran gestreckt Lyb, Gut und Blut
 ANNO Vnd das mit hilff Götlicher Crafft .M. D. LXXII
 Dasfelb Betracht O Eidgnoschaft
 (sic) Myd Sölche ding wie fy Gethan
 So wirt dich Gott gwüß nit verlan.

Darunter das Monogramm 

Alle diese eben beschriebenen Teile tragen unverkennbar den Charakter, der den Scheiben aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eigen ist, wobei speziell die reiche Bildung der Pfeiler an ähnliche Umrahmungen auf den 1579 datirten Standescheiben im Kreuzgange des Klosters Wettingen im Aargau erinnert. Letztere will Hermann Meyer¹⁾ für Werke des Zürcher Glasmalers Jos Murer gehalten wissen. Es ist dies eine Ansicht, der wir nicht beizupflichten vermögen, und wieder so meinen wir, daß die Haltung der vorliegenden Scheibe der Art des Murerfchen Vortrages widerspricht. Eine spätere Zuthat scheint der obere Abschluß zu sein, der Kranz, der über den Doppelarkaden das Wappen des Zürcher Geschlechtes der Lochmann umschließt, und die Inschrift, die zu Seiten desselben verzeichnet steht: „Hans Heinrich Lochman 1572 | Ernüwert durch nechtste fründ. | Hans Ulrich Lochman Nadler | Casper Dischmacher. Hans Heinrich | Schloßer, Melcher Seiller, und Rudolff | Schloßer, die Lochmanne alle vier gebrüdere. | 1663.“

Denfelben patriotischen Ton schlägt das figurenreiche Glasgemälde

Nr. 50 K, 0,58 h., 0,615 br., an. Nüchterne Architekturen teilen die Scheibe in 12 Felder ein. Das große Mittelbild, das auf weißem Grunde den Schwur der drei Eidgenossen darstellt, hat die Form einer halbrunden Lünette. Zwei Säulen schließen dieselbe im Viereck ein. Eine Cartouche im Bogenscheitel enthält die schreitende Figur eines geflügelten Löwen. Die seitlichen Zwickel schmücken zwei allegorische Frauengestalten. Diejenige links, mit einem Hunde an der Seite, liest in einem Buch, die andere mit einem Bienenkorbe auf dem Schoße ist schreibend dargestellt. Zwei schmälere Seitenflügel schließen sich dieser Mitte an. Sie sind in zwei Etagen geteilt. Dem Flachbogen der oberen Lünette zur Linken ist ein Rundschild mit dem S. P. Q. R., dem anderen gegenüber ein solcher mit dem eidgenössischen Kreuze vorgefetzt²⁾. Vier rechtwinkelige Kompartimente schließen

1) l. c. S. 300.

2) Der runde Schild zeigt auf rotem Felde ein durchgehendes weißes Kreuz, das alte Feldzeichen der Eidgenossen.

in gleicher Flucht nach oben die Scheibe ab, drei andere bilden den Fuß. Das mittlere dieser letzteren, das dem Hauptbilde entspricht, enthält zwischen einem Engel und der Fortuna den Schild der Lochmann, auf dem schmalen Fußbände liest man: „Hans Heinrich Lochmä der Raats | und pannerherr der Statt Zürich | 1576¹⁾.“ Unter den seitlichen Feldern, die Marcus Curtius und Struth Winkelried darstellen, wie er den Drachen besiegt, steht die Mahnung: „Einigkeit kleine macht Dut meeren | Zwythracht dut Land vnd lüt zerstören.“ Diese beiden letzteren Bilder bezeichnen den Abschluß einer Folge von Parallelen, die der Künstler zwischen der antiken Geschichte und den Thaten der Eidgenossen gezogen hat. Den Ausgangspunkt bilden zwei Darstellungen, die sich über dem Hauptbilde befinden: „Ein menisch Wyb bringt uf das Rych; Ein wybscher Mann verlurt das Glyck.“ Eine Königin, vermutlich Semiramis, läßt einen Turm erbauen. Ein Krieger, der zur Seite steht, ist als „NEMROT“ bezeichnet²⁾. Ebenso dunkel ist die zweite Scene, die der Künstler als das Gastmahl des Ahasverus bezeichnet hat. Thatächlich ist hier das Ende des Belsazar (Daniel 5) geschildert. Draußen sieht man einen Brand, in den Speisesaal, wo an der Wand das „MANE THETEL“ steht, stürmen Krieger herein, im Vordergrund ersticht „GADATA“ den „BALTHAS“³⁾. Es folgen nun auf den Seitenflügeln die Parallelen aus der römischen und der Schweizer Geschichte. „Also fieng an Romische Krafft“: Romulus erschlägt den Remus. Rechts „Ursach der fryen Eydgnoschaft“: Tellschuß. Weiter zur Seite des Mittelbildes l. Horatius Cocles verteidigt die Pfahlbrücke, r. Baumgarten erschlägt den Wolfenschiefs im Bade. L. Mucius Scävola ersticht den Schreiber des Königs Porfenna und verbrennt sich die Rechte, r. Arnold von Winkelried stirbt den Heldentod in der Schlacht von Sempach. Endlich zu Seiten der Basis l. Marcus Curtius springt in den Abgrund, und r. Struth Winkelried, der den Lindwurm erlegt. Auf den schmalen Borden, welche die Hochseiten begleiten, sind folgende Mahnungen geschrieben: l. „welcher verschetzt syn Lyb und Blut | alein dem Vatterland zu Gut | Der stiftet jm vil Lob und Eer | Sins Todts vergißt mā niemer meer“. Rechts: „O. Eidgnoschaft diß wol Betracht. | Bedänck hier wer dich fry hat gmacht. . . . Eyd vnd püntt wolt wol Erwegen“. Die Ausführung, besonders des Mittelbildes, obwohl hier die zarten Töne von Grün und Violet an gute Traditionen erinnern, ist ziemlich derb. Besser und mit anerkennenswertem Fleiße sind die kleineren Nebenbilder gemalt.

1) Es ist derselbe, der mit dem Datum 1572 auf der vorgenannten Scheibe erscheint. Er starb 1589 in Padua. (*J. Egli a. a. O.*)

2) Nach einer gef. Mitteilung meines verehrten Kollegen des Herrn Prof. Dr. *H. Steiner* in Zürich werden Nimrod u. Semiramis öfters zusammengestellt. Nimrod wurde von der späteren Sage der babylonische Turmbau zugeschrieben.

3) Der Name Gadata kommt nach Mitteilung des Obigen in der Bibel nirgends vor. Balthas ist eine Abkürzung von Balthasar und mit Belfazar zu identifizieren.

Nr. 51 G Z, 0,30 h., 0,20 br. Derbes, aber farbenluttiges Scheibchen. Das Hauptstück stellt die Anbetung der Könige dar. Im Hintergrunde eine Ruine, oben grau in Grau und gelb die Taufe Christi und die Enthauptung Johannis des Täufers. Auf der violetten Tafel an der Basis die Inschrift:

PRIOR ET TOTVS CONVENTVS
PERCELEBRIS COENOBV MARIS
STELLÆ. 1588¹⁾.

Unter den zürcherischen Glasmalern, die sich in der zweiten Hälfte des 16. und den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts bethätigten, kommt den drei Murern die erste Stelle zu. Sie sind neben ihrem Mitbürger Jakob Sprüngli, Franz Fallenter von Luzern, Daniel Lindtmeyer und Werner Kübler von Schaffhausen und dem älteren Jakob Spengler von Konstanz die Hauptvertreter einer Stufe gewesen, die zwar noch immer eine hohe Übung der Technik bezeichnet, in der Formbehandlung des Einzelnen jedoch, in dem Bau der Kompositionen und der malerischen Vortragsweise bereits die Anzeichen des beginnenden Verfalles erkennen läßt²⁾. Der älteste Murer, der sich als Glasmaler bethätigte, ist Jos, Jofs oder Jodocus gewesen (1530, † 1580). Fest beglaubigte Werke von seiner Hand sind uns nicht bekannt, um so größer ist die Zahl der Arbeiten, welche seine Söhne Christoph (1558, † 1614) und Jofyas (1564, † 1630) hinterlassen haben. Christoph besonders scheint sich eines weiten Rufes erfreut zu haben. Dafür spricht ein Auftrag, den er sogar von dem Rate von Nürnberg bekam. Drei Glasgemälde mit dem reichstädtischen Wappen, die er 1597 und 1598 ausgeführt hat, sind noch erhalten und sie gehören zu den schönsten Werken dieser Art, welche das germanische Museum in Nürnberg besitzt³⁾. Gemeinsam mit seinem Bruder hat er um 1606 die flotten Standescheiben gemalt, die unlängst aus dem Zeughaufe zu Luzern in das dortige Kunstmuseum auf dem Rathause übertragen worden sind⁴⁾. Mit dem Monogramm des Jofyas endlich ist eine Serie zürcherischer Zunftscheiben von 1604 und 1605 bezeichnet, die sich in dem fürstlich Fürstenbergischen Schlosse Heiligenberg befindet⁵⁾. Im übrigen waren die Murer weit davon entfernt, sich ausschließlich als Glasmaler zu bethätigen. „Sie erscheinen als ein ehrbares, frommes, tüchtiges Geschlecht. Bürgerfinn, Interesse für Kunst, Wissenschaft und Poesie, das Streben, anderen nützlich und gefällig zu sein, charakterisirt sie⁶⁾.“ Jodocus und Jofyas, sein

1) Die 1227 gegründete Cistercienserabtei Wettingen bei Baden im Aargau. Siehe auch Nr. 82 u. ff.

2) Vergl. über dieselben Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1845 S. 6 u. f. u. bef. *Hermann Meyer*, l. c. S. 213—222.

3) Vgl. über dieselben Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1883. S. 465 u. f.

4) v. *Liebenau*, a. a. O. 1880. S. 56.

5) Zürcher Tafchenbuch auf das Jahr 1881. S. 282 u. f.

6) *H. Meyer*, l. c. 221.

Sohn, sind Mitglieder des großen Rates gewesen und beide haben später als Amtmänner in Winterthur gewaltet. Ein Zeugnis von keineswegs gewöhnlicher Bildung legt auch ihre Beschäftigung mit der Schauspieldichtung ab. Und wieder so haben sie als darstellende Künstler über den Rahmen des einseitigen Berufes hinausgegriffen. Von Jodocus, dem Vater, sind zwei große Holzschnitte, eine Landkarte des Zürichgaaues von 1566 und der tüchtige zehn Jahre später datierte Stadtprospekt von Zürich ausgeführt. Christoph endlich, der sich nach Sandrarts Bericht eine Zeit lang bei Tobias Stimmer in Straßburg bethätigte ¹⁾ und gemeinschaftlich mit diesem eine Anzahl illustrirter Werke herausgegeben haben soll, ist auch als Porträtmaler und Radierer thätig gewesen ²⁾.

Mehrere Werke, die unverkennbar den Stempel Murerischer Abkunft tragen, haben wir in Wörlitz wiedergefunden. Die Reihe eröffnen sechs Scheiben Nr. 52—57 im „geistlichen Zimmer“, welche die Geschichte des verlorenen Sohnes schildern. Hier ist nun die bildliche Darstellung die Hauptsache geworden, neben welcher die heraldischen Zierden als bloße Zuthaten erscheinen. Was ferner auffällt, das ist die eingehende Betonung des landschaftlichen Elementes und der Verzicht auf architektonische Dekorationen, deren Stelle ein ovaler Rahmen von Roll- und Schweifwerk versteht. Eine Cartouche am Kopf der Scheiben enthält die erläuternden Verse. Unten sind in einer Folge von viereckigen Kompartimenten die behelmten Wappen der Stifter und ihre Namen gemalt. Der Umfang der Palette ist gering: ein ziemlich dunkles Gelb, blaue Schmelzfarbe und ein hoch aufgeschmolzenes Grün sind die Hauptfarben. Die nackten Teile zeigen das der Murerischen Schule eigentümliche Kupferbraun mit sehr effektiv herausgeschafften Lichtern und einer Kraft des Helldunkels, die stellenweise überraschend wirkt. Die Vorgänge, die sich in zeitgenössischem Habit vollziehen und vielfach an Christophs „Emblemata“ erinnern, sind lebendig und sprechend geschildert, die Köpfe vortrefflich gezeichnet und im Ausdrucke nicht selten aufs feinste nüancirt. In den Gewändern fallen die eckigen und straffaltigen Motive auf, wie sie die Murer zu zeichnen pflegten. Immerhin — und es gilt dasselbe von den weiblichen Köpfen — hat sich die Manier noch nicht bis zu dem Grade gesteigert, die Josyas' Arbeiten eigen ist, so daß wir geneigt wären, diese Scheiben dem älteren Bruder Christoph zu vindizieren ³⁾.

¹⁾ Beweise für seinen Aufenthalt in Nürnberg u. Augsburg sind dagegen nicht erbracht. *H. Meyer* S. 218 vermutet, daß die Kunde hiervon auf die Verwechslung mit einem gleichnamigen Reutlinger Maler zurückzuführen sei.

²⁾ Als Ölporträte von Josyas sind die Bildnisse Hofspinians auf der Stadtbibl. Zürich (*S. Vögelin*, Neujahrsbl. der Stadtbibliothek Zürich auf das Jahr 1875 S. 9.), des Zürcher Bürgermeisters Bernhards von Cham u. Hans Ulrich Wolfs in Besitz des Herrn Alfred Merian-Thurneysen in Basel beglaubigt. Unter seinen Radirungen sind die bedeutendste die große aus mehreren Blättern zusammengesetzte Tafel mit Szenen aus der Gründungsgeschichte des Schweizerbundes, darunter die Wappen der 13 alten und der zugewandten Orte (es trägt die Unterschrift Christoph Murer 1580), ferner eine Hirschjagd von 1605 u. die Sammlung von 40 emblematischen Blättern, die 1622 nach seinem Hinscheiden in Zürich erschien.

³⁾ Die Maße sämtlicher Scheiben sind die nämlichen: 0,29 h., 0,20 br.

Nr. 52. Auf dem Bande, das sich über dem Wappen am Fusse der Scheibe hinzieht, sind folgende Namen verzeichnet: Harttman Schwertzenbach Landtvogt zu menderys 1590¹⁾. Barbara Peyerin Säl. Margareta Zieglerin. Oben heisst es:

Ein mensch zw̄r fün hatt by eināder
deß iüngstē furs mütt stund zu wandern
begert vom Vatter syn Eertheil
zücht darmit hin, was frech vnd geil.

Luce, XV. Cap.

Zur Linken, wo die offene Pforte den Einblick in ein stattliches Renaissance-Gemach gestattet, sagt der Sohn den Seinen Valet. Mutter und Geschwister stehen weinend zur Seite. Der kecke Trotz in der Haltung des Stutzers, der dem Beschauer den Rücken kehrt, ist gut geschildert. Er hat den Beutel empfangen und der greise Vater giebt seine Mahnung dazu. Rechts sieht man die Verlassenen noch einmal. Die Mutter wendet sich weinend ab, der Vater warnt, aber der Flüchtling will nicht mehr hören. Er sprengt auf seinem Schimmel dem Hofthore zu und schwenkt voll Übermut den Hut.

Nr. 53. Als er nun kam in frömde land
fyns glychen er dennechsten fand.
Schmarotzer, spiler, sunst sul gind
die uff pschifs abricht warend gschwind.

Die Stifter sind: Houptman heinrich Bräm zunfftmeister 1590. Jacob meister zunfftmeister . 1590 . Hans Rudolff Raan des Rhats vnd Landtvogt in fryen empteren 1590. Anderes Bräm Zunfftmeister. Der Künstler hat hier ein köstliches Sittenbild gemalt: Das Weltkind ist am Ziele angelangt. Von der Hausecke, wo ein Pärchen unter dem Baume lagert und zwei Pfauen sich brüsten, eilt ein Burfsche herbei, aber ein anderer ist ihm zuvorgekommen, der schon den Absteigenden bedient, während von der Freitreppe herab die Wirtin den Willkomm bringt. Oben grüsst einer zum Fenster heraus und daneben, wo sich über der Treppe eine Art Pavillon verbaut, scheint eine Sippchaft vornehm geputzter Herren und Damen mit erwartungsvollen Mienen den Kommenden zu mustern.

Nr. 54. Hie ist er inn syn höchsten Eeren
kostfry mit schenckē, spilen, Zeeren
kumt vm das syn in kurtzer stund
dar nach vf giagt glych wie ein hund.

Über dem Wappen stehen die Namen: Kaspar Hess. Hans Jacob Schwytzer. Christoff Murer. Petter Füßli . 1590. Vorne zur Rechten, wo sich ein grüner Vorhang über eine Gartenlaube drapirt, sieht man die Herren und Damen wieder.

1) Mendrisio im Tessin. Das Wappen ist das in Egli's Wappenbuch auf der Variantentafel VI mit Nr. 66 bezeichnete.

An dem bedeckten Tische wird um Gold gespielt. Links, wo unter einer gestutzten Laube zwei Geiger musizieren, bereiten sich die Paare zum Tanze vor. Zwischen beiden Gesellschaften stehen die rechnende Wirtin und ihr Knecht; in der Ferne aber eilt ohne Mantel der verlorene Sohn von dannen, von grimigen Weibern verfolgt, deren eines die Mistgabel über dem Flüchtlinge schwingt.

Nr. 55. zu einem meyerhof Kumpt er,
muß fūwhirt syn das ward im schwer
Grofs hungersnott in schwerlich krenckt,
Ans vatters tisch er erst gedenckt.

Unten: Heinrich Bürkli ¹⁾. Heinrich Kilchsperger. Rudolf Steinbrüchel. Hans Ludwig Holtzhalb 1590. Die linke Hälfte des Bildes ist zerstört. Rechts schreitet der schlimm Heruntergekommene, der zwar noch die mi-parti-Hofen trägt, einer Bauernhütte zu. Mit erlaunter Gebärde tritt der Meister dem Flehenden entgegen. Jenseits des Baches, wo sich der Ausblick auf eine laufchige Wiese öffnet, ruht der Sauhirt bei den weidenden Tieren.

Nr. 56. Um Gnad der fun den Vatter bitt
Wyl er bishar hett gfolget nitt.
der vatter ferzycht im Desshalb,
Rüf's fröüdmal zu, nimpt absgmest kalb.

Die Wappen der Wafer und Gofsweiler an der zerstörten Basis sind ohne Zweifel willkürliche Zuthat. Die Heimat ist nun wieder gefunden. Mit Staunen gewahren die Brüder den Reumütigen, der in defektem Zustande, mit bärtigem Angesicht und struppigen Haaren vor dem Vater kniet. Wohlwollend kommt der Alte auf ihn zu, und von der Linken, wo ein Bruder von der hohen Laube herab den Vorgang betrachtet, kommt die traurige Mutter herbei. Gegenüber wird zum Festmahle gerüstet. Ein geschlachtetes Kalb wird ausgeweidet und ein Knecht trägt außerdem ein Lamm herbei. Die Scene spielt in einem Hofe. In der Tiefe öffnet ein hohes Thor den Ausblick ins Freie, wo die Landleute ihr Tagwerk verrichten und eine Frau am Ziehbrunnen hantirt.

Nr. 57. Der elter fun vom feld kam her
wirt zornig als er hört die mer
der Vatter bitt das er freüd hab
wyl in Gott lebent wider gab,
hie merck der rüwet fūnder wal
Das er Gott vm gnad pitten sal
so fint verzychung er allmal.

Luce XV. Cap.

1) Abweichend von dem heutigen Wappen der Bürkli von Zürich zeigt es auf rotem Feld ein weißer aufrechter Widder mit dem Metzgerbeil und die Halbfigur desfelben Tieres als Kleinod auf dem Helm.

Von den vier Wappen, welche die Basis schmückten, sind nur diejenigen des Diedthelm Holtzhalb und des Hans Kluntz 1611 erhalten. Das Mittelfstück ist wieder ein köstliches Sittenbild. Im Vordergrund steht der zürnende Sohn vor seinem Vater. Er ist vom Feld gekommen und hält noch die Hacke. Der Alte weist beschwichtigend nach oben, wo der Wiedergefundene gefeiert wird. Das Festmahl ist in vollem Gange. Zwei Geiger spielen dazu. An der reich besetzten Tafel sieht man festlich geputzte Herren und Damen, und dem Bekehrten, den sein Nachbar traulich umfängt, fächelt ein Diener mit dem Pfauenwedel Kühlung zu. An der Wand zur Linken ist ein Büffett mit Teppichen und kostbaren Gefäßen ausgestattet. Dieser Scheibe kommt am nächsten das zierliche Glasgemälde

Nr. 58 Fr K, 0,305 h., 0,205 br. Ein ovaler Rahmen von Rollwerk schließt das Hauptbild ein. Die vier Eckzwickel sind mit den weiblichen Personifikationen der Geduld, der Kraft, der Vorsicht und der Mäßigkeit geschmückt. Dem Scheitel des Rahmens ist eine gelbe Cartouchentafel vorgesetzt; ihre Aufschrift lautet:

Ein Kleiner wür. ein mal veracht
der den darnach vns leben bracht;
drum solst nit richten nach dem schein,
es darff noch was darhinder sein.

Das Hauptbild, worauf sich diese Verse beziehen, stellt in lebendiger Auffassung den Kampf zwischen David und Goliath dar. Diesseits des Baches steht der Riese in vorgebeugter Haltung auf den Speer gestützt. Von jenseits rennt der Knabe mit der Schleuder an. Dahinter dehnt sich die Landschaft in weiter Perspektive vom Lager bis zu dem fernen von blauen Bergen begrenzten Seegelande aus. Die Wahl der Töne stimmt mit den vorigen Nummern überein. Die Ausführung mit breiten, kokett nüancirten Schatten ist ungewöhnlich fein. Wir möchten auch diese Arbeit dem Christoph Murer zuschreiben. Ein Ovalkranz am Fuß der Scheibe schließt das Wappen des Stifters ein. Zu Seiten ist sein Name: Christoff Ritter, geschrieben.

Erheblich geringer und wohl nur Atelierarbeiten der Murer sind zwei kleine Glasgemälde im „kriegerischen Zimmer“.

Nr. 59 (0,28 h., 0,19 br.). Auf der Basis sind die Wappen der Stifter auf gelbem Grunde von weißen Ovalkränzen umgeben und zwischen denselben die Namen „Cunrat Grebel vnd Hans Rudolff Scholzer 1590“ verzeichnet. Eine Inschrift über dem ovalen Cartouchenrahmen des Hauptbildes stellt Stüssli's Ende dem Heldentode des Horatius Cocles gleich.

Wie horacyus zrom thett ein bstand
Herr Rudolf Stüssli von Zürich
mit einer strittax schlug er druff

Also stritt hie fürs vatter Land
die Brug beschirmt er Ritterlich
ward zledt erstochen vnden vff.

. 14

33 .

Auf der Brücke, hinter welcher stromaufwärts zwei Mühlen stehen, hält der tapfere Bürgermeister in verzweifelterm Kampfe mit der Hellebarde aus. Allein dem

Feinde gelingt es, ihm meuchlings beizukommen; ein Schwyzer, wie die Überlieferung meldet, hat sich unter die Brücke geschlichen und bringt dem Helden durch die aufgedeckten Planken die Todeswunde bei.

Nr. 60 (0,278 h., 0,175 br.) zeigt eine ähnliche Umrahmung und zwischen den Wappen die Inschrift „Petter Hirtzell. Hans Heinrich Vsteri 1591“. Die folgenden Verse kommentieren das Hauptbild:

Ein großer vnd grufamer Trach,
Ward gfehen in der schwytzer march,
fil schadens man vō im empfeng
dem winckelriedt es zhertzen gieng
gantz manlich dē Trachē erleitt
fym vatterland schafft sicherheit.

Struth Winkelried, ein langbärtiger Ritter, der wie Stüfli den Harnisch des 17. Jahrhunderts trägt, schwingt in der Rechten das Schwert, mit dem er dem Drachen den Kopf vom Rumpfe trennt. Die Scene spielt in einem waldigen Grunde. In der Ferne, wo sich der blaue Himmel wölbt, ragt eine Felsburg empor.

Nr. 61 K, 0,255 h., 0,17 br. Auf purpurnen Postamenten stehen seitwärts zwei rote Säulen mit gelben Kapitälern. Am Fuß die Inschrift: „Conradt Grebel | Hans Conradt Koller | 1591“, begleitet von zwei roten Ovalkränzen, die auf weißem Grunde die Wappen der Stifter umschließen. Die Inschrift am Kopf der Scheibe lautet:

vom König Persona Rom litt thrang
Mutzyus Zefula sumpt nit lang
fürs vatterland fyn läben wagt,
Und wyl er nach dem Küng nit fraagt
ersticht den schryber vnerkent
Hirdurch der Krieg von Rom abwent.

Unter dem grünen Zelte stützen zwei Krieger den Schreiber, der sterbend von dem mit Gold und Schriften bedeckten Tische zurückfinkt. Links der erschrockene Porfenna. Gegenüber, wo man in der Ferne das Lager und jenseits des Flusses die Stadt Rom erblickt, hält Mucius Scävola die mit dem Schwert bewehrte Rechte über das Feuerbecken. Die Farben sind Gelb, Violett, Blau, Graublau, Braun und Schmelzgrün.

Von geringerer Qualität sind die ohne Zweifel ebenfalls aus Murers Werkstatt stammenden Scheiben Nr. 62–65 G Z (0,29 h., 0,185 br.), Reste einer Folge, welche die Werke der Barmherzigkeit darstellte. Auf allen vier Stücken ist die gleiche Einfassung schablonenmäßig wiederholt. Neben der weißen Cartouchentafel umschließen zwei grüne Ovalkränze auf weißem Grunde die Wappen der Stifter. Darüber folgen auf violetten Postamenten zwei rote Pfeiler mit gelben Kapitälern und ein violettes Schnörkelwerk, aus dem zu beiden Seiten ein beklei-

deter Engel guckt. Der Mitte dieses oberen Abchlusses ist eine mit gelbem Rollwerk umrahmte Tafel vorgefetzt, welche die auf das Hauptbild bezüglichen Verfe enthält. Alle Merkmale der späteren Murerischen Auffassung sind hier vereinigt: die blöden hochtirnigen Köpfe, gespreizte Posen und straffaltige, eckig gebrochene Draperien. Figuren und Ornamente sind mit ehrbarem aber geistlosem Fleiße gemalt. Im Gegenfätze zu den vorigen Scheiben ist die Palette durch ein schönes Violett und roten Überfang bereichert.

Nr. 62. Die Hungrigē an Christi statt
Sond wir vff erd hie spyfen fatt.

Als Stifter nennen sich: H. Hans Jacob Fries | Lefer der Heligen Schrift . M. Hans Jacob Haller Prediger zu grossen Münster 1610. Das Friesische Wappen links ist zerstört, ebenso die untere Hälfte des Bildes. Es stellt die Speifung der Armen in einer Küche dar, aus der sich in der Tiefe der Ausblick auf eine Seelandchaft eröffnet.

Nr. 63. Der mensch Gottes pot rächt bedēckt
Wan er den Arme durftigen drenckt.

Unten: Heinrich Balber Amptman zu Küßnacht. Cunrath Rollenbutz, vogt zu Hegi . 1610. Die Scene spielt in einem Hofe. Aus dem palastartigen Gebäude zur Rechten schauen vornehme Herren und Damen den Armen zu, die sich an dem ihnen dargebotenen Labfal erfreuen. Im Vordergrunde wird ein Paar mit Milch und Wein bewirtet.

Nr. 64. Das ist eins der Christlichē-wercken
Krankne bñchen in Gott fy sterken.

Stifter: Ulrich Locher . Rudolff Ulrich . Cunrat Locher 1610. Im Krankenzimmer ruht ein nackter Mann im Himmelbett. Ein Besuch scheint ihn durch geitliche Lektüre zu erbauen. Am Tische links bereitet eine Frau Arzneien zu.

Nr. 65. Den frömbdliŋ v̄d Wysloßen gaft
Bilich umb Gott in zherberg haft.

Unten (wo das Zieglerische Wappen fehlt) Thoma Werdmüller. vnd Hans Jacob Ziegler . 1610 . Ein stattlicher Herr empfängt unter der Pforte seines Hauses Mann, Frau und Tochter aus dem Volke.

Nr. 66 G R, 0,305 h., 0,21 br. Zwei rote Säulen tragen ein seitwärts vorgekröpftes rotes Gebälk. In den schmalen Seitenflügeln stehen zwei allegorische Frauen: 1. Justitia, gegenüber eine Dame mit Buch und Schlange (Klugheit?). Eine gelbe Tafel im Scheitel enthält die Inschrift:

Dry Ding, dies metfchlich (sic) | gschlächt erhelt
Wan woldath, Eer und Straff ist bñtelt.

Am Fuß der Scheibe steht zwischen den gelben Ovalkränzen, welche die Wappen des Stifters und seiner Gattin (das letztere zerstört) umgeben, die Unter-

Inschrift: M. Hanß Heidegger | deß Raths . vnd F. Barbara | Gimperin syn Eegmahel . 1603. Das Hauptbild ist eine abgekürzte Wiederholung deselben Gegenstandes, den Christoph Murer auf einer 1597 datirten Scheibe im Germanischen Museum zu Nürnberg behandelt hat¹⁾. In der Mitte unter der gelben, von Wolken befäumten Glorie thront ein Weib²⁾. Ein roter Mantel läßt die Brust entblößt, aus welcher die Frau einen Strahl von ihrer Milch auf die unten harrenden Männer, Weiber und Kinder spritzt. Zu Füßen der Dame liegen die „S. Biblia“, die Gesetztafel (RELYON) und vor einem anderen Buche „RESBVBLICA“, Reichsapfel, Schwert und Szepter. Die Beischrift lautet: SVBRSTITION. In ihrer Linken hält die Dame Schwert und Geißel. Tiefer sieht man einen gefesselten Türken, einen klagenden Mann und eine Frau, die sich von dieser Mitte abwenden. Ähnliche Gegenätze sind durch das Treiben in der Ferne geschildert. Links wird im Frieden die Ernte bestellt, rechts sieht man eine Schlacht und eine brennende Stadt. Grobe Malerei mit allen schablonenhaften Blödheiten des Murerischen Stils.

Nr. 67 Fr K, 0,30 h., 0,20 br. Violette Pilaster und rote Säulen, mit rotem und blauem Gebälke in die Perspektive gezogen, rahmen die Mitte ein, wo auf weißem Grunde das Reinhardtische Wappen steht. Das Kopfstück zeigt drei Jäger, die einen Eber abfangen. Unten enthält eine Cartouchentafel die Inschrift „. . . ch vnd Hans Balthaßer die Reinhart gebrüder von Zürich 1630³⁾.“

Neben den Murer ist durch eine ungleich tüchtigere Arbeit ein anderer Landsmann, Hans Jacob Sprüngli von Zürich (geb. um 1559, † 1637)⁴⁾ vertreten. Auch er ist einer von denjenigen Meistern, die sich eines nicht gewöhnlichen Rufes erfreuten, und hat ebenfalls seine Kunst außer Landes bethätigt. Er ist in Prag und Nürnberg gewesen, wo Murr sechs Scheiben kannte, die sich als Widmungen Sprüngli's in dem v. Praun'schen Kabinette befanden. Ebenso kommt in derselben Stadt sein Name auf dem Tucher'schen Fenster in der S. Lorenzkirche vor, obgleich es noch nicht gelungen ist, das Verhältnis des Meisters zu diesem stattlichen Werke zu klären⁵⁾.

Die Arbeit, die sich von Sprüngli in Wörlitz befindet, reiht sich den tüchtigsten Werken an, die von Schweizer Glasmalern in der Spätzeit des 16. Jahrhunderts geschaffen worden sind. Es ist dies die Scheibe

Nr. 68 Fr K, 0,30 h., 0,21 br. Am Fusse, dessen Mitte in einem grünen Kranz der Schild der Sprüngli schmückt, hat sich der Meister mit vollem Namen unterzeichnet: „Jacob Sprüngli Auralist vnnnd Glasmaler z. Zürich 1595⁶⁾.“ Zu Seiten dieser Unterschrift sind zwei tanzende Putti gemalt. Zwei rote Säulen, über denen

1) Vgl. die Beschreibung derselben im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1883. Nr. 4. S. 465 u. f. und 2 Briefe Murers herausgegeben von *H. Bendel* ebendaf. 1885. Nr. 2.

2) Auf der Nürnberger Scheibe steht über dieser Dame in der Glorie der Name Politia geschrieben.

3) Vgl. auch Nr. 80 unten. — 4) *H. Meyer*, l. c. S. 227 u. ff.

5) *A. a. O.* S. 230 u. f. — 6) Vgl. dazu *H. Meyer* l. c. S. 232 Nr. 1.

die Personifikationen von Glaube und Hoffnung ruhen, rahmen das Hauptbild mit einem Aufsatze von grünem Rollwerk ein. Auf einer Tafel in der Mitte des letzteren steht die Mahnung:

Wollust fñehrt zum Todt vnnnd Verderben
 Durch arbeit muet mans Låben Erben.
 1595.

Auf weißem Grunde steht der reckenhafte Herkules. Um den nackten Körper hat er das Löwenfell geworfen. Der Kopf, den der lange Haarwuchs wie eine Måhne umwallt, zeigt einen fast wilden Ausdruck der Unschlüßigkeit, denn der Blick ist durch die üppige Voluptas gefesselt, ein nacktes Frauenzimmer, das mit süß lächelnder Miene, einen Becher in der Linken und die Mandoline in der anderen Hand, zur Rechten sitzt. Ihr gegenüber erscheint die züchtig gekleidete Virtus. Sie spinnt und liest dazu und um sie herum sind, als Symbole des thåtigen Lebens, Globus, Bienenkorb und Dreschflegel gemalt. Ein Hohlweg öfñet sich in der Tiefe, über dem zwei Glorien schweben. In die eine über der Virtus zeichnet ein Engel das Wort „Vita“ ein, in der anderen aber harrt ein Totengerippe. Zeichnung und Malweise unterscheiden sich aufs bestimmte von den Murerfchen Werken. Erstere ist merkwürdig frei und belebt, das Nackte bis auf die Details von Händen und Füßen meisterhaft durchgeführt und mit grauen Schatten und weißen Lichtern wunderzart modellirt. Die Gewänder sind fast ohne Manier drapirt und die Köpfe von überraschender Kraft des Ausdruckes. Die Farbenstimmung ist vorwiegend kühl und neu das feine Graublau auf dem Gewande der Virtus.

Nr. 69 K, 0,295 h., 0,205 br. Diese zierliche, tadellos erhaltene Kabinett-scheibe stellt fast in gleicher Auffassung wie Nr. 20 Karl den Großen und den „Major Domus“¹⁾ vor, die gemeinsam auf glattem gelben Grunde das Modell des Großmünsters von Zürich halten. Auf einer Cartouchentafel, die, wie eine Brustwehr, hinter den beiden steht, liest man das typische Distichon:

CHRISTO INNIXA PETRÆ
 TIGVRINA ECCLESIA, CHRISTO
 FIDIT . ET ILLIVS
 TVTA FAVORE MANET.

Doppelt hinter einander gestellte Pfeiler begleiten diese Mitte. Sie tragen ein geradliniges, in der Mitte überhöhtes Gebålk, dessen Scheitel eine blaue Cartouche schmückt. Zwei bunte Bildchen zieren die seitlichen Zwickel. Links schwebt

¹⁾ Die Erscheinung dieses letzteren entspricht übrigens fast genau derjenigen Herzog Burchards auf der Scheibe Nr. 20. Er ist, wie Karl, geharnischt, auf dem Haupte trägt er eine Art Herzogskrone, in der Rechten hält er das Szepter. Diese Verwandlung Herzog Burchards in den Major Domus Karl Martell ist schon auf einer Scheibe von 1545 nachweisbar. Vgl. dazu *F. S. Vögelin*, Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich 1883. S. 6 u. S. 20 Note 21.

Gottvater in einer Glorie, von der anderen Seite nahen sich die zürcherischen Schutzheiligen SS. Felix, Regula und Exuperantius, die ihre abgeschlagenen Köpfe auf den Händen tragen. Den Fuß der Scheibe nimmt zwischen den Schildern des Stifters und seiner Gattin eine Tafel ein. Sie enthält die Inschrift: „H. Wolfgang Haller verwalter deß | Gtiffts zum Großen Münster, vnd F. Elsbeta Göldin sein Eegmahel . 1600¹⁾.“ Ziemlich gewöhnliche, aber sorgsam durchgeführte Arbeit.

Nr. 70 W, 0,295 h., 0,20 br. Ziemlich vollständig erhaltene Wappenscheibe. Zwei Pfeiler mit vorgefetzten Kandelaberfüßen, rot, violett und purpurn, tragen ein stumpfgebügel gebrochenes Gebäck. Zu Seiten der krönenden Cartouche ruhen neben Blumenvasen zwei Engelchen. Zwei andere, die auf Hörnern blasen, stehen zur Seite. Festons und Bänder hängen und flattern von dem Giebel in die Mitte herab, wo auf weißem Grunde das schön stilifirte Wappen der Freiherren von Hohensax steht. Darunter enthält eine Tafel, von grünem Rollwerk umrahmt, die Inschrift: „Johan̄ Philipp von der hohen Sax | freyherr . Herr zu Sax, forstegk vnd | Frisichenberg etc. 1589²⁾.“

Nr. 71 W, 0,295 h., 0,20 br. Diese ebenfalls wohl erhaltene Scheibe ist vielleicht ein Gegenstück zu der vorigen gewesen. Sie hat eine ähnliche Bekrönung, neben welcher zwei Engel ruhen. Der eine hält ein Kreuz, der andere ein Schild, darin ein Anker steht. Neben den Säulen, die den breiten Pfeilern vorgelegt sind, stehen außer zwei weiblichen Personifikationen l. Justitia, r. Fortitudo. Das Mittelstück zeigt auf weißem Grunde das Wappen der Kampli von Zürich mit geschlossenem Helm. Zwei Engelchen, das eine mit den Gefetzttafeln, das andere mit einer Posaune, ruhen zu Seiten der Schrifttafel, die, von blauem Rollwerk umrahmt, den Fuß der Scheibe schmückt. Die Inschrift lautet: „Herr Johans (Kampli) diser Zytt | Burgermeyster (der Statt) Zürich 1589.“

Nr. 72 G Z, 0,32 h., 0,205 br. Zwei Pfeiler und ein Stichbogen bilden den Rahmen. Die weißen Fronten der Stützen sind mit Ranken dekorirt, die aus Urnen emporwachsen. Eine Engelcartouche schmückt den Scheitel des Bogens, dessen Leibung mit runden Öffnungen durchbrochen ist. In den Zwickeln turnieren zwei Ritter. Die Mitte nimmt auf schwarzem und gelbem Damast das Wappen der bernischen Patrizierfamilie v. Wyttenbach ein. Eine gelb umrahmte Tafel, neben der am Fuß der Scheibe zwei blöde Engelchen sitzen, nennt den Stifter: „Nicklaus Wittenb(ach) der Zitt | Seckell Meister (der Statt Biel | anno 159 . .“ Ziemlich ordinäre, wenn auch farbig wirkfame Arbeit.

1) Über Wolfgang Haller cf. *Vögelin* l. c. S. 15.

2) Freiherr Johann Philipp von Hohensax, pfälzischer Rat, Herr zu Sax etc., der sieben Jahre, nachdem er diese Scheibe gestiftet, meuchlings von seinem Neffen ermordet wurde, ist der Besitzer der sog. Manessischen Liederfammlung gewesen. Vgl. über ihn *H. Zeller-Werdmüller* im Jahrbuch für schweizerische Geschichte, herausgegeben auf Veranstaltung der allg. geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz. Bd. III. Zürich 1878. S. 51 ff.

Nr. 73 K, 0,315 h., 0,20 br. Wappenscheibe gewöhnlichen Schlages. Zwei rote Säulen tragen ein Gebälk von heller ins Purpurne gebrochener Rosafarbe. Darüber zieht sich, von grünen Pfeilern flankiert, das ziemlich mittelmäßige Bild einer Hirschjagd als Kopfstück hin. Die den Säulen vorgeetzten Schilde scheinen willkürliche Zuthat zu sein. Die ganze Fußbreite nimmt eine blau umrahmte Tafel ein. Sie enthält die Inschrift: „Anthony Von Erlach der Zytt Landtvogtt Der Graffschaft Badenn Im Ergöuw. Anno 1600.“ Sein Wappen, von einem großen Ovalkranze umschlossen, schmückt auf gelbem, mit schwarzen Schnüren belebtem Grunde die Mitte.

Nr. 74 G Z, 0,34 h., 0,235 br. Violette Pfeiler mit vorgeetzten Säulen tragen ein violettes in der Mitte halbrund überhöhtes Gebälk. Die Zwickelbilder stellen r. S. Barbara, l. S. Georg vor, der zu Pferd gegen den Lindwurm stürmt. Auf dem weißen Grunde das Wappen. Unten halten zwei Engel eine Tafel mit der Inschrift: „Jörg Heinrich Härtli | des Raths vnd Buwherr der | Statt Baden und Barbara | Locherin sin Egemachel | 1603. † “

Nr. 75 G Z, 0,335 h., 0,24 br. Seitenstück zu der vorigen Scheibe. Oben l. S. Heinrich der Kaiser mit dem Modell einer Kirche; r. S. Anna selbdritt. Vor der Mittelsäule die Alliance-Wappen. Zwei Engel mit den Symbolen des Glaubens und der Hoffnung begleiten die gelbumrahmte Tafel am Fuß. Die Inschrift lautet: „Hans Heinrich Silberissen | Burger zu Baden vnd Anna | Bodmerin sein Eliche huß | frouw. 1603.“

Von demselben unbekanntem Meister, der sein Monogramm auf der Scheibe Nr. 74 verzeichnet hat, stammt das Glasgemälde

Nr. 76 G R, 0,33 h., 0,245 br. Stützen wie auf der vorigen Scheibe tragen einen roten Flachbogen. Darüber flankieren zwei posaunende Engel die mit gelbem Rollwerk umrahmte Tafel. Sie weist die Inschrift:

Die welt zergatt mit allem bracht
 Das alter den menschen haeflich macht
 Duffell die Jugend lert das sich nit zimpt
 zu ledft Der Todt alles (zu im) nimpt
 Rufft Dich das man berit (sic) findt



Das Hauptbild ist mit trüben Farben gemalt, aber weich modelliert. In der Mitte, unter dem weiß, blau und violett bewölkten Himmel schaut sich, auf der Weltkugel sitzend, eine nackte Schöne im Spiegel an. Ein Alter schleppt sich mühsam auf den Krücken herbei und vor den beiden steht ein nacktes Knäblein. Es hält ein Kartenspiel. Würfel und Becher liegen vor dem Kleinen, dessen Füße eine Schlinge umgarnt. Ihr Ende hält der Höllendrache, der hinter der nackten Dame aus den Flammen emporsteigt. Ein anderer Feind lauert hinter dem Rücken des Kindes auf, der Senfmann, ein Totengerippe mit der Sanduhr auf dem Haupte, neben dem ein Sarg des Opfers harret. Zwei Ovalkränze

umgeben vor der Basis die tüchtig stilisierten Wappen des Stifters und seiner Frau. Dazwischen enthält eine Cartouchentafel ihre Namen: Michel Ruwet zu | Rapperschwyll vnd | Elifabet Bodmerin | sin Eliche Gemachel. 1603. 

Eine ähnliche, aber noch ausführlichere Allegorie enthält die spätere Scheibe Nr. 77 G R, 0,35 h., 0,255 br. Buntes Rollwerk, aus dem die Halbfiguren zweier Frauen mit Füllhörnern emporwachsen, flankiert die obere Tafel mit der Inschrift:

Ein freyt sich stets in mir erhebt
 min lib der feelen widerstrebt
 der sterblich lib, der feelen speis
 das finig fuocht mit allem fleis.

Ein Ovalkranz zur Linken der Basis umschließt auf weißem Grund die von dem Reichswappen überragten Standeschilder von Zug, neben denen zwei Löwen das Schwert, den Reichsapfel und die Krone halten. Darunter steht: „Die lobliche Statt Zug 1649.“ Zur Seite kniet der hl. Karl Borromäus und ihm gegenüber eine Anzahl von betenden Männern, die mit violetten Übergewändern bekleidet sind. Aus dem Munde des Heiligen gehen die Worte hervor: „Conserva eos quos dedisti mihi.“ Die Fortsetzung der oberen Inschrift ist am Fuß der Scheibe verzeichnet:

Der welt kunft, gnuf, zierdt, macht vnd pracht,
 drum wirdt er baldt zu erden gmacht,
 wan dßeell das ihrig buochte fein
 so fleißig wie der lib das Bein
 wurd fei baldt überwunden han
 die welt, das fleisch, vndt den bathan.

Diese Verse spielen auf das Hauptbild an, dem die Schutzheiligen Zugs, SS. Michael und Oswald zur Seite stehen. Hoch über dem Wolkensaume, in einer gelben Glorie fährt ein Viergespann einher. Löwe und Greif, Drache und Adler ziehen daselbe und auf dem Wagen sitzt eine Mutter mit ihrem Kinde. Sie hält ein brennendes Herz, an dem ein Engel die Fackel entzündet. Ein anderer Engel, in Purpur gekleidet, strebt zu der Glorie empor, allein vergebens, denn seine Füße sind mit Tauen an die Weltkugel gebunden. An anderen Seilen, die von dem Engel herunterflattern, suchen sich Männer und Frauen aus den Wogen zu retten. Auch der Teufel, der über einer Gruppe zur Rechten thront, hält eins der Tauen. Ziemlich fleißige Arbeit.

Nr. 78 G R, 0,41 h., 0,31 br. Derbe, aber wirkfame Wappenscheibe. Zwei starke blau marmorirte Säulen begleiten die ganze Höhe. Dahinter ist eine rote Mittelfäule mit zwei weißen Nebenpfeilern durch ein horizontales Gebälk verbunden. Über der roten Maskencartouche, welche die Mitte des Architraves schmückt, ist neben der Sanduhr ein Knäblein eingeschlafen. Es hat sein Ärmchen auf einen Totenkopf gestützt, und darüber liest man: „khein ding uf Erd | Das

Ehwig wert.“ Rechts und links sitzen die allegorischen Repräsentantinnen des Glaubens und der Gerechtigkeit. Das Hauptbild zeigt auf weißem Grunde zwei flott stilisierte Wappen. Zwischen Putti enthält eine gelb umrahmte Tafel die Unterschrift: „J. Hans Jacob Stocker, gewäfner landt | vogt zu Luggarus vnd diser Zitt Vogt | zu Dorneckh. F. Sufana Stockerin | ein geborne Byfin, sin Ehegemachell | 1603.“

Nr. 79 K, 0,335 h., 0,245 br. Violette Marmorfäulen und grüne Pfeiler in der Tiefe tragen ein rotes in die Perspektive gezogenes Gebälk, von welchem leichte gelbe Draperien in den weißen Grund herunterhängen. Der Rest des Kopfstückes neben der hochragenden Fahne zeigt einen Ansturm von Reifigen. Auf dem weißen Grunde der ekartelirte Allianzeschild mit dem einzigen Helm der v. Segeffer. Die weiße und schwarze Helmdecke ist mit gelben Lindenblättchen besät. Daneben steht ein stattlicher Bannerträger¹⁾. Das Haupt ist mit der Sturmhaube bewehrt, Arme, Brust und Oberschenkel sind geharnischt. Auf der mit roten Voluten umrahmten Tafel steht die Unterschrift: „Fenderich Hieronimus | Segiffner ud F. Verena Bodmerin | sin Elichegemahel. 1608 **M**“ Ziemlich ordinäre Arbeit. Das Monogramm ist in keinem Falle als dasjenige des Josyas Murer anzufprechen.

Nr. 80 Fr K, 0,310 h., 0,205 br. Luzerner Standescheibe. Über den geneigten Luzerner Schilden das Reichswappen. Zur Seite auf weißem Grunde SS. Andreas und Leodegar. Blaue Pfeiler tragen rote, nach der Mitte aufgeschweifte Voluten, über denen zwei Engelchen schweben. Die Tafel vor der Basis enthält zu Seiten des aufrechten Standeschildes die Aufschrift: „Lucern . . . 2“. Farbe und Zeichnung, besonders der Draperien, erinnern an Josyas Murers Weife.

Nr. 81 K, 0,425 h., 0,325 br. Standescheibe von Schaffhausen. Zwei rote Säulen und zwei kümmerliche Pfeiler, die in der Tiefe durch einen Rundbogen verbunden sind, tragen ein rotes, in die Perspektive gezogenes Gebälk, von welchem zwei Engelchen herunterschauen. Auf dem weißen Grunde des Mittelstückes halten zwei vortrefflich stilisierte Löwen, der eine mit dem Schwert, der andere mit dem Reichsapfel das (zerstörte) Reichswappen, das die gestürzten Standeschilder überragt. Unten auf einer von blauen und schmelzgrünen Voluten umgebenen Tafel die Aufschrift: „Die Statt Schaffhusen. 1632.“ **HRF**. Die fleißige Ausführung mit Blau, Schmelzgrün, Gelb und Kupferbraun erinnert an Josyas Murers Weife.

Unter den geistlichen Stiftern ist das Cisterzienserkloster Wettingen bei Baden im Aargau durch besonders zahlreiche Scheiben vertreten²⁾.

Nr. 82 G Z, 0,31 h., 0,205 br. Ziemlich ordinäre Arbeit. Das Mittelstück zeigt auf farblosem Grunde den hl. Bernhard, der kniend, in schwarzem Habite

1) Die Fahne ist eine italienische und zwar vermutlich eine päpstliche.

2) Vgl. auch Nr. 51 oben.

und mit der Dornenkrone auf dem Haupte die Passionsinstrumente trägt. Andere Marterwerkzeuge und die Passionsfäule liegen auf dem Boden. Darunter die Inschrift: „Fasciculus myrrhae mihi, Christe Redemptor amare | Esto, nil anime dulcius esse potest. 1593.“ Eine Folge von Schilden, die Wappen der damaligen Konventualen mit ihren darüber geschriebenen Namen ¹⁾ vertritt die Stelle der feitlichen Stützen und des Giebels, über welchem zwei bunte Eckbildchen die Verkündigung Mariä darstellen. An der Basis die Inschrift: PRIOR ET CONVENTVS MARISSTELLA.

Nr. 83 G Z, 0,32 h., 0,205 br. Auf blauem Grunde, von Inful und Stab überragt der ekartelirte Schild des Stifters. Feld 1 Rose von Rapperswil. 2. Das Meerfräulein von Wettingen. 3. Citeaux. 4. Wappen des Abtes Christoph Silbereifen (1563, † 1608), zur Seite steht links die Gottesmutter mit dem Kinde in einer gelben Glorie. Die Figur zur Rechten (wohl S. Bernhard) ist durch ein allegorisches Frauenzimmer im Murerfchen Stil ersetzt. Über den roten Säulenkapitälen umschließt ein Oval von Wolken auf gelbem Grunde die frei und lebendig durchgeführte Darstellung der Krönung Mariä. L. S. Christophorus. Das Zwickelbild zur Rechten ist zerstört und die Inschrift am Fuß der Scheibe gehört nicht hierher ²⁾. Wackere Arbeit, die noch unter dem Einfluß der guten alten Traditionen geschaffen ist.

Nr. 84 Fr K, 0,315 h., 0,205 br. Ein Geistlicher, der ebenfalls zu dem Wettinger Kreise gehörte, ist: Magister Johannes Christophorus | Huoberus Decanus Capituli Tigu- | rini et Parochus Badensis 1591. Links über dieser Inschrift, die mit Kapitalen auf einer rotfarbenen Tafel am Fuß der Scheibe verzeichnet ist, kniet in schwarzem Habite, mit Chorhemd und Stola angethan, der geistliche Herr. Sein Schild, der gegenüber steht, weist auf gelbem Felde eine schwarze Hand und über dem Daumen einen Stern von gleicher Farbe. Rote, gebauchte Säulen, die mit grünen Kapitälern zwei rote, gegen die Mitte aufgeschweifte Voluten tragen, bilden den Rahmen. In der Mitte steht die Madonna als Mutter des Erbarmens. Sie trägt einen violetten Rock und einen blauen Schleiermantel, den sie über zwei anbetende Gruppen ausbreitet. Links knien die Vertreter der Geistlichkeit vom Papst und Kardinal bis zum Mönch und Pfarrer hinab, gegenüber die Repräsentanten des weltlichen Standes, Kaiser, König und Kurfürst voran. Engel mit einer Krone schweben von oben zu der Madonna herab. Darüber steht auf einem gelben Bande die Inschrift:

1) Von links angefangen: F. Bernard Müller. F. Jacob Menlij. F. Rudolf Gugeb(ül). F. Hieronim. Elgaf. F. Heinric Grüter. . . . g Schmid Statthalter. F. Jac. Linder Subprior. F. Damasus Lien. . . er. F. Georgi. Stoll Prior. F. Conradus Stadelmann. F. Arbogast Bachmann. — 1 Lücke — F. Heinric Lang. F. Jo. Heinric Schmid. F. Thomas (?) Meyer. F. Caspar vö Aegery. F. Benedict Hoppler. Eine ähnliche Konventscheibe mit derselben Darstellung von 1621 befindet sich im Nordflügel des Kreuzganges von Wettingen.

2) Sie lautet: Johannes Jodocus | Von Gottesgnaden Abbe des | würdigen Gotzhuß Muri 16 . . .

„Monstra te esse matrem.“ Oben auf weißem Grunde l. S. Anna felbdritt, r. S. Christophorus.

Nr. 85 Fr K, 0,31 h., 0,20 br. Zwei Engel, die auf der Orgel und der Laute spielen, ruhen zu Seiten der Cartouche, die vor der Basis die Inschrift enthält: „Joanēs Kügelin von | Offenburg diser Zeitt Or- | ganist des wolwürdigenn | Gottshaufes wettingen | 1621.“ Auf dem grünen Boden tragen zwei violette Pfeiler mit rotem feitwärts verkröpften Gebälk einen grünen Giebel. Zur Seite sind zwei schreibende Evangelisten gemalt, l. S. Lukas, r. S. Johannes Evangelista. Das Mittelfstück zeigt das Wappen des Donatoren, in den Seitenflügeln, wieder auf weißem Grunde, l. S. Johannes Baptista, r. S. Katharina. Ordinäre Arbeit.

Nr. 86 Fr K, 0,32 h., 0,21 br. Zwei nackte Engel mit Palmzweigen stehen unten zu Seiten der Cartouche. Die Inschrift lautet: „Christophorus von | Gottes Gnaden Abte des | Wirdigen Gottshus | Wettingen Anno 1639.“ Vor den Doppelpfeilern, die über einem violetten Gebälke einen grünen über der Mitte sich wölbenden Rundbogen tragen, stehen l. S. Bernhard in schwarzem Habit mit den Passionsinstrumenten, r. S. Christophorus. In der Mitte der ekartelirte Schild¹⁾ mit dem aufrecht durch die Inful gefleckten Pedum.

Nr. 87 Fr K, 0,315 h., 0,20 br. Unten auf einer von Rollwerk umgebenen Tafel steht die Inschrift: „F. Georgius Stoll Conuentualis | Monasterii Wettingen. 1587.“ L. die (zerstörte) Figur des knienden Stifters in schwarzem Habit. Gegenüber hält ein Engelchen dessen Schild. Über der blauen Ferne, von welcher nur noch eine Kapelle am See zur Rechten erhalten ist, folgt ein Wolkenfaum, über welchem in gelber Glorie Gottvater und Christus die Madonna krönen. Vor den Pfeilern, die mit grünen Kapitälern einen rosafarbenen Flachbogen tragen, stehen l. S. Bernhard, r. S. Benedikt, beide tragen schwarzen Habit. Der Schild zu Füßen S. Bernhards weist das Wappen von Citeaux, der andere auf Weiß einen gekrönten gelben Löwen. Oben l. die Madonna mit dem Kinde, r. S. Georg, der zu Pferde den Drachen erticht. Ordinäre defekte Scheibe.

Die spätesten Wettinger Scheiben sind zwei geringe grau in grau gemalte Seitenstücke Fr K, 0,19 h., 0,29 br.

Nr. 88. Zwischen den zweigeschoffigen Säulenetagen enthält die breite Mitte eine grün, rot und blau gemalte Ansicht des Klosters Wettingen aus der Vogelperspektive. L. vorne kniet der betende Stifter „F. Ursus Schütz con- | ventual des Gottshaufes Wett- | ingen Vicarius der Gemeind | Wyrenlos | Anno 1695.“ Rechts oben thront in einer gelben Glorie die Madonna mit dem Kinde. Flügel l. S. Georg, r. S. Urfus.

Nr. 89. Unter einer Säulenhalle, neben welcher l. S. Bernhard mit den Passionsinstrumenten und vorn ein hl. Bischof stehen, halten zwei Engel das mit

1) Feld 1 Citeaux. 2 Wappen des Abtes Christoph Bachmann (1633, † 1641). 3 Rose von Rapperswil. 4 Wettingen.

trüben Schmelzfarben gemalte Wappen des Abtes Basilius Rüti. Die Unterschrift lautet: „D. Basilius von Gottf vnd | def Apostolischen Stulf Gnaden Abbe def Würdigen Gottfhauffef zu | Wettingen. Anno 1695.“

Auch in einer Folge von kleinen 1668 datirten Rundscheiben die mit dem Monogramme des Zuger Glasmalers Michael Müller¹⁾ versehen sind, ist Wettingen vertreten. Sämtliche (G Z) — fünf an der Zahl und 0,16 m im Durchmesser haltend — sind Stiftungen schweizerischer Prälaten, deren ekartelirte Wappen zwischen der Inschrift auf dem unteren Segmente erscheinen. Michael Müller, dessen künstlerische Wirkfamkeit bis zu seinem 1682 erfolgten Hinscheiden durch zahlreiche Werke belegt ist, kann als ein Hauptrepräsentant der spätesten Richtung gelten. Die Scheibe ist nun ein wirkliches Bild geworden, neben welchem das Wappen nur noch als untergeordnetes Fußstück erscheint. Dabei hat Müller die sämtlichen Scheiben als sogenannte Monolithminiaturen behandelt, d. h. auf jegliche Anwendung von Blei verzichtet. Die Malerei ist mit bunten Schmelz- oder Auftragfarben ausgeführt, die sich aber im Feuer vielfach zerfetzt haben, so daß die Wirkung der Töne eine trübe und verschwommene ist. Müllers Palette erkennt man auf den ersten Blick. Sie charakterisirt sich durch die besonders umfangreiche Verwendung eines trüben Mennigrot, eines moosigen Grün und eines ziemlich grellen Schmelzblau. Im übrigen sind die Vorgänge lebendig geschildert und fleißig durchgeführt. Aus dem warmen Braun der nackten Teile sind die Lichter fein und effektiv herausgeschafft und die ausführlichen Landschaften mit großer Liebe spezialisirt.

Nr. 90. Gebet am Ölberg. „Gallus von Gottes Gnaden Abbe des Fürstlichen Gottshaus St. Gallen. Anno 1670.“

Nr. 91. Geißelung Christi. „Bernhardus Von Gottes Gnaden Abbe des Würdigen Gottshauß Rheinaw. Anno 1668.“ 

Nr. 92. Kreuzigung. „Fridolinus Von Gottes Gnaden Abbe des Würdigen Gottshauß Muri. 1668.“ 

Nr. 93. Grablegung Christi. „Von Gottes Gnaden Placidus Abbe des fürstl. Gottshauf Einsidlen. 1668.“

Nr. 94. Auferstehung Christi. „Gerardus Von Gottes Gnaden Abbe des Würdigen Gottshauß Wettingen. 1668.“ 

Außer dieser Folge sind noch eine Reihe von anderen Rundscheibchen von gleicher Größe, teils mit Müllers Monogramm bezeichnet, teils auch ohne dieses als dessen Arbeit beglaubigt. Der Titelstolz der Stifter und die hausbackene Naivetät der erläuternden Verse tragen zu dem ergötzlichen Tone der Schildereien bei.

1) Das originelle und vielseitig interessante Bestellsbuch dieses Meisters hat Hans v. Meiß im XXXV. Bande des Geschichtsfreund S. 191 u. f. herausgegeben. Die Einträge beginnen mit dem Jahre 1659 und sind bis 1686 von dem Sohne Franz Joseph (1658, † 1713) fortgesetzt worden.

Nr. 95. Im Treppenturme. Selbstpeinigung des heil. Hieronymus. „Hr. Franciscus Hieronymus Gründer Appotegger in Zug Vndt Frauw Anna Maria Muo-
fin sein Ehgm. 1667.“ MM.

Nr. 96. G Z. Gideons Krieger trinken aus dem Flusse. „Judicum cap. 7. Als Gedeon Von sin Kriegs heer | Dreuhundtrt Man erweckt mit Meer | die swasser Leckendt wie Die Hundt | Bekam er den sig Frisch vndt gfundt.“ „Hr. Hauptman Paulus Müller Des Raths diefer Zit. Zum Andern Mal Landtvogt Zur Hünenberg Gewester Pfleger St. Wolfgang, Zwingherr Zur Rütli, Alter Buw-
herr der Statt Zug. Undt Fr. Verena Späckhin sin Ehgemachel anno 1667.“

Nr. 97. G Z. Bekehrung Sauls, eine wilde Kavalkade. „Ir. Ludwig Schuo-
macher von Lucern. Anno 1668.“ MM.

Nr. 98. G Z. Predigt Johannes des Täufers. „In einem Wildt- Vndt Wüesten Orth | Lehrt Sanct Joannes Gottes Worth | fürnemblich was diff sein Sententz | gryffendt Zur Buoff vnd Poenitentz“ „Herr Hauptman Johan Frantz Wick-
hart des Raths Alter Seckelmeister Gewester Landtvogt der Landtgraffschafft des Obern Und Nidern Thurgeüw der Zit Statt- vnd Landtffendrich def Orths Zug Regierenter Landtvogt zuo Hünenberg, Frauw Anna Maria Brandenbergeri sein Ehgmachel 1672.“

Nr. 99 G Z. Jofuas Schlacht. „Jofua X. Als Jofue in Einem Streyt | Zu kurtz Nun Werden Wolt die Zeit | Auff Sein Gebott Streckt sich der Dag | Schau Waff Der Wahre Glaub vermag.“ „Hr Hauptmann Ofwald Meyenberg Der Graffschafft Lugaris (Landvogt). Fr. Veronica Elfenerin Sein Ehgemachel 1676.“

Nr. 100 G Z. Christus schläfft in dem vom Sturme getriebenen Schiffe.

weil Christus schläfft im Schiff, ein wetter sich erhebt
Daf arme Schifflin fast mit wasser wurd gefült
Her hilff unſ schriē sie damit wir nit verderbē
von ungestümen windt das mer wütet und bebet
die Jünger liden noth, meinten sie müſte sterbē
Christus mit einem wort den sturm und wetter stilt.

1684. Peter Utiger Spitolmeister Zug und Fr. maria Keiserin sein Ehegmalin. Diefen biblischen Scenen schliest sich eine Reihe von Rundscheibchen mit Schilderungen aus der Schweizergeschichte im „kriegerischen Zimmer“ an.

Nr. 101. Wolfenschiefs wird im Bade erschlagen. „Ein Obrigkeit in Dienstbar-
keit | Der Underthan Solt Achten | Wil aber Glebt Glich Dem Vich | Thuet mich der Metzger schlachten.“ „Hr Fendrich Johann Landtwing Gewester Pfleger St. Wolfgang Und Zwingher Zur Rütli Alt Schützenmeister Und der Zit Des Grichts der Statt Zug. Fr. Elisabetha Brandenbergerin Sein Eh. 1674.“

Nr. 102. Tells Apfelschuß. „wehr Zweifflet, so Er fechen thuet | den Thel mit Pfeil Und Bogen | In grechter fach, das hertz vnd Muet | Jemandt Hebe Betrogen.“ „Herr Hauptman Carl Wolffgang Wickhart der Zeit Statt Vnd Landtffendrich Vndd Stattschriber Zug. Alt ober Vogt. Zuo Koom Anno 1674.“

Nr. 103. Belagerung und Befchießung von „BESANCON 1674“, ein fast Merianisches Belagerungsbild aus der Vogelschau. „Hr. Hauptman Carll Joseph Brändenberg der Zeit Pfläger Sat. Wolfgang Zwingher zu Rüti. Fr. Anna Helena Brandenbergin Sein gemalin Anno 1676.“

Nr. 104. „Belägerung der Alten Statt Zug.“ „Zug Alzeit Steiff an Osterich Blibt Bstendig bif d'fünf Ort Zuglich | Zugent für d'statt durch dero Macht | Ward Zug ein Ort der Eidgnoffchaft.“ „Her Bartlime Brandenberg gweiter hufmeitter vnd Frauw Catharina Heflin Sein gmahlin A^o 1680.“

Nr. 105. Schlacht bei Sempach. „vor Sempach hat man hartt geftritt, der Adel grof niderlag Erlitten | Dardurch der 4 Walstette bundt; hat gnomme einē veste grund . 1681.“ „M. Joseph Riner burger zu Lucern, vnd F. Maria Margrett Wey fin Ehegmalin.“

Auf andere Urheberchaft weist die Rundscheibe

Nr. 106 W (Durchmesser 0,295), eine geringe, mit trüben Schmelzfarben gemalte Bauernscheibe. Dürftige Säulen, durch horizontales Gebälk verbunden, teilen die Mitte in drei Felder ein. Zwei Posaunenengel thronen zu Seiten der krönenden Cartouche. Links ist der Apfelschufs, rechts der Tellen sprung gemalt. Unter der Cartouche liest man die Inschrift:

Sich an wie manlich Lyb vnd Bluott
Dein Fordren wagten dir zu guott
Daf achtestu gar gring vnd schlächt
Machst dich umpf schnöde gält zum knächt
Mußt fürsten vnd herren gfangen fyn
Was Rümbst dich mehr der freiheit dyn.

Dieselben Verfe kehren auf einem Ofen wieder, den David Pfau von Winterthur im Jahre 1617 für das Haus zum „wilden Mann“ in Zürich gemalt hat. Sie kommentiren das Mittelbild, dessen Entwurf auf Niklaus Manuel zurückführt, denn fast genau so hat Grüneisen eine Federzeichnung von der Hand des Reformators beschrieben, die sich in Bern befand. In der Tiefe des Saales steht ein Thron, auf dem ein Schweizer sitzt. Hals und Hände sind gefesselt und feine Hellebarde liegt vor ihm auf dem Boden, wo drei große offene Geldfäcke stehen. Zu Seiten harren die geistlichen und weltlichen Potentaten: Papst und Kardinal, Kaiser, König und Herzog, die alle mit neuen Spenden den Recken für ihre Sache zu gewinnen suchen. Ein grüner Ovalkranz am Fuß der Scheibe umschließt den Schild der Meyer von Knonau. Zu Seiten desselben liest man die Unterschrift: „Ein Ehrfame Gmeind Knonauw . Anno 1668.“

Die letzte Nummer 107 K (0,40 h., 0,33 br.) hat kaum mehr das Recht, den Anspruch auf den Ehrentitel eines Kunstwerkes zu erheben. Eine rohe Bauernscheibe, ist sie mit schmutzigen Schmelzfarben: Mennig, Blau und kalkigem Grün gemalt. Die Figuren sind Fratzen mit unglaublich verzeichneten Extremitäten. Als Meister hat sich am Fuß der Scheibe mit vollem Namen: HANS

IACOB VON Niederhofe Von Vri verzeichnet. Darüber halten zwei sitzende Engel eine Tafel, auf welcher zu Seiten des Standeschildes die Inschrift: „Das Lobliche Landt Ury Anno 1686“ steht. Seitliche Stützen sind nicht vorhanden. Ein mennigrotes Gebälk, das sich gegen die Mitte zu mit zwei Voluten aufschnörkelt, bildet den oberen Abschluss. Links sind der Apfelschuß, rechts der Tellensprung gemalt. Das Hauptbild stellt, zwischen der Madonna und dem Almofen spendenden Bischofe S. Martin, den Schwur der drei Eidgenossen dar. Eine Bandrolle, die über den Helden schwebt, weist die Inschrift „CONCORDIA RES PARVÆ CRESCVNT.“

Außer dieser großen Zahl von Schweizerseiben hat die Wörlitzer Sammlung noch eine Reihe von Glasgemälden aufzuweisen, die sich als Werke verschiedener, zum guten Teile wohl deutscher Abkunft zu erkennen geben. Das größte und älteste derselben ist das Fragment eines Kirchenfensters aus dem 16. Jahrhundert.

Nr. 108 Fr K. Es stellt Maria und den verkündenden Engel dar und ist ohne Zweifel eine französische Arbeit. Hofäus¹⁾ kennt eine Tradition, nach welcher Heinrich IV. von Frankreich dieses Glasgemälde dem Fürsten Joachim Ernst von Anhalt geschenkt haben soll.

Die Mehrzahl der übrigen Werke — lauter Kabinettscheiben — sind Werke, die wir aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts datiren.

Neues Speisezimmer.

Nr. 109. Grau in grau mit Silbergelb tüchtig und breit gemalt. Joseph wird von seinen Brüdern verkauft.

Nr. 110. Christus vor Kaiphas. Der Heiland, eine sehr edle Erscheinung in violetter Gewand, ist zu Boden gesunken. Der Schlag eines Kriegsknechtes hat ihn niedergestreckt. Die ausdrucksvollen Köpfe sind prächtig durchgeführt, und der Meister hat raffinierte Lichteffekte erreicht.

Nr. 111. Gustav Adolf zu Pferde. 1635. Bunte Monolithminiature mit grau in grau gemalter Umgebung.

Nr. 112. Bunte Rundscheibe, eine Bärenjagd darstellend.

Geistliches Zimmer.

Nr. 113. Kabinettscheibe aus dem Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts, die Stigmatisation des hl. Franciscus darstellend. Ungemein weiche, samtene Malerei mit gebrochenen Schmelzfarben.

Gang zum Ritteraal.

Nr. 114. Wappenscheibe: „Hanns Jacob Rüttener . Künigolt Rütneri Geborne von Rüsach . Anno 1512.“ Süddeutsche Arbeit.

¹⁾ v. Zahn, Jahrb. für Kunstwissensch. II. S. 224.

Schlafzimmer.

Nr. 115. Grifaille. Ahasverus neigt fein Szepter gegen die vor ihm knieende Eïther.

Wohnzimmer.

Nr. 116. Runde Grifaille. S. Martin giebt den Armen die Hälfte feines Mantels. „Tilman Frederici rector ecclesiae. 1558.“

Kriegerifches Zimmer.

Nr. 117 und 118. Zwei Wappenscheiben im Stil der Glasgemälde im Rathause zu Rheinfelden. „Crisofstinus Schlitzweck . . . 1575.“, „Davidt Schlitzweck von Sultz und Veritas Andlouwerin fin Gemahell 1575.“

Im Gange, der vom Grauen Hauße zur Propstei führt:

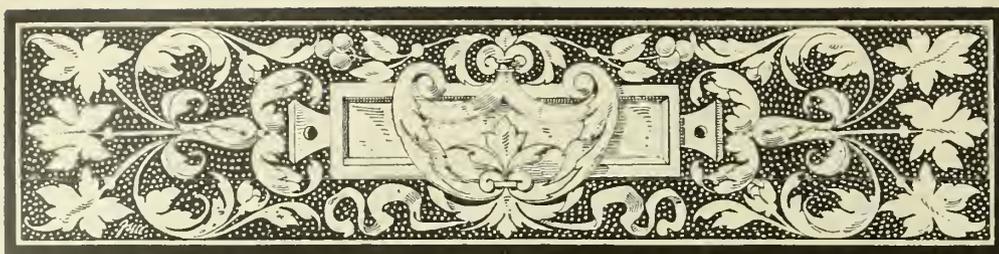
Nr. 119. Tüchtige Wappenscheibe: „Heinrich Graue zu Lupfen ec. 1580“, oben eine Hirsch- und Saujagd.

Nr. 120. Ein reiches Oval von blauen Ornamenten umrahmt auf weißem Grunde das zweihelmige Wappen. Oben links ein geharnifchter und geflügelter König mit einem Sonnenpiegel (Apollo?), gegenüber Merkur. Unten zwei Engel: der eine zielt mit dem Bogen auf den Genossen, der sich mit dem Schilde deckt. Dazwifchen die Infchrift: „allwig Graue z. Sultz . Landtgraue | Im Cleggau fl. d. z. Osterrych | u. Rhat obrifter In ober elfas.“ Brave füddeutsche Arbeit c. 1570.

Nr. 121. Grifaille, die drei Helden „Hector vō Droi. Gros Alexander. Julius Cesar“ darstellend.

Geteilte Gefühle hat der Anblick diefer Schätze wach gerufen. Denkmäler, die an glorreiche Stellen der vaterländifchen Gefchichte erinnern und eine Kunstblüte belegen, die recht eigentlich aus dem volkstümlichen Leben erwuchs, reden uns fern von der Heimat als verkannte Wahrzeichen an. Und dennoch freut es, fie wieder zu fehen, denn wir wissen fie gerettet und von einem hochfinnigen Fürften geehrt, deffen Stolz es ift, diefe Schätze und den herrlichen Erdenwinkel, der fie birgt, von Freunden der Kunst und der Natur bewundert zu fehen.





Zwei Zeichnungen des Marten van Heemskerck.

Von Jaro Springer.



Demselben Skizzenbuch des Marten van Heemskerck, das im Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen (V, 327) bereits ausführlicher besprochen wurde¹⁾, sind die beiden Zeichnungen entlehnt, von denen die nebenstehende Tafel eine Lichtdrucknachbildung in etwas verkleinertem Mafsstabe bringt. Es mag hier kurz wiederholt werden, dafs dieses Skizzenbuch, während der italienischen Wanderung des Heemskerck entstanden, meist Zeichnungen nach römischen Kunstwerken enthält. Diese auf Rom bezüglichen Blätter sind nachweislich zwischen 1535 bis 1538 entstanden²⁾.

Zur äufseren Geschichte des Skizzenbuches liefsen sich nur wenige Angaben beibringen. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wird es zum erstenmal erwähnt, es befand sich damals im Besitz Mariette's, war Bottari bekannt. In unserem Jahrhundert gelangte es dann in die Sammlung Destailleur und wurde mit dieser Sammlung 1879 vom preussischen Staat erworben.

Die beiden Blätter, die hier reproduziert sind, bilden Blatt 12b und 71a des Skizzenbuches nach ihrer jetzigen (modernen) Einreihung in einen Band. Beide sind mit der Feder gezeichnet und lavirt.

Der künstlerische Wert der beiden Zeichnungen ist ein so geringer, dafs er die Reproduktion nicht rechtfertigen würde. Auch der Urheber der Zeichnungen interessiert nicht genug, um seinen Studienblättern Bedeutung zu geben. Marten van Heemskerck gehört zu den wenig erfreulichen Künstlern der niederländischen Malerschule des 16. Jahrhunderts, die sich einem verderblichen ita-

¹⁾ Ich benutze die Gelegenheit zu einer Berichtigung. Das dort (Seite 330) erwähnte Sarkophag-Relief mit dem Koraraub befindet sich jetzt in der Sammlung des Louvre (Cl. 214, 33, Fröhner 64). Aufser bei Heemskerck finden sich alte Zeichnungen nach dem Relief im Codex Pighianus und im Coburgensis (Jahn 181 Matz 169), erstere mit der alten Unterschrift: Aprezzo Campo fiore in casa dov' è l Baccho del Michael Angelo. Ich verdanke diese Notizen Herrn Professor Robert.

²⁾ Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe von St. Peter in Rom, Text, S. 327.

lienischen Einfluß völlig hingaben, dadurch alle Eigenart einbüßten und zu kraftlosen Manieristen herabfanken. Allerdings erhebt sich Heemskereck über seine zeitgenössischen Landsleute zunächst schon in seinem künstlerischen Können. Wichtig wird er für uns aber erst in einer anderen Eigenschaft. Es wird von ihm erzählt, daß er während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom die erhaltenen Reste der antiken Kunst eifrig studierte und sie fleißig nachzeichnete¹⁾. Ein Teil dieser römischen Studien ist in unserem Skizzenbuche erhalten. Es sind in überwiegender Mehrheit Zeichnungen nach antiken Bauten und Skulpturen, nur wenige Blätter bringen Abbildungen christlicher Kunstwerke²⁾.

Da, wo der jetzige Zustand der von ihm gezeichneten Denkmäler eine Kontrolle zuläßt, erweist sich Heemskereck als ein treuer und zuverlässiger Zeichner. Wir sind daher berechtigt, auch seine Aufnahmen nach Bauten, die seitdem durch Umbauten eine andere Gestalt erhalten haben, als treue Wiedergaben ihrer damaligen Erscheinung zu halten. Diese derartigen Zeichnungen des Skizzenbuches haben daher einen hohen antiquarischen Wert, der ihre Reproduktion empfiehlt. Die drei auf den Bau der Peterskirche bezüglichen Zeichnungen sind bereits von Geymüller³⁾ publiziert worden, zwei weitere Zeichnungen des Skizzenbuches, die für die Baugeschichte des Lateran von Wichtigkeit sind, bringt die nebenstehende Tafel.

Die obere Zeichnung (Blatt 12b des Skizzenbuches, 211 cm br., 135 cm h.) bietet eine Ansicht eines Teiles der Nordfassade des Laterans und des Nordportales der Basilika, sie giebt zu dem bisher bekannten Material zur Rekonstruktion des alten Laterans und seiner früheren Umgebung manches Neue und einige Ergänzungen. Der heutige Anblick des Laterans wird im wesentlichen durch Umbauten aus dem Ende des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bestimmt. Von dem mittelalterlichen Bau sind nur der innere Mauerkern der Basilika, der südlich anstoßende Kreuzgang und das westlich gelegene Baptisterium mit seinen Annexen erhalten; an die Stelle des verfallenen mittelalterlichen Palastes setzte Fontana unter Papst Sixtus V. (seit 1585) einen gänzlich umgestaltenden Neubau, der nur an wenigen Stellen die alten Fundamente verwertete. Wer sich die Gestalt des alten Laterans, wie er seit dem 4. Jahrhundert zu einem Gebäudekomplex von wirrer Anlage und gewaltigem Umfang heranwuchs, vergegenwärtigen will, dem erzählt demnach der jetzige Bau wenig. Alte Abbildungen und literarische Quellen gestatten indes, ein ziemlich richtiges Bild des mittelalterlichen Zustandes des Laterans zu entwerfen. Wir verdanken eine auf dies Material gegründete Rekonstruktion einem französischen Architekten, Rohault de Fleury, der über den Lateran im Mittelalter eine ausführliche und fleißige Monographie

1) *Carl van Mander, Het Schilder-Boek*, Haarlem 1604, fol. 245a. —

2) Jahrbuch a. a. O.

3) Die ursprünglichen Entwürfe von St. Peter in Rom, Atlas, Tafel 52, Figg. 1—3.

herausgegeben hat¹⁾. Es ist an dieser Arbeit auszufetzen, daß einzelne Teile des Baues, von denen Abbildungen fehlen, über die die schriftlichen Nachrichten nicht ausreichen, mit kühnster Willkür ergänzt wurden.

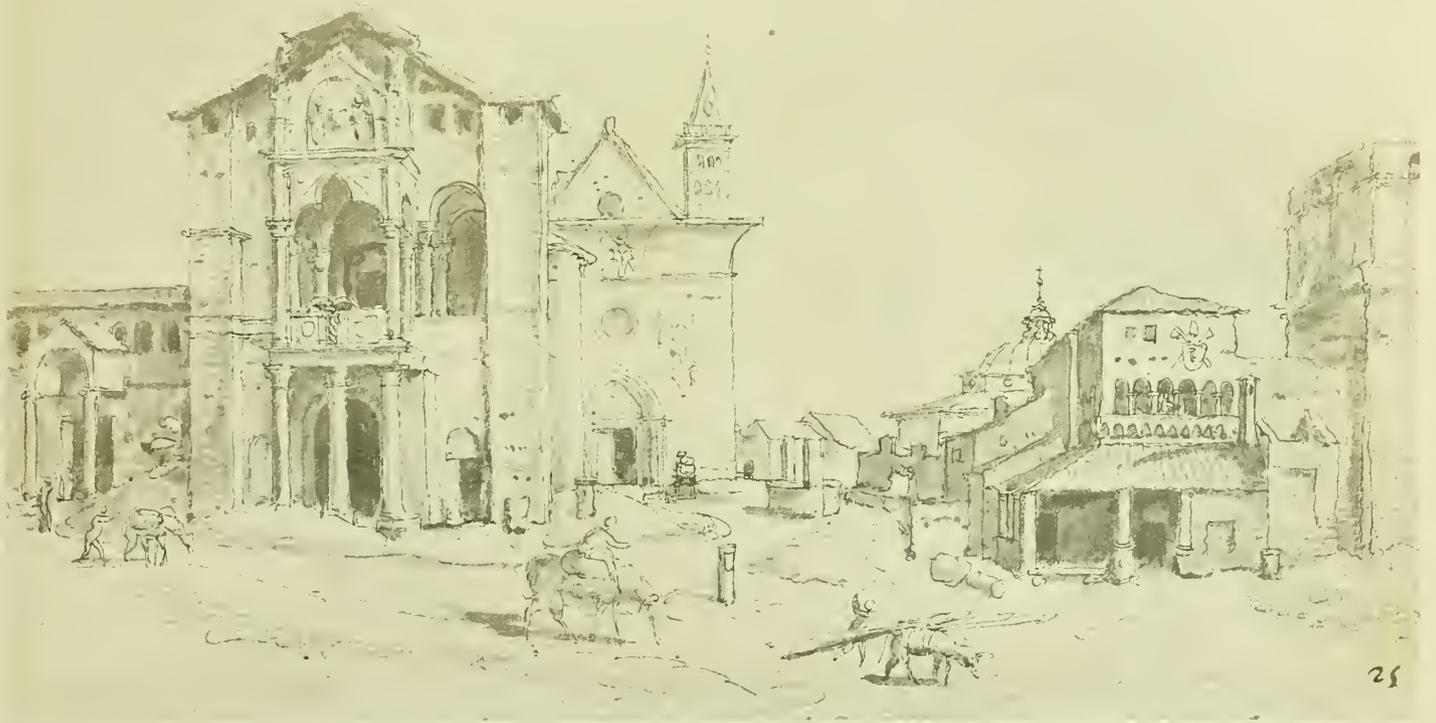
Die beiden Heemskerck'schen Zeichnungen sind Rohault de Fleury unbekannt geblieben. Mit ihnen wird es möglich sein, seine Rekonstruktion in manchem zu korrigieren.

Die obere der reproduzierten Zeichnungen, zu deren Besprechung ich endlich zurückkehre, zeigt in der Mitte des Hintergrundes das Nordportal der Basilika, das die Fassade ihres nördlichen Querschiffes durchschneidet; über dem gotischen Portal ein Rundfenster, rechts daneben einer der Marmorlöwen, die zu beiden Seiten den Eingang bewachen. An der rechten Seite der Wand ein Wappen. Die Fassade schließt mit einer weitausladenden Hohlkehle, die in der Mitte ein päpstliches Wappen trägt. Darüber das Dach in steilem Giebel, an der Vorderseite ein Rundfenster. In der rechten Ecke erhebt sich in drei Stockwerken ein quadratischer Campanile, der mit einer schlanken vierseitigen Pyramide gekrönt ist. Rohault de Fleury's Rekonstruktion²⁾ zeigt im Vergleich hiermit vieles anders: das Portal und die Hohlkehle sind zu klein, das Rundfenster ist ganz hinauf an die Hohlkehle gerückt, der Giebel des Daches ist zu flach, die Pyramide des Campanile zu stumpf, die Wappen fehlen.

Auf der linken Seite des Vordergrundes der Zeichnung erkennen wir die Fassade der Aula Concilii mit der Loggia für den Segensspruch des Papstes in der Mitte. Von den fünf Apfiden, die diese Aula auf jeder Seite schmückten, ist rechts nur die vorderste sichtbar. Die hohe Fassade mit Giebeldach verdeckt den zweiten Campanile der Nordfassade der Basilika. Die erwähnte Loggia erhebt sich in drei Stockwerken fast bis zur Scheitelhöhe des Giebels. Die eigentliche Loggia ruht auf drei Säulen, sie ist im Kleeblattbogen geschlossen, in der Mitte der Brüstung ein Lesepult, das auf einer spiralförmig gewundenen Säule ruht, rechts und links davon auf der Brüstung ein Wappen. Der Giebelbau über der Loggia hat vorn ein im Halbrund geschlossenes Feld, das anscheinend mit einem Wappen zwischen zwei Engeln geschmückt ist. Links neben der Aula Concilii wird noch ein Teil der Bogengänge des Ambulacrum sichtbar mit einer Thür, die durch ein vorragendes Giebeldach, das auf zwei Säulen ruht, geschützt wird. Auch für diesen Teil des Baues ist Rohault de Fleury in einigen Punkten zu berichtigen. Er giebt der Aula eine vierseitige Pyramide als Dach, die Loggia schließt er im Rundbogen; das dritte Stockwerk, das Lesepult, die mittlere Säule des untersten Stockwerkes fehlen. Die Thür des Ambulacrum ist bei ihm ohne Vorbau.

1) *Rohault de Fleury*, Le Latéran au moyen-âge, Paris 1877, Text und Atlas.

2) Atlas, Tafel I, seine Rekonstruktion der Nordfassade beruht (abgesehen von den wenig verlässlichen alten Plänen) im wesentlichen auf deren ältesten Darstellungen, dem Stich des Petrus Laurus vom Jahre 1500 und der Abbildung über einer Thür in der vatikanischen Bibliothek vom Jahre 1595 (Tafel XII).





Auf der rechten Seite der Zeichnung findet sich das runde Kuppeldach des Baptisteriums mit den vorgebauten Oratorien. Der Säulengang mit niedrigem, schrägem Dach gehört zu dem Triporticus, der vor das Oratorio di Santa Croce gelegt ist.

Auf dem weiten Platz vor der Nordfassade der Basilika ist in der Mitte ein primitiver Brunnen (wohl der Clemens' III.) zu erkennen. In die Nähe dieses Brunnens verlegt Rohault de Fleury¹⁾ den alten Standort der „Statua di Costantino“ — diesen Namen hatte sie im Mittelalter. — Die Nachbarschaft von dem Brunnen und der Statue wird in den Quellen bestätigt²⁾ da der Plan des 16. Jahrhunderts im Archiv des Laterans in der Nähe der Aula Concilii, vor dem Nord- eingang der Basilika einen Brunnen aufführt³⁾, so lag es nahe, in diesem den Brunnen Clemens' III. zu erkennen und demgemäß auch den ersten Standort des Mark Aurel hier anzunehmen. Unter Sixtus IV. (1474) wurde die Statue vor der Nordfassade des lateranischen Palastes neu aufgestellt, unter Paul III. (1538) dann auf den Kapitolsplatz übertragen. Heemskerck, dessen Aufenthalt in Rom bis 1538 dauerte, konnte den Lateransplatz schon nach Entfernung der Statue gezeichnet haben. Die zweite der reproduzierten Zeichnungen wird uns aber zeigen, daß er den „equus aereus“ dort noch auf dem alten Standort gesehen hat.

Wir erblicken auf dieser im Vordergrund der rechten Seite die Statue des Mark Aurel. Von den verfallenen Baulichkeiten, die den ganzen Hintergrund füllen, ist ein Teil leicht zu identifizieren. Links ist dem Hauptgebäude ein schmaler Vorbau vorgestellt, ein schräg abfallendes Dach, das auf doppelter Bogenstellung ruht. Zwei breite, sanft ansteigende Stufen führen zu einer Treppe, deren unterste Stufen noch sichtbar werden; auf einer der breiten Stufen kniet ein Beter. Das ist der Vorbau, der zur Scala sancta führt. Dieselbe befand sich zwischen den Türmen des h. Silvester und des Papstes Zacharias an der Nordfassade des Palastes, 1589 wurde sie von Fontana in eine neue eigens dafür erbaute Kirche übertragen⁶⁾. Jetzt sind auch die übrigen Teile des Hintergrundes leicht zu deuten. Rechts hinter der Statue sind die letzten Bogenstellungen des Ambulacrum⁷⁾, die Gebäulichkeiten der Mitte zeigen die Teile, die Rohault de Fleury mit ziemlicher Willkür als Bibliothek und als Turm des Papstes Zacharias rekonstruiert hat⁸⁾, bereits in einem Zustande argen Verfalles, der schon zu Heemskercks Zeiten den Palast bedrohte⁹⁾. Hieran

1) Tafel IV, s. Text 149.

2) „Puteum ante equum aereum“ Atlas, Seite 4.

3) Tafel V.

4) Text 254, Platner, Beschreibung der Stadt Rom III, 1, 547. Andrea Fulvio, Antichità di Roma, Ausg. von 1588, fol. 53b.

5) *R. de Fl.*, Tafel IV, zwischen Nr. XIX und XXI.

6) *Derf.*, Text, 272.

7) Atlas, Tafel IV, Nr. XXII.

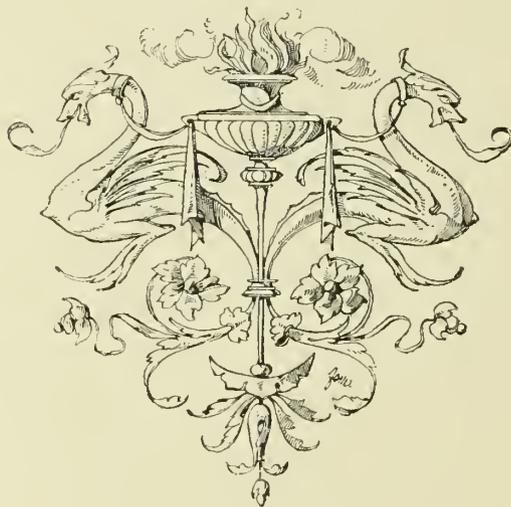
8) Dieselbe, Tafel XX und XIX.

9) Text, 270.

schließt sich dann die Scala sancta, der Turm des Hintergrundes links ist der auch durch ein Fresko aus der Zeit Sixtus' V. im Vatikan beglaubigte Campanile¹⁾, das anschließende Dach gehört zu der Kapelle S. Lorenzo (jetzt Sancta Sanctorum). Die Statue des Mark Aurel befand sich also von 1474 bis 1538 hier vor der Nordfassade des Palastes, etwa in der Verlängerung der Ostfassade der Basilika. Ihrem alten Ruf und ihrer großen Popularität entsprechend ist sie im 16. Jahrhundert häufig gezeichnet und gestochen worden, auch schon vor der letzten Wanderung der Statue auf den Kapitolsplatz. Soweit mir diese Zeichnungen und Stiche bekannt geworden sind²⁾, bringt keine derselben Teile der alten Umgebung, Heemskerck scheint der einzige der alten Zeichner zu sein, der neben der Statue auch noch das zerfallene Mauerwerk des alten Laterans mit aufgenommen hat.

1) Tafel IV, X.

2) Zeichnung von Peruzzi bei *Redtenbacher*, Peruzzi Seite 9 (Dohme, Kunst und Künstler II), die Stiche bei *Thode*, die Antiken in den Stichen Marcantons Seite 3 und 17.





Ein halbvergessenes Werk von Schwind.

Von Alphons Dürr.



Das Jugendwerk des liebenswürdigen Romantikers, auf welches die nachfolgenden Ausführungen ein allgemeineres Interesse wieder hinlenken möchten, ist durch das Zusammenwirken mannigfacher äußerer Umstände seit der Zeit seines Entstehens nur in beschränktem Maße bekannt geworden. Wir meinen die umfänglichen Wandmalereien, welche von Schwind im Auftrag des Kronprinzen Maximilian von Bayern zur Ausschmückung des an der Grenze von Bayern und Tirol gelegenen Schlosses Hohen Schwangau entworfen wurden.

Den Wartburg-Bildern in mehrfacher Hinsicht nahe verwandt, stehen sie zu denselben insofern in ausgesprochenem Gegensatz, als sie in eben dem Maße als das wenigst bekannte Werk Schwinds zu bezeichnen sind, in welchem jene als des Meisters populärste Schöpfung gelten dürfen.

Forchen wir den Gründen des geringen Bekanntheits nach, so dürfte die abgelegene Lage des Schlosses, dessen Umgebung erst neuerdings, angelockt von dem phantastischen Wunderbau des Schlosses Neu-Schwanstein von den Touristen mehr besucht wird, wohl am meisten Schuld tragen, daneben auch die schwere Zugänglichkeit des Inneren, in welchem einzelne, gerade mit den interessantesten Bildern geschmückte Gemächer überhaupt vollständig verschlossen gehalten werden. Mit eingewirkt hat offenbar auch der Umstand, dessen wir noch eingehender gedenken werden, daß Schwind in Folge einer späteren Verblümmung gerade von dieser Arbeit wenig wissen wollte und auf diese Weise einem weiteren Bekannwerden derselben selbst im Wege stand.

Das geringe Maß des öffentlichen Bekanntheits des Hohen Schwangau-Cyklus findet übrigens auch in der einschlägigen Litteratur eine entsprechende Analogie, indem sich nur sehr wenige thatsächliche Notizen über die Entstehungszeit der Arbeit und über die näheren Umstände derselben beibringen lassen. Es fehlen zudem auch archivalische Quellen, da die Verhandlungen ausschließlich mündlich geführt wurden. Die betreffenden Quittungen über die nicht eben hohen Zahlungen liegen an einem sehr schwer zugänglichen Ort — der kgl.

bayerischen Kabinetts-Kaffe in München. Aus diesen Gründen mußte es als besonders willkommen begrüßt werden, daß der Historienmaler Julius Naue in München, der begeisterte Schüler und treue Freund des verewigten Meisters, aus dem Schatz seiner persönlichen Erinnerungen eine Fülle der wertvollsten Details darbieten konnte, aus denen sich in Verbindung mit sonstigem quellenmäßigen Material ein ziemlich ausführliches Bild dieser Arbeit Schwinds und der sie begleitenden Umstände gewinnen läßt.

Die mit dem Jahr 1828 beginnende Münchener Periode Schwinds war durch die Arbeiten für das Bibliothekszimmer der Königin im Königsbau und den Kinderfries im Saale Rudolfs von Habsburg im Saalbau der Residenz ruhm- und verheißungsvoll eingeleitet worden. Schwind sah sich mitten in das reiche, vielgestaltige Kunstleben der Tage König Ludwigs hineingerückt, er gewann mehr und mehr an Ansehen und entwickelte sich in seiner ausgesprochen romantischen Richtung immer freier und selbständiger.

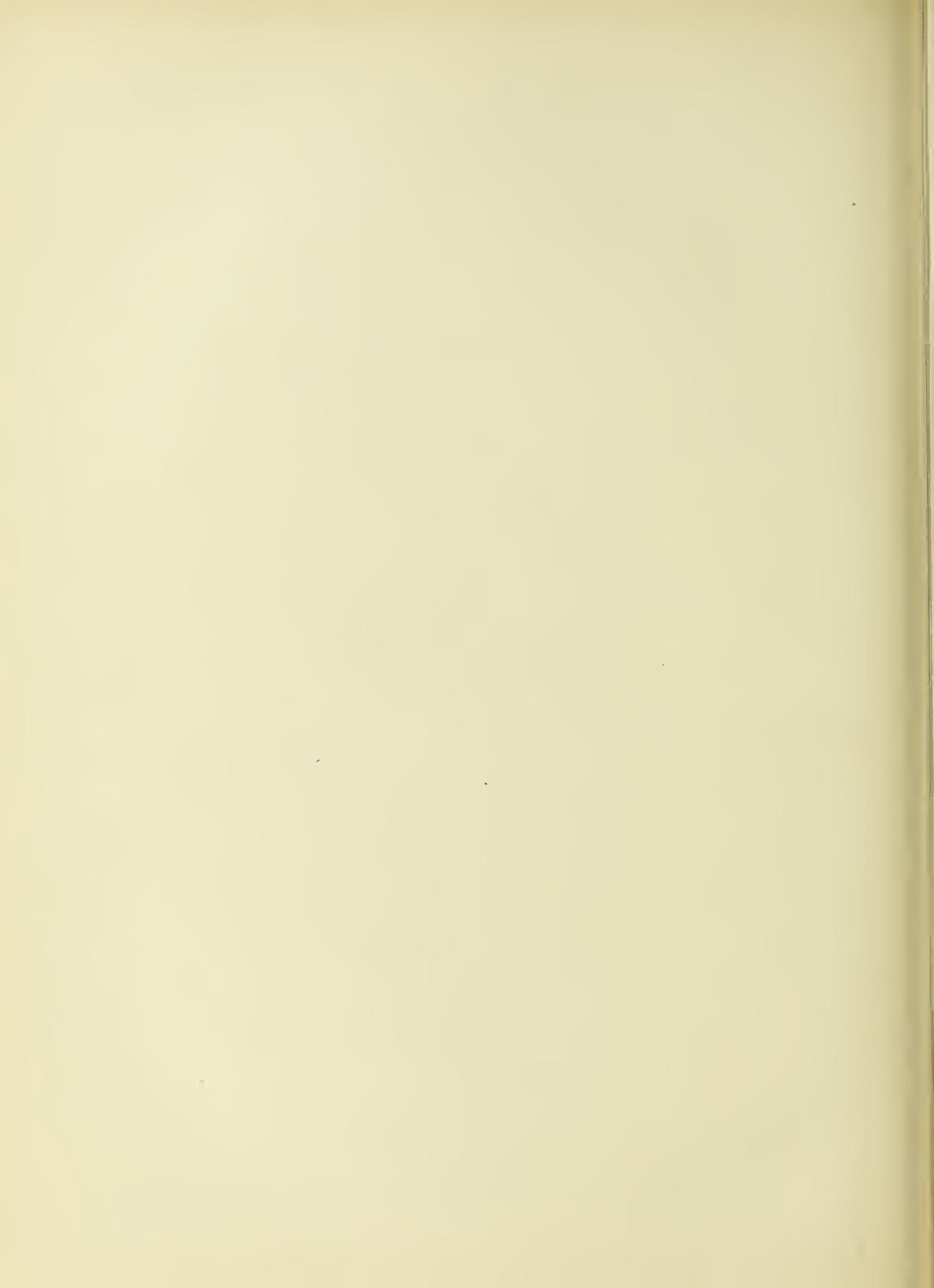
Um diese Zeit hatte der Kronprinz Maximilian von Bayern den Plan gefaßt, seine durch Domenico Quaglio zu neuer Herrlichkeit erstandene Burg Hohenschwangau ¹⁾ mit umfänglichen Freskomalereien auszufschmücken. Es war selbstverständlich, daß unter der namhaften Künstlerchar — Glink, Ruben, Neher, Adam, Lindenschmidt, Quaglio —, die vom Kronprinzen für diese Arbeiten berufen wurde, auch Schwind nicht fehlen durfte. Der Plan für den Gesamtschmuck der Burg war vom Kronprinzen persönlich festgestellt worden. Schwind wurde mit den Bildern für eine Reihe von Gemächern betraut und zwar waren die Gegenstände, wenn sie auch umfassende historische und litterarische Studien erforderten, seiner künstlerischen Individualität trefflich angepaßt. Er ging unverzüglich an die Ausführung der Entwürfe und förderte die Arbeit nach Kräften. Einige Briefe Schwinds an seinen Jugendfreund Schober, die Holland in seiner Biographie des Meisters mitteilt ²⁾, geben für die Entstehungszeit des Hohenschwangau-Cyklus näheren Anhalt.

Nach einem Brief vom 20. Dezember 1835 hatte Schwind den Auftrag vom Kronprinzen bereits vor dem Antritt seiner Romfahrt im Sommer 1835 erhalten. Die Arbeit beschäftigte ihn ebenso wie die Komposition zu Goethe's Gedicht „Ritter Kurts Brautfahrt“ während des italienischen Aufenthaltes, der bekanntlich auf Schwinds Kunstentwicklung ohne jeden Einfluß blieb. In Venedig, wo er sich fünf Wochen aufhielt, machte er, wie er schreibt, „die Sachen für den

1) Zur Geschichte und Beschreibung der Burg sind zu vergleichen: *J. von Hormayr*, die goldene Chronik von Hohenschwangau. München 1842. — *C. A. Muffat*, Beschreibung und Geschichte des Schlosses und der ehemaligen Reichsherrschaft Hohenschwangau. München 1837. — *C. W. Vogt*, Beschreibung des Schlosses Hohenschwangau und dessen Umgebungen. München 1837.

2) *Holland*, Moritz von Schwind. Sein Leben und seine Werke. Aus des Künstlers eigenen Briefen und den Erinnerungen seiner Freunde zusammengestellt. Stuttgart 1873. S. 83 ff.





Kronprinzen fertig“, worunter jedenfalls nicht der ganze Cyklus zu verstehen ist, da Schwind, nach München zurückgekehrt, weiterhin bemerkt, daß der Kronprinz mit Arbeit auf ihn gewartet habe. Nach Regnets Angaben¹⁾ waren es die Bilder zur Geschichte Rinaldo's und Armida's nach Taffo, die damals in Venedig entstanden. Von seinem hohen Auftraggeber bemerkt Schwind in jenem Brief folgendes: „Dieser Treffliche ist mir sehr geneigt und hat, wenn auch nicht die richtigsten Begriffe, doch sehr viel Leidenschaft für Kunst und selbsterfundene Sachen. Es ist von so einem Herrn genug, wenn er sich 2—3 Stunden mit unfereinem bespricht, ohne zu ermüden.“ Die Ausarbeitung der Entwürfe beschäftigte Schwind auch noch im folgenden Jahr 1836. „Bis zum Juli arbeitete ich für des Kronprinzen Schloß eine Menge Sachen, Zeichnungen in Wasserfarben“, heißt es in dem Brief an Schober vom 18. Sept. 1836²⁾. Als Schwind die Arbeit zu Cornelius brachte, überschlug dieser anfangs einige Blätter leicht hin, dann sagte er, Schwind solle sie ihm dalassen und in einigen Tagen wiederkommen. Er hatte bisher immer von der großen epischen Kunst gesprochen und Schwind oft wohlmeinend gewarnt, daß er nicht auf Abwege geraten solle. Als er ihm die Sachen zurückstellte, drückte er dem Schüler herzlich die Hand und sagte: „Ja, ja, ich sehe es ein, auch das hat seine Berechtigung. Fahren Sie so fort. Da dürfen Sie nicht auslassen³⁾.“

Die Entwürfe Schwinds waren sehr sorgfältig behandelte Aquarelle, der Zahl nach über fünfzig. Die Ausführung dieser Aquarell-Entwürfe an Ort und Stelle erfolgte jedoch nicht durch Schwind selbst, da der Preis, den er hierfür gefordert hatte, als zu hoch befunden wurde. Man erzählte sich in Künstlerkreisen, daß besonders Kaulbach dazu geraten habe, die Ausführung in Fresko anderen Händen zu überlassen, weil sie dann billiger zu stehen kommen würde. Hierin hatte man sich jedoch getäuscht, denn es galt nachmals einen viel höheren Preis zu zahlen, als Schwind gefordert hatte.

Daß Schwind in dieser Periode für die Freskomalerei nicht eben eingenommen war, bezeugt seine Äußerung in einem Brief an seinen Freund Schober: „Nun bitt' ich Dich, ob einer die Luft haben soll, das Freskomalen mühsam zu erlernen, Kalkdampf zu schlucken und das Ölmalen aufzugeben. Unfereiner nicht im mindesten.“ Die ausführenden Künstler können sämtlich nicht als Schüler Schwinds bezeichnet werden, es waren selbständige Künstler, von mehr oder weniger hervorragender Bedeutung, Namen, denen man noch bei anderen Unternehmungen jener Tage wiederholt begegnet.

Der bekannteste unter ihnen ist wohl Domenico Quaglio, der namhafte Architekturmalers, dem vom Kronprinzen die Wiederherstellung und Ausschmückung des Schloffes, dieser „Wartburg des Südens“, wie es feither ge-

1) Münchener Künstlerbilder. II. Leipzig 1871. S. 232.

2) *Holland* a. a. O. S. 88.

3) *L. von Führich*, Moritz von Schwind. Eine Lebensskizze. Leipzig 1871.

nannt wurde, übertragen worden war; neben ihm ist Xaver Glink zu nennen, dessen Stoffgebiet vornehmlich religiöse Darstellungen waren, ferner Michael Neher, als Architekturmaler besonders geschätzt, Lorenzo Quaglio, ein anderes Glied jener aus Italien stammenden Künstlerfamilie, die lange Jahre hindurch in München festhaft war, Giefsmann aus Leipzig und endlich der berühmte Schlachten- und Pferdemaalere Albrecht Adam, dessen Hilfe bei denjenigen Bildern, auf welchen Pferde figurirten, in Anspruch genommen wurde.

Als Vorlage dienten den Genannten, deren spezieller Anteil bei den einzelnen Bildern noch näher zu bezeichnen fein wird, lediglich die Aquarell-Entwürfe Schwinds, ohne daß sich die Anfertigung von Kartons nötig gemacht hätte.

Die Fresken im Schloß weisen den Aquarellen gegenüber mannigfache Verschiedenheiten auf, mit denen Schwind sich nicht befreunden konnte. So wurden zwei rückwärts gewandte Nymphen auf dem Bild aus dem Cyklus von Rinaldo und Armida, „Karl und Ubald gehen durch die Zaubergärten“, nach vorn gedreht, so daß sie den Beschauer und nicht die beiden Figuren, mit denen sie in Bezug stehen, anblicken, ebenso wurden für die Köpfe derselben beiden Nymphen Mädchenporträts aus dem Hohenschwangau nahe gelegenen Städtchen Füßen benutzt¹⁾.

In bezug auf die Anbringung von Porträts hatte Schwind übrigens schon bei den Entwürfen sich mehrfach den Wünschen seines hohen Auftraggebers fügen müssen, indem es ganze Figuren aus Bildern der königlichen Sammlungen zu verwenden galt. Nicht gering waren übrigens auch die Schwierigkeiten, die ihm aus der Einhaltung der für die Raumeinteilung festgesetzten Bestimmungen erwuchsen.

Alle diese Vorgänge erzeugten nach und nach bei Schwinds überaus reizbarer Natur und leichter Empfindlichkeit eine Verstimmung — und hiermit kommen wir auf das einleitend Angedeutete —, wie wir sie in seinem Leben noch öfter mit mehr oder weniger Berechtigung hervortreten sehen²⁾.

Seine Gereiztheit machte sich in den Briefen an seinen Freund Schober unverhohlen Luft: „Was nützen mich die Herrlichkeiten des Freskomalens, wenn man nichts von mir haben will.“ — „Man ist so genirt, daß doch auch nichts Rechtes draus geworden wäre. Wenn der Kronprinz so fortmacht, ist mein Verlangen, ihm zu dienen, nicht groß³⁾.“ Schließlic aber überwog doch das

1) Für Schwinds sarkastische Art ist ein Zug überaus bezeichnend, den der Maler *Neher* von dem mitbetheiligten *Domenico Quaglio* zu berichten wußte. Dieser sei während der Arbeit einmal zu Schwind gekommen und habe ihn nach Kopfmodellen zu weiblichen Figuren gefragt. Als Schwind ihm ausweichend geantwortet, hat er bemerkt: auf Pfeifenköpfen kämen oft hübsche Gesichter vor und die wolle er benutzen. „Ja, das wäre ganz köstlich, dergleichen Köpfe zu benutzen“, habe Schwind ihm erwidert, ohne daß Quaglio die Ironie dieser Worte begriffen hätte.

2) Man vergl. z. B. die Briefe an Schober über die Malereien auf der Wartburg bei *Holland* (a. a. O.) S. 122 ff.

3) *Holland* a. a. O. S. 88 f.

Gefühl der Zufriedenheit, wenn er sich auch — ein im höchsten Grad auffallendes, aber durch Schwinds eigene Worte sicher gestelltes Faktum — selbst in späteren Jahren nie dazu entschließen konnte, die Fresken auf Hohenschwangau selbst in Augenschein zu nehmen.

Das Gefagte zeigt zur Genüge, daß ein eigentlicher Wert im Sinne der treuen Vergegenwärtigung der originalen Schöpfung Schwinds nur den eigenhändigen Aquarell-Entwürfen beigemessen werden kann, die indessen leider wohl als unwiederbringlich verloren betrachtet werden müssen, da es trotz aller Nachforschungen, an denen der Künstler selbst noch in seinen letzten Lebensjahren sich eifrig beteiligte, bisher nicht gelingen wollte, auch nur die geringste Spur ihres Verbleibes aufzufinden¹⁾.

Zur Veranschaulichung des Charakters der Aquarelle kann gegenwärtig nur ein Blatt dienen, das Schwind, da es ihm nicht genügend erschien, an Preller schenkte. Dieses Blatt gehört dem Autharis-Cyklus an und stellt Autharis, wie er das Beil wirft, dar.

Daß wir in den Fresken an Ort und Stelle nicht Schwinds eigene Arbeit vor uns haben, würde, wenn die Aquarelle noch vorhanden wären, an und für sich nicht allzu sehr zu beklagen sein, denn gleich wie bei den anderen zeitgenössischen Meistern, vor allem bei Cornelius, ist auch bei Schwind die bedeutendste Äußerung der künstlerischen Produktion in den Entwürfen, beziehungsweise in den Kartons zu suchen, welche die charakteristischen Eigentümlichkeiten, die Handschrift des Künstlers ungleich treuer hervortreten lassen als die spätere farbige Ausführung, welche nun einmal als die schwache Seite jener ganzen an innerer Gestaltungskraft so reichen Periode anzusehen ist.

Die treueste Vergegenwärtigung des Schwind'schen Hohenschwangau-Cyklus wird durch die von Schwinds Schüler, Julius Naue, im Jahr 1865 ausgeführten Durchzeichnungen der von Schwind eigenhändig von den Aquarellen genommenen Pausen vermittelt²⁾.

Diese Durchzeichnungen, die sich noch im Besitz Naues in München befinden, und den diesem Aufsatz beigegebenen beiden Abbildungen zu Grunde liegen, sind unter den obwaltenden Umständen als ein besonders wertvoller Schatz zu bezeichnen³⁾.

1) *Schwind* selbst äußerte gelegentlich die Mutmaßung, daß die Aquarelle sich irgendwo in der königl. Residenz in München befinden dürften, wo gleichwohl alles Nachsuchen bisher zu keinem Resultat führen wollte.

2) Diese Pausen, die Schwind sich von seinen Aquarellen gemacht hatte, befanden sich bereits 1865 in einem sehr bedenklichen Zustand und dürften gegenwärtig — ihr Aufbewahrungsort ist nicht bekannt — auf jeden Fall gar nicht mehr erkennbar sein.

3) Die Verlagshandlung von Alphons Dürr in Leipzig beabsichtigt demnächst die Schwind'schen Hohenschwangau-Bilder mit einer ausführlichen Einleitung versehen, auf Grund jener Durchzeichnungen Naue's in Stichen von *Naue* und *H. Walde* auf 29 Tafeln zu publizieren.

Der Gesamtcharakter der Hohenfchwangau-Bilder läßt das frühe Auftreten eines fertigen, in sich abgeschlossenen Stils erkennen. Es finden sich in der Hauptfache alle die Züge teils entschieden ausgeprägt, teils sich andeutend, welche in unserem Vorstellungskreis als die bekannten und von anderen Werken vertrauten lebendig sind und sich in unserer Phantasie zu einem bestimmten Bilde der charakteristischen Eigentümlichkeiten des Meisters ausgebildet haben.

Wiewohl das Auge in der Hauptfache nur von einfachen Umrisslinien gefesselt wird, zu denen eine mehr angedeutete als ausgeführte Detaildurchbildung hinzutritt, so wohnt diesen Blättern trotzdem ein ungemeiner Reiz inne. Jene schlichten, aber so sicher und bestimmt hingetzten charaktervollen Contouren, die bei den in einem größeren Maßstab gehaltenen Figuren des Cyklus von Rinaldo und Armida besonders wirksam hervortreten, veranlassen das Auge mit zwingender Gewalt, ihrem Lauf zu folgen. Ein frischer, schwungvoller Zug geht durch das Ganze, das in allen feinen Teilen von echt poetischer Empfindung getragen wird, während sich die Darstellung bei Wahrung der typischen Grundelemente, der speziellen Eigenart der verschiedenen Gegenstände in der glücklichsten Weise anschließt. Alles erscheint gleich gestimmt: der in den handelnden Figuren angeschlagene Ton klingt in der gesamten Scenerie, den phantastischen Berg- und Felsengebilden, dem knorrigen wilden Geäst der Bäume und Sträucher wieder.

Das spezifisch romantische Element zeigt sich noch nicht so entschieden ausgeprägt wie in den späteren Arbeiten und vereinigt sich hier mit einem ideal-historischen Zug, der die Bilder bis zu einem gewissen Grad den gleichzeitigen Arbeiten von Cornelius und Julius Schnorr verwandt erscheinen läßt. Alles in allem bewahrheitet die Betrachtung der Blätter das Wort Schwind's: „Der Contour ist die Hauptfache und durch ihn der direkte Ausdruck des Gedankens.“

Die Einteilung und Anordnung des Ganzen anlangend, ist zunächst zu bemerken, daß die Schwind'sche Arbeit in fünf einzelne, selbständige und in sich abgeschlossene Cyklen zerfällt, die von den Räumen, zu deren Schmuck sie dienen, den Namen tragen.

Hinsichtlich seiner Ausdehnung verdient der Cyklus, welcher die Wilkinsage behandelt, an erster Stelle genannt zu werden. In dreizehn Kompositionen verschiedener Größe führt Schwind den Hauptinhalt dieser im ganzen wenig bekannten Sage vor, die dem altnordischen Sagenkreis angehört und ihren Namen von dem nordischen König Wilkinus oder Viltinus erhalten hat. Das Buch, durch welches Schwind sich in die seltsam fremdartige Stoffwelt dieser Sage einführen ließ, ist bestimmt nachweisbar, er benutzte die von der Hagensche Übersetzung, deren 1. Auflage unter dem Titel: „Altdeutsche und Altnordische Heldenfagen“ 1814 in Breslau erschien. Von hervorragender Schönheit sind

befonders zwei Bilder aus der Geschichte Dietrichs von Bern, die einen wesentlichen Bestandteil der Wilkina-Sage ausmacht, die Darstellung des Festes in Rom an König Ermanrichs Hof, eine große figurenreiche Komposition, die, obwohl sie gewissermaßen in drei einzelne Bilder zerfällt, dennoch einen einheitlich geschlossenen Charakter aufweist (vergl. die verkleinerte Lichtdruck-Nachbildung), und sodann die Rabenschlacht, eine gleichfalls figurenreiche Komposition, an der besonders die Schönheit der kämpfenden Gruppen hervorhebenswert erscheint. Im Schloß Hohenschwangau schmücken die Darstellungen aus der Wilkina-Sage, in Fresko von Glink, Neher, Giesmann und Adam gemalt, den großen „Heldenaal“, der die ganze Länge des zweiten Stockwerkes einnimmt.

Den Darstellungen aus der Wilkina-Sage reihen sich hinsichtlich der Zahl der Bilder die Kompositionen zur Episode von Rinaldo und Armida nach Taffo's „Befreitem Jerusalem“ am nächsten an. In Hohenschwangau malte Glink diese Bilder, welche



das im 2. Stockwerk gelegene, der Befichtigung — es ist das Schlafzimmer des Königs — nicht zugängliche und darum auch in allen Beschreibungen nur kurz erwähnte „Taffo-Zimmer“ schmücken. Dieser Cyklus verstattete Schwind in reichem Maße, fein Talent zur Verkörperung edler Frauenschönheit zu entfalten.

In fünf Bildern schildert Schwind sodann die vom Geschichtschreiber der Langobarden Paulus Diaconus¹⁾ berichtete poetische Erzählung von der Brautwerbung des Langobarden-Königs Autharis um des Bayernherzogs Garibald Tochter Theodelinde. Die beigegebene in den Text gedruckte Abbildung stellt als zweites Bild des Cyklus: Theodelinde, der Amme ihr Leid klagend, dar. Die Fresken des „Autharis-Zimmers“ sind von Glink und Adam gemalt.

Eine anmutige historische Sage, die gleichfalls auf Bayern Bezug hat, führt Schwind in den elf Wandbildern, des „Berthazimmers“ vor, es ist der Cyklus: „Von der Geburt Karls des Großen.“ Die Quelle, der Schwind bei seinen Bildern zu dieser Sage, in der rein Mythisches und Historisches in eigentümlicher Weise vermengt erscheint, folgte, war die sogenannte Weihenstephaner Chronik, welche von einem Mönch im Kloster Weihenstephan im 13. Jahrhundert verfaßt, vom Freiherrn von Aretin unter dem Titel: „Älteste Sage über die Geburt und Jugend Karls des Großen“ 1803 in München herausgegeben wurde.

Gleichsam zur Symbolisierung der im Schoß einsamer Waldwildnis sich abspielenden Handlung sind die einzelnen Bilder von stilisiertem Laubgeäst umrahmt, das dieselben in Spitzbogenform zusammenhält und dem ganzen Raum auf Hohenschwangau in der Fresko-Ausführung in höchst origineller Weise etwas vom Charakter des Waldes verleiht. Auch diejenigen Bilder, die auf größerer Wandfläche einen zusammenhängenden Vorgang schildern, mußten diese eigentümliche Anordnung über sich ergehen lassen, durch die sie gewissermaßen getrennt und zum Nachteil einer einheitlichen Wirkung in einzelne Bestandteile aufgelöst erscheinen. An der Ausführung in Fresko waren verschiedene Künstler beteiligt. Die Hauptarbeit fiel Xaver Glink zu, die Pferde malte A. Adam, die Jagdtiere Lorenz Quaglio, die Verzierungen M. Neher.

Auf einem ihm von früher Jugend vertrauten und besonders ans Herz gewachsenen Gebiete erging Schwind sich mit feinen Darstellungen aus dem Ritterleben im Mittelalter, die auf Hohenschwangau, von Neher, Glink und Adam in Fresko ausgeführt, das dem Autharis-Zimmer benachbarte Gemach schmücken. Schwind beginnt mit der Schilderung des ersten Reitunterrichtes, es folgt die Fahnenwacht, der sich die Dankerteilung nach dem Turnier anschließt. Dann führt er den Abschied des Ritters zum Kreuzzug vor, einen Kampf mit den Ungläubigen, bis wir zuletzt dem Ritter wieder am heimatlichen Herd mit den Seinen vereinigt, als Bild häuslichen Glückes begegnen.

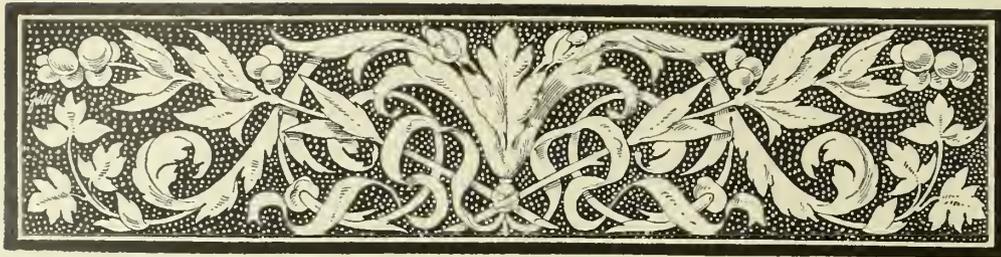
1) *Pauli*, Hist. Langobardorum, III. 29. 35.

Den fünf gröfseren Cyklen sind endlich noch zwei Blätter anzuschliessen, die zwar nicht zur farbigen Ausführung auf Hohenschwangau gelangt sind, trotzdem aber unzweifelhaft mit zu den Arbeiten gehören, welche Schwind für die Ausschmückung des Schlosses im Auftrag des Kronprinzen entwarf. Der Grund, aus welchem diese beiden Blätter nicht mit zur Ausführung in Fresko kamen, ist nicht bestimmt nachweisbar, jedenfalls aber wird man nicht fehl gehen, ihn in den leidigen Streitverhältnissen zu suchen, welche darauf hinausliefen, die Freskoausführung der Kompositionen den Händen Schwinds zu entreißen und sie anderen Künstlern zu übertragen. Es mag wohl irgend jemand Bedenken oder dergleichen gegen die Entwürfe geäußert haben, und so trat dann die Zurückstellung ein. Die beiden Blätter bilden eine zusammengehörige Komposition, die, wie ein großer viereckiger Einschnitt erkennen läßt, offenbar bestimmt war, eine von einer Thüre durchbrochene Wand zu schmücken.

Dem Gegenstand nach gehört die Komposition, deren schmales langes Format ein von den übrigen Bildern abweichendes ist, der nordischen Mythologie an. Sie vergegenwärtigt nach der Edda aus der Reihe der Frühlingsmythen den Besuch des Frühlingsgottes bei Hertha (der Erde), die ihn mit ihren Erd- und Wassergeistern empfängt.

Die vorstehenden Ausführungen würden ihren Zweck reichlich erfüllt haben, wenn es ihnen gelungen wäre, das Interesse für dieses wertvolle und bedeutame Werk einer sich immer mehr abklärenden Blüte-Epoche unserer Kunst aufs neue zu beleben. Schwinds Hohenschwangau-Bilder wollen nicht flüchtig genossen sein; sie entfalten den vollen Reiz ihrer eigentümlichen anspruchslosen Schönheit erst dem, der sich mit einem von den farbenprächtigen Gebilden der Tageskunst unbeirrten Auge und Sinn liebevoll in diese schlichte und einfache Welt zu vertiefen weifs.





Zum westlichen Giebfelde des Parthenon.

Von Hugo Blümner.



Die Frage nach der Bedeutung und damit im Zusammenhange nach der Rekonstruktion des Westgiebels vom Parthenon ist in neuerer Zeit namentlich infolge der anregenden und in ihrem Hauptresultat sehr bestechenden Untersuchungen Roberts (Hermes XVI, 60 ff., vgl. Mittlgn. d. deutschen archäol. Inst. in Athen VII, 48), wieder einmal in den Vordergrund getreten. Die Entscheidung fällt danach dahin aus, daß die Mitte des Giebfeldes zwischen Athene und Poseidon der Ölbaum mit der gegen Poseidon züngelnden Schlange einnahm; derselbe muß also direkt unter der Spitze des Giebfeldes gestanden haben. Auch die Rekonstruktion auf der Hilfstafel von Michaelis' Parthenon, obgleich dieselbe dem Poseidon noch anstatt der jetzt hinlänglich feststehenden Rosse ein Hippokampen-Gespann giebt, stellt den Ölbaum so in die Mitte, daß seine Spitze gerade unter die Spitze des Giebdreiecks fällt, wenn Michaelis auch den Stamm des Baumes nicht in die Senkrechte, sondern mehr nach rechts hin verlegt, wie das übrigens auch Robert annimmt.

Diese wie alle anderen bisher vorgeschlagenen Rekonstruktionen und Deutungsversuche gehen nun davon aus, daß hier in der Mitte des Giebels ursprünglich keine anderen Figuren vorhanden waren als die, welche Carrey und der Anonymus fahen und zeichneten, daß also von dem Originalwerk des Phidias zur Zeit der Aufnahme nichts fehlte als eben der Ölbaum und die Rosse des Poseidon, welche ebenso wie jener damals schon zertrümmert am oder im Boden lagen. Nie, soweit ich sehen kann, ist an dieser Voraussetzung gerüttelt worden; daß Athene und Poseidon allein die Mitte der ganzen Komposition einnahmen, bildet den unzweifelhaften Ausgangspunkt aller bisherigen Untersuchungen. Es wird daher Verwunderung, vielleicht sogar ein spöttisches Lächeln erregen, wenn ich hier die Frage aufwerfe, ob man ein Recht dazu hat, die Integrität des Giebfeldes gerade im Mittelpunkt mit solcher Sicherheit zu behaupten; ob sich nicht annehmen lasse, daß, wie im Ostgiebel eine bedeutende Lücke schon zur Zeit Carrey's klaffte, so auch im Westgiebel einst

noch mehr vorhanden war als die Figuren Carrey's nebst dem Rossespaar des Poseidon und dem Ölbaum. Man wird einwenden, es sei ja zwischen Athene und Poseidon höchstens für den Ölbaum Platz; wie könne da noch irgend eine Figur gestanden haben? — Dieser Einwand wäre berechtigt, wenn wir mit Bestimmtheit behaupten könnten, daß Athene und Poseidon beide zur Zeit Carrey's noch genau den Platz einnahmen, welchen sie von Anfang an inne gehabt hatten; aber gerade dies scheint mir nicht nur nicht erwiesen, sondern bei näherer Betrachtung sogar sehr zweifelhaft zu sein.

Zunächst ergibt ein Blick auf die beiden erhaltenen Zeichnungen des Jahres 1674, daß damals der Athene der linke Unterschenkel mit einem großen Stück des Gewandes, dem Poseidon der größte Teil des linken Unterschenkels und der rechte Fuß nebst Knöchel fehlte. Beide Figuren waren also, das ist augenscheinlich, außer Stande, ohne fremde Unterstützung aufrecht zu stehen; da wir sie aber in den Zeichnungen aufrecht sehen, so muß zu irgend welcher Zeit, nachdem die Figuren jene Verstümmelungen erlitten hatten, irgend etwas mit ihnen vorgenommen worden sein, wodurch sie in den Stand gesetzt waren, ihre aufrechte Stellung im Giebel Felde zu bewahren. Welcher Art war diese Vorrichtung? — Man könnte daran denken, daß die Figuren durch eiserne Klammern im Rücken mit der dahinter befindlichen Giebelwand verbunden waren; aber für die Wucht des schweren Marmorblockes hätte beim Poseidon, der sonst weiter keinen Stützpunkt hatte, die Wand schwerlich genügenden Widerstand geleistet; auch müßten sich ja irgend welche Spuren von solcher Befestigung im Rücken des Poseidon erhalten haben, was bekanntlich nicht der Fall ist. Dieser Gedanke muß also aufgegeben werden; dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß (wie auch Michaelis, Parthenon S. 188 vermutet) Athene und Poseidon (ebenso auch die Figur N bei Michaelis, heute gewöhnlich Iris genannt) durch Mauerwerk gestützt waren. Das deuten auch die Zeichnungen zum Teil, wenn auch unvollkommen, an; besser die Carrey'sche als die des Anonymus (vgl. die Anmerkung am Schluß), bei dem das gesamte Mauerwerk des Giebels hinter Athene und Poseidon befindlich gezeichnet ist und Poseidon mit seinen verstümmelten Beinen geradezu in der Luft schwebt, während bei Carrey zwar auch keine perspektivisch genaue Zeichnung des Mauerwerkes gegeben, aber trotzdem so viel ersichtlich ist, daß der Torso der Athene durch die darunter befindlichen Ziegellagen gestützt wird; und beim Poseidon darf jedenfalls der Umstand, daß an den Beinen keine Bruchflächen gezeichnet sind, wie dies doch überall bei abgebrochenen Armen oder Beinen der Fall ist, als Beweis betrachtet werden, daß Carrey hier andeuten wollte, daß die unteren Teile der Figur sich in dem zur Unterlage dienenden und stützenden Mauerwerk verlieren. Das gesamte Mauerwerk sieht freilich auch bei Carrey so aus, als ob seine Vorderfläche in einer Ebene läge; aber das ist unmöglich; die unteren Ziegellagen, welche Athene und Poseidon stützen, sind weiter nach vorn zu denken als die oberen,

die den Hintergrund der beiden Figuren bilden, und als die Ziegelkonstruktion, welche die Figur N an den Füßen und der rechten Hüfte stützt.

Wir haben also die Thatfache vor uns, daß Athene und Poseidon im Laufe der Jahrhunderte einmal, und zwar allem Anschein nach in christlicher Zeit, wie auch Michaelis andeutet, von ihren Plätzen entfernt waren. Können wir nun auch nicht mehr bestimmen, durch welche Umstände ihre Verstümmelung herbeigeführt worden war, so mußte dieselbe doch zur Folge haben, daß sie umfielen (denn herunter auf den Erdboden können sie nicht gefallen sein, sonst wäre gänzliche Zertrümmerung erfolgt) und auf dem Boden des Giebelfeldes lagen; um die zur Stütze dienende Untermauerung vorzunehmen, mußten sie dann, während diese Arbeit geschah, ganz aus dem Giebel entfernt oder auf alle Fälle von dem Platze, welchen sie auf den Zeichnungen in der Mitte einnehmen, vorübergehend bei Seite geschoben werden. Man kann aber noch etwas weiter gehen und sagen: es ist durchaus unwahrscheinlich, daß die beiden Figuren jene Verstümmelungen erlitten hätten, wenn man sie nicht bei irgend einem Anlaß aus dem Giebelfelde entfernt hätte. Bei einer der mit dem Parthenon in christlicher Zeit vorgenommenen baulichen Veränderungen sah man sich genötigt, diese beiden Figuren wegzunehmen; bei dieser Gelegenheit erhielten sie jene Verletzungen, welche ihre Wiederaufstellung ohne Stützvorrichtungen unmöglich machten.

In welcher Weise nun die Verstümmelung und die Wiederaufrichtung der beiden Giebelfiguren mit der Herstellung der dort befindlichen Nische, von der man in der Regel annimmt, daß dieselbe zur Aufnahme eines Heiligenbildes bestimmt gewesen sei (Michaelis S. 50 und 188), zusammengehangen habe, läßt sich nicht mehr bestimmen; um so weniger, als wir nicht mehr genau konstatiren können, an welchem Platze sich die Nische befunden habe. Denn während die Carrey'sche Zeichnung dieselbe hinter den Poseidon versetzt, befindet sie sich beim Anonymus rechts vom Poseidon, an einer freien, durch keine Figur verdeckten Stelle. Allerdings könnten wir, wenn Carrey hier das Richtige böte mit ziemlicher Gewißheit behaupten, daß die Herstellung der Nische früher geschehen sein muß als die Wiederaufstellung der beiden Figuren; denn die Nische konnte ja doch nur zu dem Zweck angelegt sein, daß man sie und das darin Aufgestellte oder Gemalte von unten her sehen sollte, man würde sie also nicht wieder durch die vorgestellte Figur des Poseidon verdeckt haben. Die Carrey'sche Zeichnung würde daher am besten zu der oben ausgesprochenen Vermutung über die Entstehung der Verstümmelungen passen. Um die Nische anzulegen und das mit ihr in Verbindung stehende Mauerwerk herzustellen, sah man sich genötigt, die Athene und den Poseidon zu entfernen, bei dieser Gelegenheit erhielten sie die an ihnen sichtbaren Verletzungen. Man überließ die Figuren jedoch nicht der fortschreitenden Selbstzerstörung, sondern hob sie auf; hatte man doch auch, als baulicher Veränderungen halber die Mittelplatte des Ost-

frieses ausgebrochen werden mußte, dieselbe nicht einfach liegen lassen, sondern „vorsichtig in der Kirche hinter der Thür aufbewahrt“ (Michaelis S. 47). Als dann später die Nische ihre Bedeutung verloren hatte, wurden, vielleicht gelegentlich einer Restauration der hinteren Giebelwand, beide Figuren wieder aufgerichtet. Damit hätten wir, wenn wir Carrey's Zeichnung in diesem Punkte vollen Glauben schenken dürften, einen zweiten bestimmten Beweis dafür, daß namentlich der Poseidon seine spätere Aufstellung erst dem Gutdünken christlicher Bauleute verdankt; indessen ist auf diese Argumentation kein großes Gewicht zu legen, weil sie von selbst hinfällig wird, wenn die Zeichnung des Anonymus den Platz der Nische richtiger angeben sollte als Carrey. Im letzteren Falle können wir ganz und gar nicht bestimmen, ob die Aufrichtung der Statuen vor oder nach Herstellung der Nische oder etwa gleichzeitig damit erfolgte; und nur so viel bleibt sicher, daß das Gespann des Poseidon auf alle Fälle bei Erstellung der Nische nicht mehr im Giebel Felde sich befand. Wollten wir aber selbst annehmen, daß Athene und Poseidon niemals für längere Zeit von dem Platze, an dem sie die Zeichnungen zeigen, entfernt waren, so bleibt doch jedenfalls die Thatfache unleugbar, daß man sie behufs ihrer Wiederaufrichtung vorübergehend beseitigt haben muß, und wären sie auch nur auf das Gerüst geschafft worden, welches behufs Vornahme der Mauerarbeiten am Giebel Felde errichtet werden mußte.

Ich bitte um Entschuldigung, wenn die vorstehenden Erwägungen etwas weiterschweifig ausgefallen sind. Allein es lag mir daran, zunächst zu zeigen, daß der Platz, welchen Athene und Poseidon zur Zeit Carrey's im Giebel Felde einnahmen, für uns keine Beweiskraft für die Komposition des Phidias haben kann; diesen Platz haben sie bei der Wiederaufrichtung erhalten, und es liegt durchaus kein positiver Anhalt dafür vor, daß sie genau diesen Platz von Anfang an inne gehabt haben. Denn selbst den Fall angenommen, daß man die Figuren gleich nach ihrer Verstümmelung untermauert und wieder aufgestellt hätte, so kam es doch damals den Leuten jedenfalls wenig darauf an, ob jede Figur auch ganz genau wieder an den Punkt zu stehen kam, wo sie vorher gestanden hatte; fand aber die Aufstellung erst beträchtlich später statt, lag also zwischen ihr und dem Zeitpunkt, wo man sie zuletzt aufrecht und ohne Stütze im Giebel gesehen hatte, ein längerer Zeitraum, so war erst recht nicht mehr die Rede davon, daß die Restauratoren einer jeden genau den ihr gebührenden Platz zuwiesen, sondern sie stellten sie eben in die Mitte, wohin sie ihrer Größe nach von selbst zu gehören schienen, ohne darauf zu achten, ob vielleicht die eine von ihnen etwas weiter nach rechts oder nach links hätte gerückt werden sollen.

In dieser Ansicht, daß die den Figuren bei der Wiederaufrichtung gegebenen Plätze nicht absolut richtig sind, werden wir nun noch des weiteren bestärkt, wenn wir uns die Lage der übrigen Figuren im Giebel Felde näher betrachten. Schon lange ist es erkannt, daß keine der beiden Zeichnungen darin durchaus

zuverlässig ist. Der Anonymus weicht in verschiedenen Punkten beträchtlich von Carrey ab. Nach der wohl allgemein geteilten und daher hier nicht näher zu begründenden Ansicht von Michaelis ist die große Lücke zwischen Poseidon und der rechten Gruppe beim Anonymus richtiger als bei Carrey; ebenso, daß bei jenem die bei Carrey sichtbare Lücke zwischen den Figuren U und V fehlt, welche Lücke, nach der richtigen Bemerkung von Michaelis, daher kommt, daß Carrey die sämtlichen Figuren N bis U zu weit nach der Mitte gerückt hat. Dagegen fehlt beim Anonymus fälschlicherweise die Lücke, welche Carrey zwischen A und B aufweist; und es ist gleichfalls allgemein anerkannt, daß hier eine schon zur Zeit Carrey's fehlende Figur, welche der Figur V entsprach, sich befunden haben muß; hier ist also Carrey im Rechte. Sehen wir aber weiter zu. — Den festen Ausgangspunkt für die Stellung der Figuren im Giebfelde haben wir allein durch die noch in situ befindlichen Reste: die Gruppe B C und den Rest von W; denn es ist durchaus unwahrscheinlich, daß diese weit von der Mitte entfernten Figuren jemals baulicher Veränderungen wegen verrückt worden wären. Die Lage von W zeigt uns, daß Carrey recht hatte, wenn er diese Eckfigur nicht ganz in den Winkel des Giebeldreiecks hineinrückte, wie es der Anonymus gethan hat; daraus folgt aber wiederum, daß Carrey sich verzeichnet haben muß, wenn er den Flufsgott A ganz in den linken Winkel hineinschob: denn die Annahme, daß Beleuchtungsinteressen eine Verschiebung des Centrums und somit der ganzen Komposition überhaupt veranlaßt hätten, hat Michaelis selbst wieder fallen lassen (f. S. 153, Anm. 1). Die Stelle, welche der Flufsgott A im Giebfelde einnahm, ist also nicht die, welche er bei Michaelis Taf. VII, 7 hat, sondern die, welche ihm die Hilfstafel Fig. 2 giebt (vgl. die Berichtigung von Michaelis S. 189): er lag oberhalb von der zweiten Metope und dritten Triglyphe, und an gleicher Stelle von rechts gerechnet Fig. W. Die Lage der noch in situ befindlichen Gruppe B C zeigt ebenfalls die Hilfstafel bei Michaelis und die Ziller'sche Revision vom Grundriß des Giebelbodens in Conze's Vorlegeblättern, Ser. VII, Tafel VIII, 5: sie befinden sich oberhalb von Triglyphe IV und Metope 4. Das sind also die festen Punkte, nach denen wir die Zeichnungen Carrey's, des Anonymus und Daltons zu beurteilen haben. Die Figur der Wagenlenkerin der Athene fällt danach (man vgl. Michaelis' Hilfstafel) über Triglyphe VI; dagegen die Lenkerin von Poseidons Gespann nicht über die sechste Triglyphe von rechts, also X, sondern nach Dalton über Metope 10, die fünfte von rechts. Ebenso fällt der Hermes (H) ungefähr über Metope 6, dagegen die entsprechende Figur der sogenannten Iris (M) statt dessen über Triglyphe X, die sechste von rechts. Infolge dessen ist der Raum für das Gespann des Poseidon größer als der für die Rosse der Athene; letztere füllen vornehmlich Metope 6 und Triglyphe VII, während jenes Triglyphe IX, Metope 9 und Triglyphe X beanspruchen kann. Sollen wir nun, bei genauer Entsprechung der Plätze in den Figuren der Giebelecken (wie das auch im Ostgiebel der

Fall ist), einen solchen Widerspruch gegen die symmetrische Aufstellung nach der Mitte zu, wo derselbe doch noch viel mehr in die Augen fallen mußte, annehmen? — Michaelis, der sich zu jener Placirung der Figuren vornehmlich durch die Autorität Daltons, bei dem die Lenkerin O über Metope 10 sich befindet, bewogen fand, bespricht S. 154 die Asymmetrie des Westgiebels und macht darauf aufmerksam, daß das Gefolge der Athene mehr Platz einnehme als das des Poseidon; er erklärt dies damit, daß das zahlreiche Erscheinen der Parteigenossen beim Kampf dazu diene, den Glanz der streitenden und siegenden Göttin zu erhöhen. Indessen kann ich den Unterschied hierfür nicht bedeutend genug finden: das Gefolge der Athene, den Wagen und die dabei befindlichen Figuren ausgenommen, zählt vier erwachsene Personen und einen Knaben; das des Poseidon vier erwachsene Personen und zwei Kinder. Das gleicht sich also so ziemlich aus; deshalb war es gewiß nicht nötig, dem Gefolge der Athene mehr Raum zu geben als dem des Poseidon. Aber was bezeugt uns, daß dies wirklich der Fall war? — Mißt man die Zeichnungen, so ist der Raum, den Figur B bis F beanspruchen, bei Carrey beinahe ebenso groß wie der von Fig. P bis U, die fälschlich dort vorhandene Lücke natürlich nicht mitgerechnet; und wenn beim Anonymus der Platz von Figur B bis F größer ist als für Fig. P bis U, so kommt das eben daher, daß der Anonymus die Lücke zwischen A und B nicht angab und daher die ganze linke Gruppe (man vergleiche besonders D, E und F) viel weitläufiger gezeichnet hat als der darin weit treuere Carrey. Ich glaube daher, wir dürfen aus den Zeichnungen, indem wir beide kombinieren, schließen, daß das Gefolge der Athene nicht mehr Platz beanspruchte als das des Poseidon, daß also auch die beiden Lenkerinnen G und O sich an korrespondierenden Plätzen befanden. Damit erledigt sich auch die Annahme, daß Poseidons Gefährt mehr Raum beanspruchte als das der Athene, was Michaelis mit der Anbringung der Hippokampen erklärte, dabei bemerkend, daß, wenn auf Poseidons Seite Rosse gleich denen Athene's gewesen wären, die Asymmetrie durch nichts entschuldigt sein würde. Nun waren aber, wie wir wissen, Rosse vor Poseidons Wagen; aber es war auch keine Asymmetrie da. Welche Plätze im Giebel Felde wir den Lenkerinnen anzuweisen haben, darüber kann kein Zweifel sein. Wollten wir die Nike G, die ebenso wie bei Michaelis die Lenkerin O über der fünften Metope von rechts befindlich ist, so über Metope 5 von links verweisen, so bliebe für die drei Figuren D E F nur Triglyphe V übrig, was selbstverständlich nicht ausreicht. Wir nehmen also an, daß die Nike sich über Triglyphe VI und dementsprechend die sog. Amphitrite über Triglyphe X befand¹⁾; so bleibt für das Gefährt der Athene Metope 6 und Triglyphe VII, für das des Poseidon Triglyphe IX und Metope 9, für die Mittelgruppe selbst aber Metope 7 und 8 und Triglyphe VIII.

1) Zu dem gleichen Resultat kommt durch ähnliche Betrachtung Peterfen, Kunst des Phidias S. 175 fg.

Und nun komme ich wieder auf den Punkt zurück, von dem ich ausging. In der Zeichnung Carrey's wie des Anonymus, demnach also jedenfalls auch in Wirklichkeit, stand Poseidon so, daß er mit seinem rechten Fuß über den Mittelpunkt der Grundlinie des Giebeldreiecks heraustrat; „er hatte als Angreifer sein Gebiet überschritten und weicht eben jetzt zurück“, so erklärt Michaelis S. 154 diese Stellung. Aber Poseidon erhält nicht bloß durch seine Fußstellung ein scheinbares Übergewicht über Athene: auch sein Oberleib ist der von der Spitze des Giebels auf die Grundlinie gefällten Senkrechten, trotz des starken Zurückweichens, wenigstens auf der Carrey'schen Zeichnung beträchtlich näher als der Oberkörper der Athene. Infolge dessen erscheint Poseidon in beiden Zeichnungen, zumal aber bei Carrey, gegenüber der Athene als Hauptperson¹⁾, was doch unmöglich in der Absicht des Künstlers gelegen haben kann; und es ist begreiflich, daß der Zeichner der Hilfstafel bei Michaelis hier stillschweigend eine Korrektur vornahm und den Körper des Poseidon von der Senkrechten der Dreieckspitze mehr entfernte. Allein das genügt noch nicht; wir müssen annehmen, daß früher, vor der Wiederaufrichtung der beiden Figuren, Poseidon überhaupt weiter nach rechts hin stand, so daß er vornehmlich den Platz über Metope 8 in Anspruch nahm, wie Athene den über Metope 7. Dadurch wird ein Platz in der Mitte frei; die Figur, welche einst hier gestanden, war zu der Zeit, da man die beiden Götter dorthin stellte, ebenso wie das Gespann des Poseidon nicht mehr vorhanden, war vermutlich schon damals nicht mehr da, als man die Nische hier anbrachte.

Man wird nunmehr wohl ahnen, worauf ich hinaus will. Hier in der Mitte, an Größe wie an Bedeutung alle überragend, stand derjenige, welcher am ersten den wild entbrannten Streit zu beenden geeignet war, Zeus selbst. Es war vermutlich die ältere Form der Sage, soweit wir nach dem Zeugnis des Kratinos (Frg. 7, Kock) es zu beurteilen im Stande sind, daß die Götter selbst unter Vorsitz des Göttervaters das Urteil in der Streitsache zwischen Athene und Poseidon fällten (obgleich Robert, *Hermes* XVI, 75 für die andere Version, wonach die alten Landeskönige die Richter waren, ein gleiches, vielleicht noch ein höheres Alter in Anspruch nimmt). Daß Phidias nicht eine große Gerichtsversammlung der olympischen Götter unter Vorsitz des Zeus darstellte, sondern in künstlerischer Freiheit Zeus allein das Urteil sprechen ließ, daran wird man, hoffe ich, schwerlich Anstoß nehmen; übrigens könnte man ja auch denken, daß Zeus sein Urteil nicht aus eigener Machtvollkommenheit sprach, sondern daß er als Verkündiger und Vollstrecker des Ratchlusses der gesamten Götter erschien. Ja

1) Welchen dominirenden Eindruck in der damaligen Aufstellung Poseidon gemacht haben muß gegenüber der Athene, das geht auch daraus hervor, daß die flüchtigen Skizzen von Spon und d'Otières ihn allein in die Mitte stellen und Athene ganz weglassen. Bei Cyriacus scheinen sich die Figuren der Athene und des Poseidon zu einer verschmolzen zu haben (anders in der Zeichnung *Arch. Zeitg.* 1882, Taf. 16, wo nur Athene allein gemeint sein kann).

selbst wenn man anstatt des Göttergerichts die Entscheidung durch die Athener selbst annehmen wollte, so wäre es doch begreiflich, daß Zeus, wie er das Gericht einsetzt, so auch die Entscheidung desselben verkündet.

Daß zwischen Athene und Poseidon, wenn letzterer so stand, das Oberleib und Kopf über Metope 8 fielen, Platz genug für die Figur des Zeus blieb, das ist mir nicht zweifelhaft. Da Athene nach links, Poseidon nach rechts hin ausweichen, entsteht zwischen ihnen oberhalb eine Lücke, welche die Gestalt des Zeus vortrefflich ausfüllen würde; und wenn auch die Plinthen der Athene und des Poseidon, ihres weiten Ausschreitens wegen, beträchtlichen Raum in Anspruch nehmen mochten, so brauchte doch dafür die Plinthe des Zeus, der selbstverständlich in ruhiger Haltung mit fest neben einander gestellten Füßen da stand, um so weniger. Beträgt doch der Platz, den diese drei Figuren auf dem Boden beanspruchen dürfen, 3,38 M. (die Triglyphe zu 0,84 M., zwei Metopen zu je 1,27 M.) oder mindestens 3,27 M. (drei Geisonblöcke zu je 1,27 M.), gewiß ein ausreichender Raum für die Plinthen dreier stehender Figuren, von denen die mittlere in ruhigem Stande dargestellt war, selbst wenn dieselben von den kolossalen Dimensionen des Poseidontorcos sind. Man muß sich ja auch erinnern, daß es sich nicht um regelrecht viereckige Plinthen handelt, sondern um Nachahmungen des Felsbodens, deren Grundriss ganz nach Bedarf und nach Maßgabe der Fußstellung bemessen werden konnte.

Hier wird also zunächst die Prüfung meiner Hypothese einzusetzen haben; die mathematische Berechnung hat da vor allem den Ausschlag zu geben. Ich mache dabei aber auch noch auf folgendes aufmerksam. Daß nicht nur Poseidon, sondern auch Athene gelegentlich der Wiederaufrichtung ihren ursprünglichen Standplatz verlassen haben muß, haben wir oben dargelegt; man kann aber auch weiter behaupten, daß wie jener so auch diese unmöglich in der Komposition des Phidias so gestanden haben kann, wie wir sie bei Carrey sehen. Zunächst bemerkt man schon, daß sie, in Anbetracht daß sie doch eine der Hauptpersonen der Mittelgruppe ist, viel zu weit nach dem Hintergrund zu gerückt ist, offenbar viel weiter, als es bei Poseidon der Fall ist. Denn denken wir uns den fehlenden linken Fuß der Athene hinzu, so muß derselbe noch hinter den rechten des Poseidon zu stehen kommen; das rechte Bein der Athene aber steht offenbar auch der Giebelwand näher als der vorderen Kante des Geisonbodens. Athene steht also bei Carrey an einer Stelle, welche ungefähr dem Platz zwischen den beiden Pferden entspricht. Ist nun dieser Platz, wie ich meine, nicht der ursprüngliche, so entsteht die Frage, wo und wie hat sie einst in Wirklichkeit gestanden? — Nehmen wir an, daß sie so, wie man sie später wieder aufgestellt hat, d. h. ganz und gar en face stand, so sind nur zwei Möglichkeiten: sie entweder noch weiter zurück oder weiter vor zu setzen. Davon ist die erstere selbstverständlich ohne weiteres zurückzuweisen, nicht bloß deshalb, weil eine solche Stellung im Hintergrund des Giebels für sie ganz unangemessen ist, sondern auch, weil

dort das hintere Pferd der Athene den Platz nehmen, diese mit seinen Vorderbeinen kollidiren würde. Rücken wir aber die Athene en face ganz nach vorn, so würde sie auch dort, weil das unverletzte linke Vorderbein des vordern Pferdes ihr im Wege stände, noch ein Stück weiter nach rechts versetzt werden müssen, um Platz zu haben; in der Zeichnung des Anonymus, die den Körper der Athene dem Bauch des hinteren Pferdes nicht so stark nähert wie Carrey, ist diese Verrückung auch erfolgt, der Abstand zwischen Athene und den Pferden ist hier ganz angemessen. Indessen erscheint mir auch diese Möglichkeit, das also Athene ursprünglich in gleicher Stellung, nur etwas mehr vorn und etwas weiter nach rechts gerückt, im Giebel gestanden habe, nicht annehmbar; und zwar vornehmlich deswegen nicht, weil Athene, deren Bewegung ich, wie noch zu besprechen sein wird, nicht als ein bloßes Zurückweichen, sondern als ein Forteilen fasse, doch nicht gut so gerade auf die Pferde losstürzen kann. Ich glaube daher, die Figur hat ursprünglich nicht voll en face gestanden, sondern etwas schräg, so das der rechte Fuß vor-, der linke zurückgesetzt und die Brust in seitlicher Ansicht zu sehen war, während der rechte Arm sich nicht auf die Pferde zu, sondern bei ihren Köpfen vorbei ausstreckte. So eilte Athene nach ihrem Wagen; ihre Stellung deutete an, das sie vorn, beim rechten Pferde vorbei eilen will, während man nach der sonst gewöhnlichen Aufstellung und Deutung annehmen müßte, das sie hinten, beim linken Pferde vorbei wolle, wo sie doch auf den dort stehenden Hermes stoßen müßte. — Ähnlich aber, glaube ich, hat auch der Poseidon ursprünglich in seitlicher Stellung gestanden: nur das bei ihm der rechte Fuß zurück-, der linke vorgefetzt war. Nehmen wir für beide Götter solche Viertelprofilstellungen an, so erhalten wir selbstverständlich dadurch auch noch mehr Platz für den in den Mittelpunkt zu stellenden Zeus; wir erhalten aber auch weiterhin gerade dadurch noch mehr den Eindruck, das Zeus hier als Urtheilssprecher mitten zwischen die Hadernden tritt. Beide Gottheiten sind dann ihm zugewendet, nicht nur mit dem Gesicht, sondern wenigstens teilweise auch mit ihrer Körperhaltung. Verständlich wird dann auch die Kopfhaltung und der anscheinend etwas nach aufwärts gerichtete Blick des Poseidon in der Carrey'schen Zeichnung (allerdings nicht in den gewöhnlichen Verkleinerungen derselben, sondern in dem Faksimile bei Laborde, Athènes I, 128).

Wenn es sich nun darum handelt, welche Bedeutung meine Hypothese für das Verständnis der ganzen Komposition, vornehmlich aber der Athene und des Poseidon hat, so halte ich es für angemessen, mich zuerst mit der Deutung, welche Robert dem Westgiebel gegeben, und die ganz kürzlich noch die volle Billigung Loefschke's gefunden hat (Vermutungen z. griech. Kunstgesch., Dorpat 1884, S. 1), auseinanderzusetzen. Da ich dieselbe als bekannt voraussetzen darf, so kann ich auf eine Darlegung im einzelnen verzichten und gleich meine wesentlichsten Bedenken dagegen präzisiren. 1) Robert nimmt an, das die seiner Ansicht nach sowohl auf der Petersburger Vase als im Parthenongiebel dargestellte Streitcene,

wonach Poseidon mit feinem Dreizack den Ölbaum, das Wahrzeichen der Athene, zerstören will, nicht eine Erfindung des Phidias, sondern eines den alten Mythos von der *ἔοις* künstlerisch ausbildenden Dichters sei: wenigstens lassen seine Worte (S. 77, wo allerdings vom „Dichter oder Künstler“, aber auch von der „alten Kunst und dem echten Mythos“ die Rede ist) diese Auslegung zu. Auf alle Fälle ist es befremdend, daß keine der Versionen des Mythos von diesem Zuge berichtet; doch will ich hierauf natürlich kein besonderes Gewicht legen. 2) War die Streitscene, bei welcher die Entscheidung noch erst dem eben ernannten Schiedsgericht unterliegen soll und nur die Anwesenheit der Nike als Wagenlenkerin der Athene auf den schließlichen Sieg der letzteren hindeutet, wirklich so bedeutungsvoll für Athen und die Athener, wie die Entscheidung selbst, welche den Besitz des Landes der Göttin zusprach? Hätte nicht Phidias es vorgezogen, letzteres, als den bedeutungsvolleren Moment der Sage, darzustellen? 3) Athene soll vor dem Andringen des Meergottes „rasch zur Seite weichen“. Sieht man die Stellung der Athene auf den Zeichnungen sich an, so findet man darin gewiß mehr als ein bloßes Zurückweichen ausgedrückt; das weite Ausschreiten, das gebogene rechte Bein deuten vielmehr den Beginn eines lebhaften Fortschreitens an, wovon auf der Petersburger Vase nichts ausgedrückt ist. 4) Das untere Stammende des Ölbaums soll sich zwischen den gespreizten Beinen des Poseidon befinden; in dieser Stellung soll er mit dem Dreizack nach seiner Wurzel stoßen. Wie ist das möglich? Das Stammende des Ölbaums müßte doch wohl hinter dem Poseidon gelegen haben; er kann aber doch nicht mit dem Dreizack zwischen seinen Beinen hindurch nach der Wurzel stechen? Daß aber der Stamm vor den Füßen Poseidons vorbeiging, seinen rechten Fuß schnitt, scheint mir aus ästhetischen Rücksichten ganz undenkbar. 5) Bei Roberts Rekonstruktion müßte Poseidon jedenfalls nach unten, auf die Schlange, blicken; das thut er auch in der Reproduktion der Carrey'schen Zeichnung bei Michaelis, nicht aber, wie oben erwähnt, in der bei Laborde, wo die Haltung des Kopfes eine seitliche ist. Da die Abbildung bei Michaelis nicht nach der Originalzeichnung gemacht, sondern eine Verkleinerung des Laborde'schen Faksimiles ist, so verdient letztere jedenfalls am meisten Glauben¹⁾. — 6) Soll man wirklich glauben, daß für den Meerbeherrscher Poseidon die Schlange der Athene, wenn sie gegen ihn züngelte, ein so furchtbarer Feind ist, daß er „entsetzt“, mit weitem Zurückbeugen des Oberkörpers davor zurückfährt? Für ihn kann die Schlange doch nicht so furchtbar sein wie etwa für Giganten oder gar für sterbliche Menschen. 7) Hermes soll die Botchaft bringen, daß Zeus die Athener zu Richtern eingesetzt hat; aber könnte er dann den Kopf von der Göttin, zu der er eilen

1) Die Abbildung in Overbecks Plastik ist auch ganz unzuverlässig. Sollte es nicht an der Zeit sein, daß von den Carrey'schen Zeichnungen der Giebelfelder gute photographische Reproduktionen angefertigt würden? — Gerade in der Wiedergabe von solchen Zeichnungen aux deux crayons hat man es ja heute bis zur höchsten Vollendung gebracht.

soll, abwenden? — Diesen Einwand erhob schon Peterfen, *Hermes* XVII, 131; derselbe macht auch darauf aufmerksam, daß die Götter beide die Köpfe von den Boten abwandten, also die Botschaft noch gar keine Wirkung auf sie ausübt, von ihnen gar nicht gehört wird; indessen hat Robert auch gar nicht behauptet, daß die Boten bereits ihre Botschaft ausgerichtet hätten. — Aus den angeführten Gründen muß ich mich gegen die Robertsche Deutung ablehnend verhalten.

Die Mehrzahl der neueren Erklärer nimmt abweichend von Robert den Moment der Entscheidung selbst oder den unmittelbar darauf folgenden an; dagegen weichen die Erklärer in der Auffassung der Stellung und Haltung der beiden Götter beträchtlich von einander ab. Hier liegt, wie Robert richtig bemerkt, eine Schwäche der üblichen Erklärung; sie entbehrt der Schiedsrichter und nicht minder der Boten, welche etwa das Urteil verkündeten; denn die dafür in Anspruch genommenen Figuren des Hermes und der Iris sind, nach den oben angegebenen Gründen, nicht als Boten zu fassen. So läuft denn alles auf den Ölbaum heraus; dieser soll soeben erst geschaffen sein, seine Erschaffung soll aber auch den Streit beenden. Athene soll auf der Stelle erkennen, daß dies ihr den Sieg bringt; Poseidon soll nicht minder plötzlich seine Niederlage einsehen und erschreckt zurückweichen. Der Baum also soll, wie Michaelis (S. 182), Peterfen (*Kunst des Phidias* S. 162), Overbeck (*Plastik* I³, 295) u. a. meinen, die fehlenden Schiedsrichter ersetzen. Wird durch solche Deutung nicht der alten Tradition, welche unter allen Umständen ein Schiedsgericht kennt, mag auch die Zusammensetzung desselben abweichend berichtet werden, Gewalt angethan? — Ich kann mir nicht vorstellen, daß Phidias sich eine so starke künstlerische Freiheit erlaubt haben würde, zu der noch dazu nichts ihn nötigte, so wenig, wie ich seinem künstlerischen Geschmack es zutraue, daß er an den bedeutungsvollsten und am meisten in die Augen fallenden Platz des Giebels einen mächtigen Baum, der ohnehin im Marmor nur plump ausfallen konnte, gesetzt haben würde.

Ganz anders motivirt erscheint uns aber das Benehmen der beiden Götter, wenn im Augenblick des heftigsten Streites Zeus zwischen sie trat und das Urteil verkündete. Nun begreifen wir, warum Poseidon so erregt zurück tritt: diesem höheren Richter muß er weichen. Und Athene tritt im höchsten Triumph zurück, um ihrem Wagen zuzueilen (denn dieser Auffassung ihrer Bewegung schliesse ich mich an); nicht, „um nach kaum gewonnenem Siege das eben errungene Land gleich wieder zu verlassen“, sondern um von der Akropolis aus, wo der Schauplatz der Handlung ist (wie Ölbaum und event. Salzquell andeuteten), hinabzufahren und das Land in Besitz zu nehmen. So hat Phidias mit echt künstlerischem Geiste das, was die Sage als ein zeitlich und räumlich Getrenntes bot: die Schaffung der Wahrzeichen, den Streit (oder umgekehrt, da ich Peterfen darin beistimme, daß die Zeichen erst nach ausgebrochenem Streite und als Beweise ihrer Macht von Athene und Po-

feidon geschaffen werden), Zeus' Einsetzung des Schiedsgerichtes, das Urteil des letzteren, in einem Augenblick zusammenzufassen gewußt, und während von jenen vier Teilen des Vorganges jeder einzelne für sich allein entweder undarstellbar oder unbefriedigend gewesen wäre, durch diese Zusammenziehung in eine einzige Scene eine ebenso dramatisch wirkfame als jedem Athener verständliche Darstellung des Mythos gegeben. Eben darum weise ich auch die Möglichkeit zurück, daß der zwischen die Götter tretende Zeus (nach Apollod. III, 14, 1: *γενομένης δὲ ἔριδος ἀμοιβῶν περὶ τῆς χώρας, Ἀθηναίων καὶ Ποσειδῶνα διαλύσας Ζεὺς κρατὰς ἔδωκεν θεοὺς τοὺς δώδεκα*) nicht das Endurteil verkündet, sondern bloß die Streitenden getrennt habe, um hinterdrein ein Schiedsgericht einzusetzen. Gegen diese Auffassung würde der zweite der von mir oben gegen Robert geltend gemachten Einwände nicht minder sprechen.

Ich verzichte darauf, an diese Hypothese, die ohnehin schon genug Kopfschütteln erregen wird, noch weitere über die Gelten von Athene und Poseidon, über die Bedeutung der übrigen Giebelfiguren oder gar über die Figur des von mir vermuteten Zeus selbst zu knüpfen, obgleich für die Rekonstruktion des letzteren uns der Apollo im Westgiebel von Olympia einen Fingerzeig geben könnte. Aber darauf möchte ich doch hinweisen, daß durch die von mir vorgeschlagene Anordnung der Mitte das westliche Giebfeld des Parthenon nunmehr mit seinem im Centrum stehenden Zeus sich in die Reihe der uns bekannten Giebelkompositionen von Ägina und Olympia als Parallele einfügt; wie bei den Kämpfen der Lapithen und Kentauren Apollo, der Griechen und Troer Athene, beim Wettkampf des Pelops und Oinomaos Zeus selbst als höchste Instanz die Mitte einnimmt, so tritt hier der Göttervater in seiner ganzen Bedeutung zwischen die streitenden Parteien. Wo der Ölbaum, von dem man spärliche Reste gefunden hat, gestanden habe, läßt sich nicht sicher angeben; da er aber bei meiner Hypothese nicht so groß und mächtig zu sein braucht wie bei der gewöhnlichen Deutung, so fände er entweder zwischen der Athene, zu der er ja gehört, und dem Gespann derselben Platz, oder wenn der Raum, wie es scheint, dort dafür nicht ausreichte, etwas weiter entfernt, hinter den Köpfen der Pferde, in der ohnehin etwas auffälligen Lücke über den Pferderücken.

Vielleicht fragt man nun noch, wie ich mir das Verhältnis der Petersburger Vase, deren Abhängigkeit von dem Westgiebel heut allgemein angenommen wird, nur daß man über den Grad der Abhängigkeit verschiedener Ansicht ist, zu dem nach meiner Rekonstruktion ganz anders aussehenden Westgiebel denke. — Nun, ich meine, daß man dieselbe, wenn man für sie ein statuarisches Vorbild verlangt, eher auf die Gruppe der Akropolis (Paus. I, 24, 3: *πεποίηται δὲ καὶ τὸ γυτὸν τῆς ἑλλάδος Ἀθηναίων καὶ πῦμα ἀνακαίνων Ποσειδῶν*) zurückführen könnte, welche letztere vielleicht einigermaßen von der Vorstellung des Parthenongiebels beeinflusst war, im übrigen aber etwas ganz anderes darstellte: die Schaffung der Wahrzeichen, nicht den Streit der Götter oder das Urteil. Die

Verwandtschaft, welche das Vasenbild mit den Mittelfiguren des Giebels, besonders aber mit der Figur der Athene zeigt, würde dann keine unmittelbare, sondern eine mittelbare sein. Doch reichen hier unsere Quellen für weitergehende Vermutungen nicht aus.

Ich bin zu Ende. Nicht ohne große Bedenken habe ich mich entschlossen, die im Vorhergehenden gegebenen Gedanken den Fachgenossen vorzulegen. Je ferner es mir liegt, unbedingte Zustimmung zu einer so ganz neuen Auffassung zu erwarten, um so lieber wird es mir sein, wenn meine Hypothese wenigstens einer Erwägung und begründeter Erwiderung für wert erachtet wird.

Anmerkung.

Da in der obigen Auseinandersetzung das Verhältnis der Carrey'schen Zeichnung zu der des sogenannten Nointelfchen Anonymus von wesentlicher Bedeutung ist, andererseits aber verschiedentlich die Meinung herrscht, daß letzterer auf gar keiner Originalaufnahme beruhe, sondern lediglich ein schlechte Kopie nach Carrey sei, so halte ich es für geboten, hier noch einige Bemerkungen über das Verhältnis beider Zeichnungen zu einander folgen zu lassen. Ausführlich hat vornehmlich Peterfen seine Ansicht, daß die Zeichnung des Anonymus nur „eine nach der Carrey'schen Zeichnung von der Hand eines Schülers gefertigte Kopie“ sei, begründet in den Neuen Jahrb. f. Philol. u. Pädagog. f. 1872, S. 296 u. 307. Derselbe bemerkt dort folgendes: „Jedenfalls ist der Wert der Zeichnung gleich null, und daß sie von einem gefertigt ist, der den wirklichen Giebel nie gesehen hat, scheint mir auch daraus hervorzugehen, daß das Ganze wie ein Relief gezeichnet ist und besonders das Gemäuer in der Mitte zurückspringend hinter der Rückwand des Giebels statt vorspringend erscheint.“ — Wenn die Zeichnung mehr den Eindruck eines Reliefs als den einer Gruppe macht, so kommt dies daher, daß der Anonymus einerseits die Figuren selbst viel weniger mit kräftigen Schatten versehen hat als Carrey, und daß er andererseits in seiner stümperhaften Weise, welche ja überhaupt seine Zeichnung neben der Carrey'schen in so ungünstigem Lichte erscheinen läßt, jeder einzelnen Figur ihren besonderen Schattenrand gegeben hat, um sie deutlicher vom Grund sich abheben zu lassen. Daß ferner das Gemäuer hinter die Rückwand des Giebels zurückspringend, anstatt vorspringend, erscheinen soll, vermag ich nicht zu erkennen; die rechte Seite des Gemäuers weist überhaupt gar keine perspektivische Zeichnung auf, an der linken aber ist oben, zwischen dem Hals der Athene und der Spitze des Giebeldreiecks, das Gemäuer so gezeichnet, daß man offenbar die Absicht erkennt, hier die vor der Giebelwand hervortretende Ziegelmauer deutlich zu machen. Peterfen hat sich zu dieser Meinung offenbar durch diejenige Partie des Gemäuers verleiten lassen, welche man unten bei den Beinen der Athene zum Vorschein kommen sieht; aber die Schattirung, welche die obere und linke Begrenzung der Mauer aufweist, muß man sich motiviert denken durch die vermutlich noch ein Stück über die stützende Ziegelunterlage heraustretende Gewandung der Athene. Daß diese Schattirung sich noch weiter nach unten, über das Gewand der Athene hinaus, bis zum Boden des Geifons fortsetzt, ist allerdings falsch und unmöglich; aber dies ist, wie verschiedene andere Fehler der Zeichnung, wohl dadurch hervorgerufen, daß der Anonymus allem Anschein nach, wie gleich noch darzulegen sein wird, seine ganze Skizze zwar angesichts des Giebels entworfen, aber nicht vor demselben ausgeführt hat.

S. 307, Anm. 25 bemerkt Peterfen weiterhin: „Ich mache noch auf die fast immer vor dem schrägen Geison befindlichen Köpfe, auf Athene's in die Luft gesetzten linken Fuß, auf die Unklarheit der unteren Extremitäten von E und I, auf das mißverständene Gewand am linken Arme von N und die für Beine von P verfehenen Falten im Schoße von Q aufmerksam. Was hier mehr oder deutlicher zu sehen ist, wie der Fuß von W, der wunderliche zweite Fisch, läßt weder ein vorliegendes Original, noch große Erfindungsgebe voraussetzen.“ Gegen diese Einwände ist folgendes zu erwidern. Allerdings gehen die meisten Köpfe in unmöglicher Weise über das Geison heraus; aber auch bei Carrey ragen die Köpfe von B C G noch über den Geisonrand hinaus, und auch bei den Köpfen von A und F würde dies der Fall sein, wenn sie noch vorhanden wären, während charakteristischerweise auf der ganzen rechten Seite kein einziger Kopf über den Geisonrand herausragt. Es kommt dies wahrscheinlich daher, daß Carrey, wie anderweitig schon öfters bemerkt worden ist, seine Aufstellung bei Aufnahme des Giebels etwas nach links genommen hatte; infolge dessen verschoben sich auf der linken, ihm näher belegenen Seite die Linie des Geisonrandes und die der Köpfe von den Figuren dieser Seite ein wenig, indem sie näher an einander rückten, während auf der rechten, dem Zeichner entfernteren Seite keine solche Verschiebung eintrat. Beim Anonymus dagegen entspricht die Kopflinie auf beiden Seiten ziemlich genau der Giebellinie. Es macht ganz den Eindruck, als habe der Zeichner die Figuren erst in das von ihm flüchtig umrissene Giebeldreieck eingesetzt, dann aber, anstatt durch außerhalb der beiden Schenkel des Dreiecks gezogene Parallellinien die unteren Geisonblöcke anzudeuten, irrtümlich die Parallellinien innerhalb, so daß sie die Köpfe der Figuren schneiden mußten, geführt und dort dann auch die Schraffur vorgenommen: ein Irrtum, der wiederum begreiflich ist, wenn er die uns vorliegende Zeichnung erst daheim in der Arbeitsstube ausgeführt hat. Auf die gleiche Ursache müssen wir die fehlerhafte Schraffur unterhalb des rechten Fußes der Athene zurückführen, während andere, wie die gerügte Unklarheit einiger Extremitäten, mißverständene Gewandpartien, der Irrtum beim Knaben P, auf wirkliche Verfehen bei der Aufnahme angesichts der Originale zurückgehen dürften. Namentlich daß an den falschen Beinen von P die Falten im Schoße von Q schuld sein sollten, erscheint, wenn man sich das Laborde'sche Faksimile der Carrey'schen Zeichnung ansieht, geradezu unglaublich. Und wäre das denn überhaupt ein Beweisgrund gegen den Anonymus? — Wenn jemand Gewandfalten einer Zeichnung mißverstehen kann, könnte er denn nicht ebenso gut dieselben Falten auch angesichts des Originalen, wenn daselbe in so beträchtlicher Entfernung von seinem Auge sich befindet, mißverstehen? — Man sollte meinen, nicht nur „ebenso gut“, sondern sogar noch viel eher; denn bei fern aufgestellten plastischen Werken ist ein Falschsehen viel leichter möglich, als wenn man eine Zeichnung dicht vor seinen Augen hat. Daß derartige Verfehen und oft noch viel größere angesichts der Originale oft genug vorkamen, das lehren die Publikationen des 17. und 18. Jahrhunderts, namentlich von Sante Bartoli, in zahllosen Fällen; jeder Archäologe weiß ja zur Genüge, was für Ungeheuerlichkeiten diese älteren Zeichner oft begangen haben, ohne daß man deswegen daran zu zweifeln braucht, daß sie ihre Zeichnung angesichts des Originals gemacht haben.

Vergleichen wir die beiden Zeichnungen mit einander, so kann ja zunächst keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß Carrey besser zeichnet als der Anonymus, der zwar kein ganz ungeübter, aber doch ein sehr schülerhafter Zeichner war. Nichtsdestoweniger bleibt aber auch seine Aufnahme für uns neben der Carrey'schen von bedeutendem Werte; denn auch Carrey ist keineswegs ganz zuverlässig, und wenn er auch in den meisten Fällen besser gesehen hat als der Anonymus, so lassen sich doch eine ganze An-

zahl von Punkten namhaft machen, in denen letzterer sicherlich den Vorzug verdient, trotz seiner mangelhaften Technik und geringen Übung des Auges. Während Carrey seinen Standpunkt ziemlich weit nach links genommen hatte, woher es kommt, daß die Figuren N—U alle zu weit nach links gerückt sind, auch der Poseidon selbst der Giebelmitte zu nahe steht, hat der Anonymus entweder ungefähr in der Mitte vor dem Giebel Felde seinen Standpunkt gehabt, oder seine Zeichnung ist, wie mein Kollege Rahn meint, mit dem ich diese ganze Frage eingehend besprochen habe und dem ich verschiedene wertvolle Winke verdanke, aus Notizbuch-Skizzen, welche er bei vermutlich wechselndem Standpunkte von den einzelnen Gruppen oder Figuren genommen, nachträglich zusammengestellt. Auch Rahn ist auf das entschiedenste überzeugt, daß der Anonymus seine Zeichnung unmöglich nach Carrey kopiert haben kann. Während Carrey bei seinem Standpunkt das linke Hinterbein des vorderen Pferdes nicht mehr deutlich sah, da es vom rechten verdeckt wurde, und es daher wegließ, hat der Anonymus, der die Pferde von einem anderen Punkte aus aufnahm, auch das linke Bein gezeichnet; ebenso blieb für Carrey das rechte Vorderbein des hinteren Pferdes verdeckt, so daß er nicht einmal den Ansatz von demselben gegeben hat, während der Anonymus daselbe noch zeichnet. Daß bei letzterem das linke Vorderbein des vorderen Pferdes viel richtiger ansetzt als bei Carrey, daß auch der rechte Brustknochen viel mehr sich abhebt, sei nur beiläufig bemerkt. Ebenso bezeichnend ist V: für Carrey verschwand bei seiner Stellung links der linke Unterarm von V hinter dessen linkem Bein; beim Anonymus, der eine andere Aufstellung hatte, kommt derselbe noch ganz deutlich zum Vorschein. Daher darf man auch annehmen, daß die Kopfhaltung von B und C, welche (wie die Stuartsche Zeichnung erweist) der Anonymus viel richtiger angegeben hat als Carrey, ferner die Trennung des linken Armes von E vom rechten Arm von F, die bei Carrey beide in einander übergehen, sodann der zweite Delphin, das linke Bein von W, und dgl. m., nicht auf willkürlicher Veränderung der Carrey'schen Vorlage, sondern auf genauerer Wiedergabe des Originals beruhen. Ja ich möchte auch noch in einigen anderen Punkten dem Anonymus vor Carrey den Vorzug geben: in der Kopfhaltung von M, V und W, in der knieenden (nicht sitzenden, wie Carrey) Stellung von V; ist doch auch die Drehung des Körpers von A beim Anonymus wenigstens angedeutet, bei Carrey aber absolut nicht vorhanden. Darauf, daß die Lücke zwischen M und N der Anonymus richtiger giebt als Carrey, daß ferner letzterer mit Unrecht zwischen U und V eine Lücke läßt, die der Anonymus nicht hat, haben wir oben in unserer Besprechung hingewiesen.

Wir müssen daher dabei bleiben, daß die Fehler des Anonymus alle recht begreiflich sind, wenn ein Zeichner von solcher geringen Qualität angesichts des Originals seine Aufnahme machte, daß sie dagegen unbegreiflich werden, wenn er bloß die Zeichnung Carrey's vor sich hatte; aber ganz besonders wunderbar wäre es, wenn der Anonymus, der in verschiedenen seiner Abweichungen von Carrey ganz offenbar mit den noch erhaltenen Resten der Giebelkulpturen übereinstimmt, diese richtigen Veränderungen nicht der Autopsie, sondern irgend einem seltsam spielenden Zufall verdanken sollte.



Über eine Statue des Polyklet.

Von Otto Benndorf.



Dunkle Stellen in den kunstgeschichtlichen Büchern des Plinius pflegen eine Litteratur zu haben, welche zu neuen Untersuchungen nicht ermutigt. Wo die Dunkelheit vom Autor herührt, ist auch in der Regel aller Scharfſinn ausſichtslos. Wo ſie dagegen in der Sache liegt, bleibt eine Aufklärung immer zu hoffen, da das Verſtändnis künstlerischer Überlieferungen von Anſchauung abhängt und die Antike für uns in ewiger Erweiterung begriffen iſt. Irre ich nicht, ſo erklärt ſich durch ein neugefundenes Monument mit Wahrscheinlichkeit eine oft beſprochene und in ſehr verſchiedenem Sinne gedeutete Nachricht des Plinius, die ein Werk des Polyklet als „nudum talo incessentem“ bezeichnet.

Der Text des Plinius XXXIV 55 ed. Detlefsen lautet im Zusammenhange: „Polyclitus Sicyonius Hageladae discipulus diadumenum fecit molliter iuvenem centum talentis nobilitatum, idem et doryphorum viriliter puerum. fecit et quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur. fecit et destringentem se et nudum talo incessentem duosque pueros item nudos talis ludentes qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio — hoc opere nullum absolutius plerique iudicant — item Mercurium qui fuit Lysimacheae, Herculem qui Romae, hagereta¹⁾ arma sumentem, Artemona qui periphoretos appellatus est. hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse

1) Detlefsen erkannte, daß „hagereta“ (ſo der Bambergensis, die übrigen Codices „agereta“), welches früher mit „Herculem“ verbunden wurde, obwohl von Herakles ein Kultname, wie Zeus, Apollon, Hermes ihn führen, unbekannt iſt und auch „arma sumentem“ ſchwer verſtändlich wäre, ein ſelbſtändiges Werk des Polyklet bezeichne. Das lediglich dem poetiſchen Sprachgebrauche angehörige Wort muß Eigenname ſein oder die Bedeutung eines Titels haben. Vergl. Xenophon reſpub. Laced. XIII 2, Schol. Theocr. V 83, Hefych. ſ. v. ἀγητής. Eine wahrſcheinliche Erklärung bleibt noch zu finden. — Ob am Schluſs der Stelle gegen die Autorität des Bambergensis „ad unum exemplum“ geſchrieben werden dürfe, ſcheint mir noch immer wenigſtens zweifelhaft.

ut Phidias aperuisse. proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse, quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad unum exemplum.“

Sprachlich ergibt sich hier mit Sicherheit nur so viel, daß der „nudus talo incessens“ im Gegenfatze zu den mit Afttagalen fpielenden Knaben als nackter Jüngling oder Mann zu denken ift. Zu ermitteln bleibt die Handlung oder die Lage, welche ihn näher charakterifirte.

Wohl den unglücklichften Deutungsverfuch follte der Schaber des Braccio nuovo verewigen. Als Tenerani die vorgestreckte rechte Hand defelben mit einem Würfel ergänzte, verwechfelte er oder fein archäologifcher Beirat nicht nur Lysipp mit Polyklet, fondern warf auch zwei bei Plinius klar getrennte Statuen, einen Apoxyomenos (destringentem se) und das in Rede ftehende Werk, Sprach- und fachwidrig zufammen.

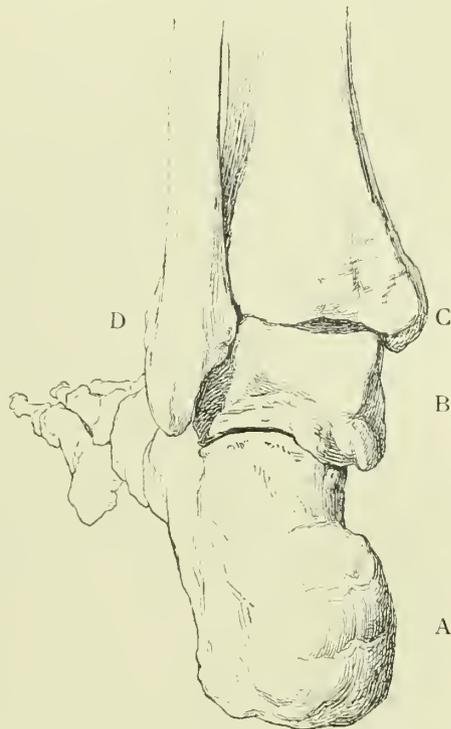
Gesner in der Chrestomathia Pliniana S. 920 Anm. 9 hatte an einen Athleten gedacht, „der mit dem Fufse nach einem anderen ftößet“. Otfried Müller im Handbuch der Archäologie § 120, 3 hatte diesen Gedanken aufgenommen und weitergeführt, indem er einen technischen Ausdruck der griechifchen Athletenfprache überfetzt glaubte: *παγκρατιαστὴν ἀποπειριζόντα* — wie ja auch im Vorhergehenden und Folgenden fchlagwortartige Bezeichnungen der benutzten griechifchen Quelle herübergenommen oder überfetzt find — und in dieser Faffung Otfried Müllers hat der Gedanke Gesners weitreichende Billigung gefunden. Brunn Gefchichte der griechifchen Künftler I S. 216 Sprach von einem Ringer, „der feine Kunst besonders in der Anwendung der Ferse zu zeigen fuchte“. Ulrichs Chrestomathia Pliniana S. 318 benutzte die Deutung fogar als Beleg und Beispiel für die in den Schlufsworten der ausgefchriebenen Pliniusftelle hervorgehobene Ponderation Polykletifcher Figuren, die er sich fonach buchftäblich nur auf einem Beine ftehend dachte, was er als „ein günstiges aber fchwieriges Motiv“ bezeichnete. Aber auch fonft haben Verfchiedene, welche feither von Polyklet im Zusammenhange zu handeln hatten, zufimmend sich verhalten, mit alleiniger Ausnahme von Murray history of greek sculpture S. 283, welcher den Sachverhalt unbestimmt liefs. Auch Overbeck Gefchichte der griechifchen Plaftik I³ S. 397 pflichtete bei, obwohl er zugleich bekannte, daß man sich eine klare Vorftellung von der Komposition dieser Statue, welche kaum ohne Gruppierung mit dem angegriffenen Gegner denkbar fei, fchwer zu bilden vermöge.

Gegen diese Einwendung freilich würde sich Otfried Müller ohne Zweifel verwahrt haben, und in feinem Sinne würde zu erinnern fein, daß er die Statue notwendig als Einzelwerk, ohne Gegner, also in Skiamachie dachte, daß die Vorübung der Skiamachie, des Scheinkampfes ohne Gegner, auch für das Pankration bezeugt ift (Philostr. Heroic. 676, II S. 144, 31 ff. ed. min. Kayfer) und daß Schemata der Skiamachie für Siegerstatuen nichts Ungewöhnliches waren (vgl. u. a. Paufan. VI 10, 1, Kaibel epigr. n. 938a). Warum das Motiv eines etwa in zuwartender Haltung auf einen Stofs sich vorbereitenden oder hierzu

anzehenden Athleten an und für sich besonders schwer vorstellbar, oder wie neuerdings zuverlässlich behauptet worden ist, sogar künstlerisch unausführbar fein solle, bekenne ich nicht zu verstehen. Aber freilich ist mir auch keine antike Darstellung dieser Art bekannt, und zudem bin ich überzeugt, daß die Müllersche Erklärung aus anderen Gründen unzulässig ist.

Zunächst leidet sie an einem sprachlichen Bedenken. Wie schon Sillig catalogus artificum S. 365, 5 hervorhob — freilich ohne sich dessen später in den Anmerkungen seiner kritischen Ausgabe zu erinnern — wäre „talo incessens“ eine fehlerhafte Übersetzung von ἀποπτερίζων. In der nebenstehenden Ansicht eines Fußskelettes ist

- A das Ferrenbein, πτέρνα, calx
- B das Sprungbein, ἀστράγαλος, talus
- C D die Knöchel von Tibia und Fibula, τὰ σφυρά, die sogenannten malleoli.



Plinius hätte also den griechischen Ausdruck durch „calce incessens“ wiedergeben müssen, und man kann diesen Anstoß nicht dadurch entkräften, daß „talus“ in Wendungen wie „talo tenus“, „talam invertere“ (den Fuß vertreten), „purpura usque ad talos demissa“ u. a. übertragen vom Fuße überhaupt gebraucht wird. Denn in diesen Beispielen ist die Verwertung des Wortes wohl verständlich, ohne dem Sachverhalt der Natur zu widersprechen, während ich Nachweise dafür vermisse, daß man statt „calce ferire, calce pulsare, calce proturbare, calce premere, calce fatigare“, und wie die zahlreichen sonst vorkommenden Verbindungen lauten mögen, „talo ferire, talo pulsare“ u. f. w. habe sagen können, wie ja auch wir nicht mit dem Sprungbeine stoßen, spornen oder schlagen. Verständlicher würde die vorausgesetzte Übersetzung werden, wenn im Originale selbst ein schiefer Ausdruck zu Grunde läge, wie σφυρῶ προεπαλαίων, den Philostratos imag. II, 6 einmal gleichbedeutend mit προεπαλαίων τῇ πτέρνῃ oder ἀποπτερίζων gebraucht, da die Knöchel der Unterschenkel auch im Altertume zuweilen mit den Astragalen verwechselt wurden. Aber der Fehler als solcher bliebe immer bestehen, und er wäre um so befremdlicher, als Plinius an einer anderen Stelle seines Werkes dem Baue des menschlichen Körpers einen Talus überhaupt abspricht: XI 255 „talos asinus Indicus unus solidipedum habet, hominem qui existimantur habere facile convicti“.

Entscheidend kommt hierzu eine fachliche Unwahrscheinlichkeit. Nach Scaliger, Salmasius, Boiffonade und anderen hat zuletzt Jacobs zu Philostratos imagines S. 434 folg. und zu Aelian nat. anim. VI 9, 6 die Stellen der Alten gefammelt, welche das ἀποπτερίζειν erläutern. Die wichtigste ist im Heroikos des Philostratos S. 678, II S. 146, 4 ed. min. Kayser, dessen Dialog auf dem thrakischen Chersones bei Eleus, in unmittelbarer Nähe eines Tempels des Protefilaos spielt: ἄκουε τοῦ ἥρω θαύματα πρὸς ἀθλητάς, οἱ ἐχρήσαντο αὐτῷ συμβούλῳ τὸν Κίλιζα, οἶμαι, παγκρατιαστὴν ἀκούεις, ὃν Ἀλτῆρα ἐκάλουν οἱ πατέρες, ὡς μικρὸς ἦν καὶ τῶν ἀντιπάλῳ παραπολύ.

Φ. Οἶδα τεκμαιρόμενος δῆπον τοῖς ἀνδριᾶσι, χαλκοῦς γὰρ πολλαχοῦ ἔστιγεν.

Α. Τούτῳ, ξέρε, περιῆν μὲν καὶ ἐπιστήμης, περιῆν δὲ καὶ θυμοῦ, καὶ μάλα ἐρῶνόνν αὐτὸν ἢ εὐαρμοστία τοῦ σώματος. ἀγικόμενος οὖν ἐς τὸ ἱερὸν τοῦτο ὁ παῖς, ἔπλει δὲ εὐθὺ Δελφῶν ἀγωνιούμενος τὴν κρίσιν, ἠρώτα τὸν Πρωτεσίλεον, ὅ τι πράττων περιέσοιτο τῶν ἀντιπάλῳ, ὁ δὲ „πατούμενος“ ἔφη. ἀθυμία οὖν αὐτίκα τὸν ἀθλητὴν ἔσχεν ὡς καταβεβλημένον ὑπὸ τοῦ χρησμοῦ, τὸ δὲ ἀποπτερίζειν ἐν ἀγωνίᾳ πρῶτος εὐρῶν ξυνῆκεν ὕστερον, ὅτι κελεύει αὐτὸν μὴ μεθίεσθαι τοῦ ποδός· τὸν γὰρ προσπαλαίοντα τῇ πτέρῳ πατεῖσθαι τε ξυνεχῶς χορῆ καὶ ὑποκαῖσθαι τῷ ἀντιπάλῳ. καὶ τοῦτο πράττων ὁ ἀθλητὴς οὗτος ὀνόματος λαμπροῦ ἔτυχε καὶ ἠττίθη οὐδενός.

Hier erzählt der Besitzer eines bei jenem Tempel gelegenen Landgutes, ein Winzer, der infolge beständiger Epiphanien des Protefilaos mit diesem in einem mythischen Verkehrsverhältnisse lebt, einem phönikischen Schiffer, der ihn besucht, allerhand Wunder seines heroischen Freundes und unter anderem auch die glücklichen Weisfagungen, die er verschiedenen ihn befragenden Athleten erteilt habe. Die erste dieser Weisfagungen betrifft einen sonst unbekanntem Athleten aus Kilikien, Halter mit Namen, einen angeblich an vielen Orten durch eherne Standbilder geehrten Pankratiaften, welcher klein von Statur und dadurch in großem Nachteile war. „Dieser Mann, o Fremdling, verfügte über eine besondere Kunstfertigkeit und einen besonderen Mut, und das Ebenmaß seines Körpers verlieh ihm vorzügliche Kraft. Da er nun als Knabe in dieses Heiligtum kam, denn er reiste geradeswegs nach Delphi um dort im Kampfe aufzutreten, frug er den Protefilaos, wie er es anzufangen habe, um seine Gegner zu überwinden, und dieser antwortete ihm: ‚wenn du dich treten läßt.‘ Da wurde nun der Athlet sofort sehr mutlos, weil er mit diesem Spruche seine Niederlage besiegelt glaubte. Späterhin aber, als er den Kunstgriff des Fersestossens im Kampfe (ἀποπτερίζειν) erfunden hatte, begriff er, daß das Orakel ihm geraten habe, sich des Gebrauches des Fusses nicht zu entschlagen; denn wer die Ferse im Ringen zu Hilfe nimmt, muß unter dem Gegner zu liegen kommen und sich beständig von ihm treten lassen. Und auf diese Weise kam jener Athlet zu einem glänzenden Namen und wurde von niemandem überwunden.“

Der Zusammenhang dieser Stelle, in der mit Einschluß des Eigennamens

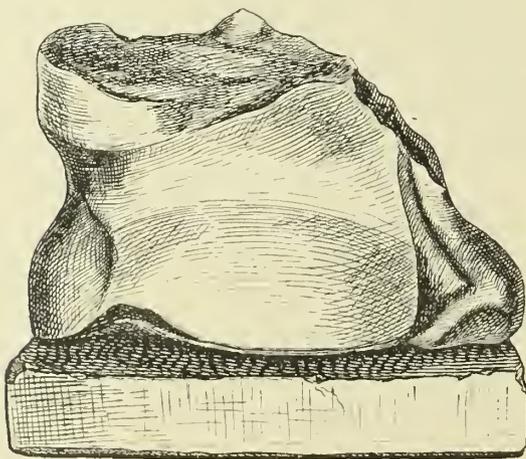
alles Erfindung fein mag, jedoch selbstverständlich bis auf den dem Ringerleben entlehnten Zug, um den die ganze Geschichte sich aufbaut — zeigt also, daß das ἀποπτεριζέειν nicht im Stehen, sondern im Liegen zur Ausführung kam, weshalb auch dieses Stadium des Kampfes ὁ χαμᾶ κείμενος τρόπος oder ἔπτωσμός hieß. Pindar vergleicht an einer mir freilich keineswegs klaren Stelle die List des Pankratiaften Melifos mit der Füchsin, welche auf dem Rücken liegend dem Kreifen des Adlers standhält; aber die Scholien erkennen in ihr eine Anspielung auf die Pankratiaftenweise in dieser Lage den stärkeren Gegner durch einen Kunstgriff zu besiegen: Pind. Isthm. IV 80 μῆτιν ἀλώπηξ, αἰετοῦ ἄτ' ἀναπιτραμένα ὄμβρον ἴσχει. Schol. ἔοικε δὲ διδάσκειν αὐτοῦ τὸ πάλιωμα, ὃς χαμᾶ κείμενος καὶ τὸν μείζονα τέχνην κενεζηκότος. καὶ γὰρ ἡ ἀλώπηξ ἔπτια τοῖς ποσσὶν ἀμόνεται, τὰ μὲν συλλαβομένη, τὰ δὲ ἀμόσσοσα. Auch die Art des Bären, wenn er im Kampf mit dem Stier sich auf den Boden wirft, ihn mit den Vordertatzen an den Hörnern packt und dann sich in den Vorderbug einbeißt, wufste man mit diesem Pankratiaftenchema zu vergleichen: Aristot. hist. anim. VIII 5, S. 594b, 11 ed. J. B. ὁμοίᾳ χωρήσασα (ἡ ἄρξτος) γὰρ τῷ ταύρω κατὰ πρόσωπον ἔπτια καταπίπτει, καὶ τοῦ ταύρου τέπτειν ἐπιχειροῦντος τοῖς μὲν βραχίοσι τὰ κέρατα περιλαμβάνει, τῷ δὲ στόματι τὴν ἀκρομήαν δακνοῦσα καταβάλλει τὸν ταῦρον. vergl. mit Aelian, nat. anim. VI 9, 6 ed. Hercher ταύρω δὲ λιμώττουσα ὅταν ἐντύχη (ἡ ἄρξτος), κατὰ μὲν τὸ καρτερόν καὶ ἐξ εὐθείας οὐ μέγεται, προσπαλαίει δέ, καὶ τοῦ τέροντος λαβομένη κλίνει, καὶ ἅμα στήγει. ὁ δὲ πιέζεται καὶ μέμνε, καὶ τελευτῶν ἀπέιπε καὶ κέται, καὶ ἐκείνη ἐμπύπταται. Photius und Suidas erklären πτεριζέει durch ἀπατᾶ ἢ λατίζει, Hesychius als ἀπατᾶ, συναρπάζει, ἀτιμάζει, ὑβρίζει¹⁾, und auch die Stellen der Septuaginta, in denen das Wort verwandt ist (Genes. 27, 36; Hoseas 12, 3; Jerem. 9, 9; Malach. 3, 8, 9), zeigen, daß eine besondere List im Spiele war. Nach alledem ließ sich also der Kämpfende wie besiegt zu Boden werfen, und in dieser Rückenlage, die noch den heutigen Griechen beim Heben oder Wälzen von Lasten die instinktiv bequemste und natürlichste ist, führte er unvermutet den empfindlichen Ferseustofs aus, der dann den Sieg entschied²⁾. Daß ein solches Kampfchema nicht für eine Einzelstatue verwertbar war, liegt auf der Hand.

1) Ein unbrauchbares spätes Autoschediasma (aus Theodoretus in Psalm. XI., 10) bietet Suidas s. v. πτέρνα. ὁ δόλος. καὶ πτεριζέω, τὸ καταβάλλω. ἐκ μεταφορᾶς τῶν περὶ τὰ χόρους ἀγωνιζομένων, καὶ τῆ πτέρνη τοὺς συνθέοντας προσπαλαίειν ὁμοῦ καὶ πίπτειν μηχανωμένους.

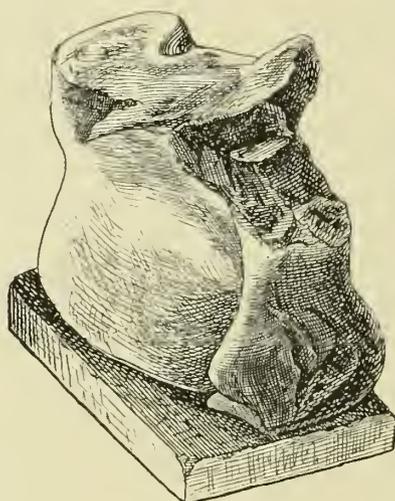
2) Ob man sich die Sache vorstellen darf, wie in der großen Scene von Goethe's Reineke Fuchs XII 169, welche den Ringkampf zwischen Fuchs und Wolf schildert? Der Fuchs liegt hart bedrängt am Boden, ganz wie im Hyptiasmos, und heuchelt sich ergeben zu wollen; Ifegrimm über ihm, des Sieges sicher, hält ihm die Todesrede. „Indeffen hatte der Lofe zwischen die Schenkel des Gegners die andere Tatze geschoben; bei den empfindlichsten Teilen ergriff er denselben und ruckte, zerrt' ihn grausam, ich sage nicht mehr“ u. f. w. Wie mein verehrter Kollege Heinzel mir mitzuteilen die Güte hat, kommt dieser Zug im niederdeutschen und niederländischen Reineke vor, während er in dem französischen Renart fehlt, da hier der Wolf Sieger bleibt. Auch der Roman von Karl Spindler „der Vogelhändler von Imst,

„Talo“ wird also in der Pliniusstelle wohl die nämliche Bedeutung haben wie unmittelbar darauf „talis ludentes“, und für „talo incessentem“ böte sich sonach als möglicher Sinn: mit einem Astrapal angreifend auf jemand losfahren. Allein dies wäre als Motiv wohl für ein spielendes Kind denkbar, für einen Erwachsenen wäre es albern und widerfinnig. Für einen Jüngling oder Mann würde „talo incessentem“ am natürlichsten sich eignen, und sicherlich wäre dies als Verbesserung längst vorgebracht worden, wenn der offenbare Gegensatz: „talo incessentem — talis ludentes“ nicht widerriete, mit „talo“ eine Änderung vorzunehmen.

Dieser letzteren Wahrnehmung freilich hat sich vor kurzem Hugo Blümner verschlossen, indem er in den Verhandlungen der 36. Philologenversammlung S. 257 folg. „nudum Talon incessentem“ oder, wie zwei geringe Handschriften bieten, „incedentem“ zu lesen vorschlug, unter der Voraussetzung, daß der eherne Wächter der Insel Kreta gemeint sei und daß die Talosvase dieses Polykletische Werk wiederhole. Ich vermag diesen Vermutungen in sprachlicher wie fachlicher Hinsicht so wenig zu folgen, wie der Kreis von Fachgenossen, dem sie zuerst vorgetragen wurden, und glaube vielmehr, daß ein ganz anders geartetes Monument, das wir erst seit kurzem besitzen, den Schlüssel zum Verständnis bietet.



A

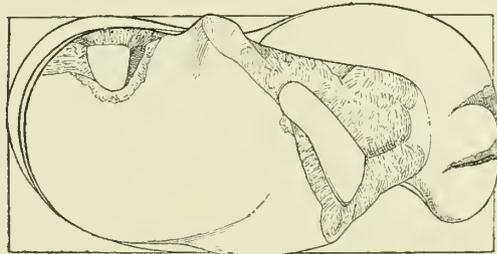


B

In Olympia wurde am 8. April 1878 vor den Stufen der Schatzhäuserterrasse und zwar südlich vom siebenten Schatzhause von Westen her gerechnet eine Marmorbasis in Form eines kolossalen Astrapals gefunden. Veröffentlicht wurde sie in dem dritten Bande der Ausgrabungen zu Olympia Taf. XVI b 2 S. 12.

Tirol vor hundert Jahren“, Stuttgart 1841. 1842 (Spindlers sämtl. Werke, Bd. 62—65) soll in einer Schilderung der Tiroler Ringerfütte, die wie das Leben der Alpenbewohner überhaupt so vielfach Antikes bewahrt hat, den gleichen Zug enthalten.

Ein Gipsabguß davon kam nach Berlin, und unter bereitwilligem Einverständnis von Ernst Curtius sind nach diesem die hier veröffentlichten neuen Zeichnungen angefertigt, die ich der freundlichen Vermittelung von Max Fränkel danke. Nach Treu ist die ganze Basis 0,^m62 hoch und 0,^m79 breit, die Plinthe überall mitgerechnet. Die Ansicht A ist streng von vorn, B diagonal von rechts oben, C senkrecht von oben; am deutlichsten ist die Ansicht C, welche die ungewohnten Formen schematisch wiedergibt. Der Astragal steht auf einer nicht sehr hohen oblongen Plinthe, deren Kanten er in der Ansicht C zum Teil überschneidet, und ist in großer strenger Flächenführung so naturgetreu nachgebildet, daß man ihn mit Sicherheit als dem rechten Hinterbeine eines Zweihufers angehörig erkennt, sei es von Rind, Schaf, Ziege, Steinbock oder Reh, deren Astragale, wie Felix von Lufchan mich an Beispielen seiner osteologischen Sammlung belehrt, sich alle wesentlich gleichen. Auf der oberen Fläche des Astragals aber sieht man zwei von „Bohrlöchern umgebene“, etwa 0,^m07 tiefe Einfaßspuren für die Füße einer Erzstatue. Diese Statue hatte Schritttitellung, der linke Fuß ruhte fest und platt auf dem Boden, während der rechte stark zurückgesetzt war und die Standfläche nur mit dem Ballen berührte, mit der erhobenen Ferse



C

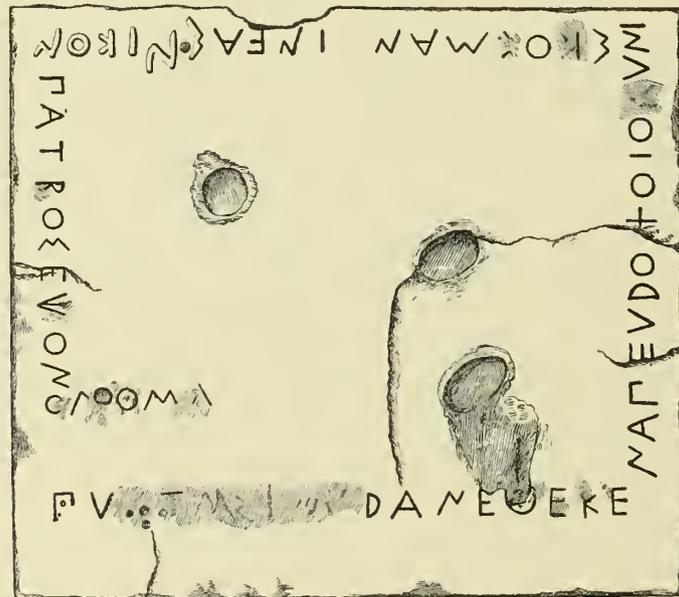
fogar über ihren Rand hinausreichte. Die Spur des linken Fußes mißt jetzt 0,^m21 in der Länge; ihre Umgebung ist jedoch ausgebrochen, und das Längenmaß in der Tiefe der Spürhölzung, in die eben nur die Standzapfen mit ihrer Bleiverdübelung hineinreichten, gewährt nur eine bedingte Vorstellung von den Größenverhältnissen der Statue. In Verbindung mit den Mäßen der Fußspur ergeben aber die Maße des ganzen Postaments, daß sie die Lebensgröße eines Erwachsenen mindestens erreichte, wahrscheinlich etwas übertraf.

Hier hätte man also eine nicht mit, sondern wider alles Erwarten auf einem Astragal vorschreitende Figur, und ich meine, man braucht sich dieselbe nur griechisch beschrieben zu denken, etwa *γυμνός ἀστραγάλῳ ἐπικείμενος* ¹⁾, um bei der baren Unmöglichkeit, die Bedeutung der Präposition *ἐπί* ohne Autopsie oder ohne eine vorliegende genauere Schilderung des Werkes richtig zu verstehen,

1) Paus. V 11, 2 sagt in der Beschreibung des kolossalen Zeustrones von den statuarischen Springen, die über den beiden Vorderfüßen, als Stützen der Armlehne, angebracht waren: *τῶν ποδῶν δὲ ἐκατέρῳ τῶν ἔμπροσθεν παίδες ἐπικείμεναι θηβαίων ἐπὶ Σφαιγγῶν ἡρπασμένοι;* von dem Chor der Akragantiner Knaben V 25, 5 *κείμεναι ἐπὶ τοῦ τεύχους τῆς Ἀλτιώως;* von Kränzen V 22, 5—11, 1—III, 26, 9 *στέφανος ἐπικείμεναι τῇ μεγάλῃ;* VI 20, 12 *ἀετὸς ἐπὶ τῷ βωμῷ χαλκοῦς κείται;* vom platäischen Schlangendreifuß in Delphi X 13, 9 *χοῦσῶν τρίποδα δρέκοντι ἐπικείμενον χαλκῷ* (Herod. IX, 81 *ὁ τρίπους ὁ χοῦσῶος ὃ ἐπὶ τοῦ τρικαρῆρον ὄφις τοῦ χαλκῆον ἐπιστεῖως*). Ich wähle diese Beispiele aus Schaarschmidt, de *ἐπὶ* praepositionis apud Pausaniam periegetam vi et usu, Lipsiae 1873.

eine wörtliche Übertragung des Unverständenen in „nudum talo incessentem“ erklärlich zu finden — ganz abgesehen übrigens davon, daß die auf dem Astragal vorschreitende Figur wirklich in irgend einer Angriffshaltung, mit einer gezückten Angriffswaffe in der Hand, dargestellt sein konnte (vergl. unten). Jedenfalls scheint mir das Zusammentreffen, da auch die Astragalenbasis an sich ein schlechthin Einmaliges ist, von nicht abzuweisender Bedeutung. Ich sehe durch daselbe nicht bloß die Schwierigkeiten der Überlieferung gehoben, sondern glaube, daß man in Olympia geradezu das Original vermuten darf, auf welches sich die griechische Vorlage des Plinius oder seines lateinischen Gewährsmannes bezog. Darin bestärkt mich ein Umstand, der an der Astragalenbasis ohnehin an Polyklet erinnern würde.

Unter der wichtigen Nachlese olympischer Inschriften, die man der Akribie Karl Purgolds dankt, steht eine Entdeckung in erster Reihe, welche die Zugehörigkeit einer in der Altis gefundenen Basis zu einem Werke des älteren Polyklet urkundlich sicherte (Archäologische Zeitung 1882 S. 188). Die Basis trug die etwas überlebensgroße Statue des Kyniskos von Mantinea, der als Knabe im Faustkampfe zu Olympia siegte (Paus. VI 4, 11), und mißt — was im Vergleich mit den Maßen der Astragalenbasis von Interesse ist — 0,61 Breite auf 0,54 Tiefe des unteren oblongen Grundrisses. Von ihrer oberen Fläche gab Purgold ein Faksimile, nach welchem Emanuel Löwy (griechische Bildhauerinschriften n. 50)



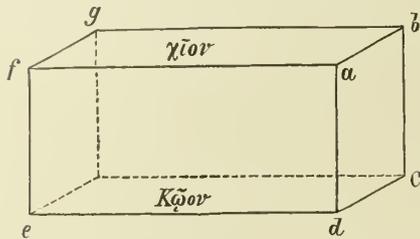
*πάντα[ς τόν]δ' ἀνέθηκεν ἀπ' εὐδόξου Κυρίσου
Μαν[τ]ινίας νικῶν πατρός ἔχον ὄνομα.*

es mir ermöglicht hier eine Verkleinerung zu wiederholen. Wie Purgold bemerkt, ist aus den Einlaßspuren der Basis der Stand der Statue mit Sicherheit zu erkennen, „und gerade dies ist für den älteren Polyklet von besonderem Inter-

effe. Der linke Fuß trat mit ganzer Sohle fest auf, er war am Ballen und an der Ferse durch einen bleivergossenen Zapfen am Boden befestigt; der rechte dagegen war zurückgesetzt und berührte nur mit dem Vorderteil den Boden, so daß er hier bloß ein rundes Zapfenloch zurückgelassen hat, in welchem der Bleiverguss noch jetzt erhalten ist. Die Figur stand demnach „*uno crure*“, indem die ganze Last des Körpers auf dem linken Beine ruhte und das entlastete rechte . . . nur leicht und spielend auftrat; im ganzen also das Motiv, das uns auch die zahlreichen Wiederholungen des Doryphoros-Typus“ — und desgleichen die mit dem Doryphoros gleich großen Repliken des Diadumenos und der Polykletische Hermes von Annecy — „als charakteristisch für den älteren Polyklet erkennen lassen“. In gleichem Sinne war diese eigentümliche Schrittstellung schon früher beurteilt worden von Adolf Michaelis, *annali dell' istituto* 1878 S. 29. Michaelis hob hervor, daß sie in griechischer Kunst sonst so wenig gebräuchlich ist, daß man sie früher nicht für Polyklet hatte gelten lassen wollen (*Archäolog. Zeitung* 1864 S. 131); daß sie mithin für ein den Plinianischen Worten: „*proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse*“ genau entsprechendes Merkmal Polykletischer Figuren gelten dürfe, und daß ihre häufige Wiederholung zu denjenigen Elementen des Polykletischen Stiles zählen werde, welche den von Varro ausgesprochenen Tadel typischer Einförmigkeit begründeten: „*quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad exemplum*“. Darf man gegenüber der großen Zahl von Doryphoros- und Diadumenosrepliken den vorerst nur einmal vertretenen Hermes bereits als Polykletisch mitzählen, und läßt man andererseits die Amazone als noch nicht gesichert zunächst bei Seite, so war die erörterte Schrittstellung bisher für vier verschiedene Werke Polyklets nachweisbar. Diesen würde sich die Atragalenbasis von Olympia jetzt als Zeugnis für ein übereinstimmendes fünftes zugesellen.

Auch die Frage nach dem Gegenstande des Werkes, die hier nicht umgangen sein soll, obwohl sie von der gegenwärtigen Untersuchung an sich unabhängig ist, läßt eine Lösung zu, welche sich mit den vorgetragenen Schlüssen wohl verträge. Zu beantworten ist ja diese Frage, wenigstens zur Zeit so viel ich sehe, gewiß nur durch Vermutungen. Aber diese Vermutungen ordnen sich selbst nach ihrem Werte, und unter ihnen scheint mir eine in der That vor anderen sich einer Prüfung zu empfehlen. Auszugehen ist natürlich davon, daß der Atragal irgendwie sinnbildlich sein werde für die Figur die auf ihm stand, sei es nun in mehr äußerlicher Weise als Allegorie, oder in tieferem Sinne nach Art eines religiösen Attributes. Die zahlreichen Sachbezeichnungen, Kunstworte und Redewendungen, die das Atragalenspiel ausgebildet hatte, machten eine eigene Sprachgruppe im Griechischen aus, deren Reichtum jetzt nicht mehr zu übersehen ist: bei der leidenschaftlichen Verbreitung, die das Spiel gefunden hatte, und bei der Gleichförmigkeit, in der es sich, so viel man erkennt, durch alle

Zeiten erhielt, waren aber Bilder, welche die Kunst dieser Spielsprache entlehnte, allgemein verständlich: jeder Grieche sah an der Lage des Astragals in diesem Falle sofort, welcher Wurf und welche Bedeutung gemeint war. Bekanntlich kamen von den sechs Seiten, die der zum Spiel benutzte Tierastragal besitzt,



zwei, nämlich die beiden kurzen, in dem bestehenden Schema $abcd$ und $efgh$ nicht in Betracht, da der Astragal auf ihnen überhaupt nicht oder nur höchst selten steht. Gezählt wurden allein die vier Langseiten, von denen zwei breit und zwei schmal sind. Von den breiten Langseiten ist die eine der Hauptfläche nach konvex (*πρανής*) — es ist diejenige, welche die Ansicht *A* der Astragalbasis ganz zeigt, und welche die Ansicht *B* in Verkürzung linker Hand wiederholt: im Schema $efad$ —; die entgegengesetzte, hintere, $hgbc$, der Hauptfläche nach konkav (*ὑπτία*). Von den schmalen Langseiten ist die eine — hier oben befindliche — platt und voll, die andere — hier unten zu denkende — leicht eingedrückt und ohrähnlich gewunden: die erstere hieß *χῖον*, die letztere *κῶνον*¹⁾. Geworfen kommt der Astragal gewöhnlich auf eine der breiten Langseiten zu liegen, noch öfter auf das *χῖον* zu stehen. Am seltensten steht er auf dem *κῶνον*, das daher der beste Wurf ist, und dieser beste Wurf ist hier dargestellt.

Ein Epigramm des Leonidas Tarentinus (Anthol. Palat. VII 422) bespricht einen Astragal der im Schema des *Χῖον* auf einem Grabe angebracht war. Als nächstliegende Deutung ergibt sich dem Dichter, daß der Tote aus Chios war. Ähnliche Gedankenspiele enthalten andere spätere Grabgedichte der griechischen Anthologie (Anthol. Palat. VII, 427. 428), die wie dasjenige des Leonidas epideiktisch zu fein scheinen. Im Sinne dieser Gedichte könnte man es einen Augenblick für denkbar halten, daß der Astragal der Altis, wenn er eine Athletenfigur trug, diese als Koer bezeichnen sollte. Ein derartiger Rebus würde indessen für ein Weihgeschenk zumal jener Zeit schwerlich angemessen sein, vor allem aber

1) Von klassischer Klarheit ist die Beschreibung des Aristoteles, hist. anim. II vol. I S. 499 b, 26 ed. J. B. πάντα δὲ τὰ ἔχοντα ἀστράγαλον ἐν τοῖς ὀπισθεν ἔχει σκέλεισιν. ἔχει δ' ὀρθὸν τὸν ἀστράγαλον ἐν τῇ καμπῇ, τὸ μὲν πρᾶνές ἐξω, τὸ δ' ὑπτιον εἴσω, καὶ τὰ μὲν κῶνα ἐντὸς ἐστραμμένα πρὸς ἄλληλα, τὰ δὲ χῖα καλούμενα ἔξω, καὶ τὰς κεφαλὰς ἄνω. Die Astragale stehen aufrecht und symmetrisch gebaut im Gelenk der Hinterbeine, derart, daß die kurzen Seiten eines jeden oben und unten sich befinden; von den breiten Langseiten die konvexe abwärts nach außen, die konkave aufwärts nach dem Bauche zu sitzt; von den schmalen Langseiten die platte und volle im rechten Beine nach rechts außen, im linken Beine nach links außen gewandt ist, während die eingedrückten und gewundenen Seiten einander zugekehrt sind. Da die Bezeichnungen *χῖον* für den schlechtesten, *κῶνον* für den besten Wurf feststehen und die Astragale auf die eingedrückte und gewundene Langseite am seltensten, auf die platte Langseite am öftesten fallen, so ist nach Aristoteles die Seite, auf welche der Astragal fällt, maßgebend für die Bezeichnung des Wurfes, nicht die sichtbare obere Seite. In dem lückenhaften und verdorbenen Auszuge des Pollux IX 100 scheint eine entgegengesetzte Praxis als Ausnahme angedeutet zu werden οἱ δὲ πλείους τὸν μὲν ἐξίτην κῶνον, τὸν δὲ κῶνα χῖον καλεῖσθαι λέγουσιν. Vergl. Sueton. ed. Reifferscheid. S. 326, Sauppe Philologus XI S. 39.

unerklärt lassen, warum die Figur auf dem Atragal stände. Dieser letztere Umstand, der an die auf ihren Attributen oder heiligen Tieren stehenden oder ruhenden Götter erinnert, führt in den Kreis religiöser Darstellungen, und das Symbol des Glücksspieles wohl am natürlichsten auf eine Schicksalsgottheit, und zwar durch die Andeutung des besten höchsten Wurfes auf einen Verleiher günstiger Schicksale. Man könnte Eros vermuten. Aber weit näher liegt doch in Olympia der hier wie Nike aus den Kultusbedürfnissen der Agone hervorgegangene, mit Nike gemeinsam in einem alten Heroldsliede gefeierte ¹⁾, in gewissem Sinne wirklich lokale Gott Kairos, der Geist des rechten Augenblicks, in welchem der Würfel mit seinem höchsten Gewinne einsteht. Das Attribut wäre vollwertiger als die zahlreichen zum Teil unbedeutenden Symbole, die wir an Kairosdarstellungen kennen: Flügelrad, Schermesser, Wage, gezückter Dolch, Kugel, und wäre nahegelegt durch die Bilderkraft vielfacher sprachlicher Wendungen: ich erinnere allein an die verschiedenen Bedeutungen von *πίπτει*, *προσπίπτει*, *παραπίπτει*, *παριστάναι*, z. B. *καιρός παραπίπτωκός, ὅποτε καιρός παραέσσι, καιροῦ παραπέσοντος*. Man kann in griechischem Geiste sagen, die Überraschung des höchsten Wurfes sei die sinnfälligste Epiphanie des Kairos. Ohne Grund eines antiken Zeugnisses, lediglich weil keine Darstellung eines älteren Künstlers bekannt war, gilt noch immer Lysipp für den Erfinder des Kairostypus, wobei sichtlich die frühere rein allegorische Auffassung des Kairos nachwirkt, die durch Ernst Curtius mit Recht beseitigt worden ist (Archäologische Zeitung 1875, S. 1 folg.). Ein Zeitgenosse des älteren Polyklet, Ion von Chios, hatte einen Hymnus auf den Kairos gedichtet, worin er ihn den jüngsten Sohn des Zeus nannte. Pausanias V 14, 9 spricht von diesem Hymnus und bringt dieses Citat bei, wo er den Altar des Kairos in Olympia erwähnt. Es ist sehr wohl denkbar, daß dieser Hymnus sich auf die Stiftung des Kairoskultus zu Olympia bezog, und es wäre in Verbindung mit diesen Überlieferungen und bei dem bekannten kunstgeschichtlichen Verhältnisse, in welchem Lysipp zu dem älteren Polyklet steht, jedenfalls ansprechend zu denken, daß der ältere Polyklet ein statuarisches Bild des Kairos für Olympia geschaffen habe.

Nach Pausanias stand der Altar des Kairos einem Altare des Hermes Enagonios gegenüber nahe am Eingange zum Stadion. Er erwähnt ihn, wo er vom Metroon her kommt, um sich dann auf die Schatzhäuferterrasse zu begeben, wie dies die topographische Skizze Gustav Hirschfelds, Archäologische Zeitung 1882, S. 121, in welcher die Altarperiege des Pausanias verzeichnet ist, gut verdeutlicht. Hier in diesem Winkel der Altis wurde die Atragalosbasis gefunden, und zwar einer näheren brieflichen Mitteilung Georg Treus zufolge „dort wo auf

1) Vergl. Bergk lyr. gr. III³ S. 1301 n. 14. 15. 16, welchem die Bemerkung von Ritseh entgangen war in H. E. M. Meier olympische Spiele, Erfch und Gruber S. 313, 40—44. Eine vollkommene Restitution der Parodie giebt jetzt Hertlein in seiner Ausgabe von Julian conviv. S. 318 D.

dem Situationsplane der Ausgrabungen von Olympia II Taf. 32 der nach Nordwesten ziehende Thefaurengraben die Stufen der Terrasse schneidet. Sie stand freilich nicht aufrecht, sondern lag umgekippt auf der einen Seite, die Unterflache der Plinthe ziemlich gegen Norden gewandt. Aber schon der Umstand, das ein Fragment des Atragals sich in einer späten Trümmermauer etwas westlich von der Fundstätte vorfand, macht es wahrscheinlich, das sie nicht allzu weit von ihrem ursprünglichen Standorte verschleppt sein werde.“ Eine beweiskräftige Bestätigung ist sonach aus den Fundumständen nicht zu gewinnen. Aber bei dem Takte, welchen eine längere Praxis von Ausgrabungen für derartige Fundfragen ausbildet, behält es Wert, wenn Georg Treu mir die Überzeugung ausspricht, „das man berechtigt sei, zu Gunsten der Deutung auf Kairos den Fundort geltend zu machen.“ Er erinnert mich zugleich daran, das im Stadioneingang, und zwar in den Winkeln der Krypte-Erweiterung, zwei Statuen der Nemesis-Tyche einander gegenüber standen.

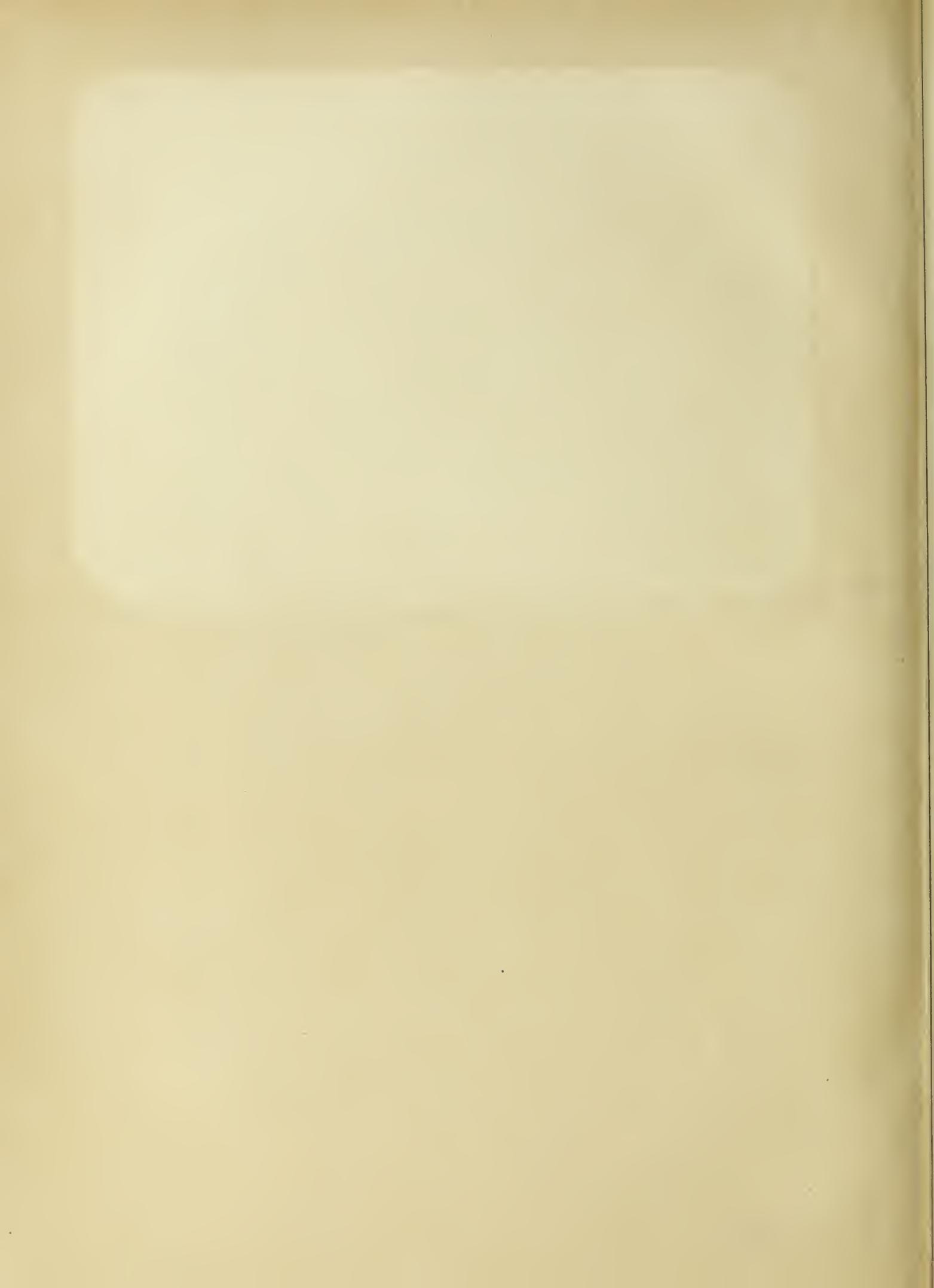
Schließlich würde sich auch das begreifen, warum die Bezeichnung des Kunstwerkes als Kairos, die der griechischen Schrift, welche Plinius oder seinem römischen Gewährsmann vorlag, kaum gefehlt haben dürfte, nicht in das Lateinische mit übersetzt wurde. Bekanntlich ist *Καιρός* ein dem Griechischen eigentümliches Wort, welches keine Übersetzung erlaubt. Der klägliche Versuch des Aufonius, den Kairos des Lysipp als „Occasio“ zu beschreiben, kann dies bestätigen.



VERZEICHNIS DER BEILAGEN

1. Le paradis terrestre. Miniatur aus den „Grandes Heures“
des Herzogs von Berry. Kupferlichtdruck Zu Seite 1
2. Miniatur von Leonardo da Bissucio. Lichtdruck Zu Seite 42
3. Buffet im Ritterfaale des Kgl. Schloffes zu Berlin. Verklei-
nerte Abbildung aus dem Theatrum europeum. Lichtdruck Zu Seite 124
- 4—10. Acht Tafeln mit Schriftproben. Zink- und Lichtdrucke . Zu Seite 151
11. Das Kellerifche Todesbild von Hans Baldung. Farben-
zinkätzung Zu Seite 157
12. Zwei Zeichnungen des Martin van Heemskerck. Lichtdruck Zu Seite 226
13. Verkleinerte Wiedergabe eines Stiches von J. Naue nach
einem Freskobilde M. v. Schwinds. Lichtdruck Zu Seite 231





4 1584

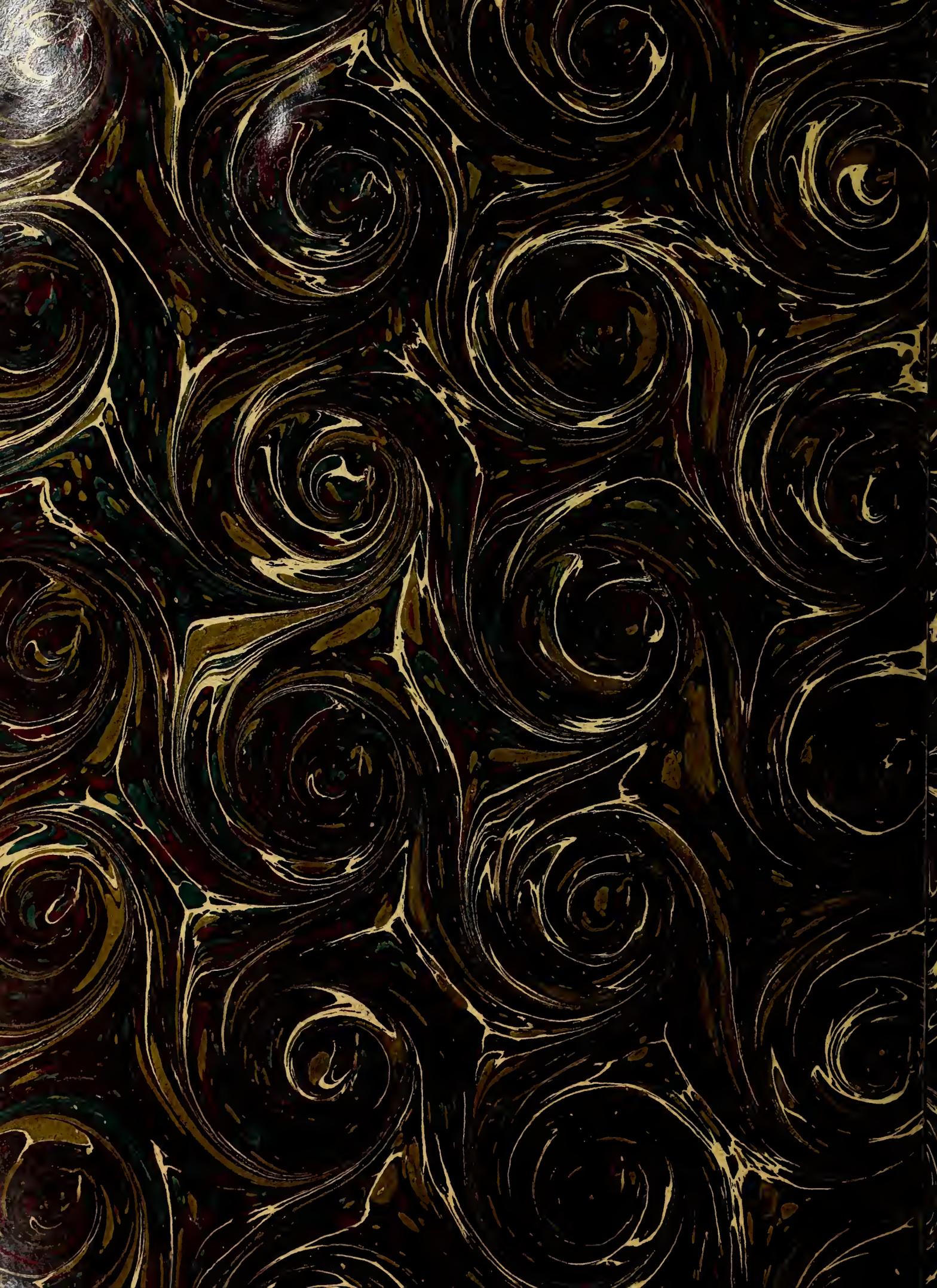
Festschrift für Anton Springer

zum 4. Mai 1885

No. _____

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig
1885

Es kommen nur 160 Exemplare in den Handel. Ohne diese Schutzmappe wird kein Exemplar zurückgenommen.





GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00726 7020

