



31. 12. 17

ADOLPH GOLDSCHMIDT

DEM LEHRER UND MENSCHEN
WIDMEN

ALTE UND JUNGE SCHÜLER
DIES BUCH ALS ZEICHEN IHRER
DANKBARKEIT UND TREUE

FESTSCHRIFT
FÜR
ADOLPH GOLDSCHMIDT

ZUM 60. GEBURTSTAG

AM 15. JANUAR 1923

MIT BEITRÄGEN VON

BALDASS, BANGE, BÖRGER, DIRKSEN, EBERLEIN, FEIGEL, GALL,
HOMBURGER, JANTZEN, KAUFFMANN, v. MANTEUFFEL, MEIER,
NOACK, PANOFSKI, POST, ROOSVAL, SWARZENSKI, WICHMANN,
WOLTERS / MIT EINER BIBLIOGRAPHIE DER SCHRIFTEN
ADOLPH GOLDSCHMIDTS UND SEINER SCHULE

VERLAG E. A. SEE MANN · LEIPZIG
1923



1923 IA 1501

14,3

46/19928

VORWORT

Dies Buch, das wir dem Meister der Kunstwissenschaft überreichen, soll unsern Dank und unsere Verehrung bezeugen. Leider konnte nur eine kleine Auswahl von Beiträgen gebracht werden, und es fehlt so Mancher, den wir gern dabei gesehen hätten. In dem Kreise aller derer, die heute mit uns Dank und Gedenken verbinden, vermissen wir einige der Besten schmerzlich, weil sie uns der Tod vorzeitig entrissen hat. Wir nennen: Kurt Freise, Werner Hirschfeld, Johannes Kramer, Max Loßnitzer, Adolf Merton, Rudolf Oldenbourg, Ernst Weiß. Auf ein Verzeichnis aller Schüler mußte verzichtet werden. Auch fehlt in der Bibliographie der Doktor-dissertationen so manche Arbeit, die in Goldschmidts Seminar begonnen, aber an andern Universitäten eingereicht werden mußte. Wir danken hier zugleich allen denen, welche dies Buch durch Hilfe, Mitarbeit, Rat gefördert haben; besonders auch Dr. Gustav Kirstein, der seine verlegerischen Erfahrungen freundlichst in den Dienst unseres Vorhabens stellte.

LEBENS LAUF

Adolph Goldschmidt ist am 15. Januar 1863 in Hamburg geboren. Nach bestandem Abitur kommt er 1881 vom Realgymnasium an eine Bank, um wie der Vater Kaufmann zu werden. 1883 lebt er in London und besucht lieber den Malklub als die Bank, denn er will Maler werden. 1884 entsagt er endlich dem Kaufmannsberuf und besucht zwei Jahre die Universität Jena. Trotz zarter Gesundheit lernt er hartnäckig griechisch und lateinisch und besteht in Ratzeburg das Gymnasial-Nachexamen. Im Auftrag der Regierung kann er wiederholt mit seinem Professor eine Kunstkommissionsreise machen. Schwere Erkrankung zwingt ihn 1885 nach Pontresina, Bozen, Davos. 1886 studiert er ein Sommersemester in Kiel. Im Winter geht er zu Anton Springer nach Leipzig, wo er im April 1889 mit der Dissertation über Lübecker Malerei und Plastik promoviert. Wieder zieht ihn die Krankheit nach dem Süden. 1890 lebt er in Sizilien, wo ihm die Arbeit über die Lustschlösser der normannischen Könige Trost und Freude schafft. 1891 arbeitet er in Paris, London, Oxford, Cambridge, bereist Holland und Belgien. 1892 arbeitet er in Hamburg und Berlin, wo er sich im Juli mit der Arbeit über den Albanipsalter habilitiert. Der Privatdozent und Extraordinarius findet als Lehrer Freunde und Schüler. 1904 wird er Ordinarius in Halle. Hier schafft er sich den Kreis und die Schule, die sein eigentliches Werk bedeuten. Als Mitbegründer des Lauchstädter Theatervereins und des Hallenser Kunstvereins fördert er den Sinn für alte und neue Kunst. 1912 folgt er dem Ruf nach Berlin, schafft sich sein neues Seminar, seinen neuen Schülerkreis. In Anerkennung seiner Verdienste wird er Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Geheimrat.

Der Mensch und der Gelehrte, Persönlichkeit und Werk sind nicht zu trennen. Der Malerei wie der Musik verpflichtet, ist seine edle Natur vielseitig begabt. Der Künstler und der Gelehrte sind in seltsamer Harmonie. Ernst und Reinheit der Gesinnung erklären die Methode seiner Lehre. Es ist dieselbe Ehrfurcht, die das Gegebene im Menschen, im Kunstwerk, im Geschehen verehrt. So erschließt sich dem Sachlichen aus dem Kleinen das Große, aus dem Teil das Ganze, aus der Form der Geist. Erwachsen in der Zeit der naturwissenschaftlichen Betrachtung, wird ihm Form- und Bedeutungslehre zur Geisteswissenschaft. Das Gewissen des Historikers drängt alles Eigenmächtige zurück und läßt das Objekt sprechen. Das Ethos der Arbeit bedingt

ihm Wort und Schrift, schließt den Kreis, erweckt Freundschaft, ja Liebe. Der väterliche Berater seiner Schüler ist als Mensch wie als Lehrer Vorbild. Nur so konnte jene Gemeinschaft sich bilden, wie sie zumal in Halle Erlebnis war. Funde und Erkenntnisse spendet der Forschende in Vorlesungen und Übungen überreich. Ihm bedeutet Wort und Lehre mehr als Schrift und Buch. Was er schreibt, entsteht nebenbei und aus Gelegenheit. Die Bibliographie seiner Schriften erweist die Fülle der Fragen und Antworten. Der Umfang seines Wissens wird offenbar. Die Bibliographie der Doktordissertationen erweist Zucht und Ernst seiner Schule, die an Museen und Universitäten weiterwirkt. Weithinaus, zumal in England und Schweden, hat sein Name Klang. Schon sucht die junge Wissenschaft Amerikas bei ihm die Erkenntnis der mittelalterlichen Welt, die sein eigentliches Reich ist. Die Ungunst der Zeit scheint den Kreis seiner Schule nicht zu lichten. Ein guter Geist waltet über seinem Werk.

INHALT

Vorwort	V
Lebenslauf	VI
Beiträge.	
1. Hans Börger: Das Viergespann auf den Münzen von Syrakus	1
2. Ernst Gall: St. Georg in Limburg a. d. Lahn und die nordfranzösische Frühgotik	7
3. E. F. Bange: Eine unvollendete bayerische Bilderhandschrift des XII. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett	25
4. Victor Dirksen: Ein Kruzifix im Museum in Buxtehude	34
5. Erwin Panofsky: Das Braunschweiger Domkruzifix und das „Volto Santo“ von Lucca	37
6. Burkhard Meier: Ein Katalanisches Kästchen des XIV. Jahrhunderts in der Sammlung Apfelstädt-Münster	45
7. Johnny Roosval: Eine kölnische Marmorstatue in Wisby	49
8. Hans Jantzen: Der Meister der Madonna von St. Ulrich im Schwarzwald	52
9. August Feigel: Gotische Monumentalfiguren aus Leder	61
10. Georg Swarzenski: Insinuationes divinae pietatis	65
11. Alfred Wolters: Bemerkungen über einige Eigentümlichkeiten spätgotischer Bildgestaltung	75
12. Ludwig Baldaß: Die Anfänge des Joos van Cleve	83
13. Otto Homburger: Eine Kreuzigungsgruppe aus der Werkstatt Jörg Zürns	91
14. Paul Post: Über ein gotisches Roßstirnschild im Berliner Zeughaus	99
15. Heinrich Wichmann: Ein verschollener Rembrandt	102
16. Hans Kauffmann: Die Farbenkunst des Aert van der Neer	106
17. Kurt Zoege von Manteuffel: Jacob Jordaens' Meleager und Atalante im Pradomuseum und eine Zeichnung dazu im Dresdener Kupferstichkabinett	111
18. Werner Noack: Aufgaben und Probleme architekturgeschichtlicher Forschungen	116
19. Kurt K. Eberlein: Johann Friedrich Böhmer und die Kunstwissenschaft der Nazarener	126
Bibliographie der Schriften Adolph Goldschmidts	139
Bibliographie der Doktordissertationen	143

DAS VIERGESPANN AUF DEN MÜNZEN VON SYRAKUS VON HANS BÖRGER

Wir wissen, daß die Stärke der klassischen griechischen Skulptur nicht so sehr in der Aufnahme neuer Themata, in der „Erfindung“, als vielmehr in der zähen Beharrlichkeit lag, mit der sie die überkommenen Aufgaben Schritt für Schritt der endgültigen Lösung entgegenführte. Die beispiellose Folgerichtigkeit der formalen Entwicklung der griechischen Plastik leuchtet uns selbst noch aus dem erhabenen Trümmerfelde der Großskulptur siegreich entgegen. Wieviel eindringlicher muß sie sich aber noch offenbaren, wo lange, lokal geschlossene Denkmälerreihen Einblicke in die stufenweise fortschreitende Bewältigung der künstlerischen Probleme gestatten! Was wüßten wir zum Beispiel von Tempo und Art der Entwicklung sizilischer Plastik, wenn wir auf die Metopen von Selinus allein angewiesen wären, wenn wir nicht die durch Jahrhunderte führenden Münzen der großen Griechenstädte der Insel besäßen?

Um die Behauptung zu erhärten, die in dieser Frage liegt, wollen wir ein Bildthema herausgreifen, das — obwohl auch sonst nicht selten auf griechischen Münzen vorkommend — ganz besonders für die sizilische Stempelschneidekunst charakteristisch ist, den von vier Rossen gezogenen Rennwagen, jenes dem wettkampffrohen Griechen so vertraute Thema, das, zuerst von Syrakus auf die Vorderseite seiner Münzen gesetzt, bald überall auf Sizilien den lebhaftesten Widerhall erweckte und bis zur Römerzeit hin in zahllosen Varianten immer aufs neue behandelt worden ist.

Die früheste Darstellung eines Viergespanns auf sizilischen Münzen bietet uns eine noch dem ausgehenden 6. vorchristlichen Jahrhundert angehörende Tetradrachme von Syrakus dar (Tafel I, Abb. 1). In stark erhabenem, vorzugsweise auf Silhouettenwirkung gestelltem Relief ist die Szene vorgeführt. Mit einer Durchbildung der Einzelformen ist kaum begonnen. Der viel zu groß geratene Wagenlenker steht auf niedrigem, kleinrädigem Gefährt. Von den vorgespannten Rossen (sie fahren im Schritt!) ist nur eines wirklich dargestellt. Von einem zweiten wird der Hals und zum Teil der Kopf sichtbar. Die übrigen Tiere sind in primitiver Weise durch Verdoppelung der Konturen angedeutet. Die Proportionierung der Rosse ist übermäßig plump. Die Bewegungen von Lenker und Gespann halten sich streng parallel der Bildfläche, als sei das Ganze zwischen zwei Glasscheiben gepreßt.

Ein gutes Menschenalter später entstand das nach Demarete, der Gattin des Tyrannen Gelon I., „Demareteion“ benannte Zehndrachmenstück, das wir an zweiter Stelle abbilden.

Ein in doppelter Hinsicht kostbares Stück, denn es ist genau datierbar — geschlagen aus dem Erlös der goldenen Kränze, die Demarete von den Kar-

thagern zum Dank für die ihnen verschafften Milderungen der Friedensbedingungen nach der für die sizilischen Griechen, besonders Syrakus, so ruhmvollen Schlacht bei Himera (480) zum Geschenk erhielt — und es ist zugleich als erste syrakusanische Festmünze in bisher ungewohnter Größe eine Glanzleistung des reifarchaischen Stiles. Das letzte Glied einer langen Reihe von Zwischenstufen, die auf das früharchaische Stück gefolgt sind! Schon ein flüchtiger Blick überzeugt uns von den großen Veränderungen, die seither vorgegangen sind. Das grobe, undetaillierte Relief und die plumpen Proportionen des ersten Stückes sind verschwunden. Grazie, ja in manierterter Überschlankheit sind Wagen und Rosse gebildet. Das — flacher gewordene — Relief ist sorgfältiger durchgebildet, das Gesamtbild der Komposition dadurch bereichert, daß nunmehr Nike mit dem Siegeskranze über den Rossen schwebt, um sie zu bekränzen, und daß das — bisher leere — Segment unter der Bodenlinie mit einem Symbol gefüllt ist, einem laufenden Löwen, der auf die fliehende Macht der Karthager anzuspielen scheint. Die Charakterisierung des Viergespannes als eines siegreichen — sie geht auf den Wagensieg Gelons I. in Olympia (488 v. Chr.) zurück — wird von nun an, wie wir sehen werden, dauernd beibehalten. Durch die Hinzufügung des Nikefigürchens, das im Gegensatz zu vorhandenen früheren Stadien bereits als fliegend darzustellen versucht wird, ist ein dritter Maßstab in die Darstellung eingeführt.

Erst sehr allmählich werden im Laufe der Entwicklung Menschen und Tiere in das richtige Größenverhältnis zueinander gebracht. Neu und wichtig ist bei unserem Stück der Vorstoß, den der Stempelschneider in bezug auf die Darstellung der Rosse macht. Wenn er sich auch noch weiter des altgewohnten Auskunftsmittels der Doppelkonturierung bedient, so geht er doch über die älteren Lösungen beträchtlich hinaus, indem er das zweite Pferd vorschiebt und von dem dritten den Kopf sehen läßt. Eine besondere Kraftanstrengung, die zunächst noch ohne Nachfolge bleiben sollte! Das zeigt zum Beispiel das unter Gelons Nachfolger und Bruder Hieron I. (478 bis 467) geprägte Stück, das als Nr. 3 auf Tafel I wiedergegeben ist. Daß aber im übrigen die Entwicklung keinen Augenblick stillgestanden hat, beweist gerade diese Darstellung des Rennwagens ebenso evident. Wie die Rückseiten dieser mit Hieron einsetzenden Tetradrachmen — es ist stets der weibliche Kopf, der wahrscheinlich die Quellnymphe Arethusa, die syrakusische Lokalgottheit, wiedergibt — das zwar fein geschliffene, aber zur Formel erstarrte Schema des reifen Archaismus durchbrechen und ein neues, in seiner Wirkung zunächst stilauflösendes Einströmen frischer Naturbeobachtung zeigen, so hat sich auch das Aussehen des Viergespanns bereits merklich verändert. Die überschlanken Proportionen sind verlassen, die Details zeigen intimere Kenntnis der Natur! Man beachte die Pferdeköpfe, zum Beispiel den hinteren, wiehernd aufgerichteten (das Wiehern an sich ein neuer realisti-

scher Zug!), dann die Durchbildung der Schulterpartie, ferner die Gestalt des Wagenlenkers, der in der Bewegung viel natürlicher geworden ist und auch bereits etwas von seiner übermäßigen Länge verloren hat! Nicht zu übersehen ferner das Anwachsen der Größe des sichtbaren Rades, wodurch der Wagenkasten höher hinaufgerückt wird! Im Abschnitt unter der Bodenlinie ist ein fabelhaftes Seeungeheuer — die Pistrix — dargestellt, das, wie man vermutet, auf den Seesieg Hierons über die Etrusker bei Kyme (474) anspielt. Akzeptiert man diese verlockende Deutung, die zuerst B. V. Head gegeben hat, so wird man zugleich annehmen müssen, daß die Tetradrachmen mit diesem Symbol noch längere Zeit nach dem 467 erfolgten Tode Hierons weitergeprägt worden sind, denn der Varianten sind zu viele, der Fortschritte so bedeutende, daß man sie sich unmöglich alle während eines kurzen Jahrzehnts (478—467) entstanden denken kann. So ist auch das folgende Stück (Tafel I, Nr. 4), dessen Pistrix zufällig nicht mit ausgeprägt worden ist, wie der Stil der zugehörigen Kopfseite ohne weiteres beweist, mindestens um die Mitte des 5. Jahrhunderts anzusetzen. Auf den ersten Blick sehr konservativ in den Darstellungsmitteln, insofern immer noch nur zwei Pferde mit verdoppelten Konturen auf der Bildfläche erscheinen, kündigen sich bereits wichtige Neuerungen an. Die beiden Tiere sind nämlich so weit gegeneinander verschoben, daß ihre Bewegungen im wesentlichen übersehbar sind; ferner ist die Gangart verändert: aus dem langsamen Schritt ist der Galopp geworden.

Ein anderes Stück (Nr. 5), das, wie aus dem Studium der Stempelkopplungen hervorgeht, nur ganz wenig älter sein kann, zeigt eine andere Neuerung: der Kopf des vorderen Pferdes ist etwas aus der Fläche heraus dem Beschauer zugewendet, während im übrigen das Gespann noch im Wesentlichen mit den alten Mitteln zur Anschauung gebracht wird. Die Verschiebung der Pferde gegeneinander zeigt wiederum ein drittes, etwa gleichzeitiges Stück (Nr. 6), das durch besondere Schönheit der Arbeit ausgezeichnet ist. Man beachte nebenher die Veränderungen, die allmählich mit dem Wagenlenker und der Nikefigur vor sich gehen!

Wir könnten noch andere Beispiele anführen, um zu zeigen, wie bald dieses, bald jenes Detail vollkommener herausgearbeitet wird, wie das Bild der Entwicklung immer reicher wird, bis endlich in den dreißiger Jahren des 5. Jahrhunderts der entscheidende Schritt getan wird, den wir längst erwarteten. Es ist der Künstler Eumenes (wir sind mittlerweile in die Periode der signierenden Meister eingetreten), der es zum erstenmal wagt, alle vier Rosse des Gespannes in Erscheinung zu bringen (Nr. 7). Noch ist er den Schwierigkeiten nicht gewachsen, die aus der Anordnung des Gewimmels galoppierender Pferdebeine erwachsen. Hübsch sauber stellt er Vorder- und Hinterbeine in unwahrscheinlicher Parallelbewegung nebeneinander. Ein schüch-

terner Versuch, die Kopfhaltung der Pferde zu differenzieren, wird bei dem vierten im Hintergrunde gemacht. Schon wagt er eine Überschneidung des Wagenrades. Und die Proportionen von Lenker, Nike und Rossen beginnen schon in ein richtiges Verhältnis zueinander zu treten.

Einen weiteren Fortschritt zeigt die um 420 anzusetzende Tetradrachme des Eutyphron mit der schönen Skylladarstellung im unteren Kreissegment (Nr. 8). Die galoppierenden Rosse sind nun bequemer auseinandergezogen und bereits freier in der Bewegung, und der Stempelschneider versucht energisch, die Anordnung der Pferdebeine zu verbessern; endlich sind Wagenlenker und Nike nun zueinander und zum Gespann in das richtige Größenverhältnis gebracht.

Bald nach dem Werke des Eutyphron — etwa zu Beginn des vorletzten Jahrzehnts — folgt das schöne Frühwerk des berühmten Euainetos, das wir als Nr. 9 wiedergeben (der Künstler hat seinen Namen in stolzem Selbstbewußtsein auf einem von der Siegesgöttin gehaltenen Täfelchen angebracht). Es ist die erste reife Lösung des alten Themas. Noch ist die Anordnung der Pferde gegenüber späteren Redaktionen eine ziemlich regelmäßige, doch wird bereits eine wichtige Neuerung eingeleitet: der Wagen beginnt sich aus der Fläche heraus zu bewegen. Das vordere Wagenrad ist verkürzt dargestellt, das linke (hintere), freilaufende Beipferd (bekanntlich waren nach griechischer Sitte nur die mittleren Pferde fest an die Deichsel geschnitten) ist ein Stück vorgeschoben, da ihm der Lenker beim Wenden die Zügel gelassen hat, damit es (das den weitesten Weg hat) mit den übrigen Tieren die Linie einhalten kann.

Ungefähr denselben Moment zeigt der im Gegensinn bewegte Rennwagen auf der kostbaren Dekadrachme Kimons, des Rivalen des Euainetos (Nr. 10), die wie einst das Demareteion als Festmünze gedacht ist und zwar aus Anlaß der furchtbaren Niederlage der Athener vor Syrakus (412) geprägt wurde. Die Bewegung der Pferdeköpfe ist nun schon reicher differenziert und die infolge des verstärkten Tempos höher hinaufgenommenen Vorderbeine der Tiere sind in meisterhafter Freiheit angeordnet. In lebendigster Bewegung treibt der Lenker das stark vorlaufende Beipferd zur höchsten Eile an, und in rauschendem Fluge naht ihm eine herrliche Nikegestalt mit dem Siegerkranz, der ihm kurz vor der Einfahrt ins Ziel schon gewiß zu sein scheint.

Immer reicher entfalten sich nun auf der Höhe der künstlerischen Entwicklung die Möglichkeiten, die im Thema verborgen lagen. Die Bewegung aus der Fläche heraus, früher ängstlich gemieden oder zögernd nur stückweise verwirklicht, schreckt nun den virtuos alle Mittel der Darstellung beherrschenden Stempelschneider nicht mehr. Schärfer und schärfer wird die Wendung des Wagens, immer ungestümer das Tempo des Laufs und die Bewegung der Pferde. Schon das als Nr. 11 abgebildete, in delikatestem

Flachrelief gearbeitete Spätwerk des Kimon, die an den Anfang des letzten Jahrzehnts zu setzende Tetradrachme mit dem herrlichen Kopf der Arethusa in Dreiviertelansicht auf der Vorderseite, scheint ein Äußerstes an aufgeregter Bewegung zu bieten. Aber es wird noch übertroffen von der Redaktion, die Euainetos in seiner Spätzeit für eine Tetradrachme der jonischen Nachbarstadt Katana erfand (Nr. 12). In wilder Jagd, mit zum Teil gerissenen Zügeln, rasen die vor Aufregung wiehernden Rosse knapp um die gefährliche Zielsäule herum, und leidenschaftlich beugt sich der Lenker weit über den Wagenkorb vor, um das Letzte aus den Tieren herauszuholen. Das stark verkürzte Rad wird überschritten von der — ausnahmsweise dargestellten — Zielsäule. Diese gibt den festen Ansatzpunkt für die links herum auf den Beschauer zuführende Kreisbewegung.

Über diese Leistung hinaus gab es nun allerdings kaum noch ein Vorwärts. Bis in die Mitte des vierten Jahrhunderts hinein wetteiferten die Künstler denn auch, auf dieser Basis immer neue Variationen zu erfinden; besonders die gruppenweise Zusammennahme und gegensätzliche Haltung der Rosse wird unermüdlich ausgesponnen. Als dann im vorletzten Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts — nach einem längeren, durch andere Bildtypen ausgefüllten Intervall — das Viergespann wieder auf den Münzen von Syrakus erscheint, nämlich auf den Tetradrachmen des Königs Agathokles (317—287), da war das künstlerische Vermögen bereits stark im Sinken. Das auf Nr. 13 wiedergegebene Stück kehrt zu einem ganz einfachen Schema zurück, das auf den ersten Blick den Lösungen ähnelt, wie sie einst Eumenes in den dreißiger Jahren des 5. Jahrhunderts gegeben hatte. Zwar zeigt schon die beibehaltene Verkürzung des Wagenrades, daß der Stempelschneider im Gegensatz zu Eumenes die Drehung des Gespannes im Auge hat. Aber die Bewegung geht bereits wieder stärker parallel der Bildfläche. Der Künstler macht es sich bequem und gibt den Köpfen und Beinen der Pferde die gleiche Bewegungsrichtung. Der Reiz, den die Überschneidungen der Vorderbeine der Pferde bieten, bei einigen besseren Exemplaren der Gattung noch nachklingend, ist auf unserem Stück schon ganz verschwunden. Noch immer wirkt in der Routine der Formenbehandlung die Tradition der Blütezeit sichtbar nach, aber an die Stelle der Beseelung ist akademische Glätte und Leere getreten. In dieser Richtung geht die Linie weiter unter König Hiketas (287—278), dem Nachfolger des Agathokles. Das Relief wird sukzessive flacher und zeichnerischer. Die Gelenke der Pferde werden in manierterter Weise durch kugelartige Formen betont, (gerade so, wie die Hasten der Buchstaben beiderseits in Kügelchen enden!), die saftige Form dörft gewissermaßen aus und verknorpelt. Schließlich, unter König Hieron II. (275—216), beginnen die Gespanne teilweise schon wieder im Schritt zu gehen, da das Können, das die Darstellung starker Bewegung voraussetzt, nur noch von

Wenigen aufgebracht wird. Als Beispiel diene die Tetradrachme mit dem Namen der Königin Philistis, der Gattin Hierons, die schon der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts angehört (Nr. 14). Obwohl sie für diese Periode noch eine relativ hochstehende Arbeit ist, — es gibt viel schlechtere — so kennzeichnet sie doch überzeugend den unaufhaltsamen Verfall der syrakusischen Münzglyptik. Wie ein Schwanenlied mutet es an, wenn die kurze Zeit der Demokratie, die der Einnahme der Stadt durch die Römer vorausging (215 bis 212), sich noch einmal zu einer Leistung aufrafft wie der Tetradrachme Nr. 15, mit der wir unseren Überblick schließen.

Dem klaren Schema der Entwicklung zuliebe haben wir uns schweren Herzens damit begnügt, nur wenige markante Beispiele aus der überwältigenden Fülle des Materials, das nach Hunderten von Varianten zählt, herauszugreifen. Aber auch so hoffe ich, wird der Reichtum an künstlerischen Gedanken, die aus dem einen Thema des Rennwagens von den Stempelschneidern entwickelt wurden, noch hinlänglich offenbar geworden sein.

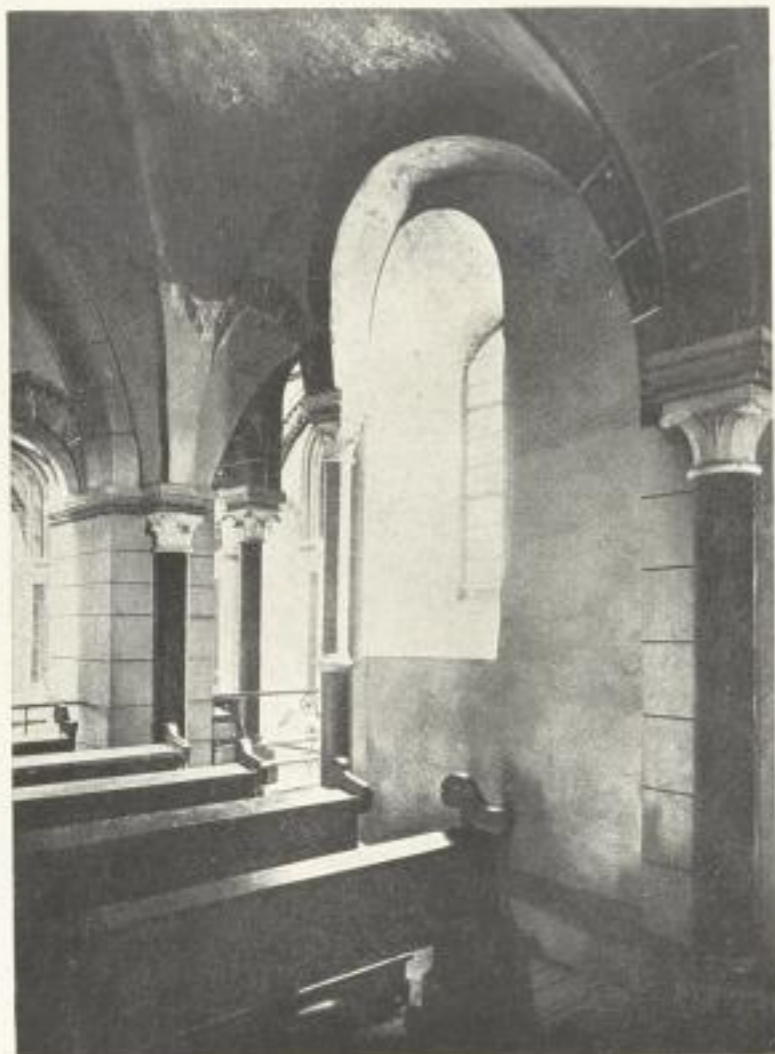
Glücklich und beneidenswert ein Volk, dem es wie den Griechen vergönnt war, in Ruhe auszureifen. Das Kleinste und das Größte mit gleicher Genialität und Liebe umfassend, haben sie, wo sie einmal ein Problem angriffen, der Nachwelt fast nichts zu tun übrig gelassen. Die Münze, ein abgeblaßter Begriff für uns Spätgeborene, wurde in ihrer Hand zum strahlenden Juwel. Man fühlt sich versucht, die griechische Stempelschneidekunst der Blütezeit die Kammermusik der griechischen Skulptur zu nennen.





Das Viergespann auf den Münzen von Syrakus

Nach Exemplaren der Sammlungen von Berlin (13), London (1, 2, 9), München (4, 7, 11), Neapel (5) und Auktionsmaterial (3, 6, 8, 10, 12, 14—15). Verkleinerter Maßstab.



1. Limburg a. L., Dom St. Georg
Letztes Joch in der Empore des südlichen Seitenschiffes



5. Limburg a. L., Dom St. Georg
Südliches Querhaus

ST. GEORG IN LIMBURG A. D. LAHN UND DIE NORDFRANZÖSISCHE FRÜHGOTIK

VON ERNST GALL

Nach den Ergebnissen der älteren Forschung wäre die Stiftskirche St. Georg in Limburg a. d. Lahn in raschem Zuge nach einheitlichem Plane ausgeführt¹⁾. Erst in neuerer Zeit hat man begonnen, die Baugeschichte sorgfältiger zu untersuchen, gewisse Änderungen im Plan und einen Wechsel in der Bauleitung zu beobachten²⁾. Derartige Feststellungen werden, je weiter die Erforschung unserer mittelalterlichen Denkmäler fortschreitet, an zahlreichen Bauten zu machen sein, ohne daß in jedem Falle ein besonderes Interesse daraus herzuleiten wäre. Die Veränderungen im Limburger Bauplane, die den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden sollen, verdienen über die lokale Bedeutung hinaus allgemeinere Beachtung, da sie zu einer Nachprüfung der Frage nach den Beziehungen zu französischen Vorbildern Veranlassung geben.

Dehio³⁾ hat die Kathedrale von Laon als Vorbild in den Vordergrund gestellt, nachdem früher die Kathedrale von Noyon genannt worden war⁴⁾. Die bauliche Untersuchung der Limburger Kirche führte dazu, für das Einsetzen des Einflusses aus Laon einen zweiten Baumeister verantwortlich zu machen, der den ursprünglichen Plan — etwa Andernach entsprechend — während der Ausführung umgestaltete. H. Kunze hat diesen Fragen einen besonderen Aufsatz gewidmet, dessen Ergebnisse von Dehio übernommen wurden⁵⁾.

Kunzes Arbeit geht von der allgemeinen Anordnung des Baues im Grundriß und Aufriß aus, ohne sich auf bestimmte Einzelheiten der Formgebung einzulassen. Dabei finden sich einige sehr gewagte Behauptungen, so sollen zum Beispiel deutsche Werkleute am Bau beschäftigt gewesen sein, die vorher in Laon und — Vercelli gearbeitet haben. Zusammenfassend kommt Kunze zu folgendem Ergebnis für den ersten Bauplan: „Langhaus und Westfassade wie in Andernach, kein Vierungsturm, vielleicht zwei Osttürme, also

1) Kugler, Geschichte der Baukunst, II, 1859, S. 467. — Cremer in der Zeitschrift für Bauwesen, 24, 1874, S. 44. — Dehio-Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, I, 1892, S. 496. — Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngbietes, 1907, S. 84.

2) Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV, 1911, S. 214. — Kunze in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, V, 1911, S. 33. — E. Renard, Die bildende Kunst in Jos. Hansen, Geschichte des Rheinlandes. Essen 1921, S. 387.

3) Dehio-Bezold, I, 1892, S. 496 und II, 1901, S. 261.

4) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, V, 1872, S. 363.

5) G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I, Berlin 1919, S. 288 ff.

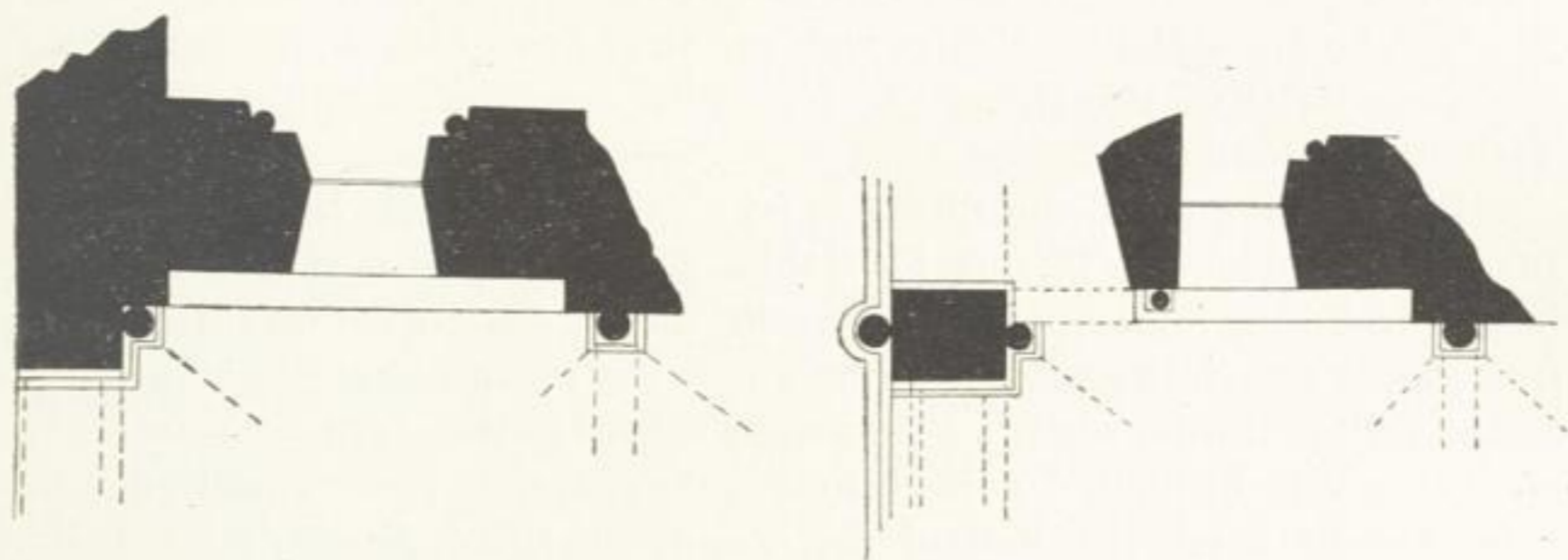
die Chorphartie ebenfalls wie in Andernach. Das Querschiff in derselben Konstruktion wie in Speyer. Nach diesem Plane wird im Lang- und Querhaus das Erdgeschoß, an den Westtürmen vielleicht noch das zweite Geschoß ausgeführt gewesen sein, als ein neuer Meister kam.“ Diesem zweiten Meister wird der Chor sowie der Ausbau des Lang- und Querhauses vom Emporengeschoß an zugeschrieben. Er ist der Träger der jetzt hinzutretenden französischen Baugedanken, die er in Laon kennen gelernt haben soll.

Eine zeichnerische Darstellung der Baugeschichte nach Kunze und Dehio würde also zunächst eine wagerechte Trennungslinie im Lang- und Querhaus zu ziehen haben, die oberhalb des Erdgeschosses verlaufen müßte, ferner wäre eine senkrechte Naht zwischen dem Untergeschoß des Querhauses und dem Chor anzunehmen, da letzterer vollständig der zweiten Periode angehören soll.

Wer sich die Mühe nimmt, den Bau wirklich eingehend zu untersuchen, wird sich mit diesem Ergebnis nicht einverstanden erklären können. Eine Naht ist im Bau vorhanden — aber sie liegt an ganz anderer Stelle, als bisher vermutet wurde. Wir wollen uns auf die Empore des südlichen Seitenschiffes begeben und hier die Stelle des Baues betrachten, an der das südliche Querhaus ansetzt. Abb. 1 gibt eine Anschauung von diesem Teile der Anlage. Sehr auffällig ist zunächst die Führung des äußeren Schildbogens an der südlichen Emporenwand und die unglückliche Anordnung des Fensters. Man erkennt leicht, daß die regelmäßige Fortsetzung jenes Bogenstückes rechts des Fensters einen Rundbogen wie in allen anderen Jochen ergäbe. Das Fenster nähme dann die Mitte der von dem Schildbogen eingerahmten Wandfläche ein. Es ist zunächst wahrscheinlich, daß die ursprüngliche Anordnung tatsächlich so gewesen ist, denn ohne einen wirklich zwingenden Grund hat kein mittelalterlicher Architekt eine Wand so gegliedert, wie es jetzt der Fall ist. Die Ursache für diese seltsame Gestaltung muß offenbar in einem nachträglichen Durchbruch der Wand erblickt werden, woraus zu schließen wäre, daß zunächst eine Weiterführung der Emporenanlage nach dem Querhaus nicht geplant war.

Für diese Vermutung sprechen noch andere Tatsachen, die ihre Richtigkeit beweisen. Die dem freistehenden Pfeiler am Ende der Empore vorgelegte Säule ist fraglos ursprünglich eine Ecksäule gewesen. Zunächst fehlt ihrer Basis ein bedeutendes Stück, das nicht etwa weggeschlagen ist; die Basis ist vielmehr ursprünglich so gestaltet gewesen, weil sie sich unmittelbar der Wand anschloß. Ebenso sollte das noch vorhandene Kapitell als Eckkapitell dienen. Es ist ein frühgotisches Kelchkapitell, dessen vorderes, dem Querhausumgange zugewandtes Eckblatt nicht in eine Knolle ausläuft, sondern in eine einfache Spitze, wie dies auch der Fall ist bei dem diagonal gegenüberstehenden Eckblatt, das an den Pfeiler stößt, und ebenso bei allen be-

nachbarten Kapitellen, die sich unmittelbar an die Mauer lehnen. Ferner ist deutlich erkennbar, daß die ganze Südseite des Kapitells nachträglich aus den Blockresten, die ursprünglich in der Wand saßen, herausgearbeitet ist. Dies wird von einer besonderen Meißelführung verraten, wobei besonders zu beachten ist, daß die mittlere weit vorspringende Blattknolle ein später angefügtes Stück ist, das eben ursprünglich nicht vorhanden sein konnte, weil der Block nicht groß genug war. Nachgearbeitet ist überhaupt die ganze Säule auf ihrer dem Querhausumgang zugewandten Seite. Endlich ist auch die Deckplatte entsprechend angestückt worden. Diese Tatsachen beweisen, das ursprünglich nicht nur ein anderer Bauplan vorlag, sondern auch ausgeführt war: die Emporenanlage endete am Querhaus, eine Weiterführung derselben war nicht vorgesehen. Das gilt sowohl für die Südseite des Baues



Ursprünglicher Zustand

Jetziger Zustand

2 u. 3. Südwand des letzten Joches in der Empore über dem südlichen Seitenschiff
vgl. die Ansicht Abb. 1

wie auch für die Nordseite, denn wir finden hier Verhältnisse, die den eben geschilderten entsprechen. Abb. 2 und 3 stellen im Grundriß die ursprüngliche und die jetzige Anlage dar: man wird noch weitere Einzelheiten daraus entnehmen können, namentlich zeigt das Überschneiden des Rundstabes der äußeren Fensterumrahmung auf der dem Querhaus benachbarten Seite, daß der ursprüngliche Plan eine erheblich geringere Mauerstärke für das Querhaus vorgesehen haben muß, was durchaus begreiflich ist, da eine Fortführung der Emporen als Umgang, wie sie heute vorhanden ist, nicht geplant war.

Weitere Zeichen dieser Änderung des ursprünglichen Bauplanes sind jetzt unschwer zu finden. Der alte Eckpfeiler auf der Empore ist auf seiner Ostseite verstärkt worden, als der neue Plan gefaßt wurde. Eine genauere Untersuchung der Steinfugen belehrt hierüber. Die moderne Bemalung stört zwar etwas, immerhin läßt sich noch genug von dem alten Zustand erkennen. Die Verstärkung betrug etwa 18 cm im Durchschnitt, am sichtbarsten wird sie an dem Profil der Basis und der Deckplatte. Sie bleibt nicht auf den Pfeiler

der Empore beschränkt, sondern beginnt bereits im Untergeschoß und greift auch nach oben über die Empore hinaus, an den Wandflächen in einem risalitartigen Vorsprung (vgl. Abb. 5) klar erkennbar. Im Untergeschoß ist die nachträgliche Verstärkung wieder an der Formgebung der entsprechenden Eckbasis im Seitenschiff abzulesen. Ursprünglich war die Basis auf eine Länge von 1,05 m berechnet, sie weist aber heute auf der dem Querhaus zugewandten Ostseite ein etwa 30 cm langes, roh angesetztes Stück auf. Die Fuge ist sehr grob, sie läßt ein Abhauen des alten Stückes erkennen, denn vermutlich war die alte Basis um die Ecke herumgeführt. Wie ungeschickt die Anpassung des neuen Stückes erfolgte, zeigt namentlich der Wechsel der Fluchtlinie. Mit der Deckplatte wurde ähnlich verfahren. Wer an Ort und Stelle diese Dinge nachprüft, wird noch weitere Einzelheiten finden, die aufs deutlichste dieses Vorsetzen der Mauer bei Beginn des Querhausbaues bestätigen. Auf ihre Wiedergabe kann hier verzichtet werden, denn das Gesagte gibt bereits ausreichende Beweise, zumal auf der Nordseite des Schiffes völlig gleichartige Verhältnisse vorliegen.

Die Deutung der Grundrißanlage ist also sehr einfach. Infolge der Änderung des Bauplanes, die eine Fortführung der Langhausemporen im Querhaus in Form von Umgängen vorsah, wurde die große Wandstärke des Querhauses zur Notwendigkeit. Wenn auch die Hauptmasse der Mauer nach außen verlegt wurde, wie wir oben bereits sahen, so war doch auch im Innern ohne eine Verschiebung der Fluchtlinie nicht auszukommen. Hier findet also jener bekannte schräge Verlauf der westlichen Querhauswände im Innern des Baues seine Erklärung. Seine Entstehungsgeschichte kommt am besten in dem Gesims zum Ausdruck, das Untergeschoß und Empore im ersten Querhausjoch beiderseits der Vierung trennt. Es ist im Süden wie im Norden auf besondere Kragsteine gesetzt worden, um so den notwendigen Platz zu erhalten. Von einer beabsichtigten Schrägstellung der westlichen Querhauswände zu sprechen, wie das Kunze tut, ist unberechtigt, es liegt hier lediglich eine jener Anpassungen vor, für die sich zahlreiche ähnliche Beispiele anführen lassen, wo Änderungen des ursprünglichen Bauplanes vorliegen. Die scheinbaren Unstimmigkeiten erklären sich jetzt völlig zwanglos, die gekünstelten Deutungen von Cremer, Luthmer und Kunze sind gegenstandslos.

Wir sehen jedenfalls als Ergebnis unserer bisherigen Untersuchungen, daß für die Baugeschichte der Limburger Kirche eine senkrechte Trennungslinie gezogen werden muß, die überall mit jeder nur wünschenswerten Deutlichkeit festgestellt werden kann. Sie liegt genau am Ende des Langhausbaues vor der Vierung. Das Querhaus — und, fügen wir vorgreifend gleich hinzu, auch der Chor — gehören einem veränderten Plane an, für den wir wahrscheinlich einen zweiten Meister verantwortlich machen dürfen, wie sich das noch zeigen wird.

Bevor wir das Werk dieses zweiten Meisters näher betrachten, wird es zweckmäßig sein, die Teile des Baues enger zu begrenzen, die dem ersten Meister zugewiesen werden müssen. Ich will mich hier aber lediglich auf das Wesentliche im Sinne der Stilentwicklung beschränken, genaueres bleibe einer Sonderdarstellung vorbehalten, die die Aufgabe lokaler Forscher ist. Begonnen ist der Bau im Westen, wie das bereits früher richtig festgestellt worden ist. Eine genauere Untersuchung zeigt, daß der Turmbau und die Südseite des Langhauses zunächst im Erdgeschoß aufgeführt wurden, während die Nordseite des unteren Geschosses im Schiff sicher von den gleichen Werkleuten ausgeführt wurde, die auch den Oberbau des Langhauses errichteten. Ob im Erdgeschoß zwischen Nord- und Südseite eine Bauunterbrechung stattgefunden hat, läßt sich nicht mehr ermitteln — jedenfalls wird sie nur von kurzer Dauer gewesen sein. Ein Zustrom frischer Hilfskräfte ist aber mit Sicherheit anzunehmen, denn wir finden in den Profilen der Basen und Deckplatten auf der Nordseite des Erdgeschosses durchgängig fortschrittlichere Formen als auf der Südseite. Die entwickelteren Formen der Nordseite des Erdgeschosses werden im ganzen Oberbau festgehalten; es ist wichtig, dies zu beachten, denn es weist auf eine ununterbrochene Bautätigkeit hin, während keinerlei Anzeichen vorhanden sind, die irgendeine Änderung im Bauplan oder einen Wechsel der Leitung während dieser Zeitspanne nahelegen.

Was zu der gegenteiligen, oben wiedergegebenen Ansicht geführt hat, kann nur die Tatsache sein, daß die Dienste, die die Mittelrippen der sechsteiligen Kreuzgewölbe tragen, nicht am Boden beginnen, sondern auf kapitellartig gebildeten Kragsteinen an dem Gesimse unterhalb der Emporen aufsetzen. Ist das wirklich ein genügender Grund? Gewiß nicht, denn diese Erscheinung ist nahezu die Regel in der rheinischen Baukunst des Übergangsstiles. Ich erinnere an Bauten wie die Kuniberts- und die Sionskirche in Köln, an Bacharach, Werden an der Ruhr, die Seitenschiffe in Heisterbach, den Chor von Kaiserswerth, alles Bauten, bei denen keine Planänderung anzunehmen ist. Das Gefühl für einen völlig organischen Aufbau, in dem folgerecht ein Glied das andere trägt, ist der deutschen Kunst dieser Zeit durchaus fremd. Hier mit französischem Maße messen, hieße einen wesentlichen Zug dieser Kunst mißverstehen. Wäre wirklich ein lebhafter Sinn für eine logisch klare Aufrißentwicklung vorhanden gewesen, so würde man auch da, wo in der Tat das Erdgeschoß einer älteren Zeit angehört, wie in den Kölner Kirchen St. Aposteln, St. Maria im Kapitol und Groß-St. Martin, die Dienste bis zum Boden herabgeführt haben, namentlich bei St. Aposteln, wo die älteren Pfeiler nicht unberührt blieben. Wir müssen durchaus annehmen, daß hier eine künstlerische Eigenart zum Ausdruck kommt, deren Wesen namentlich in Limburg nicht schwer zu deuten ist. Denn hier liegt offenbar die Absicht zugrunde, das „gebundene System“ auch im Aufriß

mit einem gewissen Nachdruck zu betonen; das Gestalten des deutschen Meisters liegt noch tief in der älteren Kunst verankert, er baut den Raum aus einzelnen Körpern auf, deren wechselseitige Bindung zu einem Ganzen die einzelnen Bestandteile doch noch erkennen lassen soll. Die gotischen Vokabeln hat er gelernt, die er im einzelnen wie Lehnworte gebraucht, aber der Satzbau ist echt rheinisch. Das gilt nicht nur für den Aufbau im allgemeinen, auch die Verbindung der architektonischen Einzelformen ist durchaus heimisch. Man braucht hier nur auf die Bildung der Gewölbedienste oberhalb des Triforiengeschosses hinzuweisen: da würde man in Frankreich im allgemeinen auf nachträgliches Hinzufügen schließen müssen¹⁾. Ein Franzose würde auch im Emporengeschoß die mit Rundstab und Kehle profilierten Blendbogen niemals unmittelbar auf Pfeiler aufsetzen lassen, an dieser Stelle der Anlage ist in einem französischen Bau nur ein Pfeiler mit vorgelegtem Schafte denkbar, der dem Rundstab des Bogens die notwendige Stütze gibt. Im Erdgeschoß kann man zwar scheinbar ähnliche Bildungen wie in Limburg auch in französischen Kirchen sehen, doch wählt der Franzose dann bezeichnenderweise in sich geschlossene Träger, wie die Säule. In der Empore gibt es für Limburg kein Gegenbeispiel, denn der nackte Pfeiler läßt zu deutlich die Wand ahnen, während der Franzose hier ausdruckskräftige Gliederungen sehen will, deren logisch klare Verbindung ihm Hauptsache ist. Man betrachte daraufhin eine Reihe französisch-gotischer Bauten — hier liegt ein nicht unwesentlicher Unterschied.

Die Einheit des Langhausbaues kann nicht gut bezweifelt werden. Er ist das erste Beispiel auf deutschem Boden für die Übernahme des viergeschossigen Aufbaus aus Frankreich. Laon soll die Anregung gegeben haben. Dehio meint, der Meister habe nicht nur eine Skizze des Urbildes, sondern sogar eine in allen Maßen genaue Zeichnung des Baues mitgebracht. Zur Begründung gibt er an, daß der Aufriß hier und dort vom Gesims unter der Empore ab nahezu kongruent sei.

Zur Beurteilung dieser Frage stelle ich einige Hauptmaße gegenüber:

	Limburg	Laon
Untergeschoß	6,80	8,85
Emporengeschoß	5,60	5,50
Triforiengeschchoß	2,80	2,45
Gewölbekämpfer bis Schildbogenspitze . . .	4,90	5,80 ²⁾
Lichte Breite einer Emporenöffnung	2,70	2,70

1) In Nordfrankreich sind mir ähnliche Bildungen nur in Bourbourg (Nord) bekannt.

2) Die Höhenmaße in den Zeichnungen bei Cremer, Zeitschrift für Bauwesen, 1874, sind nicht völlig richtig. Auffallenderweise enthält der Aufriß auf Blatt 13 einen ganz groben Fehler. Die äußeren Umgänge am Chor sind nicht gezeichnet, die Arkaden sind als Blendbogen wiedergegeben. Dies ist auch in das Inventar (Luthmer a. a. O.) übergegangen!

Man ersieht daraus, daß eine ungefähre Übereinstimmung der äußeren Maße für das Emporengeschoß vorhanden ist, während im übrigen von einer auch nur annähernden Gleichheit keine Rede sein kann, sie ist jedenfalls nicht größer, als zwischen anderen Bauten mit dem gleichen Aufbau. Als Beispiel setze ich die Maße für den Chor der Kathedrale von Noyon hierher, sie nähern sich den Limburger Maßen noch mehr.

	Noyon
Untergeschoß	7,80
Emporengeschoß	5,60
Triforiengeschoß	2,80
Gewölbekämpfer bis Schildbogenspitze . . .	5,70
Lichte Breite einer Emporenöffnung	2,80

Beweisen die nahezu gleichen Abmessungen des Emporengeschosses in Laon und Limburg, soweit wir sie bisher gegenübergestellt haben, irgend etwas? Höchstens doch gegen die Behauptung Dehios, denn die Breite der Emporenöffnung ist bedingt durch den Unterbau, für den Dehio fälschlich einen älteren Plan annimmt, der mit Laon auch nichts zu tun hat. Vollends unhaltbar aber wird der Vergleich, sobald man Einzelheiten hier und dort nachprüft, die sicherlich eine größere Bedeutung beanspruchen dürfen, als die ungefähre Übereinstimmung der Geschoßhöhen. Die Aufteilung der Emporenöffnungen in Laon und Limburg ist grundverschieden. Die Höhe der Säulen vom Boden bis zum Bogenkämpfer beträgt dort 3,30 m, hier aber einen halben Meter weniger, nur 2,80 m. Das ist sicherlich sehr viel wichtiger als alles andere, denn die Wirkung des ganzen Emporengeschosses beruht doch hauptsächlich auf der Größe und vor allem auf dem Verhältnis der Wanddurchbrechungen. Sie ist dementsprechend auch gänzlich verschieden in Laon und in Limburg. Den leichten und freien Arkaden in Laon stehen mehr gedrückt und massig wirkende Gliederungen in Limburg gegenüber. Die Angabe, daß der deutsche Meister auf das gänzlich anders als in Laon proportionierte Untergeschoß einen maßhaltig genau entlehnten Oberbau aufpfropfte, ist also nicht zutreffend. Eine derartige, recht plumpe Arbeitsweise wäre psychologisch wenig glaubhaft und rein geschichtlich betrachtet ist sie erst recht unwahrscheinlich. Eine in allen Maßen genaue Zeichnung als Reiseskizze um 1225 annehmen, verbietet die Kritik unserer Quellen. Man betrachte die nur wenig später ausgeführten Zeichnungen des Villard de Honnecourt, namentlich den Aufriß der Kathedrale von Reims, und man wird sich überzeugen, daß es den damaligen Architekten in erster Linie auf die Wiedergabe der Formen ankam, während die Maße nicht einmal in rohester Annäherung getroffen sind, sondern teilweise sogar so weit abweichen, daß in Wahrheit unmögliche Verhältnisse entstehen. Maßhaltige Zeichnungen setzen eine sehr hohe Entwicklung der Zeichentechnik voraus — sie mögen nicht gefehlt haben, aber

wir müssen annehmen, daß sie nur als wirkliche Bauzeichnungen in großem Maßstabe ausgeführt wurden, die man sicherlich keinem Fremden auslieferte, wahrscheinlich sogar noch ängstlicher hütete als heute¹⁾. Dieselbe Tatsache läßt sich auch an den erhaltenen Bauten feststellen, da nämlich, wo wir ganz bestimmte Entlehnungen nachzuweisen vermögen. Ich erinnere nur an die Bamberger Osttürme und ihr Verhältnis zu denen von Laon, hier sind die Formen entnommen, während die Maße frei gebildet wurden.

Formale Beziehungen zu dem Limburger Schiff und dem der Kathedrale von Laon, die auf eine besonders enge Beziehung zwischen beiden Bauten hinweisen, bestehen nun keineswegs²⁾. Ch. H. Moore hat hier bereits gegenüber Dehio einen abweichenden Standpunkt eingenommen³⁾. Auf die Betonung des gebundenen Systems in Limburg ist schon hingewiesen worden. Laon hat zwar auch sechsteilige Gewölbe, aber die Gliederung des Aufrisses der Langhauswände ist im Gegensatz zu Noyon gekennzeichnet durch ein Streben nach gleichartiger Durchbildung aller Joche. Man muß die frei vorgesetzten Säulendienste zählen, um zu dem Bewußtsein der unterschiedlichen Behandlung zu kommen, unmittelbar sinnenfällig ist sie nicht: der Architekt genügte einer Forderung der Logik, denn er stand noch im Banne einer älteren Tradition, von der zu befreien er sich sichtbar bemühte. Diese Dienste sind in Laon sehr eigenartig gebildet: kurze Säulenstücke sind frei vor die Wand gesetzt und mittels besonderer Schaftringe in sie eingebunden. So entstehen zahlreiche horizontale Teilungen, denen gegenüber die durchlaufenden Gesimse zwischen den einzelnen Geschossen nur mühsam ihre besondere Bedeutung zu wahren vermögen. Die Hochgotik hat dies als unklar empfunden, die Schaftringe fielen fort und kräftige Gesimse trennten die Geschosse. In Laon entspricht die Behandlung der Dienste einem besonderen Streben, man bemüht sich um eine Verselbständigung der funktionellen Glieder, wie im Chor von Noyon, es ist ein Merkmal des unausgeglichenen und mit sich selbst ringenden Wesens der Frühgotik. In Limburg ist von alledem nichts zu bemerken. Die Gewölbeträger zwischen den beiden Hauptjochen gleichen weit mehr denen im Schiff von Noyon, ebenso ist die Vierteilung der Triforien in Noyon zu finden, nicht aber in Laon, wo nur dreifache Bogenstellungen vorhanden sind. In Limburg und Noyon

1) Vergl. Enlart, Manuel d'archéologie française I, 1902, S. 65.

2) Luthmer a. a. O., S. 90 hat besondere Beziehungen zur Kirche St. Martin in Laon feststellen wollen. Sie sind nicht vorhanden. Rundstäbe, die ohne Kapitell das Fenster einrahmen, sind recht häufig anzutreffen. Sie stammen aus der normännischen Kunst. Siehe hierüber Lefèvre-Pontalis, Bulletin Monumental 1906, S. 27—29.

3) Ch. H. Moore, Development and Character of Gothic Architecture, New York 1906, S. 242.

haben wir die äußeren Umgänge vor den oberen Fenstern¹⁾, wenn die besonderen Formen auch hier und dort sich nicht entsprechen. So dürfte eine in Noyon gemachte Reiseskizze eher Anregungen für den Limburger Langhausbau geboten haben, als eine in Laon gefertigte Zeichnung. Aber wir dürfen uns den Gesichtskreis unseres Limburger Meisters nicht so eng vorstellen, er hat viel gesehen und mehr Anregungen aufgenommen, als in Laon oder Noyon zu empfangen waren, denn wir können an einer Einzelheit nachweisen, daß er mit frischen Reiseerinnerungen heimkam, die er nur an Bauten aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts geschöpft haben kann. Die Deckplatten der Dienste, die die Mittelrippen der Gewölbe tragen, haben bereits die der französischen Frühgotik noch fremde Form, die spitz auslaufend dem Rippenprofil angepaßt ist. Daß unser Meister bei seinem Aufenthalt in Frankreich auch Laon gesehen hat, soll unbestritten bleiben, wir dürfen wenigstens vermuten, daß die große Rose der Westfassade unter dem Giebel des Mittelschiffes nicht unbeeinflusst ist von der Rose des Nordquerhauses in Laon²⁾. Denn ihre in den Grundzügen gleichartige Bildung ist sonst nicht nachzuweisen, soweit wenigstens unsere lückenhafte Denkmälerkenntnis hier Schlüsse zu ziehen erlaubt. Deshalb Laon als das einzige Vorbild anzusprechen, ist sicherlich nicht zutreffend. Besonders der Limburger viergeschossige Aufbau des Langhauses ist in der französischen Frühgotik sehr verbreitet gewesen, wahrscheinlich ist der Ursprung gar nicht in der Gegend um Noyon und Laon zu suchen, sondern mehr im Norden in den französisch-belgischen Grenzgebieten. Darauf weist das älteste noch rein romanische Beispiel in Tournay hin, ferner zeigten die Kathedralen von Arras und Cambrai, ebenso die Kirche Notre-Dame-la-Grande in Valenciennes den gleichen Aufriß. Nur Tournay³⁾ hat sich erhalten, die übrigen Kirchen sind zerstört,

1) Es könnte zweifelhaft erscheinen; ob diese Umgänge noch der ersten Bauperiode angehören. Eine nähere Untersuchung zeigt indessen deutliche Unterschiede zwischen der Ausführung am Schiff einerseits und der am Querhaus und Chor andererseits, so daß auch diese Umgänge am Hochschiff noch dem ersten Plan zuzuweisen sind. Man sieht, daß die Baunaht, wie sie oben festgelegt wurde, tatsächlich bis zum Dach durchläuft. Ob aber auch die Wölbungen dem ersten Meister zuzuweisen sind, läßt sich nicht mehr feststellen. Die Technik ist überall dieselbe, das Material besteht aus leichten künstlichen Steinen (sogenannten Schlemmsteinen).

2) Deshalb braucht aber nicht jede Rose mit acht Kreisöffnungen um einen mittleren Kreis von Laon beeinflußt zu sein. Zwei derartige Rosen z. B. am Querhaus in Gelnhausen, vgl. Noack, Die Kirchen von Gelnhausen, Diss. Halle 1912, S. 33.

3) Das Langhaus der Kathedrale von Tournay war zweifelsohne 1140 im Bau begriffen (siehe „Historiae Tornacenses“ SS. XIV, S. 327). Nach Lefèvre-Pontalis (Histoire de la cathédrale de Noyon, Noyon 1901, S. 15 ff.) soll der Chor der Kathedrale von Noyon unmittelbar nach 1131 begonnen sein. Wahrscheinlich ist Lefèvre-Pontalis heute selbst anderer Ansicht, denn er hat die Mehrzahl seiner frühen Datierungen (Morierval, St. Germer usw.) jetzt widerrufen; Noyon ist ganz zweifelsohne mehrere Jahre später be-

wie überhaupt fast alle größeren Bauten dieser Gegend: wohl der schwerste Verlust für die mittelalterliche Baugeschichte Belgiens und Frankreichs, denn seit der Karolingerzeit hat hier zu allen Zeiten eine höchst lebhafteste Bautätigkeit geherrscht, wie wir aus den schriftlichen Quellen noch einwandfrei festzustellen vermögen. Ich muß in diesem Zusammenhang noch einmal auf die äußeren Umgänge vor den Hochschiffsfenstern zurückkommen. Französische Forscher (Enlart, Lefèvre-Pontalis) nehmen an, ihr Vorhandensein an französischen Bauten weise auf einen deutschen Einfluß hin. Ich wüßte nicht, wo er herkommen sollte. Offenbar denken sie an die Zwerggalerien über den Apsiden und ihre leicht kenntlichen Fortbildungen, wie sie am Langhaus in Speyer und in Schwarzhofsdorf zu finden sind. Diese Galerien sind aber grundsätzlich verschieden von den französischen Beispielen und auch von Limburg, denn jene liegen unter dem Dach über den Fenstern, diese aber vor den Fenstern. Sie tauchen in Deutschland auch nur da auf, wo fremder Einfluß wie hier in Limburg mit Sicherheit festzustellen ist. Ich erinnere an den Wetzlarer Chor, der offenbar normännisch beeinflusst ist, ferner an das Bonner Langhaus, wo freilich nur Blendbogen vorhanden sind, während der Umgang im Innern liegt: auch hier sind normännische Einflüsse nicht zu verkennen. Interessant ist nun, daß die äußeren Umgänge vor den Fenstern offenbar im nordfranzösisch-belgischen Gebiet heimisch sind, sie sind geradezu ein Kennzeichen für die Bauten in Tournay, wo sie zuerst am Langhaus der Kathedrale vorkommen, später finden wir sie am Querhaus und vielleicht auch am Langhaus der Kathedrale von Cambrai, am Chor von St. Martin in Ypern, in Lisseweghe, endlich in Doullens, St. Pierre. Daß nun in Tournay sehr deutliche normännische Einflüsse vorliegen, bedarf keiner Erläuterung mehr. Jedenfalls ist der in der Wand liegende Laufgang in der Normandie ausgebildet worden, es war dann nur eine Frage des lokalen Geschmacks, ob er nach innen oder nach außen verlegt wurde. So finden wir ihn innen am Chor von St. Quentin in Tournay, außen bei St. Jacques und St. Nicolas ebendort. Die äußeren Umgänge finden sich aber nur im französischen Belgien. Wir können also im Zusammenhang mit dem oben Dargelegten mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit annehmen, daß unser Limburger Meister beim Aufbau des Langhauses Anregungen aus diesem Kunstkreise folgte. Dafür spricht noch etwas anderes. Es ist nämlich kaum glaublich, daß der Limburger Grundriß der Ostteile, abgesehen von der

gonnen, als der 1140 begonnene Chor von St. Denis, wahrscheinlich erst gegen 1150. Ähnlich wie das Langhaus von Tournay müssen wir uns das der Kathedrale von Cambrai vorstellen, das nach dem Brand von 1148 entstand (siehe Lambert Waterlos, *Annales Cameracenses*, SS. XVI, S. 509 und 534). Wir kennen zwar nur den äußeren Zustand aus einer offenbar sehr getreuen Zeichnung des 17. Jahrhunderts, dieser stimmt aber völlig mit dem der Kathedrale von Tournay überein.

nachweisbar anderen Form des Querhauses, nicht bereits beim Baubeginn feststand. Auffallend ist der schmale Chorumgang mit seinen Nischen im Obergeschoß. Wir kennen derartige Anlagen; bei einer früheren Besprechung der Heisterbacher Kirche habe ich auf sie aufmerksam gemacht, ihre Heimat ist jedenfalls diese nordfranzösisch-belgische Schule¹⁾. Wir würden uns also ein durchaus falsches Bild von der Entwicklung der rheinischen Baugeschichte machen, wollten wir uns auf die sicherlich viel zu enge Beziehung Limburg-Laon einstellen. Unsere Bauleute, die in Frankreich tätig waren, haben nachweisbar nur selten ein ganz bestimmtes Vorbild nachgeahmt, ihre Kenntnisse waren umfassenderer Art, nur so erklärt sich auch ihre Selbständigkeit, die letzten Endes doch den Grundcharakter ihrer Kunst ausmacht.

Dem zweiten Meister muß der Bau des Querhauses und des Chores als eine im wesentlichen einheitliche Leistung zugewiesen werden. Wenn wir seine Persönlichkeit von der des ersten Meisters auch deutlich genug zu unterscheiden vermögen, wie wir gleich sehen werden, so ist doch zunächst zu betonen, daß er bemüht gewesen ist, sich dem Vorhandenen eng anzupassen. Er wollte im Geiste seines Vorgängers weiterarbeiten, die Änderungen, die er dem ursprünglichen Plan zuteil werden ließ, sind nur dem geschulten Auge bemerkbar. Die scheinbare Einheit des Ganzen ist denn auch von den älteren Forschern stets betont worden. Gewiß ist sie auch dadurch begründet, daß die Mehrzahl der Werkleute, der einfachen „operarii“, am Werk weiterarbeitete. Daher finden wir im allgemeinen mit wenigen Ausnahmen die gleichen dekorativen Formen im Chor wie im Langhaus verwendet. Bemerkenswert ist die Verwendung eines besonderen Deckplattenprofils im Untergeschoß des Chores und Querhauses, das sonst nicht wieder vorkommt: nur bei flüchtiger Betrachtung gleicht es einem der älteren Profile, wie es sich im Untergeschoß des Nordwestturmes und an den Mauern des südlichen Seitenschiffes findet. Ebenso fallen in den Emporen der Ostteile einige mehr altertümliche Kapitelle auf. Verschieden sind die Sockelprofile in den Emporen und Triforien, im Schiff mit Schräge, im Chor und Querhaus einfach rechteckig²⁾. Lassen wir dieses Handwerkliche beiseite, so finden wir in der Gliederung des Aufrisses aber doch eine andere Hand am Werke. Eine ganze Reihe von Eigentümlichkeiten läßt sich bei näherer Betrachtung feststellen. Am auffälligsten sind die dreigeteilten Emporenöffnungen mit den stark gestelzten Mittelbögen. Auch fehlen hier überall die den Pfeilern vorgelagerten Säulen, so daß die zwischengestellten Bögen unmittelbar auf den Pfeilern aufruhren. Infolgedessen zeigen die seitlichen Bögen nur ein einfaches rechteckiges

1) Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, Berlin 1915, S. 66, 67 und 88.

2) Auf weitere Unterschiede habe ich oben bei der Besprechung der äußeren Bogenstellungen hingewiesen.

Profil¹⁾. Im Chor sind bei gleicher Jochbreite wie im Langhaus die Triforien anders gestaltet: die beiden mittleren Bögen sind höher hinaufgeführt, ebenso ist auch im Querhaus der mittlere Bogen der Triforien an der Ost- und Westseite stärker betont. In den Triforien, ebenso in den Bogenstellungen der Querhausermporen, werden mit besonderer Vorliebe Doppelsäulen benutzt. Die oberen Fenster sind rundbogig, nicht spitz wie im Langhause. Die Gewölbe der Choremporen haben Rippen, während die Tribünen des Langhauses mit einfachen Gratgewölben bedeckt sind. Im ganzen betrachtet wirken Chor und Querhaus lebhafter, die Formen sind unruhiger, während das Langhaus durch eine größere Strenge der architektonischen Haltung ausgezeichnet ist. Eine bewußte künstlerische Steigerung wird man dem Meister zutrauen dürfen, aber die reichere Formensprache entspricht auch seiner persönlichen Eigenart. Dies tritt am auffallendsten in den Gliederungen der Nord- und Südwand des Querhauses hervor (Abb. 5). Hier herrscht eine unerwartete Anordnung: das Fenstergeschoß ist mit dem Triforium durch eine besondere Bogenstellung auf Pfeilern verbunden, indem jedes Fenster in die Öffnung des mittleren bis zur Wölbung hochgezogenen Bogens des Triforiums einbezogen ist. Diese Anlage ist keine freie Erfindung des Limburger Meisters. An anderer Stelle²⁾ habe ich bereits auf ihre Herkunft hingewiesen, ihre Heimat ist die Normandie, wo dieser innere Umgang unterhalb des Fensters in der genau gleichen Anordnung nicht nur häufig vorkommt, sondern geradezu als Kennzeichen der ganzen Schule angesehen werden muß.

Daß hier in Limburg ein normännischer Einfluß vorliegt, kann nicht zweifelhaft sein — derartige Dinge werden nicht zweimal erfunden. Seit der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts ist ein kräftiger Zustrom normännischer Baugedanken über Belgien an den Rhein gekommen, das ist gelegentlich der Apsidengliederungen nachgewiesen worden, auch kann man ohne Mühe eine Reihe von Bauformen am Rhein feststellen, die mit denen in Limburg die gleiche Wurzel haben³⁾ — aber Limburg verrät doch eine Verwandtschaft, die um einige Grade enger gedacht werden muß: wir täuschen uns sicherlich nicht, wenn wir sagen, daß dieser Meister näher an der Quelle geschöpft hat, als seine Vorgänger, eine persönliche Bekanntschaft mit normännischen Bauten kann ihm nicht gut abgesprochen werden. Freilich ist ein ganz bestimmtes Vorbild nicht nachweisbar, das müßte bei der außerordentlich

1) Infolgedessen sind auch die Bogenstellungen in den westlichen Emporenöffnungen der ersten Querhausjoche dem zweiten Meister zuzuweisen, wenn sie auch wegen ihrer besonderen Bildung auf der Südseite zunächst schwer unterzubringen sind.

2) *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlin 1915, S. 54.

3) *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlin 1915, S. 78.

lückenhaften Erhaltung der Denkmäler dieser Zeit aber auch als ein seltenes Glück für die historische Forschung bezeichnet werden. Wir haben offenbar Erinnerungen aus der Zeit seiner Wanderschaft vor uns, die ihn in Gegenden geführt hat, wo er derartige Dinge sehen konnte. Die Bauleute, die unter ihm arbeiteten, wußten von alledem nichts, die handwerkliche Arbeit ist überall rein konventionell, wie sie ein gutgelernter Steinmetz damals verstand. Von den Schmuckformen ist also keine nähere Auskunft zu erwarten.

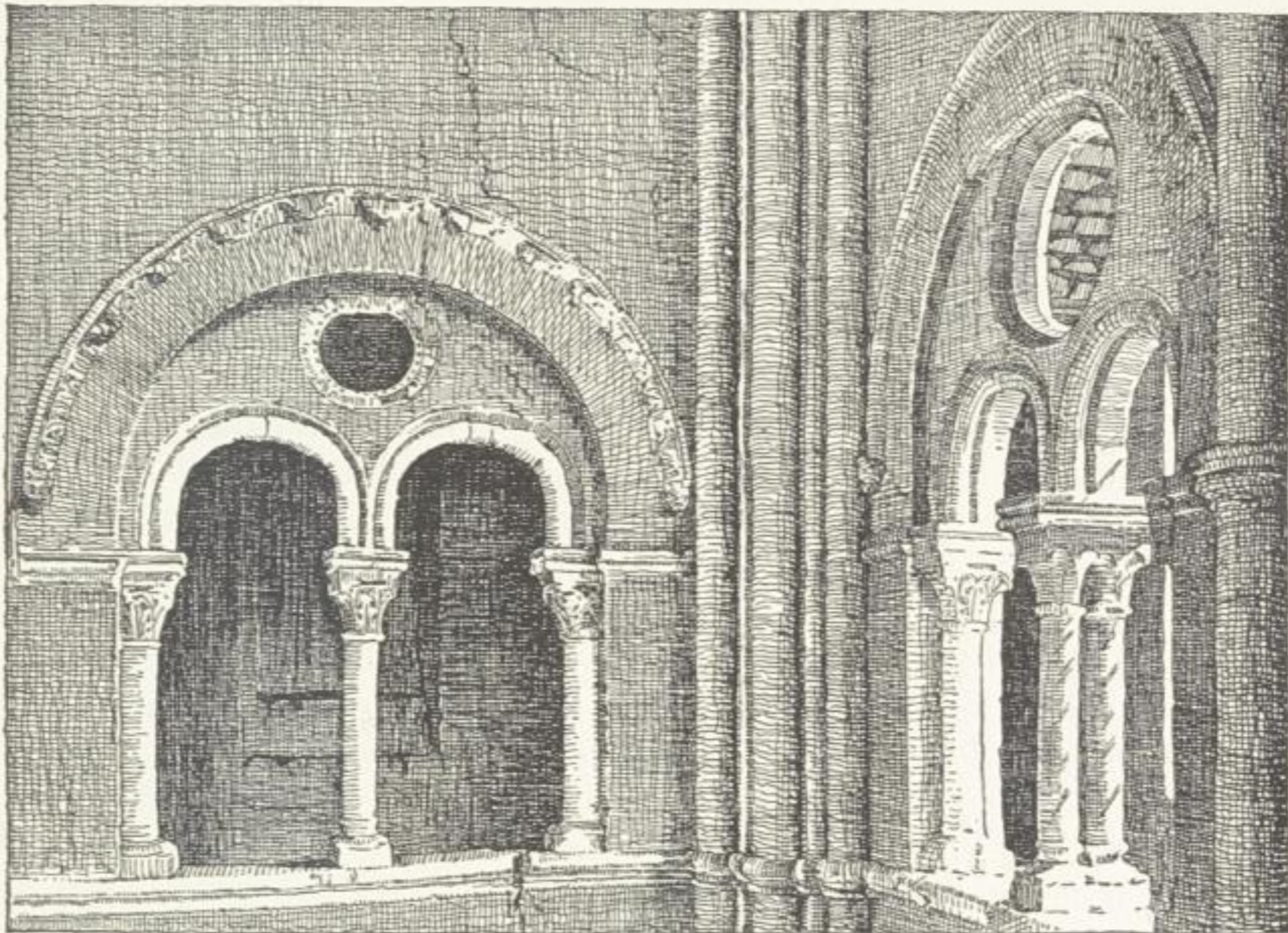
Auffällig ist, daß jene Fensterordnung mit dem inneren Laufgang sich gerade an den Abschlußwänden des Querhauses im Süden und Norden findet und hier im Zusammenhang steht mit einer durchgehenden Gliederung dieser Wände, die dadurch gewonnen ist, daß die Tribünen des Langhauses als schmälere Umgänge im Querhaus ihre Fortsetzung finden. Gerade dies war ja die wesentliche Ursache für die Änderung des ursprünglichen Bauplanes, soweit wir das heute noch festzustellen vermögen. Erst diese Neuerung gab Veranlassung zu der oben im einzelnen festgestellten Baunaht. In der Tat ist die Herumführung der Langhausgliederung um die Abschlußwände des Querhauses in der rheinischen Kunst bis dahin durchaus unbekannt gewesen. Man begnügte sich hier früher mit einfachen Fensteranlagen oder schuf jene zweigeschossigen Gliederungen, die aus der im Prinzip gleichartigen Aufrißbehandlung der Apsiden abgeleitet sind, wie das etwa St. Kunibert oder St. Aposteln in Köln zeigen. Diese einheitlich durchgehende Gliederung in mehreren Geschossen, die auch die Abschlußwände des Querhauses umfaßt, ist in der eigentlich französischen Kunst der Frühzeit ebensowenig zu finden. Dagegen sehen wir die normännische Schule schon frühzeitig bemüht, auch die Abschlußwände des Querhauses in das allgemeine Aufrißsystem des Langhauses einbeziehen. Die Ansätze liegen lange zurück, es würde viel zu weit führen, die ganze Entwicklung hier zu schildern. Einige Beispiele will ich aber doch anführen, man mag die Bauten anderer Schulen damit vergleichen, es wird dann sogleich deutlich werden, daß hierin in der Tat eine auffällige Eigenart der normännischen Kunst zu erblicken ist.

Die Herumführung der oberen Laufgänge vor den Fenstern auch im Querhaus war eine alte Tradition, Jumièges und St. Etienne in Caen sind die ältesten Beispiele. Schon in Lessay sehen wir aber eine Behandlung der Querhauswände, die eine Anpassung an das Langhaus erstrebt¹⁾, in der St. Trinité in Caen ist dieses System bereits vollkommen durchgeführt. Vor allem sind es dann die großen englischen Bauten, die hier die besten Beispiele liefern, namentlich Winchester, Peterborough und Ely. Wir treffen diese Anordnung aber auch im französischen Kronland, da wo ein offen-

1) Wesentlich ist hier namentlich auch die Übernahme der Vertikalgliederung durch Dienste ohne konstruktive Bedeutung.

barer normännischer Einfluß vorliegt, ich nenne als Beispiel die Kirche von St. Germer. Gerade das einigermaßen gut erhaltene Südquerhaus dieser Kirche bietet bezüglich der Gesamtanlage das beste Muster für das nicht mehr nachweisbare Vorbild, das der Limburger Meister gekannt haben muß (Abb. 4). Die Empore des Langhauses ist hier zu einem schmalen Gang geworden, genau wie in Limburg, im Erdgeschoß sind die Nischen zur Gewinnung der erforderlichen Mauerstärke vorhanden, sie liegen allerdings nicht im Innern wie in Limburg, sondern außen. Oberhalb der Pseudotribünen springt die Mauer wie in Limburg zurück, an den Ecken Platz lassend für zwei Ecktürme, die ähnlich unorganisch aufsetzen wie dort. Der Oberteil in St. Germer ist später in der Fensteranlage erneuert worden, aber auch hier war unzweifelhaft der Umgang vor den oberen Fenstern vorhanden. Es wäre verkehrt, wollte man dieser Beziehung für den Einzelfall ein übertriebenes Gewicht beilegen, sie darf aber auch nicht unterschätzt werden: in jedem Falle lernen wir daraus, daß unser Limburger Meister nicht nur eine einzelne Bauform, wie die Fensteranlage, einer normännischen Anregung verdankt, sondern auch wesentliche Züge seiner Aufrißgestaltung. Man darf nicht vergessen, daß hier die Stelle des Baues vorliegt, wo er sich in seiner Eigenart allein völlig frei aussprechen konnte, denn der Aufriß des Chores war ja durch das ältere Langhaus gegeben und daß er sich diesem anpassen wollte, ist offensichtlich.

Wir können hier noch einen Schritt weitergehen. Was unsern zweiten Meister gegenüber dem ersten in der Aufrißbehandlung trotz der gesuchten Annäherung so auffällig unterscheidet, ist die Form der Bogenstellungen in den Emporenöffnungen, ich meine die dreigeteilten Arkaden mit dem hochgezogenen Mittelbogen, auf die ich oben hinwies. Man wird zunächst an ein freies Spiel der Phantasie glauben, zumal diese Form am Rhein nichts Neues darstellt: sie scheint auch dem rheinischen Charakter durchaus zu entsprechen. Solange man sie als solche betrachtet, liegt sicherlich kein Anlaß vor, hier an irgendeine Entlehnung zu glauben. Die Sache bekommt aber sofort ein anderes Gesicht, sobald man genau das erste Auftreten und die weitere Entwicklung dieses Motives verfolgt. Das älteste Beispiel dürfte in Groß-St. Martin in Köln zu finden sein in dem Langhausjoch unmittelbar vor der Vierung, das noch von dem gleichen Meister gebaut ist, der auch den Chor mit seinen zweigeschossig gegliederten Apsiden anlegte. Später finden wir diese Bögen in St. Quirin in Neuß, in den Emporen von St. Gereon in Köln, in Sinzig, in Boppard, im Wetzlarer Chor, in Roermond, in Heisterbach, im Bonner Münster, von vereinzelt Beispielen wie in St. Andreas in Köln oder in Hilden abgesehen. Alle diese Beispiele und namentlich die älteren von ihnen finden sich an Bauten, die unzweifelhaft französisch und besonders normännisch beeinflußt sind: besonders auffällig tritt das in Roermond, Bonn,



4. St. Germer, Aus dem südlichen Querhaus, S.O.-Ecke
(Umzeichnung nach Photographie)

Wetzlar und Sinzig in Erscheinung. Die Formen sind nicht immer gleich, es kommen Rund- und Spitzbogen vor, der Mittelbogen ist mehr oder minder gestelzt, immer aber bleibt die höhere Lage seines Scheitels bestehen. Diese Bogenstellungen sind nun keineswegs dem Rheinland allein eigentümlich, wir finden sie früher und mit der gleichen Abwandlung der besonderen Formen überall da, wo die normännische Kunst ihren weitreichenden Einfluß geltend machte¹⁾. So treffen wir — um von den rein normännischen Bauten abzu-

1) Vergl. den Artikel von Lefèvre-Pontalis im Bulletin Monumental 1906. Etwas weiter sieht Enlart, Conférence sur l'influence extérieure de l'art normand, Rouen 1912. An die Untersuchung der Ursprünge der burgundischen Gotik hat noch niemand gedacht. L. Bégule in seiner Monographie der Kathedrale von Lyon (Lyon 1880 und kleine Ausgabe in den Petites monographies des grands édifices de la France, Paris 1913) fragt nicht einmal, ob die Oberteile des Chores und Querhauses nicht wesentlich normännisch beeinflusst seien, eine Frage, die ebenso bezüglich der älteren Teile der Kathedralen von Genf und Lausanne zu stellen wäre. Eine interessante Arbeit in dieser Hinsicht wäre auch über die Kathedrale von Besançon zu liefern. Ich bin fest überzeugt, daß eine gründliche Untersuchung in dieser Richtung unsere älteren Anschauungen über die Ausbreitung des gotischen Stiles in ganz wesentlichen Punkten verändern würde. Wahrscheinlich fände

sehen — diesen entwickelten Dreibogen, wie wir ihn nennen wollen, beispielsweise um 1150 in der schon genannten Kirche von St. Germer¹⁾ und zwar ebenfalls in den Emporenöffnungen des Chores. Er ist ein typisches Kennzeichen in zahlreichen normännischen Bauten Englands, wo er dieselbe charakteristische Wandlung durchmacht, wie am Rhein; ich will nur einige Beispiele nennen: Winchester, Romsey, Oxford, Peterborough, Norwich, Ely, Chichester, Canterbury, Pershore, Salisbury, Worcester. An diesen kann man die Entwicklung von den Anfängen bis zur Hochgotik verfolgen. Man stelle die Querhausfenster von Sinzig und Gerresheim daneben, um eine ähnliche Entwicklungslinie am Rhein vor Augen zu haben. Ich könnte die Beispiele aus anderen normännisch beeinflussten Gebieten häufen, man würde das gleiche feststellen können. Demgegenüber fehlen diese Bildungen im eigentlichen Frankreich vollkommen, sehr selten begegnen wir hier einer ganz geringfügigen und bedeutungslosen Höherlegung des mittleren Bogenscheitels wie im Langhaus der Pariser Kathedrale, in Mantes und in Bagneux, im übrigen aber zeigen die dreigeteilten Bogenstellungen, sei es nun in den Emporen oder den triforienartigen Scheintribünen stets die gleiche Höhe aller Scheitel. Beispiele hierfür sind St. Leu d'Esserent, Arcueil, Champeaux, Donnemarie-en-Montois, Moret-sur-Loing, Rampillon, Beaumont. Eine besondere Gruppe bilden die Fenster im Südquerhaus der Kathedrale von Soissons, im Chor von St. Remy in Reims und in Notre Dame in Chalons-sur-Marne. Es sind Bauten, die gerade auch in dieser Hinsicht in engster Verwandtschaft mit dem Querhaus der Kathedrale von Cambrai und dem Chor der Kathedrale von Arras stehen. Es bedarf noch einer Sonderuntersuchung über die chronologische Stellung dieser Bauten zueinander; wie diese aber auch ausfallen mag, sicher wird man fragen müssen, ob der stilistische Ursprung nicht in jener nördlichen Schule zu suchen sei, denn das Motiv begegnet hier nicht allein in diesen Kirchen, sondern in zahlreichen Bauten bis in die Spätzeit des Stiles, namentlich kommen sie hier auch in Verbindung mit dem normännischen Umgangssystem vor, wie man es an einigen älteren Formen trotz der hier so zahlreich zerstörten Denkmäler noch nachweisen kann. Charakteristisch ist, daß der Dreibogen im Rheinland ganz beliebig verwendet wird, an Hochschiffsfenstern, in den Emporen, an

man auch hier die Lösung für das eigenartige gleichzeitige Vorkommen burgundischer Dekorationsformen und normännischer Konstruktionsgedanken an deutschen Kirchen. Noack spricht z. B. bei Wetzlar von burgundischen Einflüssen (Die Kirchen in Gelnhausen, Diss. Halle 1912, S. 2 u. 78), während ich zweifellos normännische Baugedanken nachweisen konnte. (Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, S. 78.) Wir Deutsche haben ein hohes Interesse daran, diesen Fragen auf den Grund zu gehen.

1) Abb. bei Besnard, *L'église de St. Germer*, Paris 1913, S. 39. Ein interessantes Beispiel auch in den Türfeldern der Seitenportale der Kathedrale von Senlis (M. Aubert, *Monographie de la cathédrale de Senlis*, Senlis 1910, S. 115).

den Außenmauern des Querhauses und der Fassade, als dekoratives Gebilde, losgelöst von seiner ursprünglichen tektonischen Bedeutung, die ja leicht zu erklären ist, während er sonst gewöhnlich an der alten Stelle in Verbindung mit dem normännischen Laufgang vorkommt, also in erster Linie an den Hochschiffsfenstern. Auf diesen alten tektonischen Ursprung weisen aber auch noch die ältesten Formen am Rhein hin, namentlich in Groß-St. Martin. Selbstverständlich darf man der künstlerischen Phantasie hier kein Prokrustesbett zurecht zimmern, auch am Rhein werden dreifache Nischen unter Betonung der mittleren, wie etwa am Bonner Ostgiebel, spontan entstanden sein, man darf aber auch nicht mit einer Freiheit des künstlerischen Schaffens rechnen, wie sie neuzeitlichem Denken angepaßt ist, dem Mittelalter aber in dieser Form durchaus fremd war. Bei ruhiger Abwägung aller dieser Verhältnisse — die keineswegs einfach liegen — wird man zu der Überzeugung kommen müssen, daß die Gruppierung der Bogenstellungen in Limburg im Bereich desselben künstlerischen Denkens liegt, das bei der Gestaltung der Querhausgliederungen fraglos von normännischen Anregungen abhängig ist.

Dehio wollte auch in den Ostteilen des Limburger Domes das Vorbild der Kathedrale von Laon wiedererkennen. Bestimmend hierfür soll der äußere Aufbau mit je zwei Türmen an den Stirnseiten des Querhauses sein. Offenbar gehört aber Limburg nicht zu der Gruppe jener Bauten, von denen Tournay (an das fast nie gedacht wird) und Laon die besterhaltenen Beispiele darstellen¹⁾. Denn es handelt sich in Limburg um Flankentürme, die erst im Oberteil der Fassade ansetzen, während sie in Laon vom Boden an aufwachsen. Es gibt zahlreiche Beispiele derselben Gattung; ich will nur auf die Kathedrale von Durham hinweisen, wo sie ähnliche Größendimensionen erreichen wie in Limburg. Ihre Rolle ist leicht zu deuten, sie sind für die Widerlagerung der Querhausgewölbe bestimmt, durch ihre Last sollen sie die Mauer am Ausweichen verhindern. Daß sie in Limburg etwas größer sind als gewöhnlich, erklärt sich durch die sehr weitgehende Auflösung der Mauer infolge des geschilderten Gliederungssystems, mit dem der ganze Aufriß der Außenseite natürlich aufs innigste zusammenhängt. Man hat angenommen, sie seien in Limburg eine spätere Zutat. Das ist wenig glaubwürdig, denn man vermag sich nicht vorzustellen, wie der zweite Meister in anderer Weise die Widerlagerung seiner Gewölbe hätte bewerkstelligen wollen, da Strebepfeiler erst recht nicht vorgesehen waren. Man stützt sich zur Begründung jener Annahme auf die Tatsache, daß auf der Südseite der westliche der beiden Türme auf einer Auskragung ansetzt. Welche äußeren Verhältnisse hierzu zwangen, können wir nicht mehr angeben, jedenfalls ist es kein Argument in dem angegebenen Sinne, denn es ist sehr leicht zu zeigen,

1) Spätere Beispiele: Chartres, Reims, Rouen, Bordeaux.

daß die Nordseite älter als die Südseite ist, im übrigen behebt der Bericht über den Zustand der Türme vor ihrem erst im Jahre 1865 erfolgten Ausbau alle Zweifel: an der Südseite war der Bau seinerzeit stecken geblieben, gerade diese Teile waren äußerst nachlässig aufgeführt¹⁾. Man mag auf den zahlreich vorhandenen Abbildungen die Türme in Limburg und Laon vergleichen: es sind grundsätzlich verschiedenartige Bildungen, die bloße Siebenzahl hier und dort kann man doch ernsthaft nicht heranziehen wollen, denn sie kommt häufig genug vor. In der Außenarchitektur sind die Limburger Meister meines Erachtens von fremden Anregungen wenig berührt. Hier geben sie auch ihr Bestes.

Wir fassen jetzt zusammen, was wir als wesentliches Ergebnis für die Limburger Baugeschichte feststellen können:

Der Bau wurde im Westen begonnen und bis zum Querhaus in raschem Zuge fortgeführt. Der Meister, der diesen Plan entwarf, beabsichtigte keine Herumführung der Emporen in den Querhausarmen, dagegen liegt keine Veranlassung vor, ihm den Entwurf des Chorgrundrisses abzusprechen. Die Gestaltung des Aufrisses im Langhause ist abhängig von nordfranzösischen Vorbildern. Nähere Beziehungen zu Laon, das ihm bekannt gewesen sein mag, bestehen nicht, dagegen weisen Einzelheiten auf die genaue Kenntnis französisch-belgischer Bauten hin, bei denen der viergeschossige Aufbau üblich war. Die äußeren Umgänge vor den Hochschiffsfenstern, ferner der Chorplan stammen aus dieser Gegend.

Nach Beendigung des Langhausbaues liegt die Bauleitung in den Händen eines zweiten Meisters, der im allgemeinen den Entwurf seines Vorgängers weiterführte, aber den Aufriß des Querhauses von Grund aus umgestaltete. Hierfür sind normännische oder normännisch beeinflusste Bauten das Vorbild gewesen. Auch Einzelheiten, namentlich die Anlagen der oberen Fenster an den Abschlußwänden des Querhauses im Norden und Süden, ferner die Gestaltung der Arkaden in den Emporenöffnungen weisen auf diese Quelle hin. Im übrigen übernimmt er die Formen des alten Meisters.

1) Vergl. Ibach, Der Dom von Limburg, 1898, S. 17 und 18.

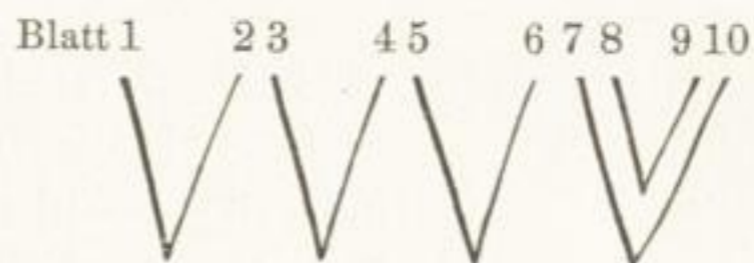


EINE UNVOLLENDETE BAYERISCHE BILDERHAND- SCHRIFT DES XII. JAHRHUNDERTS IM BERLINER KUPFERSTICHKABINETT

VON E. F. BANGE

Die Sammlung illustrierter Handschriften des Mittelalters im Berliner Kupferstichkabinett besitzt einige künstlerisch und kunstgeschichtlich gleich bedeutsame Blätter mit Malereien und Vorzeichnungen zu solchen, die Reste einer Bibelhandschrift aus hochromanischer Zeit sind. Die in der Literatur bisher nicht erwähnten, unter der Signatur 78, A. 6 katalogisierten Malereien befinden sich zusammengeheftet in einem schmucklosen, modernen Ledereinband. Über ihre Herkunft und Geschichte fehlen äußere Anhaltspunkte vollkommen, so daß wir für die Frage nach Zeit und Ort der Entstehung allein auf ihre stilistische Erscheinung und den paläographischen Charakter ganz kurzer, den Bildern beigefügter Erklärungen angewiesen sind.

Der jetzige Befund ist folgender: der Band besteht aus drei einander folgenden Bogen zu je zwei und einer Lage zu vier Blättern, die 25 : 16 cm messen (vgl. Textabb.). Das Pergament ist schmutziggelb, wenig schmiegsam und schlecht geglättet. Jede einzelne Blattseite ist mit Ausnahme von Blatt 4b (Taf. III, Abb. 1) mit zwei übereinander gestellten, rechteckig gerahmten Szenen geschmückt, die ein kurzer Text erläutert. Die ersten sechs Blätter zeigen Darstellungen aus dem alten, die letzten vier aus dem neuen Testament. Nach der jetzigen Zählung der Blätter folgen einander:



- Blatt: 1a 1. Mos. 12, 1 Abraham erhält von Gott den Befehl: „Gehe aus deinem Vaterlande.“
1. Mos. 12, 5 Auszug Abrahams mit Sarah und Loth und all ihrer Habe.
- „ 1b 1. Mos. 14, 15 Abraham schlägt die vier Könige.
leer.
- „ 2a 1. Mos. 14, 18 Abraham und Melchisedek.
1. Mos. 15, 9 ff. Abrahams Verheißung.
- „ 2b 1. Mos. 16, 6 Streit zwischen Hagar und Sarah.
1. Mos. 16, 6 ff. Hagers Flucht; der Engel erscheint ihr in der Wüste.
- „ 3a 1. Mos. 26, 12 Isaaks Ernte.
leer.

- Blatt: 3b 1. Mos. 26, 24—25 Der Herr erscheint Isaak.
 leer.
- „ 4a 1. Mos. 27, 11ff. Isaak segnet Jakob (Jakob und Rebekka).
 1. Mos. 27, 31ff. Esau klagt Jakob an.
- „ 4b 1. Mos. 28, 12ff. Jakob sieht die Himmelsleiter und baut einen
 Altar.
- „ 5a leer.
 1. Mos. 33, 2 Lea und Rahel mit ihren Kindern vor Esau.
- „ 5b 1. Mos. 34, 5ff. Jakobs Trauer über Dinas Schändung (Vorzeich-
 nung).
 1. Mos. 34, 25—26 Das Blutbad zu Sichem (Vorzeichnung).
- „ 6a leer.
 1. Mos. 41, 41ff. Erhebung Josephs in Ägypten (Vorzeichnung).
- „ 6b leer.
 1. Mos. 42, 1f. Jakob schickt zehn Söhne nach Ägypten (Vor-
 zeichnung).
- Blatt 7a Luc. 2, 22ff. Darstellung im Tempel (wie alle folgenden Darstel-
 lungen mehr oder weniger ausgeführt).
 Math. 2, 13 Josephs Traum.
- „ 7b Math. 2, 14 Flucht nach Ägypten.
 leer.
- „ 8a Math. 2, 16 Herodes befiehlt den Kindermord.
 Math. 2, 16 Der Kindermord zu Bethlehem.
- „ 8b Math. 2, 19 Josephs Traum-Befehl zur Rückkehr.
 Math. 2, 21 Rückkehr aus Ägypten.
- „ 9a Luc. 2, 46 ff. Christus im Tempel.
 leer.
- „ 9b Math. 3, 1ff. Johannes predigt Buße.
 Math. 3, 5ff. Taufe im Jordan.
- „ 10a Math. 3, 13ff. Taufe Christi.
 leer.
- „ 10b Math. 4, 1ff. Versuchung Christi.
 leer.

Der auffallende Wechsel zwischen leeren Feldern, ausgemalten und nur vorgezeichneten Szenen muß es mehr als zweifelhaft erscheinen lassen, ob eine vollständige Handschrift jemals vorhanden gewesen ist. Es liegt vielmehr die Vermutung nahe, daß die Arbeit an dem geplanten Codex auf halbem Wege liegen geblieben ist, zumal die Blätter 7—10, die, wie vorausgenommen

sei, einem zweiten, an die Malereien Blatt 1—6 sich eng anschließenden, weiter unten noch zu nennenden Künstler zuzuweisen sind, in derselben Weise unfertig geblieben sind. Vermutlich wird das nicht glücklich gewählte kleine Format bei einer so eingehenden Illustration des Textes schon bald das Unternehmen zum Stocken gebracht haben, da eine große Zahl von Bänden erforderlich gewesen wäre, wenn in der begonnenen Weise auch nur wenige, besonders ausgewählte Kapitel hätten ausgestattet werden sollen. Wie weit die Arbeit aber tatsächlich gediehen ist und welchen Verlust an ausgeführten Blättern wir zu beklagen haben, wird nicht mehr beantwortet werden können. Wie die Anordnung der Textblätter geplant gewesen ist, bleibt unsicher; mit einiger Wahrscheinlichkeit haben statt eines sonst häufig zu beobachtenden Wechsels von Schrift und Abbildungsblättern, Text und Illustrationen lagenweise gewechselt, da die Darstellung Blatt 1b — Abrahams Sieg über die vier Könige — auf die nächste Seite übergreift, so daß die Blätter 1 und 2 (vgl. Textabb. S. 25) den inneren Bogen einer Lage gebildet haben müssen und zwischen Blatt 1b und 2a eine Textseite unmöglich eingeschaltet gewesen sein kann.

Wie die Untersuchung ergeben wird, stellen sich die Malereien in den Kreis der süddeutsch-bayerischen Kunst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, indem sie sich von Regensburg-Prüfening auf der einen, von Salzburger Arbeiten auf der anderen Seite als abhängig erweisen und damit eine kunsthistorisch wichtige Stellung zwischen diesen beiden führenden Kunstkreisen im deutschen Süden einnehmen. Es sei vorausgeschickt, daß ausschließlich von dem Maler der ersten Blätter 1—6 die Rede sein wird, da die übrigen Malereien der Blätter 7—10 einem zweiten, an den Meister der ersten Blätter sich eng anschließenden, wenig selbständigen Künstler gehören. Da es die Aufgabe dieser Untersuchung sein soll, in erster Linie die kunsthistorische Einordnung der Blätter zu versuchen, so erlaubt der hier vorliegende enge Schulzusammenhang die besondere Aufmerksamkeit dem führenden Meister allein zuzuwenden, da die Untersuchungsergebnisse automatisch auch für den Schüler entscheidend sind.

Für den Zusammenhang mit Regensburg-Prüfening sind die Kopftypen, die Haarbehandlung, die Zeichnung der Hände und Füße, die Gestaltbildung sowie eine auffallend betonte Vorliebe für gemusterte Kleiderborten charakteristische Kennzeichen. Als besonders verwandt erweisen sich zwei als Clm. 13002 und 14159 in der Münchener Staatsbibliothek befindliche Handschriften mit Federzeichnungen. Von beiden ist Clm. 13002 (*Mater verborum*) das weitaus bedeutendste Werk, das durch Eintragungen über Anfang und Abschluß der Arbeiten, die von Wolfger und Swicher in den Jahren 1158—1166 ausgeführt worden sind, genau datiert ist. Die Handschrift ist die erste große Leistung innerhalb der Regensburg-Prüfening

Handschriftengruppe, deren künstlerischen Charakter sie entscheidend bestimmt hat. Clm. 14159 (Laudes Crucis) ist unmittelbar an 13002 anschließend und trotz aller persönlichen Eigenart des ausführenden Künstlers in engster Abhängigkeit von ihr entstanden. Am überraschendsten ist die Verwandtschaft der verschiedenen Kopftypen, die besonders bei jugendlichen, bartlos dargestellten Männern in die Erscheinung tritt. Charakteristisch sind die ovalen, nur wenig länger als breiten Gesichter, wie es ein Vergleich der Engel oder des Jakob (Taf. III, Abb. 1) mit den „filii Jacob“ (Taf. IV, Abb. 5), dem die Gesetzestafel herabreichenden Engel derselben Abbildung oder mit dem David der zweiten Handschrift (Taf. IV, Abb. 6) unschwer erkennen läßt, in der auch die bewaffneten und gepanzerten Philister rechts und links von Goliath mit den Krieger (Taf. IV, Abb. 6) einen zum Verwechseln ähnlichen Typus aufweisen. Überall gleich ist die Dreiviertelprofilstellung der Gesichter, die durch die sorgfältige Zeichnung der eigenartig geschwungenen Nase, die ohne Unterbrechung in Nasenflügel und anschließende Augenbraue ausläuft, einen bezeichnenden Ausdruck bekommen. Ferner die Wiedergabe des Mundes mittels eines kurzen und dicken, an den Enden gehakten Striches, die kurze Kinngrübchenlinie, die breitovalen Augen mit der immer am Oberlid hängenden Pupille und dem halben, unter einer Haarwelle sichtbaren Ohr, wie es im Codex 13002 mehrfach, im Codex 14159 ständig beobachtet werden kann.

Der oberhalb der Himmelsleiter erscheinende bärtige Kopf Gottvaters (Taf. III, Abb. 1), der zugleich Gelegenheit bietet, auf die nahe Verwandtschaft der Gesichtszeichnung bei Frontalblickenden hinzuweisen, reiht sich den zahlreichen von vorn gesehenen Christus- und Gottvaterdarstellungen unmittelbar an. Bei anderen gleichfalls bärtigen Köpfen ist der Versuch den Vorbildern gegenüber selbständig zu sein unverkennbar. Die Bärte sind hier sehr viel breiter und erhalten durch einen scharf gezogenen, unbewegten Contur eine leblose, an künstliche Bärte gemahnende Mattigkeit. Gerade diese nicht eben erfreuliche Besonderheit greift der schon oben genannte zweite an den Blättern beteiligte Künstler auf, der wie bei jeder anderen Einzelheit, ob Gesichtszeichnung, Faltenwurf, Szenenaufbau oder Farbengebung, auch hier stark übertreibt und als Gesamterscheinung dem Meister der ersten Blätter gegenüber eine abhängige, künstlerisch völlig untergeordnete Stellung einnimmt. Für die Wiedergabe der Kopfhaare ist der Einfluß von Clm. 13002 vorherrschend, wo in derselben Weise das sorgfältig Strich an Strich gegebene Haar in einzelnen sich übereinanderlegenden Wellen auf die Schultern herabfällt. Kurzes, lockiges Haar, aus kleinen aufgereihten, ineinandergreifenden oder sich teilweise verdeckenden Halbkreisen bestehend, wird für Krieger, Boten und Diener bevorzugt, die in der Regel auch durch eine völlige Profilstellung der Köpfe charakterisiert werden. Hände und Füße, die regelmäßig ohne Gelenke und Nägel sind, haben in der zweiten der genannten Handschriften

ihre nächsten Analogien; die Hände (vgl. die Hände der Engel, die erhobene linke Hand des mittleren Engels Abb. 1 [Taf. III] mit Abb. 6 [Taf. IV], die vorgestreckte Hand des links stehenden Kriegers im mittleren Bildstreifen) haben verhältnismäßig kleine Handflächen ohne Einzeichnung, an die etwas steif und un gelenk die Finger ansetzen, die runden, oben abgebrochenen Stäbchen vergleichbar sind. Ebenso die nackten oder bekleideten Füße, deren Verwandtschaft von Bild zu Bild in die Erscheinung tritt.

Die Gestaltenggebung lehnt sich eng an Clm. 14159 an, der die graziöse, in Clm. 13002 auffallende Art, die Menschen und Tiere sich bewegen zu lassen, bis zu einem gewissen Grade vergrößert und darin wieder unseren Blättern nahesteht. Ob die Proportionen, die Entwicklung einer lebhaften Bewegung, das Ansetzen des Oberschenkels an die Hüfte, die Art, Schenkel, Knie, Wade und Fuß in fließender Linie zu verbinden und bestimmt zu charakterisieren, die Schultern leicht abfallend zu zeichnen und den Kopf in leichter Willkür, aber nicht ohne Anmut, mit dem Hals in Verbindung zu setzen, hier und dort in Vergleich gestellt werden, überall wird man die verwandtschaftlichen Grundzüge mühelos aufspüren können. Bei einzelnen Personen, die in den Mittelpunkt der Handlung gerückt sind, ist immer das Standmotiv ein besonderes, das zwar in gleichzeitigen Handschriften auch anderwärts belegt werden kann, das aber im Verein mit den anderen hier nachweisbaren Zusammenhängen, einer gewissen Beweiskraft nicht ermangelt. Es ist ein festes Stehen auf dem linken, etwas seitlich gestellten Bein (Taf. III, Abb. 4), während das rechte leicht links vorwärts gestellt ist, so daß allen diesen Gestalten eine besonders bei Clm. 13002 auffallende rhythmische Eleganz gemeinsam ist. Überraschende Ähnlichkeit zeigt auch die Art, Menschen in ein kastenähnliches Gefährt zu setzen, dessen Abmessungen viel zu klein sind, um dem bis zur Brust sichtbaren Bischof, König oder Feldherrn auch nur annähernd genügend Platz zu bieten (Taf. III, Abb. 3). Verwandt sind endlich auch die Pferde (Abb. 3), deren übereinstimmende Zeichnung der Köpfe, der Augen, der Beine und Hufe deutlich ist. Die ferner zu nennende besonders lebhaft betonte Vorliebe für gemusterte Borten als Kleiderbesatz ist ganz offenkundig von Clm. 13002 genährt, deren sich der Künstler von Clm. 14159 in sehr viel bescheidenerem Maße bedient. Es ist eine Vorliebe, die den Regensburg-Prüfeningern wie auch Salzburger Arbeiten noch über die Jahrhundertwende hinaus eigentümlich ist und allgemein als bayerisch bezeichnet werden darf.

Diese stilistisch engen Zusammenhänge mit den Künstlern der beiden Regensburg-Prüfeningern Handschriften rücken die Berliner Blätter in deren Nähe und es muß auf Grund der gleichen Abhängigkeit bald zu dieser bald zu jener Handschrift angenommen werden, daß der Künstler beide Werke gekannt und unter ihrem nachhaltigen Eindruck geschaffen hat. Seine kunstgeschichtliche Stellung ist damit aber keineswegs genau umgrenzt, da bei der bis-

herigen Untersuchung der Gewandstil noch unberücksichtigt geblieben ist. Während ein einzelnes Gewandmotiv wie der über den Gürtel fallende Gewandbausch von ganz ähnlichen Motiven der Handschrift Clm. 14159 hergeleitet ist, kann der Gewandstil selbst und seine malerische Behandlung in den Regensburg-Prüfeninger Arbeiten nicht belegt werden. Diese über den Körper hinquellenden Gewänder, die sich aufbauschen, tiefe Täler bilden und den Saum in lebhafteste Schwingung versetzen, stehen zu dem zarten, schmiegsamen, ganz in der Fläche bleibenden Gewandstil der Regensburg-Prüfeninger Handschriften in bewußtem Gegensatz. Ein Einfluß von anderer Seite kann hier nur die Erklärung sein, ein Einfluß, der von Salzburg her, dem zweiten wichtigen, Regensburg benachbarten Kunstzentrum, nachzuweisen ist. Die nächsten Parallelen bilden dort zwei Handschriften (die von Swarzenski in seiner Geschichte der Salzburger Buchmalerei¹⁾ eingehend charakterisiert worden sind, deren nahe Verwandtschaft im Faltenstil weit über eine vielleicht nur zufällige Analogie hinausgeht. Es handelt sich um das in der Münchener Staatsbibliothek liegende sog. Passauer Evangeliar Clm. 16003 (Taf. IV, Abb. 7) und das gleichfalls dort befindliche Orationale Clm. 15902 (Taf. IV, Abb. 8) aus dem Frauenkloster auf dem Nonnberg, das auf Grund seines Gewandstiles über Zwischenglieder hinweg sich von einer durch Clm. 16003 vertretenen Handschriftengruppe herleitet und gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstanden ist. Das Passauer Evangeliar dürfte kurz nach der Mitte des Jahrhunderts gemalt sein. Es gehört der Salzburger Schule an, ohne aber in Salzburg selbst gefertigt zu sein. Swarzenski vermutet Passau als Entstehungsort, wo ohne Zweifel künstlerische Kräfte tätig gewesen sind, die bei den vielfachen Beziehungen der Bischofsstadt zur Metropole mit den dort tätig gewesenen Künstlern in regem Austausch gestanden haben. Swarzenski stellt die Frage, wie viele Zwischenstufen verloren gegangen sein mögen, die den Weg bis hinauf zu dem sicher in Salzburg entstandenen Nonnberger Orationale erklären würden. Es liegt nahe, diese Zwischenstufen in Salzburg selbst zu vermuten, die auf ein gleichfalls dort entstandenes, aber nicht mehr erhaltenes Werk zurückzuführen wären, das zur Zeit der Jahrhundertmitte entstanden, einen großen Einfluß auch auf die benachbarten Klöster gewonnen haben muß, womit die Erscheinung des Passauer Evangeliers erklärt wäre. Die Frage nach diesen Zwischengliedern ist für die Beurteilung der Berliner Blätter nicht ohne Bedeutung, deren Gewandstil sie zwischen beide Handschriften und damit in einen zu vermutenden Zusammenhang mit einer dieser Zwischenstufen stellt. Es sind in den Berliner Blättern, wie in dem Passauer Exemplar als auch im Orationale die im Grunde gleichen, sich stark bauschenden, über den Körper gestülpten Gewandmassen, die röhrenartige, stark sich

1) G. Swarzenski: Die Salzburger Buchmalerei, Leipzig 1913, S. 91 ff. u. S. 144 ff.

windende Faltenzüge, tiefe, unterschrittene Täler bilden und den Kleidsaum in lebhaft, an die Formen des Wolkenbandes erinnernde Schwingungen versetzen. Im ganzen wird eine dem Orationale gegenüber größere Herbigkeit der Faltenzüge und die noch festere Struktur in Einzelheiten den Künstler der Berliner Blätter näher an das Passauer Evangeliar heranrücken, in dessen Nähe das Vorbild vermutet werden darf, das unserem Künstler die entscheidenden Anregungen gegeben hat. Eine weitere Bestätigung dieser Einordnung ist die besonders an das Passauer Evangeliar gemahnende farbige Erscheinung mit vorherrschendem dunklen Grün und tiefen Blau, sowie einer lebhaften Einbeziehung von Gold und mehrfach abgestuftem Gelb, Rot und Schwarz zur stärkeren Betonung der Faltenzüge, im Gegensatz zu einer durchgehend helleren Farbskala im Orationale. Die Inkarnatbehandlung ist dem zeichnerischen Charakter der Köpfe, Hände und Füße entsprechend auf die einfachsten farbigen Mittel beschränkt, indem ein flockig aufgetragenes, mehrfach durch helles Gelb unterstütztes Rot an Wangen, Stirn, Händen und Füßen, die braunschwarzen Konturen und der einbezogene Pergamentton den farbigen Eindruck bestimmen. Die Hintergrundsbehandlung, soweit eine rein flächenmäßige Aufteilung in Frage kommt, indem die Szene vor einen rechteckigen, von einem farbigen Streifen eingefassten Mittelfeld gestellt wird, muß im Zusammenhang mit den übrigen Beziehungen zu Salzburg von dort hergeleitet werden, wo das um 1150 entstandene Antiphonar von St. Peter¹⁾ und das von Salzburg abhängige, aus Passau stammende Perikopenbuch der Münchener Staatsbibliothek Clm. 16002 — vielleicht in der Nachfolge rheinischer Schmelzarbeiten²⁾ — diese Hintergrundaufteilung in Salzburg heimisch gemacht haben. Selbständiger ist der Künstler, wenn er die Streifen- teilung wählt, wenn er mit einer Wellen- oder Zickzacklinie den Himmel andeutet oder mit ähnlichen Mitteln in Abb. 1 (Taf. III) Tag und Nacht, Traum und Wirklichkeit gegeneinander abgrenzt. Gerade in diesem Bilde erreicht der Künstler eine erstaunliche Höhe darstellerischen Vermögens, den nächtlichen Traum in den langsam gleitenden Wellenlinien wiederklingen zu lassen, während in unmittelbarer Nähe die scharfgezogenen Strahlen der unsichtbaren Sonne in hartem Glanze die Wirklichkeit des Tages beleuchtet. Hier spricht eine mehr als gewöhnliche Erfindungsgabe, die sich ebenso in den großen, gerade in süddeutschen Bilderzyklen der Zeit bisher nicht vorgebildeten Szenen oder sonst nicht zu belegenden bizarr geformten Kronen oder scharfkantigen, stark ornamental empfundenen Schollenbildungen (Taf. III, Abb. 1) bekundet. In ikonographischer Beziehung bietet die Handschrift, soweit sich in anderen Cyklen entsprechende Darstellungen finden wie „der Traum

1) Salzburg, Stiftsbibl. St. Peter, Cod. a. XII, 7.

2) Swarzenski: a. a. O., S. 117.

Josephs“ im Salzburger Antiphonar oder „die 11 Brüder vor Joseph“ in der in München befindlichen Handschrift Clm. 13002, keine besonderen Eigentümlichkeiten. Die große Mehrzahl der Bilder, wobei die der zweiten Hand zuzuweisenden Darstellungen unberücksichtigt bleiben, ist neu erfunden, wenn nicht unter den genannten Zwischenstufen sich ein umfangreicher Bilderzyklus befunden hat, der mit der vermuteten stilistischen Einwirkung gleichzeitig auch für die ikonographische Gestaltung der Szenen als Vorlage gedient haben könnte. Umfangreiche Bilderzyklen mit neuen in den vorangehenden künstlerischen Erzeugnissen nicht vorgebildeten Illustrationen geben der Salzburger Buchmalerei in dieser Zeit ein durchaus charakteristisches Gepräge, so daß auch damit die Verbindung der Berliner Blätter mit diesem Kunstkreis eine weitere, die bisherigen Beobachtungen festigende Stütze erhält.

Mit den gewonnenen Ergebnissen, den unverkennbaren Zusammenhängen mit Regensburg-Prüfening und den sich hinzugesellenden Beziehungen zu Salzburg sind für das Berliner Fragment die beiden ausschlaggebenden Einflußzentren festgelegt.

Für unsere Betrachtung ist die Tatsache einer ganz offenkundig erstrebten Verschmelzung der ausführlich gekennzeichneten Elemente des reinen Federzeichnungsstils wie er für die Regensburg-Prüfening Handschriften, eigentümlich ist, mit einer malerischen, von Salzburg sich herleitenden Gewandbehandlung von wesentlicher Bedeutung, da es gleichzeitig möglich ist, eine Handschrift nachzuweisen, die stilistisch in der Linie der Berliner Blätter steht, das dort Angebahnte weiterentwickelt und bis zu einem gewissen Grade auch abschließt. Es handelt sich um eine aus dem Augsburger Dom stammende reich illustrierte Bibel, die sich unter der Signatur Clm. 3901 in der Münchener Staatsbibliothek befindet, deren ursprüngliche Provenienz jedoch unbekannt ist. Ihre künstlerische Ausstattung verzichtet auf die Deckmalerei und erzeugt allein mit den Mitteln der Federzeichnung einen durchaus malerischen Eindruck der Gewänder, deren enge Verwandtschaft bis in Einzelheiten der Faltengänge in den Berliner Blättern unverkennbar ist, während sich gleichzeitig in der Linienführung der ebenso verwandten Köpfe, Hände und Füße eine leichte angleichende Lockerung bemerkbar macht. Erst in der Verbindung mit dem Berliner Fragment wird diese Handschrift verständlich, deren Entstehung innerhalb des Regensburg-Prüfening Kreises als gesichert angenommen werden darf¹⁾. Wie der Weg bis zu dem Münchener Bibelkodex im einzelnen zu denken ist und wieviele Zwischenglieder einzuschalten sind, kann nach unserer Kenntnis der erhaltenen Denkmäler nicht gesagt werden. Für die Berliner Blätter ist die damit aber gewonnene Mittler-

1) Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Boeckler.



1.



2.



3.



4.

1—4. Berlin: Kupferstichkabinett, Cod. 78, A. 6

DACHS-
LANDES-
BIBL.



5. München: Staatsbibl., Clm. 13002



6. München: Staatsbibl., Clm. 14159



7. München: Staatsbibl., Clm. 16003



8. München: Staatsbibl., Clm. 15902

rolle und Ausgangsstellung wichtig, deren kunsthistorische Bedeutung für die Geschichte der bayerischen Buchmalerei dieser Jahre nicht verkannt werden darf.

Eine ungefähre Datierung der Malereien ist auf Grund der bisherigen Untersuchung leicht möglich. Da die Blätter von Arbeiten abhängig sind, die in den Jahren 1166 und um 1170 vollendet wurden, sich gleichzeitig aber auch zwischen das Passauer Evangeliar von etwa 1150 und das Orationale aus den letzten Jahren des Jahrhunderts stellen, und schließlich der paläographische Charakter der kurzen Beischriften der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entspricht, werden sie mit großer Wahrscheinlichkeit um 1170—75 entstanden sein, womit auch der zweite, zuletzt genannte etwa 1180—90 abgeschlossene Münchener Kodex in Einklang stehen würde.

Wo die nähere Heimat des Künstlers zu suchen ist, wird lediglich Vermutung bleiben. Vielleicht darf an Passau mit seinen in dieser Zeit mannigfach sich regenden Kräften gedacht werden, wo künstlerische Beziehungen zu den beiden Metropolen des Landes nicht zuletzt als Folge der geographischen Lage eine gewisse Selbstverständlichkeit haben.

EIN KRUZIFIX IM MUSEUM IN BUXTEHUDE

VON VICTOR DIRKSEN

Das früher zum Erzbistum Bremen, heute zur Provinz Hannover gehörende altertümliche Städtchen Buxtehude an der Este besitzt für die Kunstgeschichte ein gewisses Interesse dadurch, daß es früher in der Petrikerche einen Marienaltar aus dem Kreise Meister Bertrams besaß, der sich seit 1904 in der Hamburger Kunsthalle befindet. Schon zu Lichtwarks Zeiten hing der Altar allerdings in der Altertümer-Sammlung der Stadt auf dem Rathausboden. 1911 brannte das Rathaus ab. Heute sind die kunstgeschichtlichen und kunstgewerblichen Altertümer in einem vor dem Krieg beendeten Neubau untergebracht. Die Bestände dieser Lokalsammlung fesseln den Kunstfreund nicht sonderlich, es sind meist heimatkundliche Altertümer, Trachten, Möbel usw., bis er auf einmal sich einem Kruzifix gegenüber befindet, dessen künstlerische Eigenart sein Interesse im höchsten Maße in Anspruch nimmt. Das Kunstwerk befand sich ursprünglich in der früheren Liebfrauenkirche in Buxtehude, dann auf dem Boden der Petrikerche, kam von dort in die Sammlung des Rathauses, bis es nach dem erwähnten Brande seinen Platz in dem Neubau erhielt¹⁾.

Der Korpus ist auf dem alten Kreuzstamm im Rücken und an den Füßen mit einem Holzpflöck befestigt (Eiche, Länge 1,80 m). Dornenkrone, Arme und Querbalken fehlen. Der Christus ist nicht gut erhalten. Er hat offenbar längere Zeit im Freien gehangen, so daß erstens die Bemalung völlig verloren gegangen ist und die Figur wie abgelaugt erscheint; nur an einigen geschützten Stellen hat sich der Kreidegrund und am Schurz etwas Blau erhalten, die Seitenwunde, sehr klein, ist angegeben, rote Farbspuren sind zu erkennen. Zweitens ist die Oberfläche stark mitgenommen. Der Regen hat die Gesichtsformen wie abgeschliffen. Kopf, Schultern, Leib und Oberschenkel zeigen Spuren der Verwitterung. Ein Sprung zieht sich im Kopf bis zur Nasenwurzel hinab, ein zweiter verläuft an der Vorderseite des Leibes, weitere finden sich an der linken Seite. Sie sind wie einige andere schadhafte Stellen mit Mörtel ausgefüllt. Ergänzt ist Gott sei Dank nichts.

Christus, mit einem schmalen Lendenschurz bekleidet, ist tot, seine Augen sind geschlossen. Das Schwergewicht des Körpers liegt in den Füßen, so daß die Knie weit nach vorn vom Stamm abstehen. Die Stellung der Arme läßt sich daraus erschließen, daß der Querbalken direkt über den Schultern ansetzt, sie waren also ziemlich wagerecht ausgestreckt. Das Haupt Christi hängt, leicht

1) Gefl. Mitt. des Herrn Senator Kähler und des Herrn Pastor Thielbörger in Buxtehude. — Für einzelne Hinweise bin ich Herrn Prof. Dr. Börger und Herrn Dr. Panofsky zu Dank verpflichtet.

vornüber geneigt, nach rechts. Es ist nicht auf die Brust herabgesunken, sondern wie von innerer Kraft gehalten. Vom Kopfe hängt das Haar in zwei gedrehten Locken, die sich am Ende auseinanderlegen, zu beiden Seiten auf die Brust herab.

Die Bildung des Körpers ist ungewöhnlich schmal, die Formen mager und die Proportionen in die Länge gezogen. Die Haut spannt sich knapp über die Knochen, das Fleisch an Schenkeln und Beinen ist fast geschwunden, die Rippen des schmalen Brustkastens treten stark hervor. Die Gelenke der abgemagerten Beine sind deutlich spürbar.

Die Wirkung des Kruzifixes beruht vor allem im Ausdruck des Kopfes. Es muß zugegeben werden, daß die Verwitterung die Weichheit der Formen und das Fließende der Linien im Gesicht verstärkt hat. Doch diesen Umstand mitgerechnet bietet der Kopf einen ungewöhnlich starken Eindruck von hoheitsvoller Verklärung. In den Zügen liegt unendliche Güte und Erhabenheit, denen die körperlichen Qualen nichts von ihrer sieghaften Kraft haben nehmen können.

Der Wunsch nach ausdrucksvoller Darstellung wird nicht, wie z. B. bei den rheinischen Kruzifixen des 14. Jahrhunderts, in einer gewissen Blutrünstigkeit in der Wiedergabe der verkrampften Glieder, der Blutstropfen usw. gesucht, sondern der Künstler scheint mit voller Absicht sich die größte Mäßigung auferlegt zu haben. Er hat einen Christus gebildet, der das Leiden ohne Krampf, lautlos überwunden hat. Alles Gewaltsame und Pathetische fehlt seiner Darstellung. Um so hehrer wirkt die Erscheinung, um so mächtiger ist die Wirkung, die von ihr ausgeht. Dieser Eindruck wird ja vor allem durch die altertümliche Kopfbildung und Haartracht unterstützt.

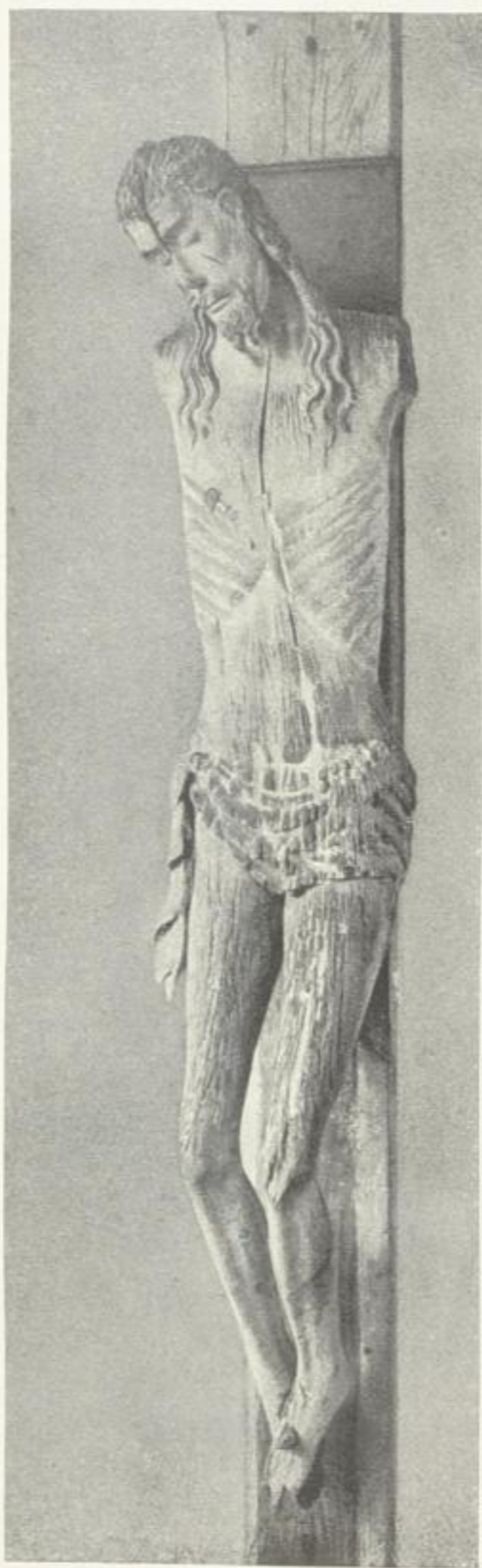
Er ist es auch, der einen verleitet, beim ersten Anblick den Kruzifix ins 13. Jahrhundert zu setzen. Die langen Proportionen des Körpers verraten auch etwas von dem Stil dieses Jahrhunderts. Einen festen Anhaltspunkt für die Datierung der Figur bieten die Falten des Schamtuches. Charakteristisch für die Faltenbildung ist ihre geringe Unterarbeitung. Die Züge legen sich flach aneinander, ohne ein eigenes vollplastisches Leben zu gewinnen. Ihre Charakterisierung ist mehr allgemeiner Art und beruht noch nicht auf exakter Beobachtung des Tatsächlichen. Bemerkenswert ist das Undulieren des hängenden Zipfelsaumes, der eng am Körper klebt. Diese flächenhaften, tütenartigen Falten sind in Süddeutschland charakteristisch für die Zeit um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Beispiele: Bischof Otto v. Wolfskehl (Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet, Tf. 2), Friedr. v. Hohenlohe im Bamberger Dom (Börger, l. c., Tf. 2) oder aus späterer Zeit Gerlach v. Nassau (Börger, l. c., Tf. 19). Der Christus der Neumünsterkrypta in Würzburg (Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Tf. XXI) zeigt eine unserem Kruzifixus ähnliche Proportionierung der überaus schlanken Gliedmaßen, ist aber handwerklicher als unser

sehr charaktervolles Werk. Die Art, wie bei dem Würzburger Kruzifix die Beine eng geschlossen herabhängen, deutet auf eine Stilstufe, die der des Buxtehuder Christus vorangeht. Wir kommen bei dem zeitlichen Ansatz also in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts und werden dabei eine gewisse provinzielle Rückständigkeit — der Schematismus bei den Falten auf der linken Hälfte ist unverkennbar — berücksichtigen müssen. Die altertümliche Bildung des Kopfes läßt sich vielleicht dadurch erklären, daß unser Künstler ein älteres Werk vor Augen hatte, das er, da es schadhaft geworden war, durch eine neue Arbeit zu ersetzen hatte. Für eine Datierung nach 1350 spricht auch die Stellung der Füße. Die Fußspitzen sind einwärts gerichtet, so daß die Hacken divergieren. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist es häufiger, daß der ganze linke Fuß auf dem rechten liegt, ihn fast deckt. Das reifere plastische Gefühl gegen Ende des Jahrhunderts betont die Einzelform stärker und trennt die Füße deutlich voneinander (vgl. Pinder, l. c., Tf. XXXVI, Epitaph von ca. 1410).

Abweichend von der Regel liegt übrigens bei dem Buxtehuder Kruzifix der rechte Fuß auf dem linken.

Die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit erlaubte mir nicht, die Frage der stilistischen Einordnung des Kruzifixes befriedigend zu lösen. Auch über die Herkunft ließ sich an Ort und Stelle bisher nichts ermitteln; bei Mithoff, *Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen* ist es nicht erwähnt. Ich habe es trotz dieses Mangels gewagt, das Werk seiner Vergessenheit zu entreißen, weil ich glaube, daß das ungewöhnlich schöne Stück unsere Vorstellung von mittelalterlicher Plastik zu bereichern imstande ist.





Kruzifix im Museum in Buxtehude

SACHS.
LANDES-
BIBL.



Kruzifix im Museum in Buxtehude (Teilansicht)

DAS BRAUNSCHWEIGER DOMKRUZIFIX UND DAS „VOLTO SANTO“ ZU LUCCA

VON ERWIN PANOFSKY

Die mittelalterliche Crucifixusdarstellung wird bekanntlich, von allen feineren Unterscheidungen abgesehen, von zwei einander gegensätzlich gegenüberstehenden Haupttypen beherrscht, die man gemeinhin als den „hellenistischen“ und den „syrisch-palästinensischen“ zu bezeichnen pflegt. Jener, gewissermaßen der Substanz nach griechisch, und nur im Akzidentiellen orientalisch, zeigt den Gekreuzigten bis auf ein mehr oder weniger reich drapiertes Lententuch nackt und bewahrt auch in der Anordnung des Körpers oft die Erinnerung an die antike Ponderation mit leichter seitlicher Rumpfneigung und Differenzierung der Beine in Stand- und Spielbein — dieser, gewissermaßen der Substanz nach orientalisch und nur im Akzidentiellen griechisch, verhüllt die Gestalt durch ein gewöhnlich vom Hals bis zu den Füßen reichendes Gewand (zunächst das ärmellose „Colobium“, später die „Tunica manicata“) und zeigt sich in bezug auf die Anordnung des Körpers dem antiken Bewegungsschema meist gänzlich entfremdet.

Es ist nun gewiß kein Zufall, wenn die bildende Kunst des Abendlandes, die gleichsam zwischen beiden Formen frei zu wählen hatte, zunächst in ihren skulpturalen Darstellungen den aus einer immer noch plastischen Empfindung geborenen „hellenistischen“ Typus zu bevorzugen scheint, in ihren malerischen dagegen mit einer gewissen Vorliebe den „syrisch-palästinensischen“ aufnimmt¹⁾: wie schon das früheste Beispiel der „hellenistischen“ Auffassung (die bekannte Darstellung an der Holztür von S. Sabina) ein Relief, das früheste Beispiel der „syrisch-palästinensischen“ (die — ihrerseits vermutlich auf Monumentalmalereien zurückgehende — Darstellung des Rabula-Evangeliars) eine Miniatur ist, so zeigen sich auch die Elfenbeinwerke und Treibarbeiten²⁾ der karolingisch-ottonischen Kunst nicht minder als die seltenen freiplastischen Denkmäler dieser Epoche³⁾ mit wenigen (und

1) In der rein orientalischen Kunst dagegen unterwirft sich, wie wir es vornehmlich an den z. T. fast vollplastischen „Pilgerkreuzchen“ erkennen können, ganz folgerichtig der „syrisch-palästinensische“ Typus auch die Skulptur — in der rein byzantinischen umgekehrt der „hellenistische“ auch die Malerei.

2) Vgl. den Lindauer Buchdeckel, Abb. bei Swarzenski, *Jahrb. d. kgl. Pr. Kunstsamml.*, XXIII, 1902, S. 95.

3) So etwa das bekannte silberne Bernwardkreuz des Hildesheimer Domschatzes (vgl. auch die Kreuzigungsdarstellung an den Bronzetüren von S. Michael). Es ist bezeichnend, daß demgegenüber das an gleicher Stelle bewahrte Bernwardevangeliar (ed. Stefan Beißel, Hildesheim, 1891) den langgewandeten Christustypus bevorzugt hat.

scheinbar von der Malerei nicht unbeeinflußten) Ausnahmen¹⁾ von dem „hellenistischen“ Darstellungstypus beherrscht, während die Buchmalerei sowohl auf dem Kontinent als auf den britischen Inseln sich gern die „syrisch-palästinensische“ Fassung zu eigen macht, und umgekehrt nur unter der Einwirkung plastischer Tendenzen oder Vorbilder dem anderen Typus Eingang verstatet²⁾.

Es müßte daher überraschend und befremdlich erscheinen, wenn demgegenüber die stattliche Reihe freiplastischer Monumentalwerke, die das deutsche Mittelalter auf dem Gebiet der Crucifixusdarstellung hervorgebracht hat, durch ein Denkmal eröffnet würde, das mit einer fast einzigartigen Unterschiedenheit die orientalische Auffassung des Themas zur Geltung bringt: durch das mit der (u. E. unverdächtigen) Künstlerinschrift „Imervard me fecit“³⁾ bezeichnete Kruzifix des Braunschweiger Domes, das uns die Gestalt des Erlösers in hieratischer Symmetrie und Unbeweglichkeit vor Augen stellt, Kopf, Rumpf und Beine (selbst die Füße) vertikal gerichtet, die Arme wagrecht ausgebreitet, den ganzen Körper in eine lange, nur durch rillenförmige Parallelfalten gegliederte Ärmeltunika eingehüllt (Taf. VII, Abb. 1). — Daß dieses Werk in der Tat den Gekreuzigten und nicht etwa die heilige Era oder Wilgefortis darstellt, darf als unstreitig gelten, nachdem — wie jetzt wohl allgemein anerkannt ist — die Legende dieser Heiligen sich als eine die unverständlich gewordenen langgewandeten Kruzifixe aitiologisch erklärende Neubildung erwiesen hat, die nicht vor dem 15. Jahrhundert belegt werden kann⁴⁾; allein um so schwieriger erscheint seine stilgeschichtliche Einordnung. Die an und für sich am nächsten liegende Vermutung, die das Braunschweiger Dom-

1) Wir nennen aus Goldschmidts Elfenbeinwerk: I, 37; I, 132 a; II, 48; II, 53; II, 55. In all diesen Fällen wird die Übereinstimmung mit den „rheinischen Miniaturen“ von Goldschmidt selbst besonders hervorgehoben. Als eine großplastische Weiterbildung des Typus Goldschmidt II, 48 dürfte ein Werk wie das jetzt im Kölner Diözesan-Mus. befindliche Kruzifix aus Erp zu betrachten sein (Kunstdenkm. d. Rheinprov. IV, 4, 1900, Euskirchen, Taf. II; wohl gegen 1200).

2) So besonders in der eigentlich „karolingischen“ Buchmalerei.

3) Vgl. etwa die Inschrift „Otto me fecit“ an dem bekannten Juliana-Pfeiler am Ostchor des Wormser Doms.

4) Vgl. Wetzler und Welte, Kirchenlexikon, IX, S. 853, namentlich aber G. Schnürer in Festschrift, Georg von Hertling zum 70. Geburtstag dargebracht, 1913, S. 96 ff., woselbst über die Legende der heiligen Wilgefortis und die übrigen an die langgewandeten Kruzifixe anknüpfenden Überlieferungen weitere Literaturangaben zu finden sind. Eine Polemik gegen die Ausführungen Erich Jungs (Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit, 1922, S. 126 ff.), der die „Wilgefortis-Bilder“ mit dem Zwittergott Tuisto der germanischen Sage in Verbindung bringt, und als Beweis dafür, daß das Imervardkreuz keinen Christus darstellen könne, lediglich geltend macht, daß Christusgestalten mit ärmellosem Rock und übereinandergengelagerten Füßen dargestellt werden müßten, dürfte sich erübrigen.

kruzifix unmittelbar an die ottonische Überlieferung anknüpfen läßt, kann schon aus allgemeinen Erwägungen heraus schwerlich befriedigen. Es war ja in jener Zeit ausschließlich die Kleinkunst und vorwiegend die Malerei, in der der langgewandete Crucifixustypus im Abendlande begegnete, und auch innerhalb dieser Grenzen — sogar in der vergleichsweise ruhigen und mönchisch gebundenen Kunst von Regensburg¹⁾ — erreichte die Darstellung bei weitem nicht diejenige Strenge und Simplizität, durch die das Braunschweiger Bildwerk gekennzeichnet wird: es wäre schwer verständlich, wenn aus dieser Tradition unmittelbar eine so eigenartig und reif stilisierte Großskulptur herausgewachsen wäre. In der Tat läßt sich denn auch das Braunschweiger Domkruzifix viel leichter als mit solchen ottonischen oder salischen Darstellungen mit den Denkmälern der hohen Romanik in Verbindung bringen: mit Werken, wie den Kruzifixen in Engelberg²⁾, Emmerich³⁾, Marburg⁴⁾ und Amiens (Chapelle St. Sauveur⁵⁾), die sämtlich, soweit sie überhaupt datierbar sind, dem 12. oder frühen 13. Jahrhundert zugewiesen werden dürfen⁶⁾. Der Kopf aber ähnelt in seiner stilistischen Durchbildung am meisten den Köpfen des gegen 1200 entstandenen Lesepultes zu Freudenstadt (Dehio-Bezold 15,1), besonders dem neuerdings in guter Wiedergabe veröffentlichten Johannes-Kopf⁷⁾.

Diese zuletzt genannten Kruzifixe und die kaum übersehbare Menge der späteren, den langgewandeten Typus weiterbildenden Darstellungen⁸⁾ werden

1) Vgl. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, 1901, Taf. XIII, Nr. 30. Die Reichenauer und reichenauisch beeinflussten Darstellungen sind, dem Gesamtcharakter dieser Schulen entsprechend, noch wesentlich bewegter.

2) Über das aus Alpnach in der Schweiz stammende Werk vgl. Durrer in Beilage zum Anzeiger f. Schweizerische Altertumskunde, 1901, S. 178 ff. (mit Abb.).

3) Abb. in Die Kunstdenkm. d. Rheinprovinz, II, 1, 1892, Kreis Rees, S. 44, und bei Wüscher-Becchi in Römische Quartalschrift, XV, 1901, Taf. III.

4) Zwei Exemplare, beide im Provinzialmuseum (Photographien verdanken wir der Freundlichkeit von Herrn Prof. Hamann); das eine, dem Braunschw. Domkreuz weniger verwandte, abgebildet (als „karolingisch“) bei G. Schönermark, Der Crucifixus i. d. bild. Kunst, 1908, Abb. 44.

5) Abb. bei L. Bréhier, L'Art chrétien, son développement iconographique, 1918, S. 240 f.

6) Die im Inventar gegebene Datierung des Emmericher Crucifixus ins 11. Jahrhundert ist aus inneren und äußeren Gründen (wegen der letzteren vgl. Wüscher-Becchi, a. a. O. S. 214) nicht aufrecht zu erhalten, wie denn auch der Crucifixus aus St. Marien in Lyskirchen, auf den der Inventarisator Bezug nimmt, bereits dem 13. Jahrhundert entstammt (vgl. Kunstdenkm. d. Rheinprov., VII, 1, 1911, Köln, S. 309 f.).

7) R. Hamann, Deutsche Köpfe des Mittelalters, 1922, Nr. 18.

8) Die schweizerischen Beispiele zusammengestellt bei G. Schnürer (Freiburger Geschichtsblätter X, 1903, S. 110 ff.; vgl. denselben in Freiburger Geschichtsblätter IX, 1909, S. 74 ff.). Einige deutsche in der sehr gründlichen Arbeit von H. Waldmann, Über den thüringischen Gott Stoffo, Heiligenstadt, 1857. Als deutsche Arbeit des 13. Jahrhunderts ist etwa noch das Exemplar in Münster erwähnenswert (B. Meier, Das Landesmuseum der Provinz Westfalen, I, die Skulpturen, 1914, S. 57, Nr. 124).

mit Recht zurückgeführt auf das berühmte Wallfahrtsbild zu Lucca, das unter dem Namen des „Volto Santo“ bis auf den heutigen Tag eine unbeschränkte Verehrung genießt, und auch das Imervardkreuz ist gelegentlich bereits in diesen, freilich bisher mehr ikonographisch als stilkritisch begründeten, Zusammenhang hineinbezogen worden¹⁾. Es liegt vielleicht nur an der Tatsache, daß das „Volto Santo di Lucca“ nur in sehr unzureichenden Abbildungen verbreitet ist²⁾, wenn die ganz ungewöhnlich enge Stilverwandtschaft, die gerade das Braunschweiger Kruzifix mit jenem hochberühmten Kultbild verbindet, nicht ausdrücklich hervorgehoben wurde. Gerade das, was die Einordnung des Imervardkreuzes innerhalb der deutschen Frühromanik so schwierig macht, bringt es dem Kruzifix von Lucca nahe: die völlige Symmetrie und Rechtwinkligkeit der Körperhaltung, der Zuschnitt des Gewandes, vor allem aber die eigentümliche Bildung der Falten, die hier wie dort als parallele Rillen gegeben sind, die Ärmel in schräger Richtung überlaufend und auf dem Rumpf in symmetrischen Kurven einander begehend. Die Ähnlichkeit erstreckt sich bis in Einzelheiten; wie die untere Begrenzungslinie der Ärmel allmählich aus der Wagrechten in die Senkrechte übergeführt wird, wie das schmale „cingulum“, mit dem das Gewand zusammengehalten wird, in der Mitte zu einer Art von Schleife verschlungen ist und dann in zwei gleichlangen Enden herabfällt, das alles stimmt fast völlig überein, und selbst der (so eigentümlich „semitische“) Kopf des Braunschweiger Christus (Taf. VIII, Abb. 4) erscheint in mehr als einer Beziehung dem des Luccheser verwandt: man beachte etwa die Haare, die die Stirn in einer ähnlich geschwungenen Form umgeben, die schweren Augenlider, die stark gebogene Nase, die scharfen Nasen-Lippenfalten, die gramvoll herabgezogenen Mundwinkel, vor allem aber die seltsame Form des in zwei Teile gespaltenen Backenbartes, der (fast der „Kotelettenmode“ des vorigen Jahrhunderts entsprechend) das Kinn vollständig frei läßt³⁾. Diesen Entsprechungen stehen

1) G. Schnürer, Freiburger Geschichtsblätter X, S. 155: „Zum Vergleich (sc. mit dem Alpnacher Exemplar) dürfte man sehr gut das Imervardkruzifix vom Dom St. Blasii in Braunschweig heranziehen, welches von einigen ins 9. Jahrhundert, von anderen in den Anfang des 11. gesetzt wird.“ Vgl. auch F. de Mély, *Les primitifs Français, les sculpteurs et leurs signatures* (L'ami des monuments et des Arts . . ., Paris, 19—21, 1905/07), 20, S. 57. Als angeblich verwandte Beispiele werden dortselbst (S. 114) noch angeführt: die Kruzifixe von La Llagona (Roussillon) und Lillers (Pas de Calais).

2) Die Photographie (repr. bei J. Hoppenot, *Le Crucifix*, 1906, S. 72, danach unsere Abb. 2) zeigt das Bildwerk mit schwer entstellenden Zutaten, ohne diese aber ist es nur bei Garrucci (*Storia dell' arte cristiana*, VI, tav. 432, unsere Abb. 3) und (danach) bei Wüscher-Becchi, a. a. O., S. 207, in einer Umzeichnung wiedergegeben, die von dem Stil des Bildwerks kaum etwas erkennen läßt.

3) Die Ähnlichkeiten würden noch stärker hervortreten, wenn nicht der Stich nach der Kopfpattie des Volto Santo, auf den wir leider angewiesen sind (Taf. VIII, Abb. 5), sämtliche

14. 10. 1872
Königliche Bibliothek





1. Das Imervard-Kruzifix im Dom zu Braunschweig (gestiftet 1194?)

Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin



2. Das Volto Santo di Lucca
Nach Hoppenot, Le Crucifix



3. Das Volto Santo di Lucca
Nach Garrucci



4. Kopf des Imervard-Kruzifixes
Phot. Hamann



5. Kopf des Volto Santo
Nach einem modernen Kupferstich



naturgemäß grundsätzliche Unterschiede gegenüber: das auf dem Luccheser Bildwerk zur Seite geneigte Haupt ist in die Vertikale eingestellt, die Proportionen sind in die Länge gezogen, der psychische Ausdruck erscheint — vor allem durch die Vergrößerung der Augensterne und die weit merklichere Herabziehung der Mundwinkel — zu düsterer Erhabenheit gesteigert; und wie die Gewandfalten des Braunschweiger Kruzifixes schematischer gerillt und alle Flächen stärker vereinfacht sind, als es beim Volto Santo der Fall ist, so hat auch das Haupt- und Barthaar eine durchaus „romanische“ Stilisierung im Sinn ornamentaler Linienhaftigkeit erfahren. Aber bei allem bleibt doch das Imervardkreuz unter allen uns bisher bekannt gewordenen Crucifixusdarstellungen diejenige, die dem Volto Santo stilistisch am nächsten kommt, — wie umgekehrt das Volto Santo dasjenige Kunstwerk ist, aus dessen Einwirkung die Stileigentümlichkeiten des Imervardkreuzes am ehesten verständlich werden¹⁾: der starre Ernst des Braunschweiger Domkruzifixes zeugt nicht sowohl von primitiver Befangenheit, als von der Absicht, dem hieratischen Stil eines in ganz Europa berühmten Kultbildes in einer monumentalen Gestaltung nahe-zukommen.

Die Tatsache, daß das Braunschweiger Domkruzifix unmittelbar auf das „Volto Santo di Lucca“ zurückgeht (denn daß etwa das letztere dem ersteren nachgebildet sein könnte, braucht schwerlich ernsthaft erwogen zu werden, und die Annahme einer gemeinsamen Quelle ist bei dem weithin verbreiteten Ruf des Luccheser Kultbildes²⁾ zum mindesten entbehrlich) ist auch für die

Formen verweicht und insbesondere die glatten und scharf voneinander abgesetzten Strähnen der Haare und des Bartes in malerisch bewegte und zusammenfließende Locken verwandelt hätte. Die eigentümliche Barttracht hat sich übrigens z. T. noch in viel späteren Beispielen erhalten, so in dem Exemplar der Nikolaikirche zu Rostock. — Ob nicht auch der Kopf des Christus im Tympanon von Moissac (um 1130, gute Abb. bei A. Lindner, Die Basler Galluspforte, 1899, S. 32) demjenigen des Volto Santo nachgebildet ist, das ja in Frankreich, wie es scheint, besonders früh und nachhaltig die Kunst beeinflußt hat?

1) Wie mir Herr Dr. Fink-Wolfenbüttel auf Grund einer brieflichen Anfrage freundlichst mitteilt, ist er bereits vor einigen Jahren auf den Gedanken gekommen, das Imervardkreuz mit dem Volto Santo in Zusammenhang zu bringen.

2) Über den Kult des Volto Santo vgl. die bereits erwähnten Schriften und die dort angegebene, sehr weitschichtige Literatur (besonders Wüscher-Becchi, a. a. O., S. 208, Anm.); ferner Barsocchini in *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, V, 1, 1844, S. 1 ff. (die wichtigste Schrift, A. Guerra, *Storia del Volto Santo*, 1881, war uns leider nicht zugänglich). Seit dem 4. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts figuriert das Volto Santo auf den Münzen und Siegeln der Stadt Lucca (zahlreiche Abbildungen in *Memorie e documenti* . . . XI, 1860, Taf. VII ff.), und selbst das Lübecker Passional von 1492 bringt einen Holzschnitt des „Hyllyghen kruces“ von Lucca (Abbildung bei Waldmann a. a. O., Abb. 4), sowie seine — von der üblichen etwas abweichende — Legende (abgedruckt ebendort S. 221 ff.).

Datierung des Imervardkreuzes, die bekanntlich zwischen dem frühen 11. und dem vorgeschrittenen 12. Jahrhundert schwankt, nicht ohne Bedeutung — wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß die Geschichte des Luccheser Bildwerks in vieler Beziehung zweifelhaft ist. Angeblich ganz aus Zedernholz geschnitzt, und von der Legende als ein Werk des hl. Nikodemus betrachtet, darf das Volto Santo bis zum Beweis des Gegenteils als eine auf orientalischem Boden entstandene Arbeit gelten¹⁾; seine Entstehungszeit aber (es wird teils ins 8. oder 9., teils ins 11. Jahrhundert gesetzt) wird sich aus Mangel an Analogien zurzeit kaum festlegen lassen, und was den Zeitpunkt seiner Verbringung nach Lucca betrifft, so schließt sich die Forschung zum Teil der legendarischen Überlieferung an²⁾, die seine wunderbare Ankunft ins Jahr 782 verlegt, zum Teil neigt sie der Meinung zu, daß es nicht früher als beim ersten Kreuzzug, also 1098, nach Lucca gekommen sei³⁾. Immerhin ist so viel gewiß, daß (laut freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Fedor Schneider-Frankfurt) die sicheren Nachrichten über das Volto Santo erst dem 12. Jahrhundert entstammen⁴⁾, und daß auch die von ihm abzuleitenden Kunstdenkmäler, soweit sie mit einiger Sicherheit datiert werden können, nicht über dieses Jahrhundert hinaufgehen⁵⁾. Damit steigert sich die Wahrscheinlichkeit der — ohnedies verhältnismäßig plausiblen — Annahme, daß das Volto Santo erst bei

1) Das Volto Santo verdiente wohl, zum Gegenstande einer kunstgeschichtlichen Untersuchung gemacht zu werden; denn wenn es nicht, was doch recht unwahrscheinlich ist, im Abendland aus importiertem Holze angefertigt wurde, so repräsentiert es — vielleicht als einziges erhaltenes Werk seiner Art — eine auf orientalischem Boden blühende Großplastik, von der wir im übrigen so gut wie nichts wissen, ja deren Existenz gelegentlich (vgl. z. B. Bréhier, l. c.) von vornherein abgeleugnet wird. Daß es bereits im 6. Jahrhundert im Orient vollplastische Kruzifixdarstellungen gegeben hat, geht aus mehreren zeitgenössischen Nachrichten hervor, die u. a. bei Bela Lázár, Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellungen, 1912, S. 35 f., zusammengestellt sind.

2) So u. a. Barsocchini, a. a. O. S. 43 u. 99, sowie Wüscher-Becchi a. a. O., S. 208 f.

3) So Wetzler und Welte, l. c.

4) Das eine Zeugnis entstammt dem Jahre 1181 (Barsocchini, a. a. O. S. 16), das andere, auf das der Verfasser von Herrn Prof. Schneider gütigst hingewiesen wurde, dem Jahre 1164 (K. F. Stumpf, Acta imperii . . . inedita, 1865 ff., Nr. 149: „Ad altaria matricis ecclesiae vel vultus sacrarium“). — Die früheren Nachrichten über eine „ecclesiae Domini et Salvatoris“ und über die Stiftung eines Pilgerhospizes brauchen sich nicht notwendig auf den Kult des Volto Santo zu beziehen, und ob ein heute verschollenes Exemplar der von einem gewissen Leboinus verfaßten Schrift „De inventione, revelatione et translatione Sanctissimi Vultus“ tatsächlich dem 11. Jahrhundert angehört (Herr Prof. Schneider setzt Leboinus erst ins 12. Jahrhundert), ist mindestens zweifelhaft; die heute vorhandene älteste Abschrift (im Domkapitel zu Lucca) geht nicht über das 13. Jahrhundert zurück.

5) Daß die das Volto Santo roh nachbildenden Pilgerkreuzchen (Abb. bei Wüscher-Becchi, a. a. O., S. 213) noch ins 10. Jahrhundert gehören, wie Wüscher-Becchi, allerdings mit großer Zurückhaltung, annimmt, ist weder beweisbar, noch wahrscheinlich.

Gelegenheit des ersten Kreuzzuges nach Lucca gekommen sei¹⁾, (zumal das Jahr 1098 auch in einer im übrigen nicht ganz durchsichtigen Nachricht des Baronius eine eigentümliche und kaum zufällige Rolle spielt²⁾; und jedenfalls beweist die Abhängigkeit des Braunschweiger Domkreuzes vom Volto Santo das Eine, daß das erstere mit der ottonischen Tradition nicht mehr zusammenhängt — womit der wesentlichste Grund für seine frühe Ansetzung entfällt.

So läßt sich auch von dieser Seite her die Annahme wahrscheinlich machen, daß das Imervardkreuz — rein stilistisch, wie wir sahen, den Schöpfungen der entwickelten Romanik weit besser sich zuordnend, als denen der ottonisch-salischen Epoche — nicht vor dem 12. Jahrhundert entstanden sei³⁾. Ja, man darf fragen, ob es nicht etwa identisch ist mit jenem „wunderbar gearbeiteten Kruzifix“, das Heinrich der Löwe nebst anderen Bildwerken im Jahre 1194 inmitten des neuerbauten Braunschweiger Domes aufstellen ließ⁴⁾. Bedenken wir, daß Heinrich in regen Beziehungen zu Italien stand und — bei Gelegenheit des Römerzuges Barbarossas — sogar in eigener Person in Lucca gewesen sein könnte⁵⁾, so spricht manches dafür, das von ihm gestiftete Kruzifix, in dem man meist, und wohl mit Recht, ein Triumphkreuz vermutet (nur daß wir es uns vielleicht nicht sowohl in der sonst üblichen Form eines in größerer Höhe angebrachten Hänge- oder Transennenkreuzes, als vielmehr in der Gestalt eines hinter dem „altare S. Crucis“ aufgestellten Standkreuzes vorstellen dürfen⁶⁾, mit jener eigenartigen Nach-

1) Wir dürfen hier Prof. Schneider — dem auch an dieser Stelle aufrichtigst für seine große Mühewaltung gedankt sei — selber das Wort geben: „Wir sind mit 1164 schon so früh — da ein alter, vom Kaiser als charakteristisch angeführter Kult Zeit braucht, sich einzubürgern — und so nahe an ca. 1100, daß an sich kein Zweifel an jenem Bericht (sc. einer Translation im Jahre 1098) nötig ist.“

2) *Annal. eccles.*, ann. 1099 (in der Ausgabe von 1624, Bd. XI, col. 755).

3) So auch Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, I, 1919, Textbd. S. 312 f., Abbildungsbd. S. 374.

4) *Annal. Stederburg.*, ann. 1194 (Leibnitz, *Scriptor. rer. Brunsvic.*, 1707 ff., I, S. 86 f. und *Mon. Germ. SS. XVI*, S. 230): „Specialiter autem monasterium sancti Johannis baptistae et sancti Blasii, quod a fundamentis exstruxerat, decorare studuit; unde ymaginem domini nostri Jhesu Christi crucifixi cum aliis ymaginibus miro et decenti opere in medio monasterii summo studio collocari fecit.“

5) Die Tradition, der aber natürlich keine Beweiskraft innewohnt, behauptet sogar ausdrücklich, daß Barbarossa zur Verehrung des „Volto Santo“ nach Lucca gekommen sei (Barsocchini, a. a. O. S. 29).

6) Hierfür könnte die Nachricht sprechen, daß das von Heinrich gestiftete Kruzifix (das natürlich nicht mit einem ebenfalls von Heinrich gestifteten, auf 1500 Mark Silbers geschätzten Goldkreuz verwechselt werden darf, als welches doch wohl überhaupt keine feste Stelle in der Kirche hatte) inmitten der Kirche vor dem Chore „gestanden“ habe: „Haec sunt nomina Reliquiarum, quae sunt reconditae in cruce, quae stat in media

und Neuschöpfung des „Volto Santo“ zu identifizieren, die wohl geeignet war, dem neuen Prachtbau ein religiöses und künstlerisches Zentrum zu geben.

ecclesia ante chorum, quam dux Hinricus Leo fieri iussit pro remedio animae suae ...“ (Excerpta S. Blasii, Leibnitz, a. a. O. II, S. 59). Da unter den hier genannten Reliquien ausdrücklich ein Stück „de ligno domini“ genannt wird, so liegt es nahe, das 1194 gestiftete Heinrichskreuz mit dem — wie üblich — ebenfalls im Mittelschiff der Kirche vor dem Chore aufgestellten und dort schon 1196 bezeugten Kreuzesaltar (vgl. H. Dürre, Geschichte der Stadt Braunschweig im Mittelalter, 1861, S. 386) in einem innigeren Zusammenhang zu denken, als es bei höherer Anbringung der Fall gewesen wäre.

EIN KATALANISCHES KÄSTCHEN
DES XIV. JAHRHUNDERTS
IN DER SAMMLUNG APFELLSTÄDT-MÜNSTER

VON BURKHARD MEIER

Das auf Tafel IX abgebildete Kästchen, seit längerer Zeit als Leihgabe im Landesmuseum zu Münster und früher ebenso wie die anderen zugehörigen Stücke in deutschen und ausländischen Sammlungen als französisch bezeichnet, hatte mich durch die Eigenart seiner Technik, seiner Bilder und der Inschrift angeregt, mich näher mit ihm und seinesgleichen zu beschäftigen.

Ein Aufenthalt in Paris kurz vor dem Kriege, zumal die ausgiebige Benutzung der Bibliothek Doucet, brachten mich auf die richtige Fährte, in deren Verfolg sich ein Briefwechsel mit Herrn Gudiol, dem spanischen Sachverständigen für diese eminent spanische Angelegenheit, anbahnte. Mein inzwischen zu einiger Vollständigkeit gediehenes Material diente ihm zur Ab- und Rundung einer Abhandlung, die er als Antwort auf verschiedene meiner Fragen in Form eines Offenen Briefes an mich in der spanischen Zeitschrift: *Museum* IV, Heft II (1914—15), wo auch die meisten Stücke gut abgebildet sind, veröffentlichte, nachdem der Krieg jede Verbindung zwischen uns unterbrochen hatte. j

Mehr als dort geschehen, läßt sich über das bescheidene, obschon reizvolle Thema kaum sagen. Für mich blieb nur die Pflicht, seine und meine Feststellungen in aller Kürze auch einem deutschen Leserkreise vorzuführen, die zu erfüllen ich länger noch gesäumt hätte, wenn nicht die Festschrift für Adolph Goldschmidt eine mir günstig scheinende Gelegenheit dazu geboten hätte.

Die sargähnliche Kastenform ist von schlichter Herkömmlichkeit¹⁾; der ziemlich roh zusammengefügte Holzkasten und der fast massive, aus einem Stück gearbeitete Deckel sind mit gestanzten Kupferblechplatten ummantelt. Bild und Schrift sind durch Stanzen aus drei Modeln erzielt, die sich so oft wiederholen, wie das Kästchen Raum bietet, ohne daß die Maße des Kästchens auf die der Model Rücksicht nehmen, noch umgekehrt, weshalb sich verschiedene Unstimmigkeiten ergeben.

Im durch Blume und Zweige angedeuteten Garten vor dem Palaste, den eine dreipassig geschlossene, mit gerafften Vorhängen geschmückte Bogenstellung vertritt, kniet der Ritter vor seiner Dame — soweit sind die drei Model ganz gleich; beim 1. Bild nimmt er aus ihren Händen einen Kranz, beim

1) Die Maße: 33,5 cm lang, 6,5 cm breit, 14 cm hoch.

2. Bild einen Helm entgegen. Auf dem 3. schießt sie einen Pfeil auf ihn ab. Unter den Bildern läuft ein Spruchband, das aus den gleichen Modeln wie die Bilder geprägt ist, so daß unter denselben Bildern stets die gleichen Buchstaben wiederkehren:

AMOR MERCE SI VS PLAV

Während im Stil der Bilder eigentlich nichts gegen den französischen Ursprung spricht, ist der Spruch zwar dem provenzalischen verwandt, jedoch sicher altkatalanisch und heißt auf deutsch soviel, wie: „Gewährt mir, bitte, Eure Gunst“ (si us plau = s'il vous plaît). Diese Feststellung¹⁾ stützt die Tatsache, daß die Mehrzahl der zugehörigen Stücke sich noch in katalanischen Kirchen und Sammlungen befindet.

Die gleichen Darstellungen wie das Münstersche Kästchen weisen auf: ein ebenfalls massiver Kastendeckel im K.-G.-M. Köln mit 3 Bildern in Front, bei denen aber größere und gröbere Model benutzt worden sind (22,5×13 cm) — ferner ein vollständiges und sehr hübsches Exemplar im bischöflichen Museum zu Vich, ebenfalls mit nur 3 Bildern in Front. Das schönste Stück aus der Sammlung Señor Miquel y Badía mit 6 Feldern in Front besitzt das Britische Museum²⁾.

Vielseitiger ist der Bilderschmuck der 2. Gruppe, von der sich Beispiele im archäologischen Museum von Barcelona und im Museum Jacquemart-André zu Paris befinden. Da wechseln sich ab Ritter einen Drachen tötend, Ritter mit Falke, Mann auf Löwen reitend, ein Mann zu Fuß im Kampf mit einem Löwen und Jungfrau mit einem Drachen. Alles bei knapperster Fassung frisch und flott erzählt. Auch hier ein Schriftband:

AB.AQVESTA.LIBRA.AMOR.PER.AMOR.DE.MADONA.ME.COMBAT.

„Mit dieser freiwilligen Liebe kämpfe ich für die Liebe meiner Herrin.“

Die 3. Gruppe verzichtet auf jede Legende, gibt dagegen zehn verschiedene Bilder, zwei kämpfende Centauren, einen Ritter mit Falken, der vor einer Dame kniet, hinter ihm sein Roß und allerlei Fabelwesen. Über und unter der Bilderreihe läuft ein Herzblattfries. Exemplare dieser Gruppe befinden sich in Barcelona, Madrid und Nürnberg, Germ. Mus. Dieses letztere führt die angegebenen Bilder nur auf dem Deckel, während der Kasten selbst, inhaltlich ohne Zusammenhang mit jenen, Passionsszenen zeigt. Damit wäre eine 4. Gruppe angedeutet, von der aber nur dieses unvollständige Beispiel bekannt ist.

Diese mit gestanztem Kupferblech plattierten Holzkästchen sind offenbar als gangbarer Handelsartikel am Südhang der Pyrenäen hergestellt

1) Die ich Herrn Dr. Th. Heinermann, seinerzeit in Münster, verdanke.

2) Abbildungen: *Materiales y. documentos de arte espagnol*, herausg. von Mira Leroy T. IV, 1904, Tafel 32, *estudis universitaris catalans* — III, S. 445, *The art journal* 1909, S. 306.

worden; Gudiol gibt für ihre Verbreitung auch urkundliche Belege, ihr Stil weist auf das 14., vielleicht auch noch 15. Jahrhundert als Zeit ihrer Entstehung hin. Ein Vergleich mit gewissen anderen Gegenständen, die sich in Kirchen und Sammlungen Kataloniens befinden, lehrt, daß der Münstersche Kasten und seine Sippschaft nur bescheidene und profanierte Abkömmlinge einer alten, hochstehenden, für den Bedarf der Kirche arbeitenden Technik waren.

Ein Reliquienschrein, der aus Pariser Besitz durch die Hand von Julius Böhrer an die Sammlung Fuld in Frankfurt kam¹⁾, ist mit Silberplatten belegt, die in freigetriebenen großfigurigen Reliefs das Martyrium des hl. Adrian enthalten. Eine darauf bezügliche Inschrift zielt die Sockelschräge. Der Kasten ist bereits von anderer Seite als katalanische Arbeit der Spätromanik erkannt. Technik und Material heben ihn weit über die hier in erster Linie interessierenden Arbeiten hinaus, jedoch zumal in der Anbringung der Schrift zeigen sich unverkennbare Beziehungen²⁾.

Neben solchen Silberbeschlügen in freier Treibarbeit erscheinen schon im 13. Jahrhundert andere, bei denen Model verwendet sind, so ein feiner Elfenbeinkasten in Gerona, der mit einzelnen Plaketten und Streifen verziert ist. Die gleichen Model wurden bei Silberplatten am Hochaltar von Gerona und der Kupferplattierung eines hölzernen Kruzifixes ebenda verwendet. Um 1300 etwa sind zwei Kästchen in der Collegiata von Játiva und der Kathedrale von Gerona zu datieren, die mit Kupferplatten bedeckt sind, in die bei jenem zierliche, gotische Ranken, bei diesem maurische Arabesken eingefügt sind.

Die genannten und andere Arbeiten aus dem 13.—14. Jahrhundert zeichnen sich durch Eleganz der Form und Sorgfalt der Arbeit aus; beispielsweise passen sich die Model genau der Kastenform und der verfügbaren Fläche an, so daß Unstimmigkeiten, die bei unseren späteren Stücken die Regel sind, vermieden werden.

Wie die Minnekästchen der Güte ihrer Arbeit und ihrer Zweckbestimmung nach im Range unter den genannten ausschließlich kirchlichen Geräten stehen, werden sie ihnen auch zeitlich nachfolgen. Gudiol gibt an, daß sich

1) Abbildung auch im Kunstblatt 1918, S. 90.

2) Mit Schriftbändern am oberen Rande sind versehen ein silberplattierter Kasten der Kathedrale von Gerona und ein Elfenbeinkasten der Colegiata des San Isidoro de Leon, abgebildet Museo español de Antigüedades, herausgeg. von Don Juan de Dios de la Rada y delgado, Madrid 1870 ff. T. VIII, S. 331; T. I, S. 49. Derartige Schriftbänder verhältnismäßig großen Maßstabes waren besonders beliebt auf maurischen Elfenbeinkästen. S. a. Davillier: Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne Paris 1879 S. 17 und J. F. Riaño: The industrial arts in Spain, London 1890, hier hauptsächlich Abb. S. 128, 129, 131.

ihre Technik bis zur Zeit der Renaissance erhalten hat. Mag man bei ihnen auch Güte des Materials und der Technik vermissen, so wird man reichlich entschädigt durch die volkstümliche Lebendigkeit und drollige Phantastik ihrer Bilder, deren Inhalt sich ungefähr mit denen deckt, die bei den französischen Elfenbeinkästen verbreitet sind, bei denen wir die gleiche Sorglosigkeit in der Wahl und Zusammenstellung der Bilder feststellen. Molinier (*les ivoires*, S. 196) weist nach, daß an einem Kasten Szenen aus mehreren Romanen, bei anderen weltliche und religiöse Bilder gemischt wurden.

Es mag wohl sein, daß unsere Minnekästchen einen billigen Ersatz dieser weitbeliebten, französischen Elfenbeinkästen bildeten und sich einer altheimischen Technik dabei bedienten.





Katalanisches Kästchen, XIV. Jahrhundert (Sammlung Apffelstädt, Münster i. W.)





Eine kölnische Marmorstatue in Wisby

EINE KÖLNISCHE MARMORSTATUE IN WISBY

VON JOHNNY ROOSVAL

Im Wisbyer Museum (Gotlands Fornsal) befindet sich eine hl. Barbara aus Marmor, weiß mit sparsamen blaßgrauen Adern. Ein Block.

Die Haltung beinahe gerade, etwas nach vorne geneigt, sie stützt sich auf den rechten Fuß, der linke etwas nach außen gestellt, die rechte Hüfte schwach nach außen gebogen, in der rechten Hand ein Kastell, in der linken ein zylindrischer Gegenstand, nach unten abgebrochen, nach oben eine Ausbuchtung, wo wahrscheinlich eine Fortsetzung mittels eines Metallpflocks befestigt war — sicher einen Palmenzweig darstellend. Der abgeschlagene, jetzt mittels eines Eisenzapfens aufgesetzte Kopf zeigt ein ziemlich flaches Gesicht, dessen Augen in einer gemeinsamen Fläche liegen, die Lippen dünn, die Locken des Haares im Grundrelief wiedergegeben. Ein ursprünglicher Eisenpflock im Nacken setzt sich durch den Bruch (jetzt freilich abgebrochen) lotrecht nach unten im Rücken fort und diente wohl zur Befestigung eines Nimbus. Ein wagrechter Pflock, gleich unterhalb, ist bestimmt zur Befestigung an einem Dorsal oder einer Mauer. In dem Boden der Statue ein Loch zur Befestigung auf der Unterlage.

Die Tracht besteht aus einem langen Kleid mit leicht geschwungenen Flächen, sich dicht an die Form der Fußspannen anschließend und aus einem Mantel, welcher von dem rechten Arm aufgenommen wird. Ein lotrecht fallendes Ende des Gürtels ist zwischen den Falten des Kleides sichtbar. Die Krone auf dem Haupte hatte jede zweite Spitze bedeutend hoch, bloß die großen Bruchflächen sind jetzt erhalten. Runde Vertiefungen auf dem Kronreifen weisen auf Edelsteinschmuck hin.

Das viereckige Kastell trägt auf seinem Zinnendach einen loggiaartigen Aufbau mit drei Fenstern.

Die Oberfläche ist poliert und war mit Vergoldung, möglich auch mit Farbe behandelt. Das Kastell zeigt jetzt einen grauen Ton mit ausgesparten weißen Quaderfugen. Die Haare haben Reste einer Vergoldung. Ebenso der Mantel. Auf der Borte desselben ist auf grauem Grundton ein weißes Muster — eine Bogenreihe — ausgespart. Ungewiß, ob dieser graue Ton ein Rest eines Goldgrundes oder der Farbe ist.

Der abgeschlagene Kopf ist auf der Unterseite teilweise glatt geschliffen; auf dem Rücken sind zwei kleinere Steinsplitter abgeschlagen.

Die Höhe beträgt 100 cm. Von der Domkirche in Wisby, zur Zeit Säves dem Altertumssaal übergeben, und im Inventar von ihm als hl. Gertrude bezeichnet. Irriger Weise, denn das Attribut weist unzweideutig auf die heilige Barbara.

Das Bild gehört augenscheinlich ins 14. Jahrhundert. Ursprungsort ist

Köln. Der Beweis liegt in der Gleichheit mit bewahrten Kölnskulpturen, wie auch in dem ungewöhnlichen Material, welches sich gerade in diesen Kölnischen Formverwandten wiederfindet.

In diesem westdeutschen Kunstzentrum herrscht am Anfang des 14. Jahrhunderts ein linear betonter Stil mit einer ritterlich manierlichen Figurenwelt von verfeinerten, langgezogenen Proportionen, repräsentiert durch Sandstein-Apostel auf dem Chorpfeiler des Domes (S. Luebbecke, *Gotische Kölner Plastik*, Straßburg, 1919, der diese in die Zeit vor 1340 datiert).

Diese Periode wird durch einen mehr bürgerlich ruhigen, klotzig proportionierten Stil abgelöst, ca. 1340—80, vertreten durch den figuralen Schmuck des Domaltars, durch die Figuren des sog. Dreikönigsportals und durch das Engelbertgrab im Dome.

Die nächste Periode geht zu einer gewellten Linienwirkung zurück, obwohl mehr plastisch als die erst besprochene aus dem Anfang des Jahrhunderts; der Stil ist mit dem gleichzeitigen burgundischen verwandt, und als ein gutes Beispiel dient das Saarwerden-Denkmal von 1414. Für diese Auffassung der Periodenfügung ist mir die hauptsächlichste Stütze das zitierte Buch von Luebbecke, eine, trotz Wittes in Einzelheiten berechtigter Kritik in „*Zeitschrift für christliche Kunst*, XXIV“, wertvolle lokalhistorische Arbeit.

Das Wisby-Bild (Taf. X) mit dem kindlich kompakten Körper gehört zur mittleren Periode, sehr nahe, ja vielleicht sogar dieser Werkstatt angehörend, welche den Schmuck des Domaltars schuf, dessen Material auch weißer Marmor ist. Vergleiche Abbildungen bei Luebbecke und Münzenberger, *Mittelalterliche Altäre*, II, 5 u. 6. Ein jetzt im Kunstgewerbemuseum in Köln bewahrter, in dem Erdboden der Stadt gefundener Marmorkopf, abgeb. bei Luebbecke, ist auch sehr beleuchtend für den Zusammenhang. Die Altarstatuen datiert Luebbecke aus guten Gründen ins Jahr 1345. Die Barbarafigur hat, verglichen mit diesen, eine Tendenz zur etwas einfacheren Behandlung der Draperien, welche das in 1366—68 versetzte Engelbertgrab auszeichnet. Ich vermute also für unsere Statue als Entstehungszeit ca. 1350—60.

Der Zusammenhang mit Köln ist nicht überraschend. Zwischen den beiden großen Hansastädten an Rhein und Ostsee waren gewiß Verbindungen vorhanden. Im 13. Jahrhundert zeigen die Kirchen Wisbys viele Kölnische Züge (Roosval, *Die Kirchen Gotlands*, S. 134). Für das 14. Jahrhundert hat Lindblom (*Fornvännen*, 1916, S. 201) auf die Verwandtschaft des Altares in Vamlingbo mit den Aposteln auf dem Chore des Kölner Domes hingewiesen. Anfang des 15. Jahrhunderts wurde Meister Gierlac de Colonia nach dem Dombau in Linköping gerufen, worunter Gotland gehörte. Das berühmte literaturhistorische Blatt, wo in den frommen Gestalten des Petrus de Dacia und Kristina von Stumbelen, Gotland und das Rheinland sich vereinigen, ist in die Zeit 1266—69 (Petrus' Studienaufenthalt in Köln) datiert, eine Zeit,

welche zwar hundert Jahre vor unserer Barbara liegt. Dieser gotländische Dominikanermönch, Schüler des Thomas ab Aquino, war während seiner Kölner Jahre ein Freund und glühender Verehrer des frommen, später kanonisierten Mädchens Christina, dem er mehrere Schriften gewidmet hat, deren literarische Verdienste ihm einen Ehrenplatz unter den schwedischen Dichtern gegeben hat (vgl. Schück, *Illustrerad svensk litteraturhistoria* I, 2. Aufl. 1911). Er war später Lehrer im Dominikanerkloster Skäninge, derselben Diözese wie Wisby gehörend, gründete das erste schwedische weibliche Dominikanerkloster und wurde schließlich Prior des Wisbyer Klosters. Seine bedeutende Stellung in der Diözese, seine intime Bekanntschaft mit Köln und wohl auch seine offenbar ästhetische Veranlagung veranlassen zu der Vermutung, in ihm einen der Anreger künstlerischer Konnexionen zwischen Köln und Wisby zu sehen.

Diese Aufzeichnungen sind aus meinen Vorarbeiten für einen Katalog der mittelalterlichen Skulpturensammlung in Wisby genommen, eine Sammlung, deren hohe Bedeutung vielleicht schon den deutschen Kollegen durch Carl R. af Ugglas' gründliche Untersuchung „*Gotlands medeltida träskulptur*“ klar geworden ist. Unsere Barbara gehört nicht zu den ersten Hauptstücken des Museums, woraus schönere Kunstwerke von größerem historischen Interesse sich der Ehrung für Adolph Goldschmidt so gerne angeschlossen hätten. Die Barbara war aber bisher ein Rätsel gewesen und wurde deshalb zuerst in Angriff genommen. Möge ihre treuherzige Erscheinung meinen verehrten, lieben Lehrer an die Studienreise seiner jungen Jahre nach der Insel Gotland erinnern, wovon er anno 1899 einem schwedischen Studenten Notizen und Skizzenbuchblätter zeigte, der davon einen tiefen Eindruck empfing.

DER MEISTER DER MADONNA VON ST. ULRICH (IM SCHWARZWALD)

VON HANS JANTZEN

Die wenig beachtete Madonna von St. Ulrich (im Schwarzwald) gibt ihre Zugehörigkeit zum Freiburger Kunstkreis schnell zu erkennen¹⁾. Ihre künstlerischen Voraussetzungen liegen in der Figur der inneren Portalmadonna des Freiburger Münsters (Taf. XI, Abb. 1 u. 2). Nach Haltung und Gewandmotiv hat diese in wichtigen Teilen auf die Marienstatue von St. Ulrich bestimmend eingewirkt, die freilich, soweit Stil und künstlerisches Vermögen in Betracht kommt, in beträchtlichem Abstände folgt. Vor allem eins hat den Bildhauer der Madonna, deren ursprünglichen Platz in St. Ulrich wir nicht kennen, zur Nachahmung gereizt: das prachtvolle Motiv des beiderseits von den Schultern herabfallenden Mantels. Abgesehen davon, daß bei der Freiburger Maria der Mantel unter dem Halsausschnitt durch einen Riemen, bei der andern Figur durch eine Agraffe zusammengehalten wird, gibt die St. Ulricher Statue mit dem auf der Seite des zeptertragenden Armes mehrfach umschlagenden und über das vortretende Knie des Spielbeins niederfallenden Mantelsaum eine möglichst getreue Wiederholung des Vorbildes.

Freilich, den wundervoll lebendigen, einheitlichen Fluß dieses Gewandstückes vermag sie nicht wiederzugeben. Die Formen kommen ins Stocken, kleben aneinander, werden stückweis aufgefaßt, und der Reichtum plastischer Oberflächenbewegung verschwindet. Das gleiche gilt von der Behandlung des Untergewandes. Man erkennt noch deutlich, wie der Lauf einzelner Faltenzüge durch die Freiburger Figur bestimmt wird: die dominierende, zum Gürtel aufsteigende Mittelfalte, der das Standbein oberhalb des Fußes überschneidende Zug, und die zu äußerst etwas rückwärts liegende Grenzfalte²⁾. Freilich läßt sich hier nur von starker Vergrößerung der Motive sprechen, wie wenn nach einer Zeichnung gearbeitet wäre, deren Linien nicht mehr mit der ursprünglichen plastischen Formanschauung erfüllt worden sind. Für die Gestaltungskraft des Nachahmenden ist die Münstermadonna zu frei und reich. Wo bei dieser die leichten, schmiegsamen Formen des am Boden aufliegenden Gewandes sich entwickeln, muß der andere Bildhauer seine Zuflucht zu etwas kümmerlich ornamental bewegten Wellenlinien des Kleider-

1) Roter Sandstein — Höhe 140 cm. Kopf des Kindes ergänzt. Zuerst abgebildet in den „Kunstdenkmälern des Großherzogtums Baden“, Bd. VI, S. 451, doch ist hier die Beziehung zu Freiburg nicht erkannt. Kürzlich als freiburgisch erwähnt und abgebildet von Otto Schmitt im Städel-Jahrbuch II, S. 138. Das Freiburger kunstgeschichtliche Institut verdankt Dr. Schmitt die Negativplatte der Aufnahme.

2) Die Abbildung der Freiburger Figur unterschlägt diese Partie.

saumes nehmen. So ist auch kein Wunder, daß er an dem Motiv des nackten bewegten Kindes ohne Zögern vorbeigeht. Er gibt das mit langem Hemd bekleidete Christuskind in einer den Erlöser betonenden Auffassung, mit Attribut und der zum Segen erhobenen Rechten. Das Gewandmotiv des auf dem Arme sitzenden Kindes stimmt überein mit einer zweiten Freiburger Statue: der Madonna auf der Barocksäule vor dem Münster¹⁾. Es handelt sich nicht etwa um allgemeine motivische Verwandtschaft, wie sie sich in zahllosen Fällen ähnlicher Darstellung ergeben kann, sondern um genaue Wiederholung in Anordnung und Folge der Falten. Daß die Säulenmadonna vorangeht, zeigt der merkwürdige Umstand, daß der Bildhauer der Maria von St. Ulrich den rechten Fuß des Kindes vergessen hat, obwohl die Faltentüte, aus der der Fuß dem Freiburger Beispiel entsprechend heraus schauen sollte, vorhanden ist²⁾. Die enge Verwandtschaft auch der Kopftypen bei beiden Marien würde vermutlich noch deutlicher hervortreten, wenn nicht die eine Figur überarbeitet, die andere bemalt wäre. Die Haarbehandlung ist fast identisch, wie eine Kleinigkeit verdeutlicht: die auf der Schulter liegende Haarlocke.

Bei dieser Sachlage wäre es wichtig, das zeitliche Verhältnis der drei Madonnen zu kennen, vor allem den zeitlichen Abstand unserer Figur von der inneren Portalmadonna des Münsters zu bestimmen. Der Schritt von der relativen zur absoluten Chronologie ist hier besonders schwierig, weil es im Umkreis dieser Skulpturen durchaus an festen Daten fehlt. Wann ist die innere Portalmadonna entstanden? Zumeist wird sie in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts gesetzt³⁾. Zweifellos handelt es sich um eine bedeutende Arbeit, vielleicht um die vollendetste und reichste Skulptur, die das Freiburger Münster beherbergt, jedenfalls um die originellste Schöpfung des Typus der Portalmadonna im Übergang des 13. zum 14. Jahrhundert. Von der Entwicklung der monumentalen Pfeilermadonnen an den französischen Kathedralen weicht sie ab. Die Züge, die die Hochgotik ausbildete, das unmittelbare, lächelnde Zueinander von Mutter und Kind, ohne daß das Königliche der Erscheinung gemindert würde, sind fallen gelassen. Im Gegenteil: eine neue repräsentative Haltung zeichnet die Madonna aus. Sie wendet sich der Menge zu, trägt das Zepter, und auch das Kind ist nach vorn ge-

1) Vgl. Fr. Kempf in den Freiburger Münsterblättern XIII (1917), S. 11. Abb. S. 13.

2) Abgebrochene Füße würden so, wie das Freiburger Beispiel es zeigt, aussehen. Die betreffende Faltenhohlung der Figur in St. Ulrich ist gänzlich leer. Über das Motiv vgl. auch S. 55, Anm.

3) Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II, Abb. 243 „Anfang 14. Jahrhundert“. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, 1921, S. 88 nennt die Madonna zusammen mit den beiden Leuchterengeln als Weiterbildung des Stils der Überlinger Verkündigung, die er um 1310 datiert. Nach Otto Schmitt a. a. O. sind alle Statuen der Vorhalle später als 1300 entstanden. Die innere Portalmadonna bei ihm ohne Erwähnung abgebildet.

richtet, wird der Menge gezeigt. Und doch entscheidet nicht mehr jener Zug heroischer Größe, der dem Madonnenideal des 13. Jahrhunderts wesentlich zukommt. Etwas ungemein Zartes, menschlich Nahes strahlt von ihrer Erscheinung aus. Das Kind, obwohl nicht durch Gebärdung demonstrativ der Mutter verbunden, lebt doch unmittelbar als ein Teil ihrer, gehört innerlich ganz zu dieser Mutter, die es in das lange Ende ihres Kopftuches einhüllt. Dies Kind sitzt in einer überraschend freien und ungezwungenen Art, nackt, nur die Beine verdeckt, durch kein Attribut oder Gestus als Erlöserkind gekennzeichnet. Es wird der Menge „gezeigt“. Aber unmittelbar spürt man ein eigentümlich kindliches Verhalten. Die linke Hand umklammert den Daumen der Mutter. Die Rechte hält das Tuch straff. Der Kopf neigt sich stark vor. Man könnte meinen: es fühlt, wie hoch es sitzt und ist mit dieser Beobachtung beschäftigt, denn es sieht kaum auf die verehrende Menge, wie die Mutter, sondern blickt in die Tiefe unter sich. So bringt das Kind wie die Madonna selbst eine ganz neue und eigentümliche Vereinigung von „Haltung“ und Bereitwilligkeit, die Distanz zum Andächtigen zu verringern.

Die schöpferische und stilbildende Kraft des Meisters offenbart sich nicht weniger im Gesamtaufbau dieser von jeder Konvention freien Marienfigur. Die französische Portalmadonna des 13. Jahrhunderts zeigt in ihren Hauptbeispielen stets das Motiv des von der Seite her quer über die Vorderbahn des Kleides hochgezogenen Mantels und gewinnt gerade durch den Kontrast der querlaufenden Faltenzüge zu den darunterliegenden Steilfalten reiche plastische Gewandmotive. Die Freiburger Madonna folgt einem anderen Gedanken. Der Mantel, breit geöffnet, fällt zu beiden Seiten der Figur hernieder, so daß als Hauptmotiv die vom Spielbein zum Gürtel aufsteigende groß geschwungene Mittelfalte des Untergewandes erscheint. Die über den zeptertragenden Arm herabfallende Partie ist mit einer gewissen Pracht und Breite behandelt, um der Figur hier Gewicht zu verleihen. Der Künstler besitzt ein feines und sicheres Empfinden für Akzentverteilung. Der ganze Kompositionsgedanke, wie er in der Freiburger Madonna durchgeführt ist, findet sich bei Marienstatuen verhältnismäßig selten. Der französischen Skulptur ist er nicht ganz unbekannt. Soweit die Gewandkomposition in Betracht kommt, zeigt ihn an entlegener Stelle — stilistisch allerdings ganz abweichend — die stark beschädigte Portalmadonna der Kirche von Marville in der Gegend von Verdun (Ende 13. Jahrh.¹⁾. Sonst scheint dies Gewandmotiv eher bei den Marienfiguren der Kleinkunst zu Hause zu sein. Möglich oder sogar wahrscheinlich, daß ein weiter im Westen liegendes Vorbild als

1) Nachträglich finde ich die Abb. bei Reiners und Ewald, *Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel* 1921, S. 168. Der Text versetzt die Figur in das 15. Jahrhundert!

Ausgangspunkt anzunehmen ist¹⁾. Bei der Freiburger Maria steht das Motivische, bei voller Reife der Durchbildung, in der Einheitlichkeit des Formflusses, der veränderten Bedeutung, die das Spielbein erfährt, durchaus in Zusammenhang mit einer — vom 13. Jahrhundert aus gesehen — merkbaren Wandlung des statuarischen Ideals. Aber dabei muß betont werden, daß wir es mit einem Meister zu tun haben, der selbst eine vorwärts treibende künstlerische Kraft bedeutet, mit einem Künstler, reich an neuen und sogar kühnen Gedanken, jedenfalls eher einer, der seiner Zeit vorausseilt, als mit Gegebenem haushält.

Für die stilistische Beurteilung darf nicht übersehen werden, wieviel körperlich-plastische Auffassung noch in dieser Figur lebt. Gewiß: sie besitzt nicht mehr die straffe, gleichsam um die Körperachse rotierende Formbewegung, wie sie etwa noch die Wimpfener Madonna im Anschluß an das Pariser Vorbild zeigt. Aber ebenso weit entfernt bleibt sie von den lappigen, bloß dekorativen Bildungen oder von der alles Stoffliche verflüchtigenden Art des vorschreitenden 14. Jahrhunderts. Noch wird das Gewand vom Träger aus bestimmt, entwickelt sich in prachtvollen körperumgreifenden Formen, auch von den Seiten her die Gestalt bestimmend. (Die Abbildung versagt hier, läßt die Figur flacher erscheinen.) Der zwischen Leib und Arm scharf in die Tiefe zurückhängende Mantel ist überraschend fein verwendet, um die

1) Zeitlich spätere Beispiele für das Gewandmotiv: die kleine Holzfigur der Madonna in Münstereifel. *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* Bd. IV, S. 304. Lübbecke, *Gotische Kölner Plastik*, Taf. 17. — Eine Elfenbeinstatue der Sammlung Bossy (Abb. *Les Arts* 1904). Dann, schon entfernt stehend, eine Holzfigur der Sammlung Schnütgen (Abb. Witte, Taf. 27) und eine Elfenbeinstatue im South Kensington Museum. (*Description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum*. London 1872, S. 145, Abb.) Im Berliner Museum eine kleine französische Bronze. Katalog Vöge Nr. 510. Ebenfalls ein Beispiel im musée de sculpture comparée. Alle diese Figuren gehören französischer Typenbildung an. Der Freiburger Maria steht motivisch und zeitlich am nächsten die Madonna in Münstereifel. Da gerade diese im Typus des Christuskindes der Madonna von St. Ulrich viel näher kommt als der Freiburger Figur, könnte der Verdacht entstehen, daß das ikonographisch wie stilistisch ungewöhnliche Kind im Münster nicht dem ursprünglichen Zustande angehört, dieser ursprüngliche Zustand vielmehr aus der Wiederholung von St. Ulrich zu erschließen sei. Indessen wurde schon gesagt, daß die Madonna von St. Ulrich in dieser Hinsicht als Kompilation aus zwei Freiburger Statuen zu erklären ist. Auch hat eine von der Leiter aus vorgenommene genaue Untersuchung, die Herr Münsterbaumeister Dr. Kempf, der sie in liebenswürdigster Weise unterstützte, bestätigt, keinerlei Anhaltspunkte ergeben, daß irgendeinmal die Figur in ihrem Bestande Eingriffe erfahren hätte. Das nackte Kind wird als eines der frühesten Beispiele zu gelten haben. Die Gemeinsamkeit genau der gleichen Faltenanordnung beim Sitzmotiv des Kindes in Münstereifel und der Freiburger Madonna vor dem Münster erklärt sich aus gemeinsamer französischer Quelle. Vgl. z. B. die Maria der Donation Timbal im Cluny-Museum, Paris.

Körpergrenze fühlbar zu machen, das Spielbein hervortreten zu lassen. Bezeichnend, wie bei dem Kinde unter dem hüllenden Schal die Form des Beines sich rundet, wie das Kind den Saum des Tuches straff an den Leib zieht. Der Kopf der Madonna steht fest wie in einer weit gehöhlten Nische. Und dann die stoffliche Behandlung des Gewandes. Keine Figur der Zeit in Freiburg zeigt diese vollendet sichere Empfindung für das Organische der Stoffbewegung. Bei höchster Kunst, die in dieser Bewegung liegenden Eigenwerte zu gestalten, doch nichts, was bloß ornamental wirkte. Alles Momente, die noch durchaus in das 13. Jahrhundert hinweisen. Auch die Schwingung der ganzen Figur zeigt keineswegs die im 14. Jahrhundert geltende Linie, sondern ist noch ganz aus hochgotischer Haltung herzuleiten, motiviert durch die Last des Kindes auf dem linken Arm. Erst die Madonna von St. Ulrich bringt hierin die Übersetzung in die spätere Stilstufe.

Die Stilstufe, die die Freiburger innere Portalmadonna vertritt, ist die der klugen und törichten Jungfrauen in der Vorhalle. Ohne die Beziehungen im einzelnen zu erörtern, soll gleich gefragt werden: wann sind diese Figuren entstanden? Bei der Beantwortung dieser Frage bleibt entscheidend, wie das Verhältnis des Freiburger Zyklus zu den Skulpturen der Straßburger Westfassade beurteilt wird. Geht man von der Annahme aus, daß in Freiburg wie in Straßburg die Gestalten des sponsus wie des Verführers in einheitlichem Zusammenhange der betreffenden Zyklen auftreten und demgemäß für die Zyklen in ihrer Gesamtheit die Frage nach der Priorität gestellt werden muß, so ist nicht daran zu zweifeln, daß die Idee, die jenen Gestalten zugrunde liegt, aus Straßburg stammt. Indessen, dabei wird übersehen, daß diese Idee in Freiburg nicht in ursprünglichem Zusammenhange mit der Parabel der klugen und törichten Jungfrauen steht. In Straßburg sehen wir bei stilistischer Einheit ausgeprägte Gruppenbildung und Dramatisierung der in Frage kommenden Figuren. Sponsus und Verführer stehen im engsten, auch kompositionell betonten Zusammenhange mit den benachbarten Figuren. Hätte Freiburg diese Gruppierung gekannt, so hätte solch ein dramatischer Zug gewiß nicht gefehlt. Die Figur des Verführers hat hier aber überhaupt nichts mit den törichten Jungfrauen zu tun, sondern tritt an neuer Stelle auf. Und neben den vortrefflichen Statuen der klugen Jungfrauen steht als minderwertige Arbeit, nur wie ein Lückenbüßer, die Figur Christi. Die schlechteste Skulptur der Vorhalle! Unmöglich, zu denken, daß sie im Zusammenhang mit den klugen Jungfrauen geplant war. Denn auch die neben Christus stehende kluge Jungfrau nimmt nicht die geringste Rücksicht auf ihn, zeigt weder in der Auffassung noch in der Komposition noch stilistisch eine Beziehung zu ihm der Art, wie es in Straßburg zu sehen ist. Das wird nur erklärlich, wenn man annimmt, daß die Figur Christi erst später, um einen schon begonnenen Zyklus im Sinne der Straßburger Idee zu er-

gängen, hinzugefügt ist. Demnach sind also die Figuren der klugen und törichten Jungfrauen als Einzelstatuen zur Darstellung der Parabel begonnen, ohne inhaltlich ihren Ausgangspunkt von Straßburg zu nehmen¹⁾. Damit entfällt wenigstens von dieser Seite her die Notwendigkeit, den Freiburger Jungfrauenzyklus von Straßburg herzuleiten. Aber auch stilistisch liegt kein Anlaß vor, ihn als eine Weiterentwicklung des Straßburger Jungfrauenportals zu charakterisieren. Bei manchen gemeinsamen Zügen sind doch auch beträchtliche Abweichungen (gerade an den Straßburger Gewändestatuen) zu bemerken, die sich nicht im Sinne stilistischer Entwicklung deuten lassen²⁾. Eher läßt sich annehmen, daß Berührungen aus gemeinsamer Stilwurzel erwachsen. Sicher scheint nur, daß Straßburg die Dramatisierung der Parabel mit den Motiven des sponsus und des Verführers als eigenen Gedanken durchführte und daß Freiburg nach schon begonnener Arbeit später bei Ergänzung und Fortführung des Vorhallenschmucks jene Ideen aufgriff. Eine Datierung der Freiburger Jungfrauen in das vorletzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts würde der allgemeinen stilistischen Entwicklung nach durchaus möglich sein. Die innere Portalmadonna kann ich mir nicht später als um 1290 entstanden denken³⁾.

Die Annahme dieser Entstehungszeit für die zuletzt genannten Werke läßt sich nun bestätigen durch Betrachtung der mit der Madonna von St. Ulrich zusammengehörenden Gruppe von Freiburger Figuren. Es läßt sich nachweisen, daß der Meister der Madonna von St. Ulrich in Freiburg gearbeitet hat zu der Zeit, als man mit dem statuarischen Schmuck der Langhauspfeiler des Münsters beschäftigt war. Der eine Weg führt über die „Katharina“

1) Die Parabeldarstellung in Statuen und zwar ohne sponsus und Versucher war schon vor Errichtung der Straßburger Fassade in Deutschland bekannt, wie das Magdeburger Beispiel beweist. Vgl. dazu Walter Lehmann, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Diss. Freiburg 1913 (Druck 1916), S. 75 ff. Ebendort S. 72 ff. wird auch das Verhältnis von Freiburg zu Straßburg erörtert, doch zeigt sich, daß gerade hier der Ikonograph den Ausschlag nicht geben kann, da der Freiburger Zyklus nicht von vornherein als ikonographische Einheit feststand.

2) Das schwierige Problem kann hier nicht eingehend erörtert werden. Auf Moriz-Eichborn kann nicht verwiesen werden, da er in seinen stilistischen Vergleichen oft ganz unglücklich ist. Die summarische Datierung des gesamten statuarischen Schmucks der Vorhalle in die Zeit nach 1300 (Dehio, Otto Schmitt, Städel-Jahrbuch 1922, S. 133) scheint mir unmöglich. Der Stilstufe, wie sie an Uhrgeschoß und Galerie auftritt (vgl. Schmitt a. a. O.), entsprechen in der Vorhalle nur die Figuren der Nordwestecke und die ganz charakterlose Figur Christi. Vgl. weiter unten.

3) Aus dem Aufstellungsort läßt sich nichts für die Entstehungszeit der Figur entnehmen. Als man das Portal aufrichtete, dachte man, wie der Befund ergibt, noch nicht an die innere Madonna. Sie ist nachträglich mit den Leuchterengeln vorgesetzt. Doch wäre möglich, daß die Madonna ursprünglich für einen anderen Platz geschaffen ist. Die Leuchterengel sind nicht von der gleichen Hand.

der Adelhauser Kirche (Taf. XI, Abb. 4). Schon die Identität der Köpfe könnte genügen um in beiden Figuren die gleiche Hand erkennen zu lassen. Aber auch im ganzen ist trotz verschiedenartiger Motive gleiches Formempfinden vorhanden. Gleicher Art die flach über der Brust liegenden Formen, identisch die schematisierend schildförmige Anordnung der über dem Gürtel liegenden Falten. Wo stärkere Unterschiede auftreten, sind sie durch verschiedene Vorbilder bedingt. Denn auch die Katharina zeigt, daß ihr „Meister“ keine eigenen Gedanken besitzt, sondern seinen Mangel an schöpferischer Phantasie so ersetzt, daß er sich die Gewandmotive von anderer Seite entleiht. Die Gewandbehandlung der Katharina ist dadurch charakterisiert, daß ihr der lebendige einheitliche Fluß der Formen fehlt. Die reiche plastische Durchbildung des Untergewandes von den Knien abwärts will gar nicht zu dem scharf, nüchtern und flach gezeichneten Mantelstück darüber passen. Die Art, wie das Standbein durch eine tief eingeschnittene Faltenschlucht betont wird, weckt die Erinnerung an Straßburg. Und in der Tat ist die genannte Gewandpartie der Katharina eine genaue, bis ins Einzelne gehende Nachbildung des entsprechenden Gewandteils bei der dritten der klugen Jungfrauen in Straßburg. Den Mangel an Gewandphantasie bekundet auch eine weitere Statue des Meisters, die uns nun in das Innere des Münsters führt: die Figur des Johannes am südwestlichen Langhauspfeiler (Taf. XI, Abb. 5). Sie wiederholt mit geringen Änderungen die Querbahn des Mantels wie bei der Katharinenfigur. Im übrigen läßt sie durchgehend gleiches Formempfinden verspüren, wie auch gleiche Auffassung in der etwas starren und befangenen Haltung der Gestalten, die doch nicht ohne positive Züge von Reinheit und Einfachheit der Empfindung bleibt.

Unter der Reihe der Langhausapostel steht weiterhin eine Figur die offenkundig von der gleichen Hand gearbeitet ist wie die Madonna von St. Ulrich. Es ist Matthias, mit erhobenem aufgeschlagenem Buch (Abb. 3). In Haltung, Kopferscheinung und plastischer Formbehandlung — schon die flache, schildförmige Behandlung der Brustpartie ist kennzeichnend — trägt es so viel gemeinsame Züge mit der Maria von St. Ulrich wie mit der Katharina der Adelhauser Kirche, daß diese Werke ohne weiteres als Arbeiten eines und desselben Meisters sich zusammenschließen. Charakteristischerweise tritt beim Matthias auch das Mantelmotiv der Portalmadonna wieder auf und zwar in völlig gleicher Art wie in St. Ulrich. Es wiederholt sich schließlich in der Figur des Thomas, der, wie es scheint, ebenfalls eine Arbeit unseres Meisters darstellt. Vielleicht gehört auch der dem Thomas gegenüberstehende Christus in unseren Zusammenhang.

Von der Art des Meisters der Madonna von St. Ulrich unterscheiden sich bei sonst gleicher Stilstufe die meisten der übrigen Apostelstatuen im Freiburger Langhaus. Ihren Schöpfer können wir nach einer der für ihn charak-

teristischen, mimisch stark bewegten Gestalten den Matthäusmeister nennen. Die Ausführung des statuarischen Schmucks im Langhause kann sich nicht allzu lange hingezogen haben. In der Hauptsache verteilt sie sich auf die beiden eben genannten Bildhauer. Zeitlich wie stilistisch geht sie unmittelbar zusammen mit den Skulpturen an der Sterngalerie der Turmaußenseite. Die stilistischen Parallelen zeigen sich am augenfälligsten in dem bei den Aposteln des Matthäusmeisters vorherrschendem Kopftypus. Es ist der scharfgeprägte porträtartige Kopf der sogenannten Turmmeisterkonsole (an der Sterngalerie. Abb. Freiburger Münsterblätter IX, 1913, S. 28 und Städel, Jahrb. II, S. 127), der in der genannten Apostelgruppe vorherrscht. Am deutlichsten zu erkennen (wegen der Bartlosigkeit) beim Philippus (Taf. XI, Abb. 6). Bei der Identität der Köpfe kann kaum zweifelhaft sein, daß der sogenannte „Turmmeister“ hauptsächlich am statuarischen Schmuck der Langhauspfeiler gearbeitet hat. Denn auch die Köpfe des Matthäus, Andreas, Petrus, Jakobus sind nur Abwandlungen des gleichen Typus. Für die Gewandbehandlung sind einzelne Statuen aus der Region der Uhrgeschosses zu vergleichen. Der „Bischof“ zeigt in härterer und mehr handwerksmäßiger Ausführung die gleichen Gewandformen wie im Langhaus beispielsweise der Matthäus, nur daß bei diesem alles fließender und lebendiger durchgeführt ist¹⁾. Die breiten, starren Faltenbahnen beim „Diakon“ und ähnlich beim „Bernhard“ (Abb. Freiburger Münsterblätter IX, 1913, S. 5 u. 7) finden sich genau entsprechend beim Thomas am Eingang zum Chor und bedeuten nichts anderes als die Erstarrung der Gewandform, die auch für die Matthiasfigur unseres Meisters der Madonna von St. Ulrich charakteristisch ist. Andererseits ist auch der besondere Kopftypus dieses Meisters, wie er beim Matthias und bei der Katharina der Adelhauser Kirche erscheint, unter den Konsolbüsten der Sterngalerie vertreten in einem porträtartigen Kopf, der durch ein Tuch, wie es Steinmetzen tragen, geschützt ist. Kurzum: der plastische Schmuck der Sterngalerie und des unmittelbar darunterliegenden Uhrgeschosses rührt von den Meistern der Langhausapostel her²⁾. Setzt man den Beginn des zweiten Bauabschnitts am Turm um 1300 oder 1310 (Dehio³⁾), so rücken die Apostel in eine verhältnismäßig

1) Der hier abgebildete Philippus (Taf. XI, Abb. 6) ist für den Vergleich an dieser Stelle nicht geeignet.

2) Otto Schmitt, a. a. O. S. 133 identifiziert den Stil des „jüngeren Turmateliers“ mit dem Stil der Vorhallenstatuen. Daher auch seine Datierung dieser Figuren nach 1300. Der Zusammenhang ist indessen m. E. falsch beurteilt. Die Stilstufe der Sterngalerie = Stilstufe der Apostelmeister im Langhausinnern findet sich in der Vorhalle nur bei solchen Figuren (ohne weiteres kenntlich z. B. beim Johannes, Abraham, Christus), die zur Erweiterung des Programms und Ausfüllung vorhandener Plätze dienten. Die Formel: „Schattierungen der Qualität, aber nicht des Stils“ vermag ich nicht anzuerkennen.

3) Vgl. auch O. Schmitt, a. a. O. S. 132.

frühe Zeit des 14. Jahrhunderts. In der Tat enthält der Stil dieser Figuren nichts, was einer so frühen Entstehung widerspräche. Demnach ist auch die Madonna von St. Ulrich um 1310, wenn nicht eher, zu datieren. Ihr Vorbild, die innere Portalmadonna, kann nicht zu gleicher Zeit entstanden sein, sondern war schon etwa zwei Jahrzehnte vorher fertig. Der Meister der Madonna von St. Ulrich gehörte zu jenen Kräften zweiten Ranges, die mit Straßburger Schulung in die Freiburger Hütte kamen, um den plastischen Schmuck des Münsters abzuschließen¹⁾. Mindestens den Zyklus der klugen und törichten Jungfrauen fanden sie fertig vor und mit ihm die innere Portalmadonna, deren lebendiges plastisches Leben der neue Ankömmling in seine einfachere Formenanschauung zu übersetzen suchte. In dem Verhältnis, in dem die Maria von St. Ulrich zur Freiburger Gottesmutter steht, spiegelt sich der stilistische und zeitliche Abstand der künstlerischen Kräfte wieder, die vor und nach der Jahrhundertwende an den statuarischen Zyklen des Münsters arbeiteten.

1) Dieser Gruppe gehört auch die erwähnte Madonna auf der Barocksäule vor dem Münster an.





1. Freiburg i. Br., Münster
Innere Portalmadonna



2. St. Ulrich
(im Schwarzwald)



3. Freiburg i. Br., Münster
Matthias



4. Freiburg i. Br.
Adelhauser Kirche
Katharina



5. Freiburg i. Br., Münster
Johannes



6. Freiburg i. Br., Münster
Philippus

BÄCHS.
LANDES
BIBL.



Vesperbild, ehemals in der Pfarrkirche zu Dieburg



Gnadenbild der Wallfahrtskapelle zu Dieburg

GOTISCHE MONUMENTALFIGUREN AUS LEDER

VON AUGUST FEIGEL

Das hessische Landesmuseum zu Darmstadt beherbergt eben für eine kurze Zeit eine Figur, die ihres künstlerischen Wertes und der Eigenart ihrer Herstellungsweise wegen das Interesse weiterer Kreise verdient. Es ist ein Vesperbild aus lebensgroßen, vollrunden Figuren und stand früher in der Pfarrkirche zu Dieburg bei Darmstadt. Die nähere Untersuchung ergab, daß Sockel, Sitzbank sowie die hintere Verschalung aus Holz hergestellt, alles übrige aber, also die beiden Figuren, in einer sehr merkwürdigen Technik gearbeitet ist. Der Kern der hohlen Figuren besteht aus lohgarem Schweins- und Rindsleder. Auf dieses folgt schichtenweise Mörtel, der stark mit Hanffasern untermischt ist, sodann eine Lage grober Leinwand, darauf wieder Mörtel, und dann eine Lage feinerer Leinwand, die den Malgrund mit den Farben trägt. Auf der Innenseite der Gruppe kann man deutlich verfolgen, wie der Künstler mit dem ursprünglich weichen, bildsamen Leder, das anscheinend in einem warmen Wasser- oder Ölbad so geschmeidig gemacht wurde, daß es willig der modellierenden Hand gehorchte, die Formen geknetet hat. Das Leder muß dann sozusagen unter seinen Händen beim Erkalten zu einer festen Masse erstarrt sein, die das Gerüst für die übrigen Auftragungen abgab. Durch Überkleben einer weiteren Schicht Leder wurde dies Gerüst an schwachen oder besonders belasteten Stellen tragfähiger gemacht. Die Mörtel- und Leinwandschichten konnte der Künstler zur feineren Ausarbeitung der Einzelheiten benutzen.

Die Verwendung von Leder zu plastischen Gebilden ist nicht selten. Aber immer sind es nur Reliefs kleineren Umfangs, wie z. B. bei Lederkästchen. Dagegen sind lebensgroße Figuren aus Leder noch nicht gefunden worden, wenigstens wurden sie in der Literatur bis jetzt nicht nachdrücklich genug bekannt gemacht. Ein merkwürdiger Zufall fügte es nun, daß in Dieburg noch ein weiteres Exemplar einer solchen Lederfigur vorhanden ist, nämlich das Gnadenbild in der Wallfahrtskapelle. Es ist ebenfalls ein Vesperbild von ähnlichen Maßen und hat den Vorzug, daß es verhältnismäßig gut erhalten ist. Diesen beiden Gruppen kann noch eine andere, ebenfalls aus dem mittelhessischen Gebiet angereicht werden, die allem Anscheine nach auch aus Leder besteht, nämlich die thronende Maria in der Seminarkirche in Mainz, die ehemals in der Liebfraukirche stand (Abb. Back: Mittelrheinische Kunst, T. 32). Im ganzen Aufbau, sowie der stilistischen Behandlung nach, erschien sie mir den beiden Dieburger Gruppen so verwandt, daß ich auch bei ihr dieselbe Technik voraussetzte. Ein Abklopfen der Figur ergab nun, daß Sockel und Sitzbank aus Holz besteht, alles übrige aber hohl und mittels einer Masse hergestellt ist, deren obere Schichten mit den entsprechenden der Dieburger Gruppen

übereinstimmen, so daß man für den Kern, zu dem man bei der Untersuchung aus begreiflichen Gründen nicht vordringen konnte, ebenfalls Leder als Gerüst annehmen muß. Auch in den Abmessungen geht sie mit den beiden Vesperbildern zusammen.

Es ist nicht auffallend, daß Figuren dieser Technik gerade am Mittelrhein häufiger anzutreffen sind, gerade dort, wo die Tonplastiker so entzückende Werke geschaffen haben. Denn das Arbeiten mit dem weichen Leder ist verwandt dem Kneten des Tons. Auch dort konnten die einzelnen Teile der Gruppen getrennt voneinander hergestellt und dann zusammengesetzt werden. Ebenso war es möglich, Teile, die häufiger vorkamen, aus Modeln herauszupressen und dem fertigen, freihändig gearbeiteten Übrigen anzukleben, wie z. B. die Haare bei den Tonplastiken, und hier der breite Schmuck der Säume, der besonders bei dem Gnadenbild in reichem Maße zur Verwendung kam. Auch stilistische Übereinstimmungen mit den bekannten Tonbildwerken, die nicht durch Zeitstil zu erklären sind, bringen diese mit den beiden Dieburger Gruppen zusammen. Die üppige Fülle der Gewandung, die in weichen Linien herabfließt und sich staut, ist Allgemeingut des „weichen Stils“. Auch den Kopftypus der Marien, mit den feingeschwungenen Linien bei Nase und Augen und dem zierlichen Kinn, kann man nicht nur am Mittelrhein in dieser Zeit finden. Aber in der Art und Weise wie diese zarten Linien des Gesichtes aus dem weichen, malerischen Halbschatten des weit hervorspringenden Kopftuches sich abheben, stimmen die Dieburger Marien mit den Frauen der Lorscher Kreuztragung und der Limburger Beweinung überein. Auch in einigen technischen Besonderheiten zeigt sich ihre Verwandtschaft mit den beiden genannten Tongruppen. So wird bei dem Gnadenbild der Kopfschleier der Mutter und das Lendentuch Christi durch eingepreßte Kreissegmente von der übrigen Gewandung unterschieden, genau so wie bei der Limburger Beweinung. Solche technische Einzelheiten lassen sich nur durch Beziehungen zwischen den Werkstätten erklären; vielleicht waren solche nur örtlicher Art. Man muß da vor allem an Mainz, den politischen und kulturellen Mittelpunkt des mittelrheinischen Gebietes, als Sitz solcher Werkstätten denken, zumal Dieburg in engen Beziehungen zu den Mainzer Erzbischöfen stand. Aber auch Dieburg selbst kommt hier in Frage. Denn es ist im 14. und 15. Jahrhundert ein Hauptort der mittelrheinischen Tonindustrie. Von hier aus gingen die Töpfereien in das ganze Mainzer Gebiet, bis weit über den Rhein hinaus. Aus dem Häfnerhandwerk aber scheinen die Tonplastiker gekommen zu sein.

Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen die Dieburger Vesperbilder aus einer Werkstätte. Es sind doch so viele Übereinstimmungen in der Gewandbehandlung, der Wiedergabe des Nackten und besonders im Kopftypus der Marien vorhanden, daß man einen und denselben Künstler annehmen kann.

Das Vesperbild, das früher in der Pfarrkirche stand, ist das ältere. Es ist schlanker, steiler und zeigt auch noch technische Unvollkommenheiten. Der Oberkörper Christi ragt weit über den Unterbau hinaus und entbehrt deshalb der Unterstützungspunkte. Hierdurch erlitt das Werk Schaden, weil der Kopf zurückfiel und die Brust durch ihr eigenes freischwebendes Gewicht einsank. Vielleicht trat diese Schädigung der Gruppe schon bald nach der Herstellung ein, und, hierdurch gewitzigt, baute der Künstler das zweite Vesperbild, das heutige Gnadenbild, anders auf. Er unterfing den Oberkörper Christi dadurch, daß er Maria mit der unterstützenden Hand das Gewand emporraffen läßt. So wird der Raum unterhalb des Kopfes Christi ausgefüllt. Der technische Fortschritt wird zugleich zu einem künstlerischen. Der ganze Unterbau bekommt dadurch einen fest geschlossenen, blockartigen Charakter. Um so wirkungsvoller heben sich dann die lebhaft betonten Umrisse der beiden Köpfe ab. Das Auflagern des Kopfes Christi benutzt der Künstler, um den Eindruck des müden Zurücksinkens des Gemarterten recht fühlbar zu gestalten und dadurch, daß der Kopf dem Beschauer zugewendet ist, wird das Zwingende dieses Motivs noch eindringlicher. Am meisten aber zeigt sich die Reife des Künstlers in der nahtlosen Zusammenfügung der beiden Körper. Trotzdem der Leichnam Christi eingebettet ist in dem üppigen Schwallen der Faltenmassen, kann er sich doch ganz frei entfalten und ihnen gegenüber behaupten. Dieser harmonische, fast renaissancemäßige Ausgleich wirkt so verblüffend, daß man zunächst geneigt ist, die Entstehungszeit der Gruppe ans Ende des 15. Jahrhunderts zu setzen, während es keinem Zweifel unterliegen kann, daß sie im ersten Drittel dieses Jahrhunderts gefertigt ist.

Ein drittes Vesperbild aus dem mittelrheinischen Gebiete möchte ich den beiden Dieburger Gruppen zugesellen, nämlich die schmerzhaft Muttergottes im Dom zu Wetzlar (Abb. bei Pinder: *Genius*, 2. Buch 1919, S. 203). Dies Werk ist mit jenen beiden so eng verwandt, daß man seinen Ursprung in derselben Werkstatt suchen muß, wo auch jene entstanden sind. Es steht der Entwicklung nach ungefähr in der Mitte zwischen jenen beiden. Mit der frühen Figur stimmt es im ganzen Aufbau überein, hat aber schon etwas von dem üppigen Reichtum und der reifen Fülle des Gnadenbildes. Sicherlich gehören diese drei Vesperbilder zu den eindruckvollsten Arbeiten dieser Art, die allein schon durch ihre Größe und monumentale Wirkung eine Sonderstellung einnehmen und vor allem durch die formale und geistige Bewältigung der gestellten Aufgabe eine hervorragende Bedeutung besitzen.

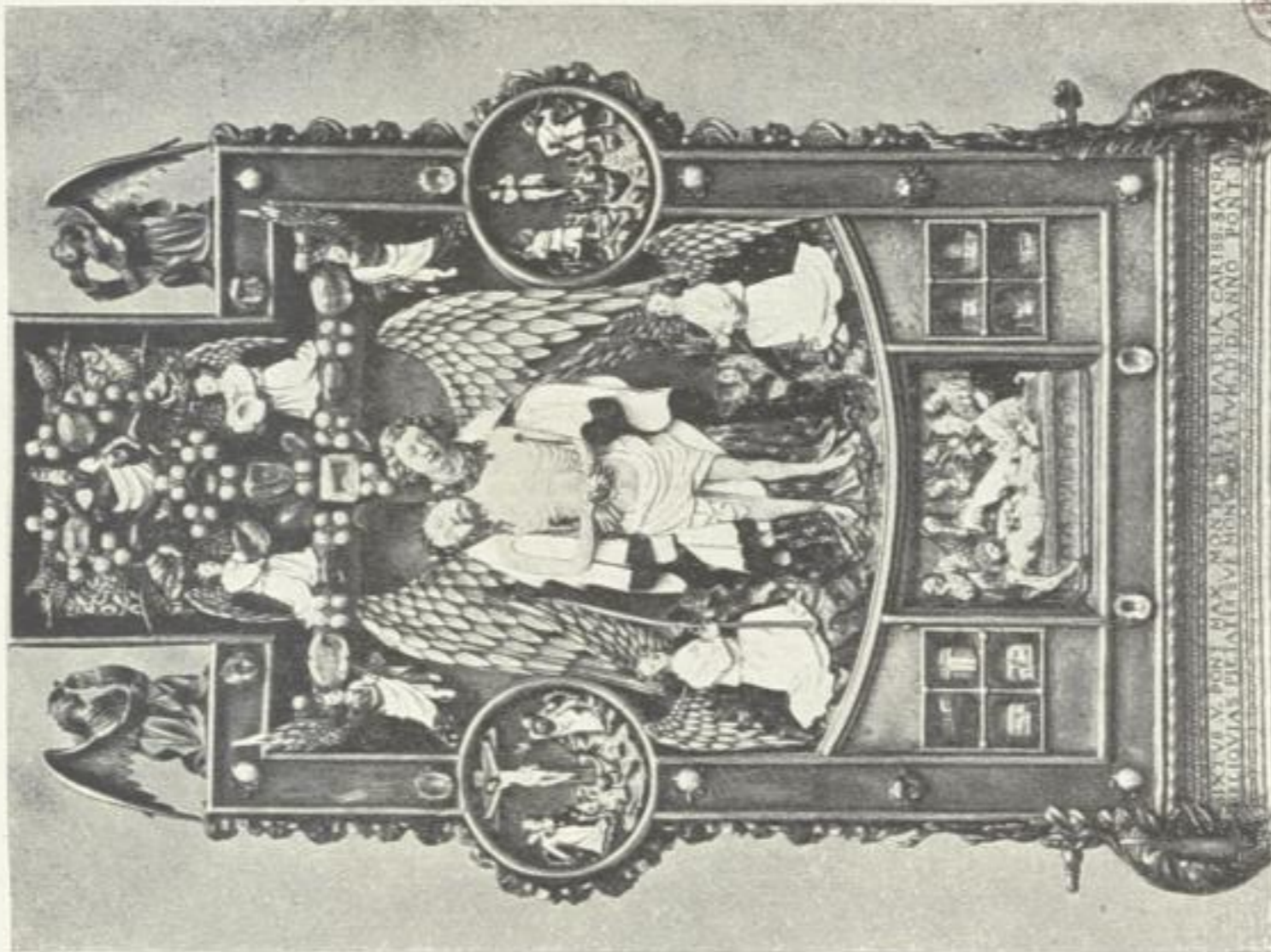
Nachtrag. Mein Kollege Dr. Freund macht mich auf das Vesperbild in Eschweiler (Abb. in *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Landkreis Aachen und Eupen*, Fig. 72) aufmerksam. Es besteht ebenfalls aus Leder und scheint, soviel man nach der Abbildung urteilen kann, in den Kreis der hier be-

handelten Gruppen hineinzugehören. Die Ähnlichkeit mit dem früheren Dieburger Vesperbild wird ursprünglich noch größer gewesen sein, da bei letzterem wohl ehemals der rechte Arm Christi steiler herunterhing, wie man aus Verletzungen der Mantelteile, die bei den Wiederherstellungsarbeiten zutage kamen, urteilen darf. Durch die im Landesmuseum inzwischen erfolgte Freilegung der Fassung kommt der Charakter der Figur wesentlich klarer zum Ausdruck. Jetzt hebt sich der abgezehrte, zerschlagene Leichnam des Sohnes von der prunkvollen, in lebhaften Farben bemalten und mit blitzenden Goldsäumen und großen festlichen Orangeflecken verzierten elfenbeinfarbenen Gewandung der Mutter wirkungsvoll ab, ein Gegensatz, der von vornherein beabsichtigt war. Die Blutsverwandtschaft mit dem Gnadenbild ist noch einleuchtender geworden, da auch dessen farbige Fassung auf demselben Gegensatz aufgebaut ist: auch dort hebt sich der dunkle, reichlich mit Blut überronnene Christuskörper von dem weißen mit goldgepreßten Säumen verzierten Mantel der Mutter wirkungsvoll ab. Wie mir Herr Dr. Hans Soeder in Wetzlar mitteilt, stimmt die farbige Haltung des Vesperbildes im dortigen Dome mit der der beiden Dieburger Figuren ebenfalls überein, da auch hier der Zusammenklang der Leichenfarbe des Christuskörpers mit dem elfenbeinfarbenen Mantel der Mutter der Träger der Stimmung ist. Auch die Gruppe in Wetzlar besteht zum Teil aus Leder: so sind das Lententuch Christi, das Kopftuch der Mutter, die gepreßten Säume und die feinen unterschnittenen Falten des Mantels aus Leder. Alles übrige soll aus Holz bestehen. Es wäre sehr wünschenswert, wenn eine eingehende Untersuchung der Gruppe auch von der Rückseite her stattfinden könnte.





1. Alabasterrelief Detroit (U. S. A.). Museum



2. Silberreliquiar. Montalto, Kirchenschatz



4. Geschnittener Onyx.
Florenz, Cab. delle Gemme



5. Alabasterrelief. Frankfurt a. M.,
Slg. Jourdan



3. Mittelstück eines Hausaltärechens, Holz. Frankfurt a. M., Slg. Goetzschel

INSINUATIONES DIVINAE PIETATIS

VON GEORG SWARZENSKI

Die Vereinigung ikonographischer und formaler Studien, mit dem Ziele größere kunstgeschichtliche Zusammenhänge zu finden, hat den Schülern Adolph Goldschmidts besonders nachhaltigen Eindruck hinterlassen; deshalb möchte ich an dieser Stelle ein Stück veröffentlichen, welches zu derartigen Betrachtungen reizt. Als ein Werk mittelalterlicher Klein-Plastik und in seiner besonderen Beziehung zu einem Bilde des größten Hamburger Malers, führt es zugleich auf zwei Gebiete, deren Erforschung Goldschmidt stets am Herzen lag, und so hoffe ich, daß die Bekanntschaft, die diese Zeilen vermitteln sollen, ihm selbst willkommen ist.

Das Relief (Taf. XIII, Abb. 1) befindet sich im Museum in Detroit (U. S. A.), und tauchte vor einigen Jahren im Frankfurter Kunsthandel im Hause von J. & S. Goldschmidt auf. Es ist in dem im 15. Jahrhundert beliebt gewordenen Material ausgeführt, welches als Alabaster oder weicher Marmor zu bestimmen ist und in der Sprache der Kataloge zumeist als „marbre tendre“ bezeichnet wird. Die Reliefplatte (ca. 25:18 cm) mit ihrer vorgekragten, zwar nicht aus dem gleichen Stück gearbeiteten, aber zugehörigen Bedachung, zeigt eine bei derartigen Arbeiten mehrfach nachweisbare Form und diente sicherlich einem liturgischen Gebrauchszweck, — vermutlich als Hausaltärchen oder vielleicht als Zierstück eines Sakramentshäuschens. Ähnliches bietet die Alabasterplastik z. B. in zwei Reliefs mit der Anbetung des Kindes in Sigmaringen und Berlin¹⁾; der freihängende Rundbogenfries mit den lilienartigen Endigungen ist ein Lieblingsmotiv der damaligen Goldschmiedekunst.

Innerhalb der deutschen Alabasterplastik gehört das Relief offensichtlich in den Kreis der besten und frühesten Arbeiten, die auf das 2. Viertel des 15. Jahrhunderts zu datieren sind. Besonders der Gewandstil mit den charakteristischen Faltenlagen am Boden und die Behandlung der Standfläche zeigen die schon äußerlich auffallenden Merkmale dieser Arbeiten. Der Christus erinnert in der geistigen Auffassung des dornengekrönten Kopfes und bezeichnenden Eigentümlichkeiten der Körperbehandlung sogar an die Pietàgruppen in Rimini und Lorch und den Frankfurter Crucifix. Man beachte die herabfallenden Schultern, die Herausarbeitung des Schlüsselbeins, die Ausführung des Brustkorbs und Lendenschurzes. Das Lockenhaar des Engels wiederholt sich ähnlich bei den Apostelstatuetten, und die Stilisierung und technische Behandlung der Flügel ist geradezu identisch mit denen der Evangelistensymbole am Kreuz in Frankfurt. Das Relief steht also zum mindesten in enger Beziehung zu den Arbeiten, die man aus der in sich stark

1) s. Städeljahrbuch I, 1921, S. 196, Abb. 45 u. 49.

verknüpften Gesamtproduktion als eine „rheinisch-italische“ Sondergruppe herausheben kann, und bei deren Betrachtung ich immer wieder, beinahe zwangsläufig, an den von Ghiberti gepriesenen Kölner Meister denken muß. (Hoffentlich sagen die Ungläubigen nicht mit Karl May: „Immer fällt mir, wenn ich an den Indianer denke, der Türke ein“!) Doch die Persönlichkeit des Meisters beschäftigt uns hier nicht; das Stück stammt wohl kaum von der Hand jenes großen Künstlers. Vielleicht geht die (sehr merkwürdige) Erfindung auf ihn zurück; die Ausführung weist auf ein Atelier im südwestlichen Deutschland. In Verbindung mit einigen anderen Stücken, die eine ähnliche Weichheit der Formgebung und die gleiche Behandlung der Augen zeigen, möchte ich die Entstehung im Gebiet von Schwaben bis zum Oberrhein suchen. Für eine genaue örtliche Fixierung fehlt jeder Anhaltspunkt; die Tatsache, daß in oder bei Lichtenthal (Baden) ein handwerklicher, klösterlicher Betrieb für geringere Arbeiten dieser Art anzunehmen ist, legt es nahe, daß auch ein größeres, führendes Zentrum, in dem unser Relief entstanden sein dürfte, in dieser Landschaft bestand.

Das zum Erstaunen Ungewöhnliche des Reliefs liegt in der Darstellung: Ein Engel hält den Leichnam Christi, — das Bild des Leides dem Beschauer gleichsam darreichend. Wie der gebrochene Körper mit seinen ausdrucksvoll bewegten, toten Gliedern gegen den Engel gestellt ist, zeugt von höchster Kunst. Die ausgebreitet-herabhängenden Flügel, der einfache, gerade Fluß des Diakonengewandes rahmen den vom Kreuz Genommenen, dem das wie ein Teppich entfaltete Velum noch eine besondere, weihevollte Folie gibt, während in dem Faltengewoge am Boden die schleifenden Füße weich gebettet sind. Der künstlerische Inhalt der Darstellung ist mit dieser Gruppe erschöpft, aber stofflich ist ein zweites Thema mit ihr verbunden: In der Ecke oben links erscheint über dem Haupte Christi die Taube und die aus Wolken ragende Hand Gottes, — also eine Darstellung der Dreieinigkeit.

Die Verbindung der beiden Darstellungen ist an und für sich schon merkwürdig, aber sie ist nur eine ikonographische Seltenheit und wird leicht begreiflich, wenn man die Geschichte der beiden, hier vereinten Stoffe verfolgt. Denn vor allem ist die Darstellung, die diese selbst hier gefunden haben, merkwürdig und des Studiums wert. Zunächst die Dreieinigkeit! Sie ist gänzlich abweichend von dem herrschenden und traditionellen Typus, der regelmäßig den thronenden Gottvater mit dem Crucifixus zeigt¹⁾. Die Darstellung unseres Reliefs ist atavistisch, z. B. bietet Niccola Pisano in einer Eckgruppe der Sieneser Kanzel eine Vorstufe. Auch hier ist der Vater durch die „Hand Gottes“ repräsentiert, und der Schwerpunkt liegt in der Gestalt

1) Der auch sonst für die Typengeschichte wichtige Einfluß eines besonders verehrten, wundertätigen Bildes dürfte auch hier gewirkt haben. Ein diesem Typus entsprechendes Wunderbild der SS. Trinità wird in S. Chiara, Neapel, verehrt.

Christi; dieser ist hier freilich nicht als Leidensfigur, sondern als Auferstandener gegeben, — beide Male jedoch in einer Erscheinung nach dem irdischen Tode!

Doch die Dreieinigkeitsdarstellung ist hier nur nebensächlich, — gleichsam assoziativ dem Stoffe beigegeben, auf dessen Gestaltung es dem Künstler ankam: die Darstellung des toten Christus. Dies ist der eigentliche Inhalt des Täfelchens, und hier handelt es sich nicht mehr um die Verarbeitung eines gegebenen ikonographischen Materials, sondern Neuschöpfung aus dem besonderen, religiösen Empfinden der Zeit. Es ist die Zeit, die die Passionsaltäre schafft, in der die großen Grablegungsgruppen, die Messe des heiligen Gregor, der Christus in der Kelter, und vor allem die Pietà beliebt wurden. Das Christusbild für die Andacht war bisher entweder der Crucifixus, oder der segnende, lehrende Heiland, Herrscher und Weltenrichter; jetzt schafft sich ein neuer religiöser Eros das Bild des toten und leidenden Christus, dem die Inbrunst der Gläubigen mit gleicher Intensität sich zuwendet, wie im vorhergehenden Jahrhundert der Maria. In dieser, von der Mystik genährten Empfindung fließt das Bild des toten Christus mit dem des „Schmerzensmann“ zusammen, — beide in ihrem Ausdrucksgehalt identisch und nur illustrativ verschieden, indem das Bild des Jammers dort im Zeitpunkt vor der Kreuzigung, hier nach der Kreuzabnahme erscheint. In beiden Fällen ist die für Empfinden und Auge kaum verschiedene Gestalt zu einer repräsentativen Figur geworden, die aus dem historisch-erzählenden Stoff der Evangelien gelöst ist, entweder aus der eigentlichen Passion — wie dem Ecce homo und der Geißelung — oder aus der Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung. Der Zusammenhang mit dem Kreuze oder dem Grabe wird uns bei den meisten Darstellungen tatsächlich noch begegnen.

Obwohl die Darstellung der Dreieinigkeitsdarstellung in unserem Relief fast nur die Bedeutung einer Anspielung hat, läßt sie doch einen entscheidenden Zusammenhang erkennen mit der Gestaltung, die das eigentliche Thema, die Darstellung des *Corpo santissimo* hier gefunden hat. Im Lauf des 15. Jahrhunderts wird nämlich in der „Dreieinigkeitsdarstellung“ der Crucifixus, den Gottvater trägt, gern ersetzt durch den (vom Kreuz genommenen) toten Christus¹⁾. Zweifellos ist der Einfluß der Pietà-Darstellungen hierfür bestimmend gewesen²⁾; denn wie der Leichnam von Gottvater gehalten wird, — das erinnert un-

1) Wie rasch und eng die Vorstellungen sich verknüpften, zeigt sich darin, daß sogar der im Grabe stehende Schmerzensmann der Meßvisionen gelegentlich als Teil der Dreieinigkeitsdarstellung beigegeben wird. Ein frühes Beispiel im Psalter des Herzogs von Gloucester (Royal Ms. B. 1, Brit. Mus. Reprod. I, pl. 17). Für das ikonographische Zusammenfließen der Dreieinigkeitsdarstellung und des „Schmerzensmannes“ ist ferner bezeichnend, daß auch der Dreieinigkeitsdarstellung das Kreuz und die Engel mit den Marterwerkzeugen beigegeben werden, obwohl diese Beigaben ursprünglich nur dem „Schmerzensmann“ zukommen.

2) Es ist erwähnenswert, daß das Herabhängen des einen Armes charakteristisch für den „westlichen“ (rheinisch-französischen) Typus der Pietà ist.

mittelbar an die Pietà, und man könnte solche Darstellungen als die männliche Variante der „Marienklage“ bezeichnen und ihre Umsetzung aus dem irdisch-mütterlichen Schmerz in väterliche Haltung, Würde und Jenseitigkeit¹⁾. (Ja, die Darstellung verliert dann oft, durch einfache Weglassung der Taube, ihre Beziehung auf die Dreieinigkeit.) Die neue Auffassung scheint zuerst in dem Bezirk gefunden zu sein, der zugleich Keimzelle und Sammelbecken des Neuesten und Besten war, — im burgundisch-französischen Kunstkreis²⁾. Es ist wohl nicht Zufall, daß das vermutlich älteste Beispiel, das Jean Malouel oder Jean von Beaumetz zugeschriebene Tondo des Louvre, die Darstellung in einem unmittelbaren Synkretismus mit der Pietà zeigt. In Deutschland dürfte diese Auffassung zuerst in der Kölner Schule zu finden sein, — in einem kleinen Bilde im Museum zu Münster (Nr. 86). Die Beziehung zu der neuen, von der Pietà beeinflussten Fassung der Trinität mag nun auch das entscheidende künstlerische Motiv unseres Reliefs bestimmt haben. Wie hier der Tote von der stehenden Gewandfigur des Engels gehalten wird, so gibt es auch einige Darstellungen der „Dreieinigkeit“, in denen der den Sohn haltende Gottvater, ganz analog dem Engel, in stehender Figur gegeben ist! In dieser Weise gibt der Meister von Flémalle, der das Thema öfters behandelt, die Darstellung in der Grisaille des Städel, und der Hausbuchmeister (Lehrs 21), sowie ein Alabasterrelief (Sw. a. a. O. XXVI. 1. 5.) folgen dieser offenbar seltenen Auffassung³⁾. Es entstehen zwei Darstellungen, die sich nur dadurch unterscheiden, daß hier der Engel, dort Gottvater den Christuskörper trägt, — und gerade ihre Seltenheit und die ungefähre Gleichzeitigkeit ihres Entstehens legt es nahe, die Entstehung der beiden Darstellungen miteinander zu verknüpfen.

Die Verbindung der Christusgestalt mit dem Engel bedarf keiner besonderen Erklärung; sie entspricht der Tendenz, die Darstellung aus der Sphäre einer erzählenden Begebenheit in das Bereich einer mystisch-symbolischen, transzendentalen Vorstellung zu heben⁴⁾. So wird sowohl die Einzelfigur des

1) Es gibt Darstellungen der Dreieinigkeit, die auch kompositionell genau dem Schema der Pietà entsprechen, nur daß statt Maria Gottvater gegeben ist! Umgekehrt sieht man im späteren 16. Jahrhundert gelegentlich Darstellungen der Pietà im Schema des „Gnadenstuhls“, z. B. Marmorrelief in Karlsruhe, Schloßmuseum.

2) Der neue Typus ist voll ausgebildet auf dem „Dossier“ der Paramente des goldenen Fließes in Wien.

3) In der Monumentalskulptur bieten zwei spätgotische Gruppen, auf die Schönberger mich aufmerksam macht, Analoges: im Mainzer Dom (KD in Hessen I, 330) und ein späteres, rückständiges Stück in Langenleiten (Unterfranken; KD Bayern XXII, S. 91). Bekanntlich gibt der Meister von Flémalle in der Kamingruppe des Werle-Altars den stehenden Gottvater mit dem Kruzifix.

4) In diesem Zusammenhang ist eine sehr merkwürdige Darstellung zu erwähnen, in der in ähnlicher Auffassung, wie auf unserem Relief, der große Engel ein Kruzifix trägt, —

Schmerzensmannes¹⁾ wie die des „Gnadenstuhl“ von Engeln umgeben, so daß die Darstellung einen rein visionären Charakter erhält. Oft sind die Engel als Träger der Marterwerkzeuge in besondere Beziehung zum Sinn der Darstellung gesetzt, oft kommt ihre Trauer zum Ausdruck, oft spannen oder reichen sie das Velum. Auch das realistische Motiv des Tragens oder Stützens wird beliebt, aber nur ausnahmsweise ist in solchen Kompositionen eine unserem Relief vergleichbare Gruppe mit einem Engel zu finden: in einem der Werkstatt Lochners zugewiesenen Bilde in Bonn (Prov. Mus. Nr. 120).

So sehr unser Relief mit der ikonographischen Tradition und dem ganzen Komplex der Passionsmystik verankert ist, ist mir doch nur eine Arbeit der gleichen Epoche bekannt geworden, welche die gleiche Darstellung zeigt: Das Reliquiar in Montalto (Tafel XIII, Abb. 2). Dieses, in der allgemeinen Literatur²⁾ kaum beachtete Stück gehört in die kleine Reihe der kostbarsten Meisterwerke der Goldschmiede- und Juwelierkunst, über deren handwerkliche Vollkommenheit man leicht vergißt, daß sie im Brennpunkt der künstlerischen Produktion und in Verbindung mit den größten und vorgeschrittensten Künstlern ihrer Zeit entstanden. Das Reliquiar befand sich ursprünglich in der reichen Sammlung des Kardinals Pietro Barbo, und die Erwähnung im Inventar von 1457³⁾ bietet einen sicheren terminus ante für seine Entstehung, die bereits zwei bis drei Jahrzehnte früher anzunehmen ist. Ebenso sicher ist der nordische Charakter der Arbeit (abgesehen von den späteren Zufügungen der Montierung). Schwierig ist jedoch eine genaue Lokalisierung. Der ganze Stil steht jenen glorreichen Werken nahe, für die die Plastik in ronde bosse, das Email und die reiche Verwendung von Perlen charakteristisch ist, wie sie am burgundischen und französischen Hofe gearbeitet wurden⁴⁾. Zweifellos ist die ursprüngliche Heimat dieses Stiles hier zu suchen; die älteste Arbeit, das „goldene Rössel“ (1404), und das Reliquiar der Chapelle de l'ordre de St. Esprit sind unbedingt hier entstanden. Aber man muß bei diesen Dingen mehr als sonst mit dem kosmopolitischen und expansiven Charakter der Produktion rechnen. Von den drei, vier übrigen Arbeiten⁵⁾ des Kreises haben wenigstens zwei Beziehung zu Italien: außer dem Matthias Corvinus-Kreuz in Gran, die bisher nicht beachtete Reliquienschließe Alexanders VI., mit

ähnlich wie Gottvater in der Dreieinigkeitsgruppe in Legden, 15. Jahrh., s. Kunstdenkm. Westf. Kr. Ahaus Taf. 16. Entsprechend trägt Maria d. Crucifix. s. Mâle. fig. 99.

1) z. B. Alabasterrelief in München, s. Städeljahrbuch I, S. 198, Abb. 63 und im Magdeburger Dom, 1. Chorkap. von Süden.

2) L'Arte XIII (1910) S. 252 ff. (E. Zippel, Un cimelio della collezione di S. Marco.)

3) Muentz, Les arts à la cour des papes II, 181 f.

4) v. Falke in Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes (ed. Lehnert) I, S. 362 ff. Ders. in Michels Histoire de l'art III, 2, S. 867 f. Molinier, Histoire générale IV, S. 219, 266.

5) Das Reliquiar der Dornenkrone im British Museum weist auf eine spätere, spanische (?) Filiation, ebenso eine bisher unbeachtete Pax im Mus. Naz. in Florenz (Nr. 350).

der Dreieinigkiet aus der Sammlung Tailor. Der figürliche Stil des Montalto-Reliquiars ist sicher deutsch, und nicht französisch. So wird die Annahme, daß hier die Arbeit eines in Italien tätigen deutschen Meisters vorliegt, wahrscheinlich. Der Gedanke an einen zufällig in römischen Urkunden genannten Aluph Alamannos¹⁾ hat wenig für sich, da das Datum seiner Erwähnung, 1471, mit dem Stil des Reliquiars kaum zu vereinen ist. Die Beziehung aber zu unserem Relief soll uns nicht verführen, eine unbeweisbare Hypothese aufzustellen. Immerhin, — daß die Erfindung auf den gleichen Künstler zurückgeht, ist nicht undenkbar. Der Kopftypus des Engels mit dem auffallend vollen Oval, die tütenartigen Falten am Boden sind auch stilistisch verwandt, — und wir wissen, daß der von Ghiberti genannte Kölner häufig Modelle lieferte, daß seine Erfindungen von anderen wiederholt wurden und daß er auch als Goldschmied tätig war.

Wenn die Lückenhaftigkeit unserer Kenntnis nicht täuscht, bieten die beiden, der gleichen Epoche und künstlerischen Strömung angehörigen Arbeiten die ersten und zunächst einzigen Darstellungen dieser Komposition. Nur hier erscheint die Gruppe in ganzen Figuren, nur hier der stehende, große Engel mit den breit herabhängenden Flügeln, der Neigung des Kopfes und der Schultern. Es entspricht der großen Lebendigkeit der Zeit, daß die Komposition sogleich in zwei Fassungen auftritt, deren Unterschied besonders in der Christusgestalt auffällt. Im Steinrelief, das den Zusammenhang mit der Trinität zeigt, der hinsinkende Christus, der der Pietà entspricht; im Reliquiar, das die Darstellung mit dem Kreuze und den Engeln, die die Marterwerkzeuge tragen, verbindet, der ruhig stehende Christus im Typus des Schmerzensmannes. Man erkennt in beiden Varianten die geistigen Zusammenhänge, die die Erfindung entstehen ließen. Daß der Ursprung der Komposition in einem der westlichen Zentren zu suchen ist, wird nicht nur durch das erhaltene Material, sondern auch durch die Quellen bestätigt: Bereits 1383 kauft Philipp von Burgund von dem Maler Jean d'Orléans ein Bild mit der Darstellung des „nostre-seigneur dans le sépulcre et l'ange qui le soutient²⁾“.

Es ist wohl nicht Zufall, daß eine dritte Variante des neuen Themas uns wiederum auf das Gebiet der eigentlichen Preziosen führt: Es ist eine der seltenen gotischen Kameen im „Gemmenkabinett“ der Uffizien. (Nr. 103; Tafel XIV, Abb. 4.) Hier steht die Darstellung in der weißen Schicht einer Onyxplatte auf dem braun der unteren Schicht in feinstem Reliefschnitt. Der Stil dieser einzigartigen Arbeit ist nordisch, und vermutlich dürfte es sich um das Werk eines französischen Meisters um 1440 handeln.

1) L'Arte a. a. O. S. 258. Eine Arbeit (Miniatur) dieses deutschen Künstlers wird von Rom, bzw. Urbino nach Ungarn geschickt (während der Regierungszeit des Matthias Corvinus!).

2) Dehaisnes, Documents II, S. 9; s. Mâle, L'art religieux S. 94, Anm.

Es ist auffallend, daß die Gruppe, deren Erfindung und Ausdruck in denkbar glücklicher Weise dem religiösen Empfinden der Zeit entsprochen haben muß, keineswegs in breitem Ausmaß in den Bilderkreis des 15. Jahrhunderts übergang. Vielleicht wird sich noch manches Beispiel finden, aber vorläufig kann ich, abgesehen von der Aufnahme der Gruppe in die größere Komposition des Bonner Bildes, nur vereinzelte, spätere Darstellungen nennen. Noch die Verbindung mit der Dreieinigkeit zeigt die Darstellung in einem spätgotischen Elfenbein im Victoria and Albert Museum (225, 67), — einem kleinen, runden Zierstück, in dem unsere Gruppe in loser Verbindung mit dem sitzenden Gottvater erscheint. Die übrigen Beispiele führen auf mehr typische Arbeiten der süddeutschen Kunst: Ein derbes Sandsteinepitaph des Kanonikus Rudolf von Westerstetten (gest. 1447) im Domkreuzgang zu Augsburg zeigt die Darstellung in dem von der Pietà und dem Gnadenstuhl beeinflussten visionären Typus. Ein künstlerisch hochstehendes kleines Hausaltärchen von 1483 in der Sammlung Götzschel (Tafel XIV, Abb. 3) verbindet die Gruppe mit Maria und Johannes und leitet damit zu dem Vorstellungskreis der Be Weinung und Grablegung über. Es ist der gleiche Gedanke, der dann in der großen Gruppe Adolf Dauchers (Augsburg, Ulrichskirche) monumentale Gestalt gewinnt¹⁾. Ein kleiner Altar in der Blasiuskirche zu Kaufbeuren (Mittlg. v. O. Schmitt.) gibt die Gruppe als selbständiges Mittelstück.

Häufiger begegnet uns die Darstellung in einer Fassung, welche die Gruppe in halber oder dreiviertel Figur, zumeist in Verbindung mit dem Grabe zeigt. Und hier handelt es sich wohl nicht um eine Abkürzung der großen ganzfigurigen Komposition, sondern um die analoge, neue Fassung, die man der ältesten und häufigsten Form des Gegenstandes gegeben hat. Denn zweifellos wurzelt die Vorstellung der aus dem Zusammenhang der Passionserzählung gelösten Leidensfigur typengeschichtlich in der Darstellung des bis zur Hüfte oder zu den Knien sichtbaren Christus, der im Grabe steht oder sitzt. Diese Darstellung, die dann besonders in der venezianischen Malerei der Renaissance wieder eine große Rolle spielt, gehört zum eisernen Bestand der italienischen Trecentokunst. Sie geht auf das in Rom verehrte, wundertätige Christusbild des Heiligen Gregor zurück²⁾ und kehrt seit den Pisani (Giovannis leggio

1) Man darf hier auch der Grabtragung mit dem aufrechten Christus gedenken, die wir von Rogier und Michelangelo besitzen. Goldschmidt wies uns schon als Studenten auf diesen Zusammenhang hin! Gerade die florentinische Kunst war für diesen Bildgedanken besonders disponiert, wie einige verwandte Kompositionen, z. B. aus dem Kreise Castagno's und Botticelli's beweisen. Das Motiv ist übrigens auch in Deutschland zu finden. Als ikonographisches Bindeglied zwischen der „Grabtragung“ und unserer Komposition ist der Stich des Hausbuchmeisters (L. 20) zu nennen, in dem der Leichnam von zwei Engeln getragen wird.

2) s. Mâle, a. a. O. S. 93 ff.

in Berlin) und Simone Martini (Pisa, Museum) in der Malerei und Plastik immer wieder, besonders in der Grabskulptur. Dabei sind bestimmte Typen leicht zu unterscheiden: bald sind die Hände Christi, nach Art des *Ecce homo* und der Geißelung, über dem Leib gekreuzt, bald hängen die Arme seitlich herab oder sind nach Oranten-Art¹⁾ erhoben. Die selbständige Einzeldarstellung ist seltener²⁾, als die symmetrische Zusammenstellung mit einem Engelspaar oder Maria und Johannes. Oft ist das Velum ausgespannt, gelegentlich, besonders in Devotionsbildern, ragt hinter Christus das leere Kreuz, und im Sinne eines rein idealen Charakters der Darstellung wird die Andeutung des Sarges oft durch ein Wolkenband oder Tuch ersetzt. In diesen Formen ist die Darstellung auch der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts ganz geläufig; in Deutschland zeigen besonders die Graphik und die Epitaphien ihre große Popularität.

Die etwas zähe Tradition wird nun durchbrochen, indem in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch dieser Typus im Sinne jener neuen Komposition umgeformt wird. Wie dort als zwei Vollfiguren, werden hier der Engel und der Christuskörper zu einer festgefügtten, kleineren Gruppe zusammengeschlossen, und es kann nicht Zufall sein, daß auch hier die nachweisbaren Beispiele wiederum der gleichen Zeit und der gleichen künstlerischen Strömung angehören.

An der Spitze steht das Altärchen aus der Sammlung Eugen Gutmann, — eins der köstlichsten Stücke aus dem Kreise der Goldschmiedearbeiten à ronde bosse, die bei Gelegenheit des Montalto-Reliquiars erwähnt wurden³⁾. (Tafel XV, Abb. 6.) Hier ist der Typus des im Grabe sitzenden „Schmerzensmannes“ in ganz der gleichen Weise mit dem Engel verbunden, wie in Montalto. Das innige Gegeneinander der schräg gestellten Köpfe hebt jeden Zweifel an dem künstlerischen Zusammenhang auf. Daß die in jeder Hinsicht vollkommene Arbeit in einem der führenden burgundisch-französischen Ateliers entstanden ist, ist nicht unwahrscheinlich und theoretisch kaum zu widerlegen. Trotzdem scheint mir auch hier die Entstehung in Deutschland nicht unmöglich: die punktierte Zeichnung auf den Außenseiten der Flügel, mit der Punze gearbeitet, hat O. von Falke zwar auch an einem französischen Stück nachgewiesen, aber sie ist viel häufiger in Deutschland zu finden⁴⁾. Und wenn für

1) In dieser Auffassung, die in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts besonders häufig auf Epitaphien sich findet, berührt sich die Darstellung mit dem Christus des Jüngsten Gerichts. Wenn, wie im Tympanon von St. Omer, dieser in stehender Figur erscheint, werden beide Typen identisch!

2) Zumeist als Gegenstück einer Maria, z. B. bei Tomaso da Modena.

3) O. v. Falke, Die Kunstsammlung Eugen Gutmann, Berlin 1912, Nr. 6.

4) z. B. auf dem Altärchen der Metzler-Sammlung in Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum, und der großen Kölner Monstranz von 1415. Zu beachten auch die Beliebtheit punktierter Darstellungen auf den Goldgründen deutscher und böhmischer Bilder der Zeit.



6. Altärchen, Goldemail. Ehem. Berlin, Slg. Eugen Gutmann



7. Holzrelief. Freiburg i. B., Slg. Dr. Münzel



8. Meister Francke. Leipzig, Museum



den künstlerischen Charakter noch schwerer eine Grenzlinie zu ziehen ist, als für die technischen Errungenschaften, so sind doch z. B. das traubenartige Blutgerinnsel der Wundmale und die ausdrucksvolle Öffnung des Mundes gerade der deutschen Kunst der Zeit eigentümlich. Die Schönheit und Vollkommenheit der Arbeit ist kein Hindernis, sie einem deutschen, etwa einem Kölner, Meister zuzutrauen.

Rein deutsch sind die beiden übrigen Darstellungen, die ich hier nennen kann. Nur wenig später als das Klappaltärchen, im 3. Jahrzehnt entstanden, ist eine Holzskulptur (Linde; 42:38 cm. Tafel XV, Abb. 7) der Sammlung Dr. Münzel in Freiburg i. B. Hier finden wir innerhalb der aus dem Sarge aufsteigenden Rahmung unsere Gruppe in stehender Darstellung, und trotz der Varianten in der gleichen künstlerischen Auffassung. Die Armhaltung und Körperneigung Christi, die von den beiden Goldarbeiten abweicht, entspricht mehr dem Pietà- und Gnadenstuhltypus, wie wir ihn im Bonner Bilde und dem Alabasterrelief fanden. Sein stilistischer Charakter weist dieses schöne Stück an den Oberrhein.

Schließlich gehört noch ein Bild in diese Reihe: Das gemalte Juwel des Meisters Francke im Leipziger Museum. (Tafel XV, Abb. 8.) Hier ist es der eigentliche Schmerzensmann mit der Geißel, der das Thema der Gruppe bildet¹). Deshalb ist die Armstellung verändert und sind das Kreuz und die Engel mit dem Marterzeug beigegeben (wie in Montalto). Aber all das erscheint als nur unwesentliches Beiwerk gegenüber dem gemeinsamen geistigen und künstlerischen Kern: dem Engel, der den Christuskörper stützt. Die „Tiefe der Empfindung und Großartigkeit der Komposition, in der die gegensätzliche Bewegung Christi und des großen Engels die nachhaltigste Wirkung üben“, kann man nun zwar nicht mehr als „Erfindung“ des Meisters Francke ansprechen, aber sein Bild ist darum nicht weniger ergreifend. Auf der Rückseite ist das (nur in Resten erhaltene) Antlitz Christi dargestellt, und es ist nicht uninteressant, daß auch die Rückseite des Goldaltärchens diese Darstellung zeigt. Schon Lichtwark hat darauf hingewiesen, daß Veronikatuch und Schmerzensmann im Grunde Ausdrucksformen derselben Idee sind.

Was ich außer diesen drei Meisterwerken noch zu nennen wüßte (ein paar Miniaturen, der Holzschnitt in Dresden Heitz-Geisberg 11), hat mit dem künstlerischen Geiste, der unsere Komposition geschaffen hat, nichts mehr zu tun.

Die Gruppe, die uns hier beschäftigt, scheint die Zeit, die sie geschaffen hat, nicht wesentlich überdauert zu haben. Sie ist die Schöpfung und ein offenbar bevorzugter Liebling einer Generation, die an der Wende zweier

1) Für die Rekonstruktion des westlichen Archetypus (s. o. S. 70.) ist besonders die Darstellung in den *Grandes heures du duc de Berry* wichtig. Abb. Mâle, a. a. O. S. 95.

Zeitalter die neue Ausdruckskunst erstehen läßt, die man mit den Worten Realismus und Individualismus wenig treffend zu charakterisieren pflegt. Was der mystische Stoff des sterbenden und toten Christus hierfür bedeutet, kann mit diesen Bemerkungen kaum nur angedeutet werden, und wenn die Betrachtung vielleicht schon zu weit geführt hat, so sei an den Satz von Goethe erinnert: „Alles Vollendete spricht sich nicht allein, es spricht eine ganze mitverwandte Welt aus.“

BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE EIGENTÜMLICHKEITEN SPÄTGOTISCHER BILDGESTALTUNG

ZWEI BILDANALYSEN VON ALFRED WOLTERS

Wer ist derjenige, der nicht eher Gehör, Geruch und Tastsinn verlieren möchte als das Gesicht? Denn wer das Gesicht verliert, ist wie ein aus der Welt Ausgetriebener; denn er sieht sie nicht mehr, noch irgend eines ihrer Dinge, und solch ein Leben ist eine Schwester des Todes.
Leonardo da Vinci

Nichts kann den Wandel, den unsere Auffassung von der künstlerischen Bedeutung spätgotischer deutscher Malerei in den letzten Jahrzehnten erfahren hat, schärfer beleuchten, als die jüngsten Schicksale der sieben Passionstafeln aus Holbeins des Älteren großem Frankfurter Altar. Das Städelsche Kunstinstitut, das die Bilder im Jahre 1866 aus der Sammlung Schäfer in Darmstadt erworben hatte, gab sie 26 Jahre später — d. h. also im Jahre 1892!! — im Austausch gegen zwei kleine niederländische Bilder des 17. Jahrhunderts, einen Teniers und einen van Vliet, an das Historische Museum der Stadt ab, weil man in den großen Tafeln im Grunde doch nur bizarre, wohl kulturhistorisch amüsante Kuriosa, keineswegs aber Kunstwerke von Rang, ja nicht einmal eines Kunstmuseums würdige Ausstattungsstücke sah. Das geschah vor nunmehr 30 Jahren! Und zweifellos nach reiflichster Überlegung und sicherlich aus ehrlicher Überzeugung. Heute aber sind die Bilder als Leihgaben des Historischen Museums wieder in das Städelsche Institut zurückgekehrt, und zwar mit der aus ebenso ehrlicher Überzeugung ausgesprochenen Begründung, daß ihr künstlerischer Wert den kulturhistorischen bei weitem übertreffe, daß die einzig richtige Umgebung für sie also die Gemäldegalerie, nicht aber das kulturhistorische Stadtmuseum sei. So wird die noch vor 30 Jahren herrschende Auffassung durch die heutige völlig auf den Kopf gestellt. Und das ist wahrhaftig kein Grund zu lächelnder Überhebung, vielmehr eine ernste Ursache zur Nachdenklichkeit und zur Besinnung. — Wie aber sind solche Wandlungen möglich? Denn heute, wo die Reihe dieser wundervollen großen Bilder die Stirnwand eines großen Oberlichtsaals im Städel in ihrer vollen Höhe und Breite einnimmt, wo sie mit ihrem gewaltigen und ungebärdigen Leben von Farben und Formen, mit der Heftigkeit und Inbrunst des seelischen Ausdrucks die ganze Weite des bedeutenden Raumes fast zum Bersten erfüllt, heute ist sie uns zur Vermittlerin eines künstlerischen Erlebens von unerhörter Wucht, von erschütternder Tiefe geworden. Und war vor 30 Jahren nur eine Kuriosität?! Wie ist das zu begreifen? Holbeins Tafeln haben sich gewiß nicht verändert. Aber: Unsere Augen beginnen wieder zu sehen, was lange verdeckt war, unser Empfangsvermögen für bildkünstlerische Eindrücke erscheint wie von Trübungen befreit. Und als ein neues,

lange ungekanntes Glück, als eine ungeahnte tiefste Erschütterung erleben wir in voller Gegenwärtigkeit in diesem und in vielen anderen Werken der gleichen Zeit aufs neue ein herrliches, lange verloren gewesenes Stück unserer eigensten künstlerischen Vergangenheit. In unseren Körpern fühlen wir mit Wonne aufs neue die ungeheuere Vehemenz einer Bewegung, die einst selbstverständlichstes Erlebnis war, uns aber so lange als eine tote, unverständliche, verschnörkelte Spielerei erschien. Unsere Seele beginnt mit einem Gefühl von Befreiung und staunender Ergriffenheit wieder die Glut und Heftigkeit eines Erlebens zu fassen, das vor kurzem noch unfaßbar, grotesk-verzerrt, übertrieben, unbegreiflich erschien.

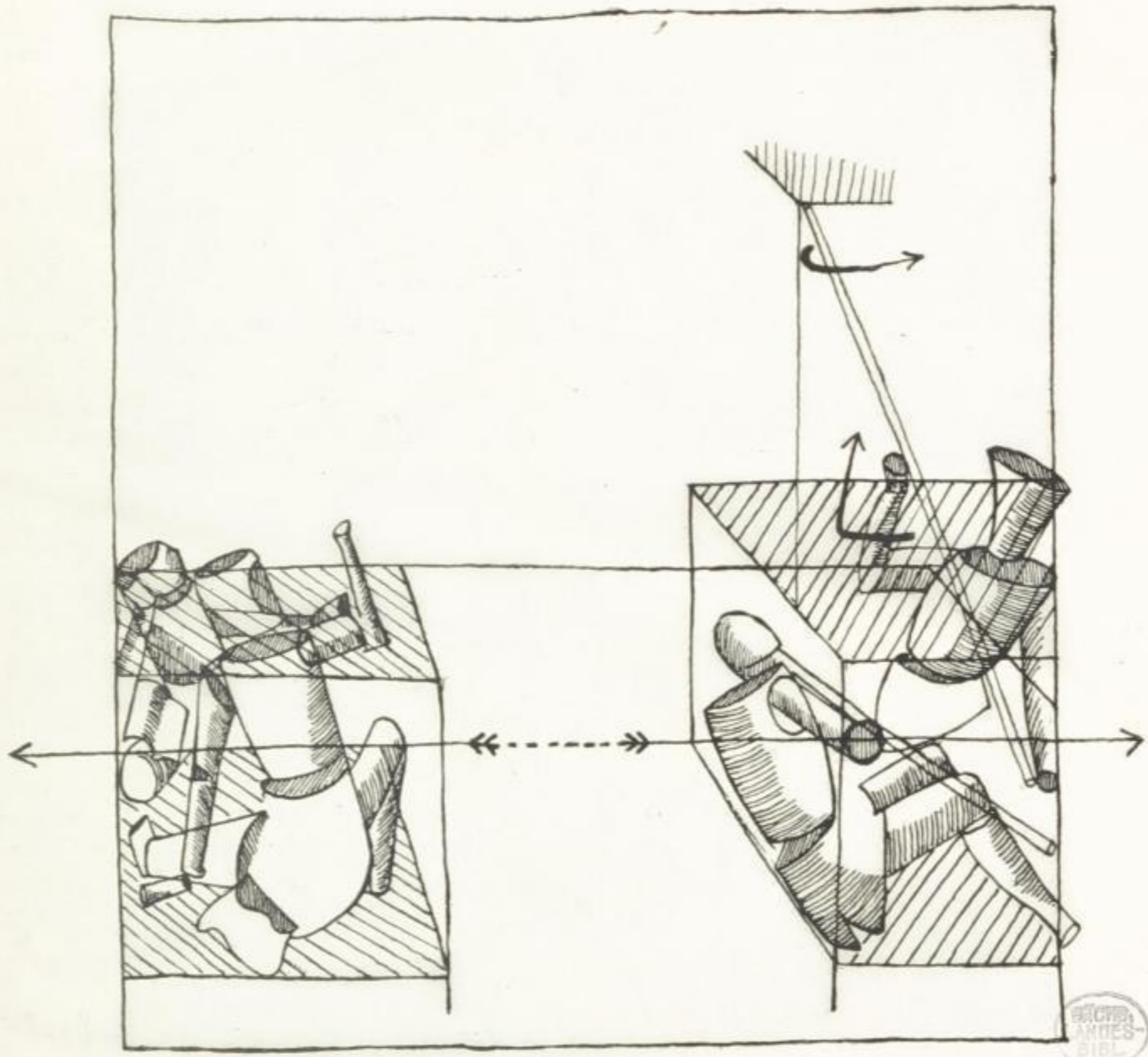
Je mehr aber aus diesem natürlichen und beglückenden Mitklingen heraus Erkenntnis erwächst, die Erkenntnis nämlich, daß wir es in jener Epoche deutschen künstlerischen Schaffens, die wir mit dem unglückseligen Wort „Spätgotik“ zu etikettieren gewohnt sind, nicht mit den letzten Zuckungen und Auswüchsen eines innerlich erschlafften Spätstils zu tun haben, — je mehr wir zu verstehen beginnen, daß diese deutsche Spätgotik einen nur ihr eigentümlichen, von ihr geschaffenen Formcharakter von stärkster Ausdruckskraft besitzt, — und je mehr wir uns der Ansicht nähern dürfen, daß wir in diesen besonderen Eigentümlichkeiten der Form und des Ausdrucks geradezu die ausgesprochensten Merkmale deutschen bildkünstlerischen Schaffens überhaupt zu sehen haben, desto zwingender erwächst die Verpflichtung, das prinzipiell Eigentümliche dieses Stilphänomens zunächst in seinen formalen Besonderheiten zu erkennen und festzulegen. —

Einen Weg zu solcher Erkenntnis anzudeuten ist der Zweck dieser Untersuchung, deren Absicht sich zunächst bewußt darauf beschränkt, formale Tatsachen bequem sichtbar zu machen; und zwar aus der Überzeugung heraus, daß solche Formgegebenheiten oder in diesem Falle besser Formereignisse erst einmal wirklich mit Augen gesehen werden müssen, ehe sie in ihrer Besonderheit erkannt werden können. Die Untersuchung wendet sich daher zunächst ausschließlich an die Augen. Um denen aber nicht mit Worten „Steine statt Brot“ zu bieten, will ich versuchen, in einfachen Strichzeichnungen, Pausen!, das deutlich sichtbar zu machen, was ich für das Wesentliche der Bildgestaltung dieser spätgotischen deutschen Malerei halte. Sie können weder um die Dinge herumreden, noch täuschen; wenn irgend etwas, so müssen sie beweiskräftig sein.

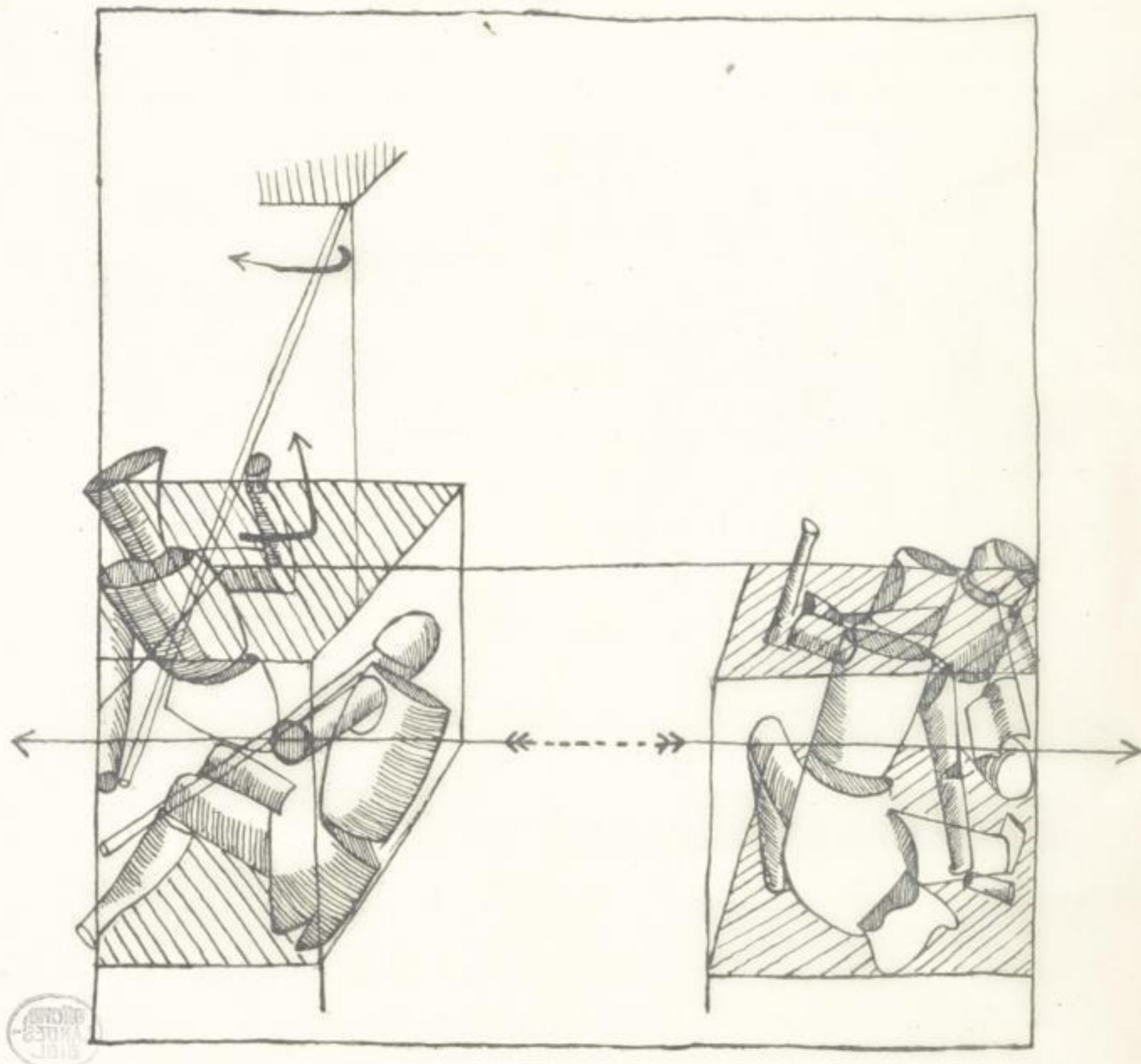
Allerdings, ganz voraussetzungslos können auch diese zeichnerischen Analysen nicht richtig verstanden werden. Als einzig notwendige, heute ja schon fast zum Gemeinplatz gewordene Voraussetzung aber ist die Einsicht erforderlich, daß wir es bei Gestaltungen dieses spätgotischen Stils nie mit Zustandswiedergaben zu tun haben, daß in ihnen nie ein in Ruhe Seiendes, nie etwas Abgeschlossenes, Fertiges, eine Formgegebenheit, nie Ruhe ge-

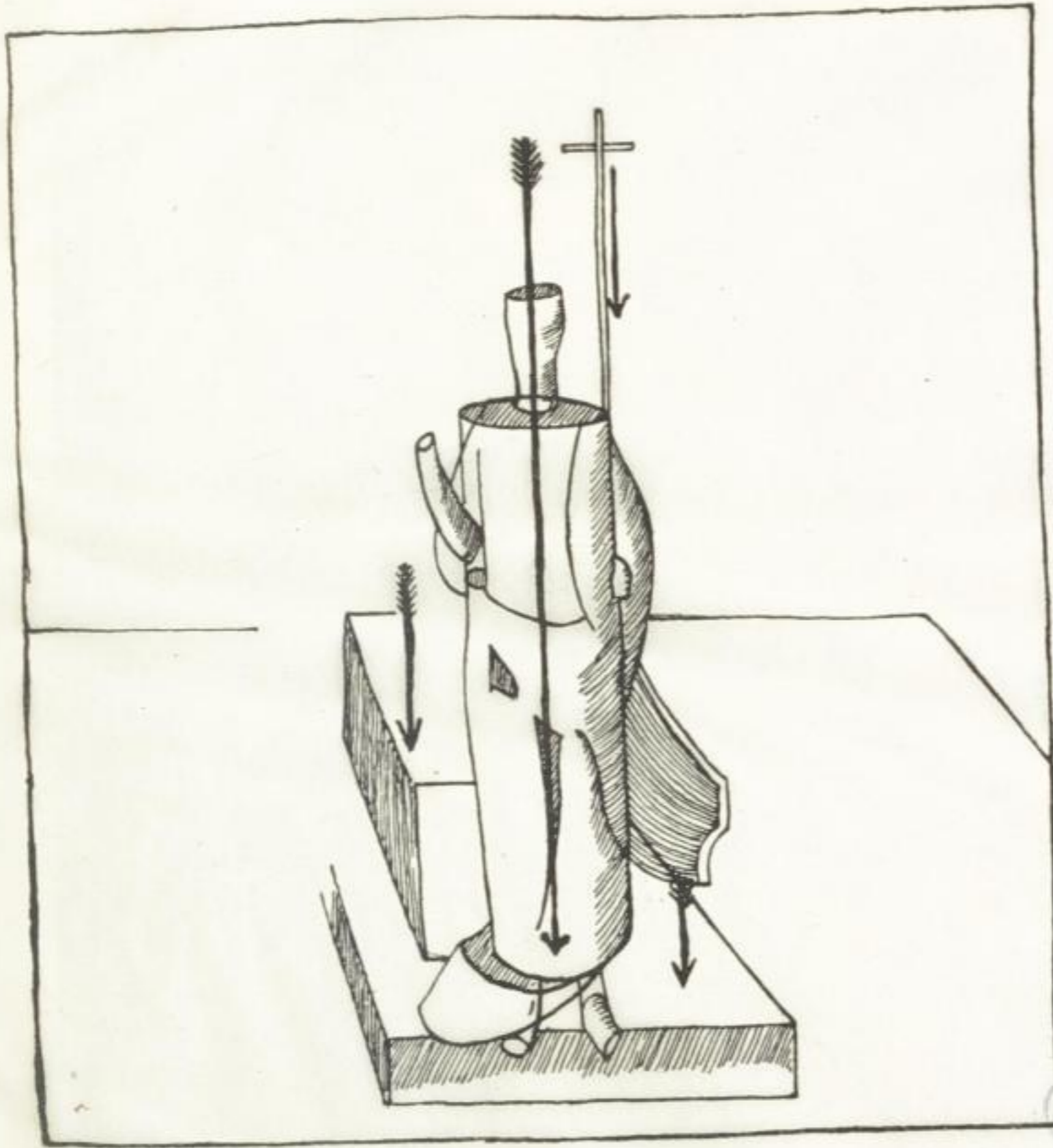




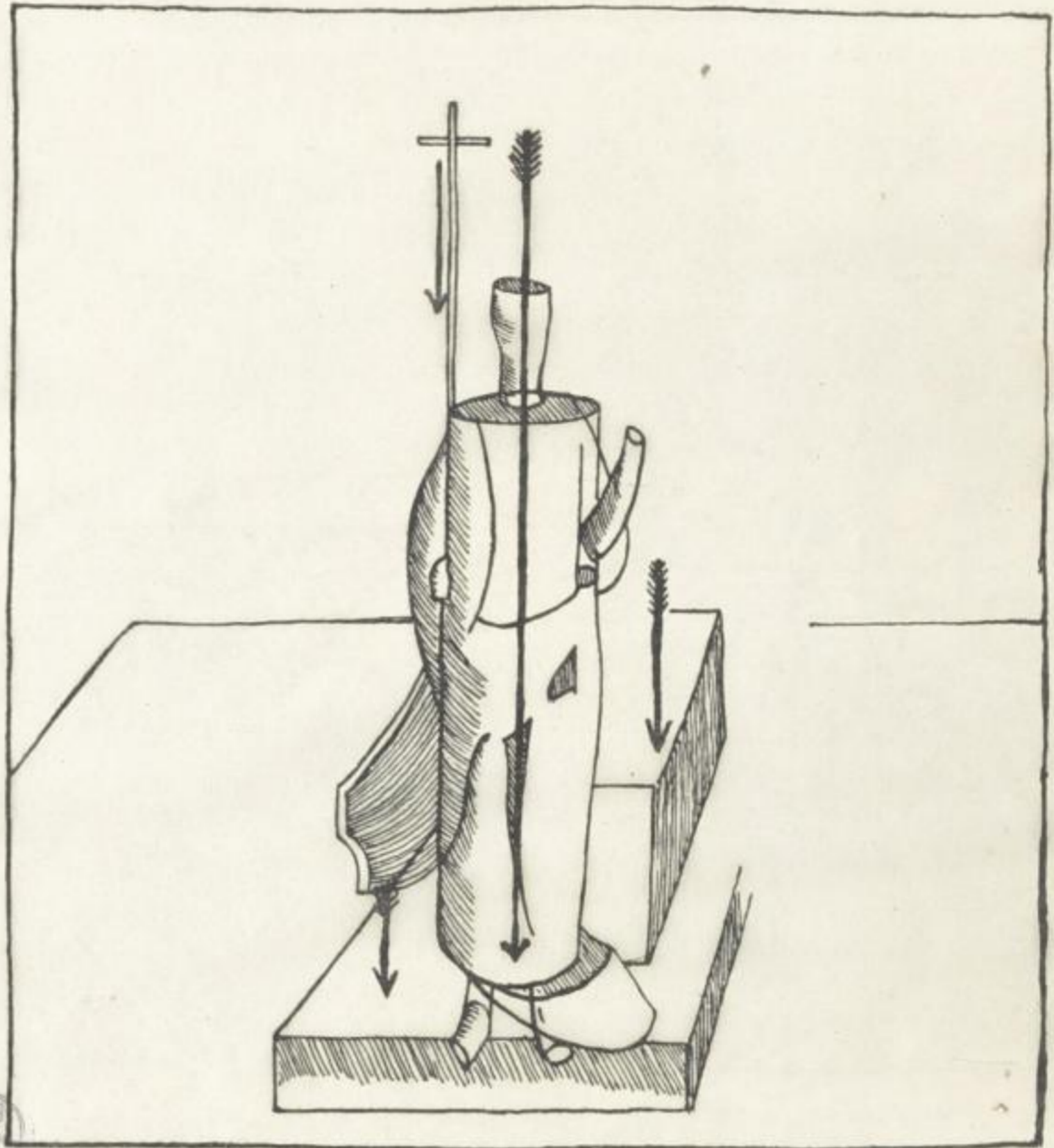


2.





1.





Holbein, der Ältere, Auferstehung. Frankfurt a. M., Städelsches Institut



staltet ist, sondern, daß es sich bei ihnen stets um eine Aktion von lebendigen Kräften, um die Darstellung eines Werdens, eines formalen Ereignisses, um etwas im Fluß Befindliches, End- und Anfangloses, kurz um Bewegung handelt, und daß nur die Betrachtung solchen Formen gerecht wird, die ihren Anweisungen auf Bewegungen zu folgen vermag.

Aber es genügt nicht, sich mit der Feststellung zu begnügen, daß das künstlerische Mittel die Darstellung der Bewegung ist, es genügt vor allem nicht, diese Bewegung nur in Linien, in der Fläche, etwa in einem unruhigen, vielleicht bizarr erregten Umriß zu sehen.

Das Wichtigste, auf dessen Sichtbarmachung es mir hauptsächlich ankommt, ist nach meiner Überzeugung die Tatsache, daß diese Bewegung eine dreidimensionale, räumlich wirkende ist. Oft genug wird nur durch die räumliche Expansion der Bewegungen einzelner Formbestandteile der Bildraum geschaffen, dann aber ein Bildraum, der nun auch selbst in Bewegung, in eine oft vielfältige, meist gegensätzliche Bewegung gerät. Dabei ist es ganz bedeutungslos, ob es sich bei den Einzelformen, die durch ihre Einzelbewegungen die Raumbewegung schaffen, um Architekturteile, landschaftliche Requisiten, um menschliche Körper, Gewänder oder irgend etwas anderes sonst handelt. Nur in den Fehler darf man nicht verfallen, diese Einzelbewegungen flächig oder als Linien zu sehen. Dann wäre es um ihre stärkste Wirkung geschehen, weil nicht nur der größere Teil ihrer eigenen Bewegung verloren ginge, sondern weil vor allem ihre raumschaffende Energie wirkungslos bliebe. Ehe man aber nicht zum Erlebnis dieses in Bewegung versetzten Raums gelangt, bleibt das Beste an Bildern dieser Zeit unverstanden, stumm, wie das Wesentliche einer Statue stumm bliebe, die man nur in ihrer flächigen Projizierung nachzeichnen würde. — Gerade Bilder, wie die beiden Holbeinschen Tafeln, die ich als Beispiele gewählt habe, gelten oft wegen des Mangels an eigentlicher Wiedergabe und Festlegung der räumlichen Umgebung, in der sich die Szene abspielt, als unräumlich, flach. Sie sind es im Sinne einer Renaissance-, einer Barockdarstellung, da sie weder wie jene einen klarbegrenzten, abtastbaren Bühnenraum haben, noch wie diese trotz des unbestimmten schwarzgrünen Hintergrundes eine Raumunendlichkeit mit malerischen Mitteln vorspiegeln. Sie besitzen in einem anderen Sinn ein völlig andersgeartetes aber ebenso starkes räumliches Leben, keine räumliche Existenz zwar, dafür aber eine um so stärkere räumliche Aktion.

Auf der Auferstehung (Tafel XVI mit 3 Pausen) steht die Figur Christi, wenn man sie für sich aus dem Bilde herausgelöst betrachtet (Pause 1), in der Mitte und im Vordergrund des Bildraums, dessen Ausdehnung die Zeichnung ungefähr angibt, wie eine Säule, räumlich ganz sicher fixiert, in absoluter Ruhe, ganz streng sachlich da. Vor allem: Sie steht. Der in die Tiefe gestellte, auflastende Sarkophag, die senkrecht gehaltene Fahnenstange ver-

stärken diesen Eindruck festen, säulenhaften Aufstehens. Aber das ändert sich schon vollständig, wenn man die Pause 2 mit den Kriegsknechten hinzunimmt. Sie versetzen den vorderen Bildraum rechts und links in eine ungeheuer heftige, zuckende, wie knatternde Bewegung von rasendem Tempo. Dadurch, daß diese Bewegung sich nach außen richtet, vor allem aber, weil sie durch die Einzwängung in feste Räume, durch die Einpressung in unsichtbare Wände — die sie zu sprengen droht wie der Druck der Dampfes die Schale des Kessels — weil die Bewegung hierdurch eine ungeheuer explosive Heftigkeit und Expansionskraft bekommt, wird zugleich eine merkwürdige Freilegung des Mittelraums mit der stillen Mittelfigur, eine Trennung nach rechts und links, eine Lösung bewirkt, durch die die Gestalt Christi nun auf einmal etwas überaus Edles, formal Erhobenes und damit zugleich Erhabenes bekommt. Und während sich in der Wurzel gleichsam wie in einer Kraftzelle diese eingezwängte äußerste Kraftanspannung, dieses Prestissimo zuckendster Bewegung zu befreien versucht, spielt sich nun im oberen und zugleich rückwärtigen Bildraum — in der Region der Wipfel sozusagen — eine mildere doch ebenso wirkungsvolle Bewegung ab, ein Andante verglichen mit dem Presto in der Unterzone. Diese Bewegung aber, in die der ganze obere rückwärtige Bildraum gerät, sie ist nicht eingezwängt, daher auch nicht so krampfhaft, explosiv, sondern die vielerlei Bewegungsrichtungen, die hier spielen (Pause 3), ergeben insgesamt einen merkwürdigen Eindruck von ewigem horizontalem Zerren, Dehnen, von leichtem Hin- und Herschweben. Diese Bewegung, die durch das Anstoßen an den Bildrahmen verschärft, am stärksten auch wieder nach außen gerichtet ist, bewirkt aber in Verbindung mit der explosiven Knatterbewegung im unteren Bildraum, daß nun auch der für sich betrachtet so ruhige vordere Mittelraum mit der aufstehenden Gestalt Christi in Bewegung gerät, so daß sie emporzuschweben, nach aufwärts zu gleiten beginnt, in einer ewigen, stolzen und flüssigen Bewegung ohne Ende, ähnlich der eines vom Grunde des Wassers zur Oberfläche steil und schnell auftauchenden Schwimmers.

So wäre also der Sinn dieser ganzen Bildgestaltung, dieses ewigen Aufeinanderwirkens und Gegeneinanderwirkens dreier deutlich getrennter räumlicher Formkomplexe — drei Weltkörpern vergleichbar, die im freien Weltraum aufeinandertreffen und sich in ihrer Bewegung gegenseitig beeinflussen — darin zu sehen, daß der ursprünglich ruhende Mittelraum mit dem Zentralkörper der Christusfigur zunächst durch Absonderung und Lösung isoliert wird — auf ihn bezogen sind ja alle Bewegungen irgendwie zentrifugal — und daß dann auch er aus der Ruhe gelöst und in eine Bewegung versetzt wird, die zum schönsten und reinsten formalen Symbol des eigentlichen Bildinhaltes wird.

Einem Einwand muß ich von vornherein begegnen, der an dieser Stelle

erhoben werden könnte. Eine Bildbetrachtung nämlich, die, falsch eingestellt, ein Bild wie dieses auf seine flächige Disposition hin beurteilen würde, möchte vielleicht in den Spießen der Kriegsknechte etwas wie eine auf die Mittelfigur Christi bezogene Dreieckskomposition sehen. Das wäre meiner Meinung nach prinzipiell falsch. Denn auch die Spieße ruhen nicht in der Fläche; auch sie befinden sich in dreidimensionaler Bewegung. Am deutlichsten der auf der Pause 2 gezeichnete und in seiner — nur augenblicklichen — räumlichen Lage festgelegte lange Spieß rechts. Er ist unten bei der linken Hand des Wächters fixiert; dessen Rechte aber versetzt ihn in eine kreisende kegelförmige Bewegung mit dem größten Ausmaß bei der Lanzenspitze. Der eckige Stoß des Armes treibt übrigens auch diese Bewegung am stärksten nach außen. Es entsteht dadurch eine kleine erregte Sonderbewegung zwischen den größeren Bewegungskomplexen, eine kleine nervöse Raumstörung sozusagen. Vor allem aber haben die drei Spieße die Aufgabe, durch ihr schräges Emporstoßen von unten her die gleichmäßig gleitende Aufwärtsbewegung der Mitte mit scharfen, ruckartigen Bewegungsimpulsen ein paarmal kurz zu verstärken, zu beschleunigen. —

Auch die Gestaltung des zweiten Bildes, des Judaskusses (Tafel XVII mit 3 Pausen), glaube ich durch die Zerlegung in drei räumliche Formkomplexe, denen wiederum drei Pausen entsprechen, am klarsten analysieren zu können. — Die Pause 1 versucht eine Reihe von Kraft- und Bewegungsrichtungen zur Anschauung zu bringen, die alle zentrifugal von der in der vorderen Raummitte stehenden Christusfigur ausgehen, die sich hauptsächlich im vorderen Bildraum bewegen, gelegentlich aber leise in die rückwärtige Raumsphäre hinüberspielen. Sie haben eine doppelte Wirkung. Wie die Bewegungen in der Auferstehung bedeuten auch sie ein Isolieren, Lösen, Befreien, Erheben der Gestalt Christi durch ihr Abgleiten nach außen. Der ganze vordere Bildraum scheint durch sie und mit ihnen in diese von der Mitte her auseinandergleitende Bewegung zu geraten. Außerdem aber schaffen sie eine schwere, zugleich drückende und zerrende Zugbelastung der Mitte wie durch schwer hängende Ketten, die mit zäher Energie nach außen gezogen werden. Das Tempo dieser Bewegung ist im Gegensatz zu dem rapiden knatternden Tempo an der gleichen Raumstelle des anderen Bildes langsam, stetig, gezogen; die Energie aber, die ausgeübt wird, ist von zäher, unwiderstehlicher Kraft. Die Ausgangspunkte dieser Zugbelastungen liegen weit außerhalb des Bildrahmens; ihre Wirkung geht daher auch weit über ihn hinaus. Nirgends hat man das Gefühl des Gepreßtseins durch ein Anstoßen an den Rahmen — wodurch bei der Auferstehung der aufwärtstreibende Druck auf die Mitte ausgeübt wurde — vielmehr wird durch dieses weite nach außen hin und von außen her Wirken der Bewegungen und der Kräfte das Gleiten fast ins Unendliche ausgedehnt, das Lasten ins fast Maßlose verstärkt. Wer

einmal gesehen hat, wie auf unbelebten Flußläufen schwer beladene Kähne von Leinpfadgängern gegen die Strömung gezogen werden — der Kahn gleitet weit vom Ufer entfernt in der mittleren Fahrrinne, das lange schwere Zugtau, das durch die eigene Last tief, wie eine Girlande herabhängt, ist an der Mastspitze befestigt, damit es das Wasser nicht berührt, das menschliche Arbeitstier aber strebt in einer ewig gleichmäßigen verbissenen Energie, ins Tau gehängt, ganz langsam, aber mit einer ungeheuer zähen und konsequenten Kraft vorwärts, Schritt für Schritt, unaufhaltsam — der hat in lebendigster Wirklichkeit ein gutes Teil der gleichen Bewegungen, der gleichen Kräfte erlebt, die auf dem Bilde in Formsymbolen an der Gestalt Christi ausgeübt werden. — Ganz anders und ähnlicher der gleichen Stelle in der Auferstehung ist die Wirkung der Kräfte, die den oberen rückwärtigen Bildraum in Bewegung versetzen (Pause 2). Wieder entsteht dieses Hin und Her, dieses ewige Zerren; hier ist es allerdings mehr ein ruckweises Hin- und Her- und Aufeinanderstoßen an Stelle des Gleitens und Dehnens dort. Die Bewegungen am linken Bildrand gehen über ihn hinaus. Alle anderen aber sind mehr aggressiv, stoßend, sich gegenseitig drückend nach innen gerichtet. Der stärkste Bewegungseindruck ist aber auch hier der, der in der Gestalt des Petrus nach außen wirkt; und gerade die absolute Richtungsänderung an dieser Stelle, dieses vollständige Umklappen verleiht diesem ganzen Komplex bewegter Formen seine besondere Kraft, sein ungewöhnliches Ausmaß. Diese, ich möchte sagen: Kehrtschwenkung, durch die die Bewegung eine außerordentliche ruckartige Energie bekommt, erscheint als Ergebnis und Ausdruck einer ungeheuren inneren Spannung, als Äußerung eines besonders heftigen Impulses. Hier ist Angriff und Flucht, Lösung und Bedrängung zugleich. — Von einem ungeheuren, kriegerischen und tragischen Pathos sind die Bewegungsenergien erfüllt, die die 3. Pause veranschaulicht. Mit den Schritten riesiger Kolosse stampfen sie durch den Bildraum, wie Kolben stoßen sie in unerhörter, konsequent geradeaus gerichteter barbarischer Kraft auf die Bodenfläche auf, zugleich hinauf und hinunter reißen sie, Stoß sind sie zugleich und Zug. Weit geht ihre Aktion über den Bildraum hinaus. Wo sie auftreffen, scheinen sie den Boden zu durchstoßen. Das Tempo ist wuchtig, ungeheuer schwer betont; man wäre versucht, es „maëstoso“ zu nennen, wenn es dazu nicht zu heftig, zu erregt wäre. Die Energien, die in den Gelenken konzentriert sind und aus ihnen herausschnellen, haben eine Kraft und zugleich klare Eindeutigkeit, daß unwillkürlich das Erlebnis arbeitender Maschinen in der Erinnerung auftaucht. Auch dieses ungeheuer pathetische Auf und Ab spielt sich im Raum, nicht in der Fläche ab (Kreuzstriche bezeichnen auf der Pause die Stellen, wo ihr Auftreffen auf dem Boden die räumliche Fixierung am deutlichsten erlaubt). An dieser Stelle darf aber auch die in der Tat hauptsächlich zweidimensionale Wirkung der Parallelen nicht

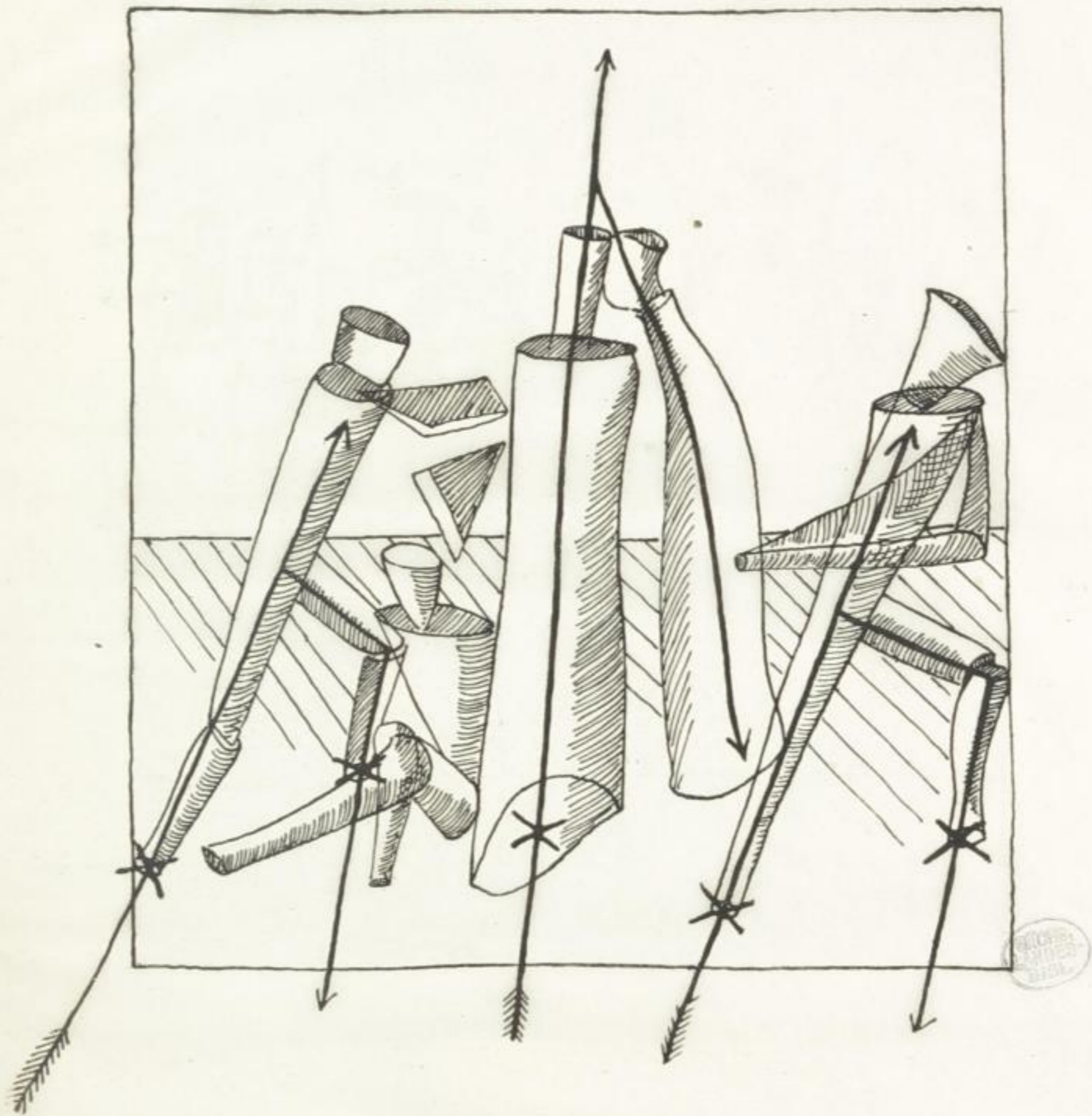
übersehen werden, die durch die Körper der beiden Kriegsknechte gebildet wird. Wie ein schriller, fast hörbarer Schrägriß zerfetzt sie die Bildfläche — übrigens auch den vorderen Bildraum —, und hat doch gleichzeitig etwas quälend Zähes, Zerrendes, Belastendes, zum Widerstand Reizendes, vergleichbar der Wirkung einer Quintenparallele im harmonischen Satz. Man sehnt sich irgendwie nach einer Veränderung des gegensatzlosen, gleichgespannten Verlaufs in der Bewegung dieser Parallelen, sei es durch plötzliche Knickung, sei es auch nur durch ein allmähliches Auseinander- oder Zusammenfließen. Die absolute, ich möchte sagen: rettungslose Parallelität aber quält, belastet. — So bilden auch diese Parallelen keineswegs — wie man ja meinen könnte — ein durch das Gleichmaß der Richtungen bedingtes beruhigendes Moment. Sondern: Sie erregen, weil sie zerreißen, und sie quälen, weil sie zäh eine gleichmäßige Spannung beibehalten, deren Lösung man notwendigerweise ersehnt. — Es ist nicht erforderlich, im einzelnen zu sagen, wie vollendet die quälende, schmerzlich lastende, zugleich aber dramatisch zur höchsten Spannung gesteigerte Tragik des Vorganges durch die angedeuteten formalen Eigentümlichkeiten auch in diesem Bilde symbolisiert wird. Nur das Eine möchte ich noch betonen: Wie auch hier wieder die Gestalt Christi durch das zentrifugale Abgleiten der meisten Bewegungen nicht nur etwas ausgesprochen Erhabenes, sondern auch etwas merkwürdig Unberührtes, ja Unberührbares bekommt. Es ist, als wenn die ganze heftige Aktion, die um ihn herum tobt und an ihm ausgeübt wird, trotz aller körperlichen Belastung doch eigentlich von ihm abglitte, ihn gar nicht treffen könnte. Er bekommt dadurch etwas merkwürdig Unkörperliches, Immaterielles, Unirdisches. —

Für das Verständnis der künstlerischen Grundanschauung, aus der derartige Gestaltungen erwachsen, erscheint mir eines noch wichtig: Die Tatsache nämlich, daß die einzelnen Komplexe bewegter Formen, aus denen sich die Gesamtheit einer solchen Bildgestaltung zusammensetzt, nie zur Deckung oder zur Lösung kommen, sondern daß ihre Eigenexistenz in ihrer Gegensätzlichkeit, in ihrem Kampf, ihrem Zusammenprallen, Durchkreuzen stets scharf betont bleibt. Diese Art der Bildgestaltung kann und will keine Einheit aus einer Mehrheit bilden, sie braucht mindestens eine deutliche Zweifheit, oft eine Dreifheit, ja Mehrheit. Sie bildet „kontrapunktisch“, wenn man diesen naheliegenden Vergleich aus der Musik anwenden darf. Sie baut auch nicht aus Einzelgliedern eine Bildarchitektur auf, fügt nicht von außen her nach innen hin zusammen. Ihr Wesen ist eher zentrifugal. Es ist, als stünde der Künstler im Bildraum selbst und stieße von dort aus die einzelnen Formbestandteile nach allen Seiten leidenschaftlich von sich ab, um sich von ihrem Druck zu befreien, während man vom Renaissancekünstler, um im Vergleich zu bleiben, sagen müßte, daß er sich außerhalb des Bildes befände und von außen her seine Bildarchitektur ruhig ordnend und unbelastet zusammenfüge.

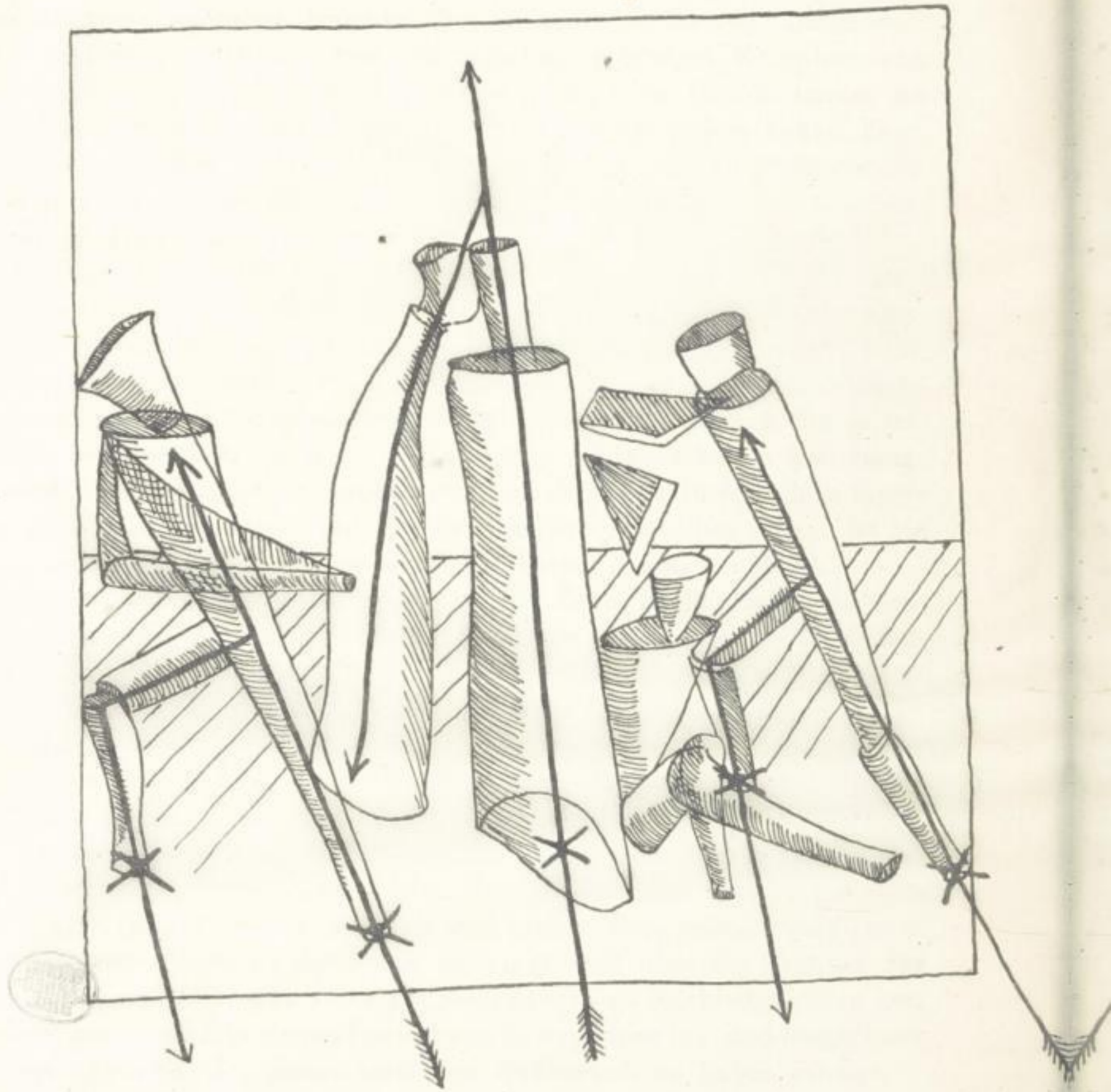
Wobei noch als sehr wesentlich hinzukäme, daß wir jenem gewissermaßen bei seiner Aktion zuschauen würden, bei einer Aktion, die kein Ende haben darf, weil das Geschehen als solches ja das Wichtigste ist, während jener uns den Anblick seines Baues erst dann gewähren würde, wenn er vollendet wäre, stünde. — Dem spätgotischen Künstler ist die Dissonanz meist wichtiger als die Konsonanz, die Spannung bedeutet ihm mehr als die Lösung. Darin aber, daß die einzelnen Bewegungen und die zusammengehörigen Komplexe von Bewegungen trotz gelegentlicher Verschmelzung doch im Grunde immer ein Leben für sich führen, ihre Wirkung für sich und gegen andere haben, liegt, glaube ich, ein grundsätzlicher Gegensatz zum Barock, der die Fülle der Bewegungen doch stets irgendwie zur Verschmelzung zu bringen, zu einer Gesamtrichtung zusammenzufügen oder einer Hauptbewegung unterzuordnen trachtet. Es ist mir bewußt, daß gelegentlich auch der deutsche Barock, besonders der späte — am häufigsten in der Architektur, doch nicht einmal selten auch in der Plastik — etwas von dieser, ich möchte sagen „reinen Scheidung“, von dieser Kontrapunktik hat. Nie aber in solcher Unbedingtheit und solcher Konsequenz wie die Spätgotik. Wir pflegen ihn in solchen Fällen als besonders deutsch, als besonders unklassisch, als am wenigsten international gerichtet zu empfinden. Und sicherlich dürfen wir in dieser Neigung zum „Kontrapunktischen“ etwas spezifisch Deutsches sehen. Ist sie doch auch ein Merkmal der besten und deutschesten deutschen Musik.

Der beschränkte Raum verbietet es mir, an dieser Stelle auch noch vom Problem der Farbe zu sprechen. Vielfach würde man dabei zu ähnlichen Resultaten kommen. In dem besonderen Falle des älteren Holbein, dieses ungewöhnlichen Koloristen, wird — in den Frankfurter Tafeln wenigstens — die Heftigkeit der Raumbewegung durch die Farbe nicht nur unterstützt, verdeutlicht und verstärkt, sondern die ganze Bildgestaltung wird durch eine Vermehrung der Einzelkomplexe noch komplizierter, noch bewegter gestaltet, noch mehr zerrissen, noch öfter zerfetzt. Ein räumliches Formgebilde kann durch die Farbe in zwei oder drei neue Gebilde zertrennt werden mit ungeheuren Gegensätzen von eiskalt und glühendheiß beispielsweise, oder die komplementäre Wirkung der Farbe schwingt weit über die Grenzen der einzelnen Raumgebilde hinaus und stellt Beziehungen zu Nachbargebilden her, so daß man gelegentlich in einem Taumel von Bewegungen hin- und hergerissen und geschüttelt wird, der kaum noch eine Faßbarkeit zu haben scheint.

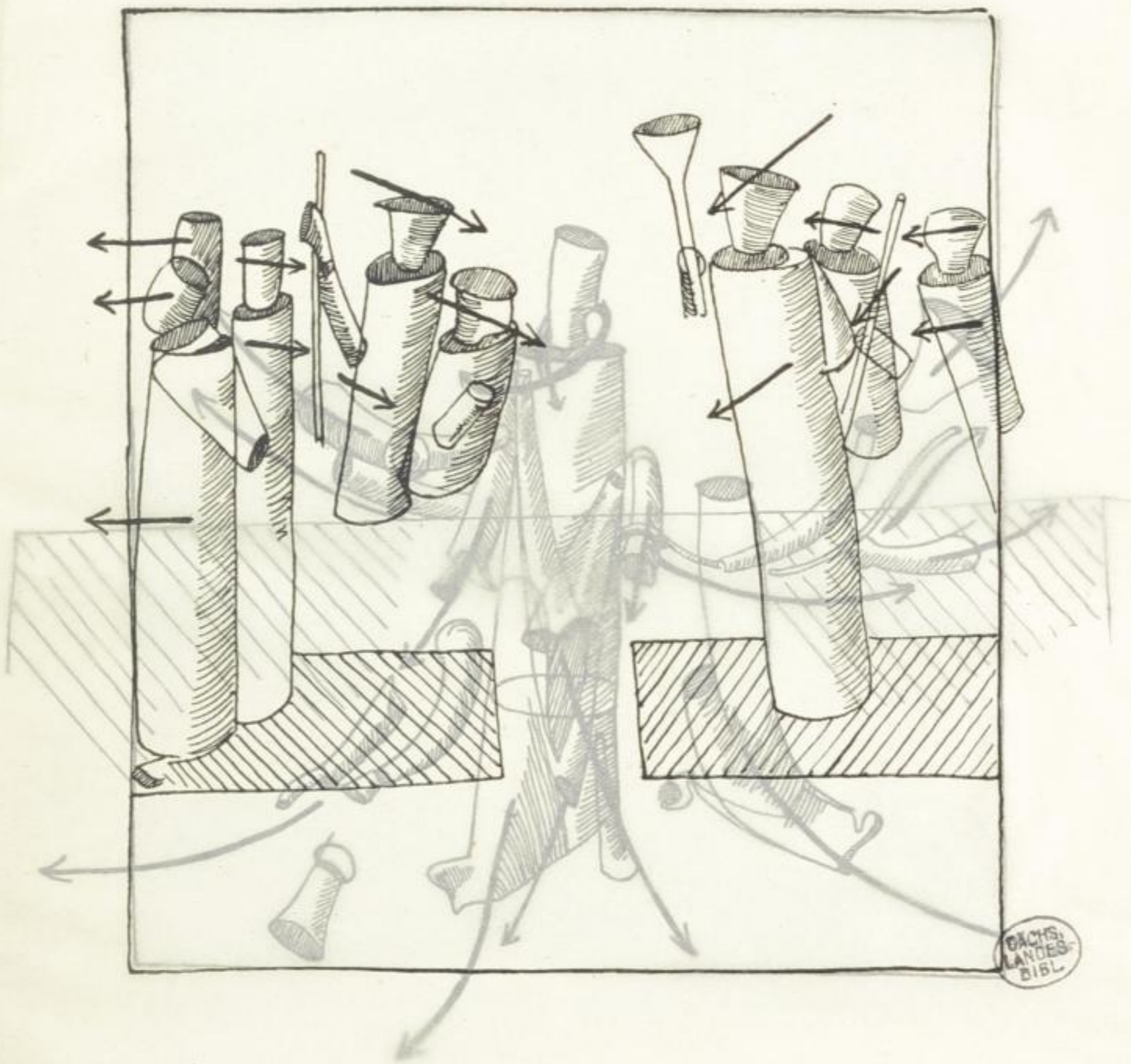




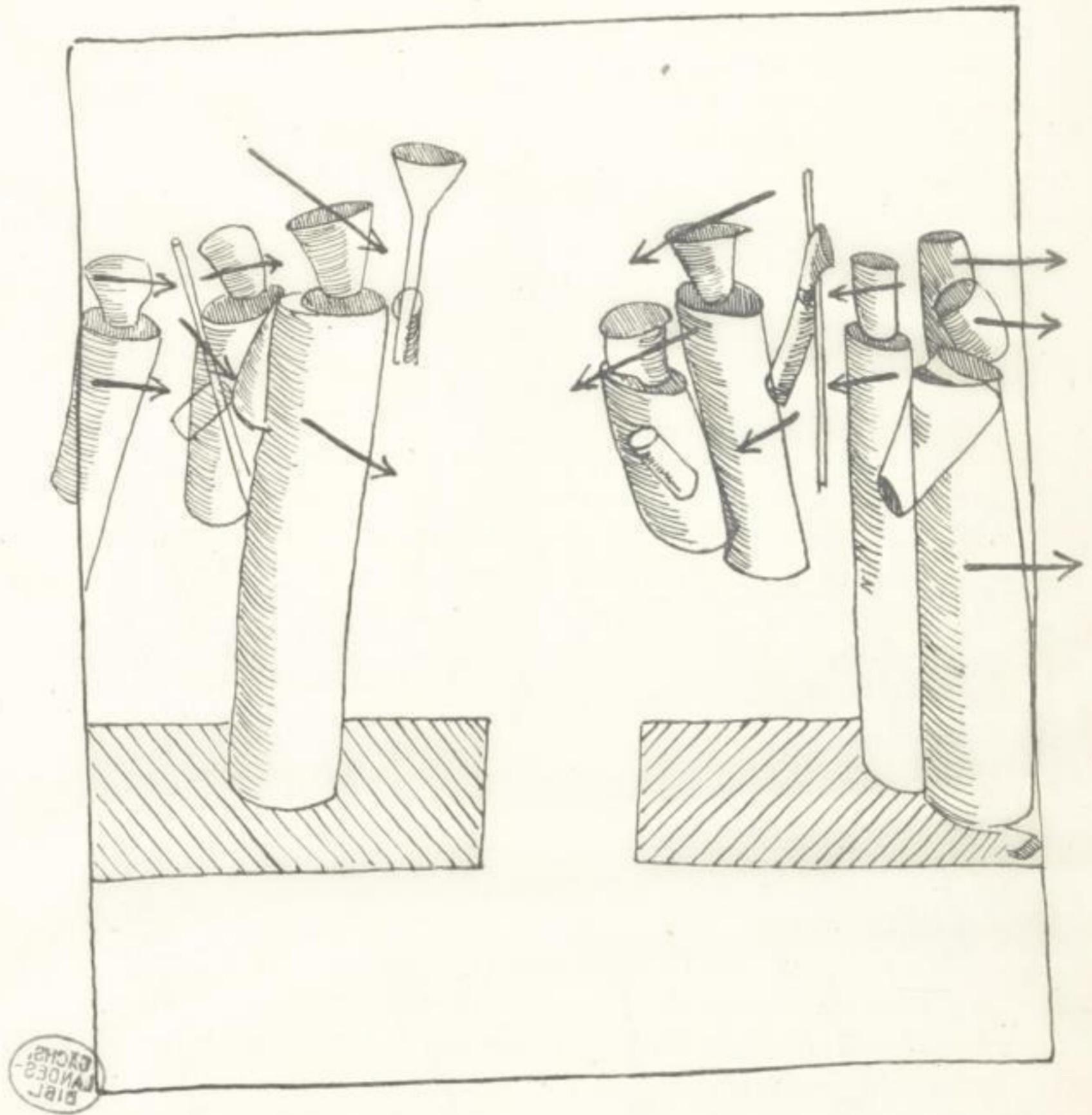
3.

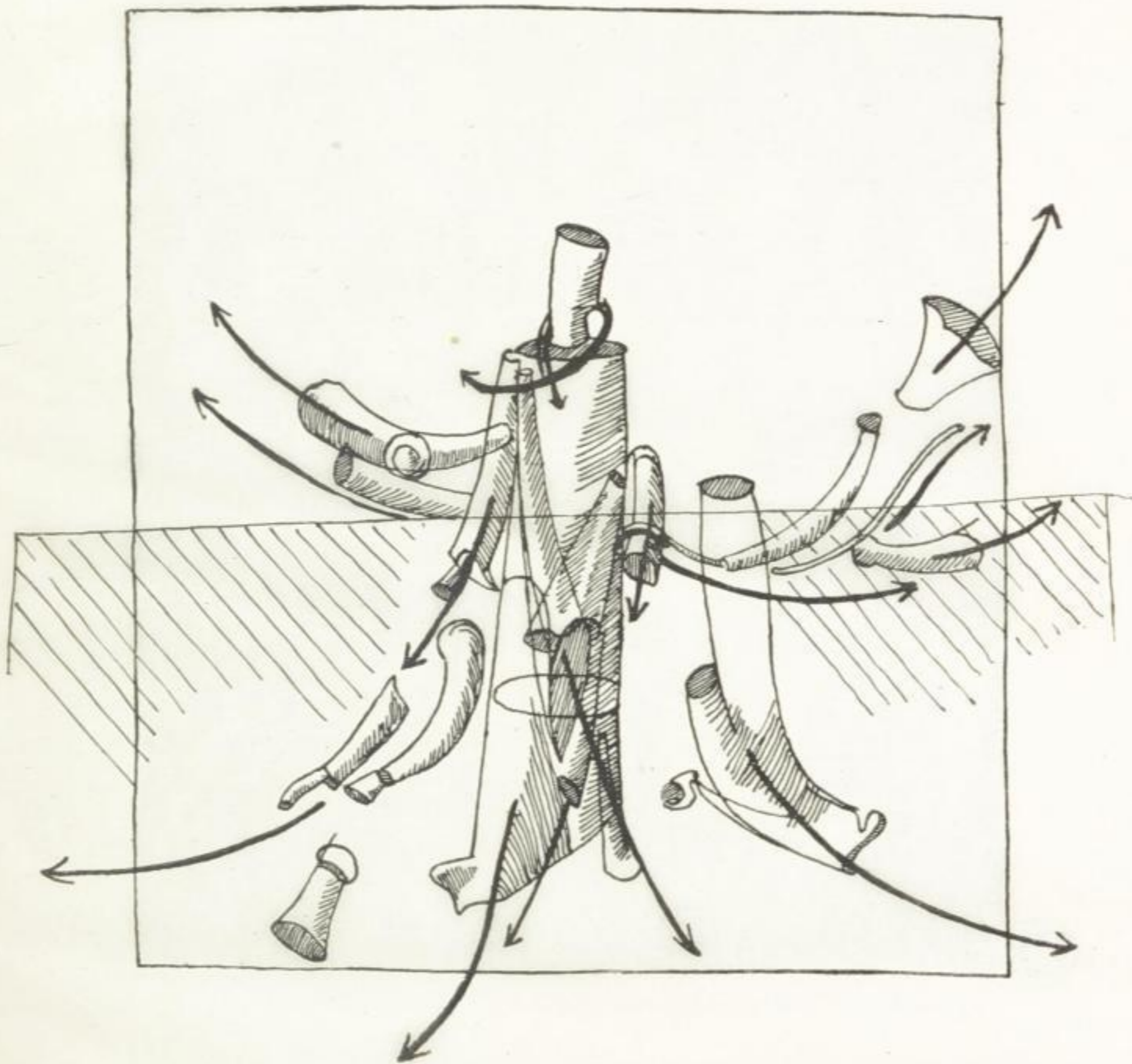


8

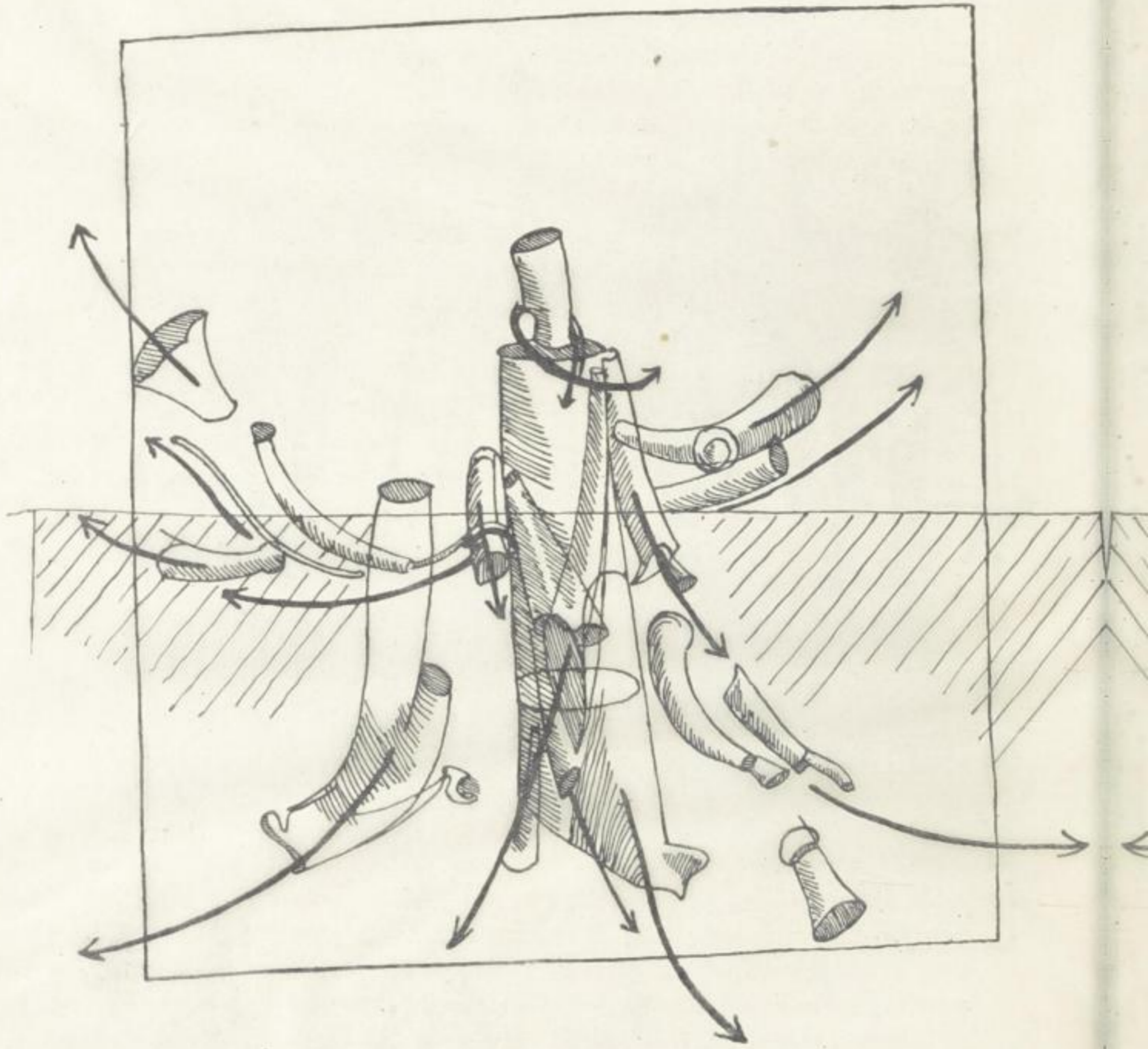


2.1.





1.



I



Holbein, der Ältere. Judaskuß. Frankfurt a. M., Städelsches Institut.

SAATCHI
LANDES-
BIBL.



a
Gerard David
(Paris, Louvre)



b
Joos van Cleve
(Paris, Louvre)



c
Joos van Cleve
(Paris, Louvre)



d
Memling
(Wien, Kunsthist. Museum)

DIE ANFÄNGE DES JOOS VAN CLEVE

VON LUDWIG BALDASS

Joos van Cleve, wie wir den Meister des Todes Mariä auf Grund einer Reihe von Wahrscheinlichkeitsbeweisen, die sich zusammen fast bis zur Gewißheit verdichten¹⁾, nennen dürfen, zeigt sich uns in einer großen Reihe von Werken von seiner Hand und aus seiner Werkstatt, die sich auf die für die niederländische Kunstentwicklung so wichtigen drei Jahrzehnte von 1510 bis 1540 verteilen, als typischer Vertreter der Antwerpener Kunst, der die ganze Wandlung, die die Malerei seiner mutmaßlichen Vaterstadt vom retrospektiven Altmeistertum des Quentin Massys über den Manierismus des sogenannten Pseudo-Blesiusstiles bis zum Romanismus in seiner ersten, von dem Einflusse Lionardos und Raffaels beherrschten Phase mitgemacht hat, in seinem eigenen Entwicklungsgang widerspiegelt. Ohne sich je zur Rolle eines führenden Künstlers zu erheben, wußte er sich stets vor der Gefahr des Stehenbleibens, des Von-der-Zeit-in-die-zweite-Linie-gedrängt-werdens zu bewahren. Während Sammler und Kunstfreunde ihn ob der Anmut und der lebenswürdigen Erscheinung seiner Bilder sichtlich höher einschätzen, als manchen seiner Zeitgenossen, der tätiger in die Entwicklung der niederländischen Kunst seiner Zeit eingegriffen hat, ist er der Kunstgeschichte vor allem als Beispiel für die natürliche Gesetzmäßigkeit eines Entwicklungsprozesses interessant.

Im Werke Josses van Cleve herrscht augenblicklich nur noch über zwei Perioden Unklarheit, über die figürlichen Schöpfungen und Heiligenbilder, die er im letzten Jahrzehnt seines 1540 vollendeten Lebens gemalt haben muß und über seine ersten Arbeiten, die uns Aufschluß geben können über die Ableitung seiner Kunst. 1511 wird Joos als Meister in die Antwerpener St. Lucasgilde aufgenommen. Die zahlreichen feinen Werke seiner Hand, die aus stilkritischen Gründen in die Jahre 1511—1515 zu datieren sind, zeigen uns einen Künstler, der sich eng an Quentin Massys anschließt, den er kopiert und der ihn offenbar zum Studium Rogierscher Werke angeregt hat. Außerdem verbinden seine Kunstübung während dieser Jahre Parallellinien mit dem Stile der Antwerpener Manieristen. Auf den ersten Blick scheint in allen diesen Werken nichts über die Grenzen der Antwerpener Kunst hinauszudeuten. Nun hat aber Hulin²⁾ zwei schmale Tafeln im Louvre (Tafel XVIII, b, c) aufgewiesen, die das erste Menschenpaar darstellen und 1507 datiert, also vier Jahre vor der Aufnahme Josses in die Antwerpener Malergilde entstanden sind.

1) Zusammengestellt von Firmenich-Richartz in seinem Artikel über den Meister im III. Bande von Thiemes Lexikon der bildenden Künstler unter „Beke“ und entscheidend vermehrt von Friedländer. Von Eyck bis Bruegel. 2. Auflage. Berlin 1921, S. 111 ff.

2) Catalogue critique de l'exposition de Bruges, 1902.

Diese Bilder sind ebenso unzweifelhaft von der Hand des Joos van Cleve, wie sie nichts mit der Antwerpener Kunstübung gemein haben. Diese Tatsache zwingt uns also zur Annahme, daß Josse als ein fertiger Meister nach Antwerpen gekommen ist, daß er sich zwar an die dort herrschenden Kunstströmungen angeschlossen, seine erste Schulung aber anderwärts genossen hat.

Obwohl in Antwerpen schon im 15. Jahrhundert eine Künstlerfamilie der Cleve ansässig war und es sehr wohl möglich ist, daß wir in jenem Jan van Cleve, der 1453 unter den Gildenbrüdern der Antwerpener St. Lucasgilde erwähnt wird, und in dem Heynrick van Cleve, der 1489 daselbst Freimeister wird, Vorfahren des Künstlers zu erkennen haben, ermöglicht andererseits die Form in der sein Name in den Urkunden erscheint: Joos van Cleve alias van der Beke oder: Joos van der Beke, die man heet van Cleve auch den Schluß, daß der Künstler selbst erst aus Cleve nach der Scheldestadt gezogen wäre. Da also beide Möglichkeiten der Heimatszuständigkeit Josses nach Antwerpen und seiner fremden Geburt offenstehen, können uns nur seine Werke Aufschluß über die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit, den Ursprung seiner Kunst am Niederrhein zu vermuten, aufklären.

Friedländer¹⁾ erinnerten die Adam- und Evabilder im Louvre an Jan Joost, den Haarlemer Meister, der von 1505 bis 1508 an dem großen Altar für die Nicolaikirche in Calcar tätig war. Er erklärte es für eine erlaubte Vermutung, daß Joos van Cleve, ehe er sich nach Antwerpen wandte, in Calcar etwa als Mitarbeiter des Haarlemer Meisters tätig gewesen sei. Beziehungen zwischen der Kunst des Joos van Cleve und der des Jan Joost waren schon vor der Bestimmung der beiden Tafelchen im Louvre durch Hulin beobachtet worden und hatten Eisenmann²⁾ sogar dazu verleitet, den Meister des Todes Mariä, wie man ihn damals noch allgemein nannte, mit Jan Joost zu identifizieren.

Betrachten wir nun einmal die Tafelchen des Louvre genauer auf ihre Verwandtschaft mit dem Stile des Jan Joost. Auf der Darbringung im Tempel im Calcarer Altarwerk hat der Haarlemer Meister einen Flügelaltar angebracht, der auf den Flügelbildern die Erschaffung Evas und die Vertreibung aus dem Paradies, auf dem Mittelbilde in größeren Figuren den Sündenfall darstellt. Die Eva dieses Sündenfalles ist nun in der Tat ganz ähnlich gebildet und bewegt, wie die Eva Josses van Cleve. Man könnte die Übereinstimmung für vollkommen schlagend halten, wäre nicht die Eva auf der Außenseite des Flügelaltärs Hans Memlings im Wiener kunsthistorischen Museum (Tafel XVIII, d) ebenfalls ganz ähnlich bewegt und in voll-

1) A. a. O. S. 113 f.

2) Augsburger allgemeine Zeitung vom 28. Oktober 1874, vgl. auch Kunstchronik (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst). X, 1874/75, Sp. 74.

kommen gleicher Weise in eine runde steinerne Nische hineingestellt. Vergleicht man nun aber den Adam auf der Pariser Tafel mit dem Adam, den Jan Joost gemalt hat, so zeigt sich ein so fundamentaler Unterschied im Aufbau der Figur, in ihrer Bewegung und der Durchbildung des Aktes, daß wir unbedingt die Ansicht, daß Josses Täfelchen im Louvre von dem Calcarer Altar inspiriert wären, fallen lassen müssen. Der ältere holländische Meister malt eine lebhaft bewegte Figur in dramatischem Ausbau der Stellung und Geste, er zeigt uns einen kräftigen männlichen Akt von scharfer plastischer Durchbildung der Muskulatur. Der jüngere Künstler malt einen Akt von gotischer Gebundenheit und ganz schematischer Formgebung. Jan Joosts Sündenfall steht am Beginn einer neuen Zeit. Die Adam- und Evabilder Josses bedeuten die Weiterführung eines alten gotischen Schemas, das in ständiger Verwässerung vom Genter Altar über Memlings erwähnte Darstellung zu den Außenseiten des Marienaltars Gerard Davids im Louvre (Tafel XVIII, a) führt, mit welchem letzterem Werk der Adam Josses auch die gekreuzte Stellung der Beine gemein hat. Das Erstlingswerk des Joos van Cleve weist also nicht nach Calcar und der Kunst des Haarlemer Meisters, sondern führt nur die alte Brügger Tradition fort.

Keines der übrigen Frühwerke des Joos van Cleve zeigt einen Einfluß der Kunst des Jan Joost. Komposition, Typen, Art der Bewegung der Figuren, Faltenstil, alles ist so verschieden als möglich. Die starke Verwandtschaft, die ältere Generationen von Kunsthistorikern wie Hotho¹⁾ und Eisenmann in den Werken des Jan Joost und des Meisters vom Tode Mariä gesehen haben, deuten wir heute nur mehr als verschiedene Ausflüsse derselben Zeitströmung.

Ebenfalls vor der Aufnahme des Joos van Cleve in die Antwerpener Lucasgilde ist sein Bildnis des Kaisers Maximilian entstanden. Das Exemplar der Sammlung Jacquemart-André zu Paris ist auf dem Originalrahmen 1510 datiert. Die Porträtaufnahme muß während Maximilians Aufenthalt in den Niederlanden in den Jahren 1508—1509 entstanden sein. Am ehesten erhebt das leider nicht gut erhaltene Exemplar der Wiener Gemäldegalerie den Anspruch, das eigentliche Original zu sein²⁾. Auf dem Wiener und dem Pariser Bilde hält der Kaiser eine Nelke, auf anderen Repliken eine Rolle in der Hand. Als Auftraggeberin kommt Margarethe, die Tochter des Kaisers, die in Mecheln den Sitz ihrer Statthalterschaft aufgeschlagen hatte, in Betracht. In dem Inventar ihrer Kunstsammlung sind beide Varianten dieses Maximilianporträts erwähnt. In engem stilistischen Zusammenhang mit diesem frühen Bildnis des Joos van Cleve stehen vier weitere Porträts seiner Hand,

1) Geschichte der deutschen und der niederländischen Malerei, 1843, II, S. 188 ff.

2) Abgebildet im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. Wien 1913, Tafel XXXIX. Vgl. meine Ausführungen daselbst.

die um die gleiche Zeit entstanden sein müssen. Es sind die männlichen Bildnisse der Uffizien (Tafel XIX, c) und der Galerie Liechtenstein (Tafel XIX, a) und die Bildnisse eines Ehepaares in holländischem Privatbesitz¹⁾. Nur von letzteren sind die Dargestellten bekannt, es ist ein Antonius van Hilten und seine Frau Agniete van der Rhijne, die in Sluis, einem kleinen Städtchen in der unmittelbaren Nachbarschaft von Brügge ansässig waren.

Wenn wir uns nach den nächsten Parallelen der Porträtauffassung des jungen Joos van Cleve umsehen, so finden wir sie nicht in Haarlem, am Niederrhein oder in Antwerpen, sondern in Brügge, bei Gerard David, und in seiner Schule. Das Bildnis eines Goldschmieds in der Wiener Gemäldegalerie (Tafel XIX, d) war in der älteren Literatur bald Gerard David²⁾, bald Quentin Massys³⁾ zugeschrieben worden. Ein Vergleich mit dem von Friedländer⁴⁾ publizierten männlichen Brustbild in Chicago, das ganz ähnlich in den Rahmen gestellt ist, beweist, daß hier an den großen Antwerpener Meister nicht gedacht werden kann. Die Bildung der Hände auf dem Wiener Porträt ist vielmehr vollkommen die Gerard Davids, dessen Kunstübung auch der stille Ausdruck der Aufmerksamkeit, der auf den Gesichtszügen liegt, entspricht. Seit der vor wenigen Jahren vorgenommenen Abdeckung der Übermalungen kann auch kein Zweifel mehr aufkommen, daß wir ein Original des Brügger Meisters vor uns haben. In der Porträtauffassung entfernt sich das Bildnis mit seinen verallgemeinerten Formen schon erheblich von der Tradition des 15. Jahrhunderts. Denselben Bildaufbau, die gleiche ruhige, fast schläfrige Gesamtwirkung und die gleiche Verallgemeinerung der Formen aber finden wir bei den erwähnten fünf frühen Porträts des Joos van Cleve. Den Zusammenhang hat zuerst Bodenhausen, der den Goldschmied einem Nachfolger Josses zuschreiben wollte, gesehen⁵⁾, ihn aber, verleitet durch den damaligen Zustand des Bildes, falsch gedeutet. Das Gemälde ist das einzige selbständige Porträt, das bisher von der Hand Gerard Davids bekannt geworden ist. Daß es sich aber bei der Ähnlichkeit der Porträtauffassung des jungen Joos van Cleve mit der Gerard Davids um einen wirklichen Schulzusammenhang handeln muß, das beweisen die Bildnisse eines anonymen Gerard-David-Schülers⁶⁾, die in Komposition und Auffassung gleichfalls dem ersten Bildnisstil Josses ungemein nahe stehen. So zeigt ein Vergleich von Josses männlichem Bildnis in der Liechtensteingalerie mit einem Herrenporträt dieses

1) Publiziert von Martin und Moes, Altholländische Malerei I. Tafel 26, 27.

2) Scheibler, Repertorium für Kunstwissenschaft X, S. 289.

3) Im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelm von 1659.

4) A. a. O. Tafel 13.

5) Gerard David und seine Schule. München 1905, S. 231, Nr. 2.

6) Zusammengestellt von Friedländer in seinem Bericht über die Brügger Leihausstellung von 1902 im Repertorium.

Davidsschülers (Tafel XIX, b), das 1913 Agnew in London besaß, bei aller Verschiedenheit in der malerischen Durchbildung eine so starke Verwandtschaft des Stiles, wie sie nur durch eine gemeinsame Schulung entstehen kann¹⁾.

Beide datierten Frühwerke des Joos van Cleve weisen also nach Brügge und stehen mit der Brügger Kunst in enger Verbindung. Bevor wir aber eine Schulung des jungen Künstlers in dieser Stadt mit wirklicher Wahrscheinlichkeit behaupten können, müssen wir untersuchen, ob auch in seinen übrigen Frühwerken sich Züge finden, die nur durch eine genaue Kenntnis der Brügger Kunst zu erklären sind. Ganz am Anfang der Entwicklungsreihe steht die Madonna mit dem heiligen Bernhard im Louvre²⁾, die noch keinerlei Züge der typischen Antwerpener Kunstübung aufweist. Das Christkind dieses Bildes wirkt wie eine Teilkopie aus einem verlorenen Bilde Memlings, es zeigt genau dieselbe Art zu sitzen und dieselbe Stellung der Beine, der wir auf Memlings Madonna in Halbfigur in Berlin und seiner Madonna mit dem Stifter in Wien begegnen und die auf keinem anderen der vielen Madonnenbilder und Epiphanien Josses vorkommt. Aber auch der ganze Geist dieses Werkes atmet Memlingsche Tradition. Nach Gerard Davids Ruhe auf der Flucht, die mit der Madrider Sammlung Pablo Bosch in den Prado gekommen ist³⁾, ist eine Madonna in Halbfigur fast wörtlich kopiert, die lange im Pariser und Münchener Kunsthandel war. In der Art, den Stil Davids zu runden und alles Zierliche und Anmutige noch stärker herauszuarbeiten, berührt Josse sich mit Adrian Isenbrant. Eine freie Variante dieser Davidkopie schuf Joos van Cleve dann in dem äußerst reizvollen kleinen Madonnenbildchen der Sammlung Markus Kappel in Berlin⁴⁾. Nun hat der Meister in seinem ganzen Leben überhaupt sehr viel kopiert, aber es ist immerhin auffallend, daß zu Jan van Eyck und Rogier, zu dem Meister von Flémalle⁵⁾, und Quentin

1) Übrigens ist auch der erste Porträtstil Jan Gossaerts unbedingt von der Brügger Kunstübung abzuleiten. Das früheste seiner bekannten männlichen Bildnisse in der Sammlung Volz im Haag (früher bei Baron Liphart in Ratshof) ist in der ganzen Auffassung und Haltung dem Goldschmied Gerard Davids in Wien ganz nahe verwandt und hat die nächsten kompositionellen Parallelen in den Bildnissen des jungen Joos van Cleve und in denen des erwähnten Davidsschülers in London, Berlin und im Mauritshuis.

2) Eine Abbildung bei Friedländer. Von Eyck bis Bruegel, XXVI, Tafel 17.

3) Von Bodenhausen a. a. O. Nr. 24 a mit Unrecht für eine Kopie erklärt.

4) Für die große Beliebtheit dieser Komposition spricht das häufige Vorkommen mehr oder weniger freier Varianten. In Typus und Komposition steht dem Bilde der Sammlung Kappel eine Madonna des Museums Czartoryski in Krakau nahe.

5) Friedländer, a. a. O. S. 114 f., stellte die Behauptung auf, daß die Kreuzabnahme der Dresdener Galerie, die schon Thode und Seidlitz mit Recht für die Frühzeit des Meisters des Todes Mariä in Anspruch genommen hatten, zum Teil auf den Meister von Flémalle, nämlich auf dessen verschollene, nur in einer Kopie zu Liverpool erhaltene Kreuzabnahme zurückginge. Mit dieser Darstellung hat das Dresdener Gemälde das Motiv im allgemeinen und ungefähr die Lage des Leichnams Christi gemein. Alle übrigen

Massys auch Gerard David tritt, ja daß er neben Massys der einzige Zeitgenosse ist, den er kopiert hat¹⁾, und es ist ebenso auffallend, daß wir in der niederländischen Malerei der Zeit dieses zahlreiche Kopieren nach den verschiedensten Künstlern nur bei Joos van Cleve und bei Gerard David beobachten können. Ja, wie das Beispiel von Isenbrant und Ambrosius Benson beweist, scheint David seine Schüler fast zum Kopieren angeregt zu haben. Joos van Cleve hat aber aus Davids Ruhe auf der Flucht nicht nur die Madonna kopiert, er hat auch selbst in einem Bilde des Brüsseler Museums eine Ruhe auf der Flucht gemalt, dessen Madonna nicht nur dasselbe mit mausgrauem Pelz gefütterte graublauem Gewand und den kirschroten Mantel seiner Davidkopie trägt, sondern auch der ganzen Empfindung nach dem Davidkreise angehört und in einer Ruhe auf der Flucht von Adrian Isenbrant in der Wiener Gemäldegalerie eine genaue Parallele findet.

Aber auch auf Werken Josses van Cleve, die dem ganzen Stil nach schon in seine erste Antwerpener Zeit nach dem Jahre 1511 fallen, finden wir noch Züge, die deutlich an die Brügger Tradition, vor allem an Memling anklingen, so die bunten Marmorsäulen seiner Architekturen und die Art, wie z. B. auf der Anna selbdritt in Modena²⁾ Engelsbübchen auf den Kapitellen sitzen und die Enden einer vom Scheitel des Bogens herabhängenden Girlande halten. Ganz im Stile der Brügger Tradition sind ferner die zahlreichen Stifterflügel des Joos van Cleve komponiert und selbst die Art, wie auf seiner früheren

recht beträchtlichen Abweichungen sind aber absolut nicht im Geiste des beginnenden 16. Jahrhunderts und noch weniger in der weichlich gefälligen Art des Joos van Cleve, sondern in ihrer steifen Würde so folgerichtig in der Art des Meisters von Flémalle selbst, daß der Schluß erlaubt erscheint, Joos van Cleve habe eine zweite, gleichfalls verlorene Kreuzabnahme dieses großen Künstlers sich zum Vorbild genommen. Diese Annahme stützt neben dem höchst bezeichnenden Faltenstil vor allem die Ähnlichkeit der Rückenfigur der Magdalena mit einer ganz ähnlichen Rückenfigur auf der Geburt Christi in Dijon. Gegenüber der Liverpoolscher Komposition fällt bei dem Dresdener Bilde die Verwandtschaft des Leichnams Christi mit dem ähnlich, aber im Gegensinn wiedergegebenen Akt auf Rogiers Hauptwerk im Escorial auf. Da außerdem der Bildaufbau geschlossener und abgewogener ist, dürfte das Urbild der Dresdener Kreuzabnahme, von dem übrigens die Schweriner Galerie eine zweite, etwas größere Kopie enthält, in jene Epoche des Meisters von Flémalle fallen, in der sich bereits ein rückwirkender Einfluß der Kunst seines großen Schülers Rogier bemerkbar macht. Joos van Cleve hat, wie die Schweriner Kopie, die nichts mit dem Meister des Todes Mariä zu tun hat, beweist, das Vorbild getreuer wiedergegeben, als es sonst seine Gewohnheit war, und nur die zwei kleinen Engel aus Eigenem hinzugefügt.

1) Friedländers (a. a. O. S. 116) Behauptung, daß Joos van Cleve auf seinem Madonnenbild zu Ince-Hall einen Engel aus dem sogenannten Morrison-Triptychon kopiert hätte, ist unrichtig. Abbildungen beider Werke in: *Illustrated Catalogue of the Exhibition of Works of the Early Flemish Painters at the Guildhall Gallery, London 1906.*

2) Eine Wiederholung der Sammlung Cremer in Dortmund publizierte Winkler im *Archiv für Kunstgeschichte*, II, Tafel 92.



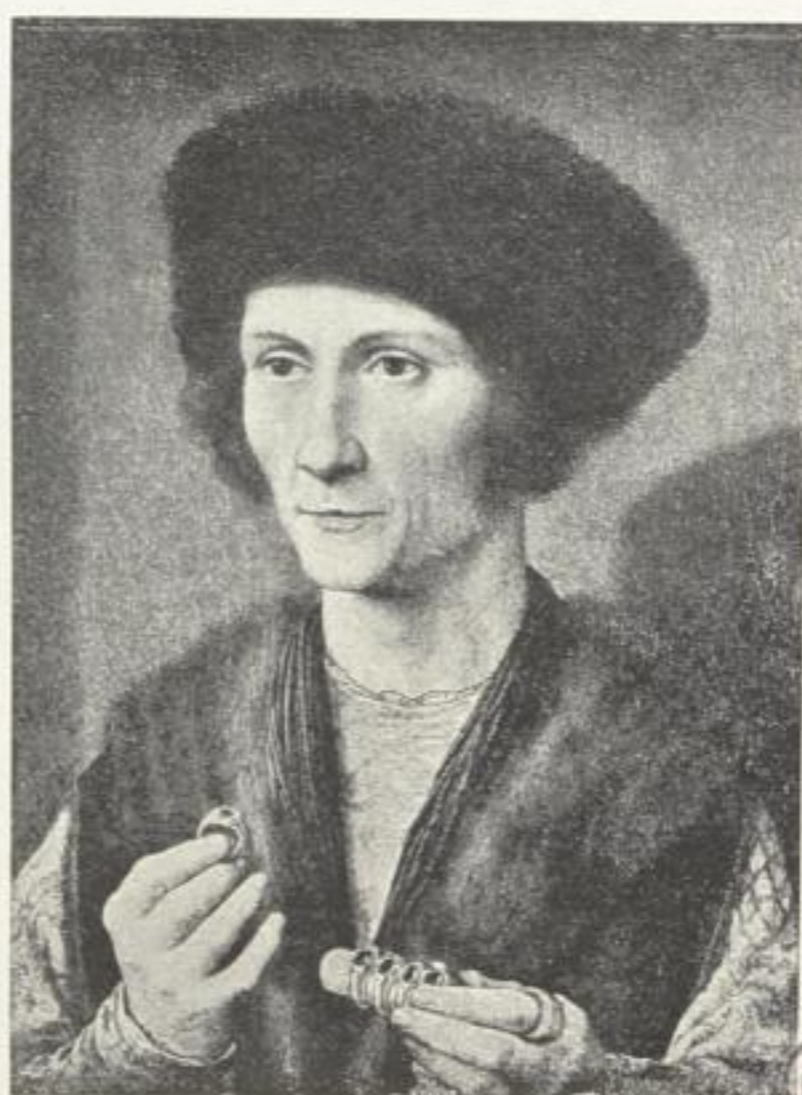
a
Joos van Cleve
(Wien, Galerie Liechtenstein)



b
Brügger Meister um 1510
(London, Kunsthandel)



c
Joos van Cleve (Florenz, Uffizien)



d
Gerard David (Wien, Gemäldegalerie)



Joos van Cleve (Paris, Louvre)

Fassung des Marienod-Altars im Kölner Museum¹⁾ die Heiligen mit ihren knienden Schutzbefohlenen ohne kompositionelle Verbindung nebeneinanderstehen, ist von den Außenflügeln auf Memlings Johannesaltar in Brügge vorweggenommen. Und noch um 1520 malt Joos van Cleve in seinem Marienaltar der Wiener Galerie ein Werk, das nur als Paraphrase eines Memlingschen Kompositionsgedanken aufgefaßt werden kann. Dieses auffallende Nachwirken Memlingscher Kunst kann aber kaum anders als durch einen längeren Aufenthalt des Künstlers in Brügge und zwar vor seiner Erlangung der Antwerpener Meisterschaft erklärt werden.

Nun gibt es aber noch ein Moment in der Kunstentwicklung des Joos van Cleve, das nach Brügge weist, das sind die Landschaften seiner Frühwerke. Schon die landschaftlichen Hintergründe jener Altäre, die in die erste Zeit seiner Antwerpener Meisterschaft fallen, zeigen deutlich den Einfluß Patenirscher Kunst. Patenir wurde aber erst 1515 Freimeister in Antwerpen, im selben Jahre also, als Joos van Cleve seine erste Fassung des Marienod-Altars malte. Wir kennen aber einerseits eine ganze Anzahl von Werken Josses, die vor dem Kölner Altar entstanden sein müssen und bereits deutlich Patenirschen Einfluß zeigen, andererseits aber kein vor 1515 entstandenes Werk eines anderen Antwerpener Künstlers, dessen Landschaft Patenirschen Charakter aufwies. Außer den erwähnten Altären Josses gibt es noch eine kleine Reihe von Frühwerken seiner Hand, die fast als staffierte Landschaften bezeichnet werden können und die ganz aus dem Geiste der Kunst Patenirs heraus geboren sind. Auf der erwähnten Ruhe auf der Flucht in Brüssel, deren Madonnenfigur an den Kreis Gerard Davids anklingt, ist die Landschaft so stark in der Manier Patenirs gemalt, daß Justi²⁾ an eine gemeinsame Arbeit der beiden Künstler dachte. Ein büßender Hieronymus in Wiener Privatbesitz³⁾ und ein Noli me tangere, das 1915 bei Julius Böhler in München war, geben weitere Beispiele für dieses fabelhafte Einfühlen Josses in die Art des großen Landschaftsmalers. Am bezeichnendsten aber für die Art dieses Einflusses ist ein sicheres Frühwerk des Meisters (Tafel XX), das im Louvre als „Ecole du maître de la mort de Marie“ ausgestellt ist und merkwürdigerweise in der Fachliteratur noch keine Erwähnung gefunden hat⁴⁾.

1) Vgl. meine Ausführungen im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XXXI, Wien 1913, S. 297 f.

2) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XVI, 1895, S. 23. Das Motiv versuchte Winkler (Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Zur Kunstgeschichte des Auslands, Heft 103, S. 25 f.), nicht vollkommen überzeugend, auf den Meister von Flémalle zurückzuführen.

3) Abgebildet: Österreichische Kunsttopographie II, Wien, Tafel IV. Auch die Wahl des Themas weist nach Brügge. Während wir es mehrmals bei Gerard David und Isenbrant begegnen, taucht es in Antwerpen anscheinend erst gegen 1520 auf.

4) Eine Werkstattarbeit Josses in Schleißheim stellt sich als Zusammenschmelzung

Dargestellt ist ein kniender Mönch, der dem Jesuskinde, das von Maria gehalten wird, sein Herz anbietet. An den Bäumen hinter dem Mönch sind die Leidenswerkzeuge Christi aufgehängt. Madonna und Kind sind noch ein wenig unbeholfener als auf den ersten Werken nach Erlangung der Antwerpener Meisterschaft, der Anna selbdritt in Modena und den Epiphanien in Prag und Berlin. Nichts Antwerpenisches ist in dem Bilde, es ist ganz aus dem Geiste der Brügger Kunst herausgewachsen. Nie aber ist Joos van Cleve in der Gestaltung der Landschaft Patenir so nahe gekommen wie hier. Das Pariser Bild hat im Detail viele Analogien, mit dem Mittelbild von Patenirs Flügelaltar, der bei dem Brande der Sammlung Kaufmann zu Berlin zugrunde ging¹⁾. Überraschend ist dabei der eine Zug, daß Josse hinter der Madonna den Esel und im Walde das kleine Figürchen Josefs anbringt, obwohl die Darstellung einer Ruhe auf der Flucht kaum mit dem bestellten Devotionsbilde in Einklang zu bringen ist. Wir können also annehmen, daß der Meister ein verschollenes Werk Patenirs, das die Ruhe auf der Flucht darstellte, sich zum Vorbild genommen und nur die Hauptfiguren aus eigener Erfindung hinzugefügt hat.

Nun war Patenir, und zwar mehrere Jahre vor 1515, offenbar in Brügge tätig; seine Stilentwicklung ist ohne den Einfluß der Kunst Gerard Davids nicht denkbar²⁾. Ist nun Joos van Cleve schon vor der Niederlassung Patenirs in Antwerpen und aller Wahrscheinlichkeit nach vor seiner eigenen Ansiedlung in dieser Stadt von Patenirs Art aufs stärkste beeinflußt, so liegt der Schluß nahe, daß die beiden Künstler in Brügge zusammengetroffen sind.

Damit schließt sich der Kreis. Sämtliche Stilkomponenten in den Anfängen der Kunst des Joos van Cleve weisen nach Brügge. In der Brügger Tradition ist sein mutmaßliches Erstlingswerk Adam und Eva verankert, hier findet sein erster Porträtstil seine nächsten Parallelen. Einflüsse Davids und vor allem Memlings wirken weit in die Antwerpener Zeit nach. Der Stil seiner Madonnen atmet durchaus den stillen und heiteren Geist dieser Meister. Die Architektur und Ornamentik seiner Frühwerke geht auf Memling zurück. Die Landschaften seiner Bilder schließlich übernehmen vollkommen die Manier des zur fraglichen Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach in Brügge tätigen Patenir. Nach all diesem erscheint es also so gut wie gewiß, daß Joos van Cleve vor 1511 mehrere Jahre in Brügge tätig gewesen ist. Die Einflüsse, die Josse hier erfahren hat, bleiben fast nachhaltender als die des Quentin Massys und der Antwerpener Manieristen und verlieren sich erst ganz, nachdem Josse die italienische Kunst, vor allem die Lionardoschule kennen gelernt hatte.

dieses Bildes mit der Brüsseler Ruhe auf der Flucht dar. Die Madonna des Schleißheimer Bildes ist nach dem Brüsseler, die Landschaft nach dem Pariser Gemälde kopiert.

1) Eine Abbildung der Mitteltafel bei Friedländer, a. a. O. Tafel 16.

2) Vgl. meine Arbeit: Die niederländische Landschaftsmalerei von Patenir bis Bruegel, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen XXXIV, Wien 1918.

EINE KREUZIGUNGSGRUPPE AUS DER WERKSTATT JÖRG ZURNS

ALS BEITRAG

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER SÜDDEUTSCHEN BAROCKSKULPTUR

VON OTTO HOMBURGER (KARLSRUHE)

Während die kunstgeschichtliche Forschung seit über einem Jahrzehnt sich ernstlich mit den Problemen der entwickelten Barockkunst in Deutschland beschäftigt, sind gerade die Fragen, die mit der Entstehung des Barockstils zusammenhängen, bisher nur von einigen wenigen beachtet worden¹⁾, und es darf uns nicht wundern, wenn eine Abgrenzung dieser Periode nach rückwärts bisher noch nicht gegeben worden ist. Wenn schon die Anfänge der Gotik bei uns der Terminologie große Schwierigkeiten bereiten, weil hier die fremden Einflüsse, die die gotische Form bringen, nur allmählich in das Bett des noch ungeschwächten Stromes der deutschen Entwicklung einmünden, so ist es erst recht unmöglich, das Ende des gotischen Stils zu schildern. Immer neue Wellen schickt die selbst im Wachstum begriffene Renaissance — oft auf Umwegen — herüber in unser Land, und die Reihenfolge, in der sie eintreffen, entspricht in vielen Fällen nicht dem Zeitpunkt ihres Abgangs. Aber während die italienischen Einflüsse, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts sich geltend machen, der Richtung, in der die spätgotische Entwicklung vollzogen wird, beinahe entgegenlaufen und so die verschiedenartigsten Erscheinungen bei uns auftreten, stößt — am Ende des Jahrhunderts — das frühe Barock viel eher auf verwandte Tendenzen, so daß von etwa 1600 ab der geschichtliche Verlauf südlich der Donau ein organischer und folgerichtiger ist, ganz im Gegensatz zu den Kreuzungen und Mischungen des vorangehenden internationalen Manierismus. Wieweit überhaupt italienische oder niederländische Kunst am Entstehen des deutschen Barock beteiligt war, ist eine Frage, die in jedem einzelnen Fall ge-

Verfasser ist Herrn Museumsdirektor Professor Hans Rott vom Bad. Landesmuseum und Herrn Bildhauer und Stadtarchivar Viktor Mezger in Überlingen zu herzlichem Dank verpflichtet für die 1919 gewährte Hilfe beim Zusammentragen des Materials, aus dem vorliegender Aufsatz schöpft. Er hofft an anderer Stelle die Künstler monographisch zu behandeln.

1) Zu dem Problem ist zu vergleichen: R. Guby in „Hans Waldburger, Bildhauer zu Salzburg“, Kunst u. Kunsthandwerk XXI, 1918, S. 373ff. in „der Bildhauer Thomas Schwanthaler und seine Zeit“, ebenda, XXII, 1919, S. 228ff., und in „die Kunstdenkmäler des oberösterreichischen Innviertels“, 1921, S. 43ff. — A. E. Brinckmann, Barockskulptur I, 1920, S. 162ff., S. 181ff., ferner die soeben abgeschlossene, mir noch nicht zugängliche Dissertation von K. Feuchtmayr über die Plastik des XVII. Jahrh. in Schwaben und Bayern.

sondert behandelt werden muß. Das Erstaunliche ist eben, daß noch nach 1600 Triebkräfte der scheinbar abgestorbenen Gotik latent vorhanden sind, die im Zusammenhang mit der durch die Gegenreformation herbeigeführten Steigerung des Religiösen und Spirituellen dem neuen Stil freie Bahn schufen. Was die Erforschung der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge zu Beginn des 17. Jahrhunderts äußerlich erschwert, ist der Umstand, daß viele Schöpfungen der Zeit durch den dreißigjährigen Krieg und mehr noch durch den alles erneuernden Baueifer der Klöster im 18. Jahrhundert zerstört wurden. Im folgenden soll der Versuch gemacht werden, an einem Einzelwerk und seinen Verwandten Einblick in die Entstehungsgeschichte der süddeutschen Barockskulptur zu erlangen.

Das Badische Landesmuseum besitzt einen in Überlingen erworbenen Crucifixus, der von Maria, Johannes und Maria Magdalena umgeben wird¹⁾ (Tafel XXI); den Figuren, die aus Lindenholz gefertigt und mit brauner, metallisch glänzender Lackfarbe bestrichen sind, dient ein beschlagwerkartig ausgeschweiftes Postament als Basis; ein Reliquienbehältnis ist wie häufig in dieser Zeit in den Sockel eingelassen. Hoch über die Gruppe hinaus ragt der am Kreuzesstamm hängende Leichnam Christi; das edle, dornengekrönte Haupt ist zur Seite gesenkt, die sehnigen, überaus gelenkigen Arme und der ebenso schlanke Körper, über den das Licht wie über einen Bronzeakt hinwegspielt, hinterlassen den Eindruck des melodios Fließenden; es ist der Typus, den Giovanni da Bologna geprägt hat, und der durch seine Werke und die seiner Schüler um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert weit über Italien hinaus verbreitet wurde²⁾. Zu Füßen des Kreuzes, auf dem steinigen Boden der Schädelstätte, kniet Maria Magdalena, mit der Linken berührt sie den Stamm, die Gebärde der Rechten soll dem Schmerz Ausdruck verleihen, während das vorgebeugte Gesicht³⁾ ebenso wie das lockenumrahmte, jugendlich schöne Antlitz des Jüngers keinen seelischen Affekt zeigen. Nur in den

1) Inv. V. 3344. Höhe der Gruppe 0,74 cm. Ergänzt sind beide Hände der Magdalena. In dem Reliquienbehälter ist sichtbar ein Medaillon aus Wachs, auf dessen stark geschwundener Oberfläche man das Lamm mit Kreuzesfahne erkennen kann, es ist umgeben von Reliquien der Heiligen Othmar, Ferdinand, Cosmas, Damian, Crescentius, Fabian, Sebastian, Peregrinus; da — nach liebenswürdiger Mitteilung von Viktor Mezger — die Priorin des ehem. St. Gallenklosters zu Überlingen das Lamm Gottes als Siegel führte, ist anzunehmen, daß die Gruppe aus diesem 1808 aufgehobenen Franziskanerinnenkloster stammt.

2) Vgl. Berliner im Cicerone XIV, S. 894 „Das Kruzifix des Giovanni da Bologna in der Münchner Michaelskirche“ mit Tafeln.

3) Für das weibliche Schönheitsideal dieser Stilstufe sind die folgenden Einzelheiten charakteristisch: hohe, gewölbte Stirn, gerundete Brauen, die überleiten in die spitz zulaufende, schmale Nase, kleiner, leicht geöffneter Mund mit vollen etwas vorgeschobenen Lippen, kleines spitzes Kinn, voller Hals, der die Wangenkonturen weiterführt, vgl. auch Brinckmann, a. a. O. S. 183, Abb. 188.

scharfgeschnittenen Zügen der Mutter Gottes spiegelt sich, was im Innern der Dargestellten vorgeht; in der Hauptsache sind es die Gesten, die auf der Grundlage der leidenschaftlich bewegten, vielfältig gebrochenen Gewandmassen dem Bild ein Pathos verleihen, wie wir es aus Tintorettos religiösen Bildern kennen. Trotzdem die Gruppe nur auf eine Ansicht berechnet ist, sind die Figuren — über die kreisrunde Basis hinausgreifend — in die Tiefe entwickelt, und aus dem Zwang der Einordnung in eine kubische Form erklärt sich die eigenartig enge Stellung der Beine bei Johannes und Maria, die sich bei zahlreichen später zu besprechenden Werken wiederfindet¹⁾. So ist aus dem klassischen Kontrapost bei diesen in allen Gelenken beweglichen Figuren eine Kurve geworden, die im Zusammenhang mit der spiraligen Vertikaltendenz der schlanken, hochgebauten Gestalten und mit der Unruhe der Gewänder die Erinnerung an Gotisches wachruft. In der Vorderansicht wechseln tiefeingebettete Schatten mit den Glanzlichtern, die auf geglätteten, in den verschiedensten Winkeln und Richtungsgegensätzen hart aufeinanderstoßenden Flächen entstehen. Namentlich an den vielfach unterschrittenen Säumen der Gewänder kommt die eigensinnige Ausdruckskraft der Biegungen und Brechungen zum Vorschein, und das Umschlagen der Stoffe am Boden ist von metallischer Schärfe; nur über dem Oberschenkel des vorgesetzten Beines wird durch den straff darüber hinweggespannten Stoff eine glatte ruhige Fläche gebildet, um so stärker spricht die kantige Falte, die hier — wie bei den meisten Bronze- und Holzfiguren unserer Stilstufe — vom spitzen Knie abwärts in Richtung des Schienbeins verläuft. Die Eigenart der aus antiken Reminiszenzen zusammengesetzten Kostüme entspricht ganz dem humanistischen Eifer der Zeit, die selbst bei den Ahnenreihen deutscher Fürsten auf die römische Imperatorentracht nicht ganz verzichten mag und in den stolzen Rathäusern und Brunnenanlagen mit den Schöpfungen des Südens wetteifert. An die Stelle der kostbaren Haargeschmeide und der steinverzierten Agraffen, mit denen im Übermaß die ähnlich gekleideten Figuren der Gerhard, Reichel und Candid geschmückt sind, treten bei unserer Gruppe nur ein Tüchlein im Haar der Magdalena oder die noch schlichteren Knöpfe am Rock des Johannes.

Um den Kunstkreis, dem unser Werk angehört, enger abzugrenzen, halten wir nach verwandten Schöpfungen der Zeit Umschau: dabei stoßen

1) Das häufig wiederkehrende Standmotiv des Johannes mit dem nach außen gekrümmten Standbein, das irrtümlich den Eindruck des Laufens hervorrufen könnte, wird verständlich, wenn der zurückgesetzte Fuß des angezogenen Spielbeins durch einen untergestellten Gegenstand gehoben wird. So häufig bei Giovanni da Bologna (Desjardin, Jean de Boulogne 1883, Taf. II, XVI unten), bei Hubert Gerhard die Madonna auf dem Münchner Marienplatz, die ursprünglich — schon 1613 — auf dem Hochaltar der Frauenkirche gestanden hat (R. A. Peltzer in Kunst u. Kunsthandwerk XXI, S. 149/50, Abb. 36).

wir in der Kirche zu Orsingen, eines nicht weit vom Westende des Überlinger Sees gelegenen Dorfes auf einen Crucifixus, der dem Karlsruher verwandt ist. Für den Jünger neben dem Kreuz bietet die nächste Parallele eine Johannesfigur im Museum zu Überlingen, die zu einer Reihe der vier Evangelisten gehört und möglicherweise mit diesen zusammen die Verzierung einer Kanzel gebildet hat¹⁾. Ein Blick auf die Form der bärtigen Greisenköpfe mit den scharf geschnittenen, in Wellen bewegten Haarsträhnen und dem beinahe gequält schwermütigen Ausdruck läßt keinen Zweifel, daß es sich hier um Arbeiten aus der Werkstatt Jörg Zürns aus Waldsee handelt, der von 1607 bis 1635 in Überlingen nachweisbar ist und zwischen 1613 und 1619 den Hochaltar im dortigen Münster geschaffen hat. Erst in den letzten Jahren hat dieses in seiner Art scheinbar einzig dastehende Werk in der Literatur Beachtung gefunden²⁾, und es ist nicht mit Unrecht von „geheimer Gotik“ gesprochen worden, ist doch der erste Eindruck bei diesem bis in die Gewölbe des Chors aufsteigenden Schrein ähnlich dem des Breisacher Hochaltars, nur mit dem wesentlichen Unterschied, daß das Prinzip des Malerischen viel weiter geführt ist und statt der schnell zunehmenden Auflockerung bei dem Gotiker hier die Dynamik von unten bis oben die gleiche bleibt. Wie sehr die Renaissanceformen der Architektur ihre Bedeutung verloren haben und zugunsten der flächig optischen Wirkung aufgelöst sind, zeigt deutlich ein Vergleich mit den auch von Dehio und anderen in Parallele gesetzten Riesenaltären in St. Ulrich und Afra zu Augsburg³⁾, die Hans Degler aus Weilheim 1604 und 1607 errichtet hat; als Anfangsglied der Reihe mag der 1581 in der gleichen Kirche vollendete Altar der Andreaskapelle⁴⁾ angesehen werden, ein Werk, das unter dem Einfluß der Renaissance verhältnismäßig klar gegliedert und tektonisch aufgebaut ist. Bei Degler sind bereits die Gebälke unterbrochen oder weggelassen und die Stockwerke gleichsam in senkrechter Richtung ineinandergeschoben, aber der Charakter der Säulen ist noch gewahrt und die biblischen Szenen spielen sich reliefartig vor einer Hintergrundfläche ab. Bei Zürns Hochaltar, dem allerdings der noch strengere Betzaltar vorangeht, wirken die völlig durchbrochenen Säulen ebenso wie die Einzelfiguren lediglich als Etappen in der starken Tiefen-

1) Höhe der Figuren ca. 50 cm.

2) Dehio, Handbuch III, S. 38, S. 507, Brinckmann a. a. O. I, S. 183/185. V. Mezger, Ueberlinger Bildhauer der Renaissance in Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees XLIX, 1921, S. 78/79, mit Taf. nach S. 80. Die urkundlichen Belege bei K. Obser, Quellen zur Bau- u. Kunstgeschichte des Ueberlinger Münsters 1917.

3) R. Kempf, Alt-Augsburg, Taf. 82 l., Friesenegger, Die St. Ulrichskirche in Augsburg. 2. Aufl. 1914, Taf. 3. Phot. Hoefle.

4) R. Kempf, Alt-Augsburg, 1898, Taf. 82 r. Friesenegger a. a. O. S. 19. Lill, Hans Fugger und die Kunst, 1908, S. 101ff., liest die Jahreszahl 1580. Eine Nachzeichnung, signiert W. E. K. 1608, in der Graphischen Sammlung München.

bewegung des Reliefs. Die Gebälke dienen zur Trennung, entbehren aber jeder tektonischen Funktion, so daß auch hier ein Isolieren einzelner Unterteile im Sinne der Renaissance undenkbar ist. An Stelle der zusammenfassenden Rückwand tritt bei den Szenen der Krönung Mariä und der tief in den Raum entwickelten Anbetung der Hirten (Tafel XXII) das gelb gefärbte Licht der Chorfenster, das im Gegensatz steht zu dem Dunkel, aus dem die Figuren der Verkündigung und die Seitenfiguren der Hirtenszene mit ihren Vorderflächen heraustreten. An der Art des Stehens, dem Kontrapost der Bewegungen und der Haltung von Händen und Füßen erkennt man, daß unser Meister mittelbar durch die Schule italienischer Klassik hindurchgegangen ist, aber das Knorrige und Knittrige der Formen und Falten, das Gesteigerte des seelischen Gehalts bei stärkster Individualisierung der Typen sind Elemente, die ähnlich die Werke unserer Großen vom Anfang des 16. Jahrhunderts charakterisieren und nach langem Intervall einer vom Fremden betäubten Kunsttätigkeit hier wieder in Erscheinung treten. Neue Kräfte treten hervor, die der Periode des niederländisch-italienischen Manierismus ein Ende bereiten und stark genug sind, einen neuen volkstümlichen Stil zu bilden. Während der drachentötende Michael offenbar noch unter der Einwirkung von Hubert Gerhards Meisterwerk an der Münchner Jesuitenkirche steht¹⁾, ohne ihn oder gar Reichels Michael nur entfernt an Drastik der Bewegungen zu erreichen, sind die ruhig stehende Figur des träumerisch blickenden Rochus oder der Hirte mit dem Hund Schöpfungen von einer Tiefe und Stimmung, wie sie die unmittelbar vorhergehende Zeit nie erreicht hat. Die den Hochaltar bekrönende Kreuzigung mit den leidenschaftlich bewegten Figuren von Maria und Johannes steht in gewissem Gegensatz zu dem gehaltenen Pathos der eingangs besprochenen Gruppe, die m. E. unter dem Eindruck eines Werkes in der Art von Reichels Kreuzigung in St. Ulrich und Afra steht²⁾. Was uns vor allem barock anmutet, ist die Art, wie die Gewänder modelliert sind; an Stelle der rhythmisch fallenden Röhrenfalten, wie sie noch bei dem vielbeschäftigten Überlinger Holzschnitzer Glöggler begegnen³⁾, treten jetzt als das Primäre mehr oder weniger tief ausgeschälte Flächen, die in irgendwelchen Winkeln im Raum aneinanderstoßen und so ein unregelmäßiges Netz von Gräten entstehen lassen⁴⁾. Bei

1) Man vergleiche den Stich Lucas Kilians nach einer Zeichnung, die Candid in Anlehnung an Hubert Gerhards Michael entworfen hat (P. J. Ree, Peter Candid, Fig. 6).

2) Vollendet 1605, Abb. Kunst u. Kunsthandwerk, XXII, S. 5/6 und Brinckmann a. a. O. S. 164. Zu obiger Bemerkung vergleiche man die tief ausgehöhlte, bzw. unterschrittene Faltenbehandlung an der r. Hüfte und dem r. Bein der beiden Magdalenenfiguren (auf den Abbildungen nicht ersichtlich).

3) † 1611 — Mezger a. a. O. S. 71.

4) Daß diese Art der Modellierung nicht materialistisch, d. h. nur aus der Technik des Holzschnitzers zu erklären ist, beweist das Vorkommen der entsprechenden Gewand-

der Beurteilung dieser Erscheinung müssen wir uns vergegenwärtigen, daß Jörg Zürn noch in dem 1607—1610 geschaffenen, von Erasmus Betz gestifteten Marienaltar im Überlinger Münster¹⁾ und dem damit engverwandten Nicolausaltar in der Fraubergkapelle zu Waldsee einen davon recht verschiedenen, wesentlich plastischeren Stil vertritt, und daß von der malerischen Auffassung und dem eigentümlichen Stilgefühl des Hochaltars bei beiden noch wenig zu spüren ist, abgesehen vielleicht von der in Stein ausgeführten, etwas unsicheren Szene des Todes Mariä in der Predella des Überlinger Werkes. Dagegen ist der Choraltar der Fraubergkapelle, der Hans Zürn und seinen beiden Söhnen 1624 aufgetragen worden ist²⁾, eine Parallele zum Überlinger Hauptwerk und zahlreiche ähnliche Arbeiten kleineren Umfangs lassen sich in der Gegend des Überlinger Sees aufzählen³⁾. Es muß also in der Zeit zwischen 1610 und 1613 der neue Stil einen nachhaltigeren Einfluß auf die Zürnsche Werkstatt ausgeübt haben. Ob Vorbilder, die man anderswo sehen konnte, imstande waren, schlummernde Kräfte zu wecken, oder ob eine Persönlichkeit von außen her das Neue mitbrachte, entzieht sich einstweilen unserer Beurteilung. Jedenfalls können Äußerungen verwandter Art schon im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts an verschiedenen Orten südlich der Donau festgestellt werden. Von den Altären des Oberbayern Degler in Augsburg ist bereits die Rede gewesen und auch von dem, was sie in kompositioneller Hinsicht von Zürn unterscheidet. Schon Deglers Figuren zeigen den malerischen Faltenstil, der die gleichsam ausgeschälten Flächen in einem Gewirr von Gräten aneinanderstoßen läßt und die Säume unterhöhlt, auch bei ihm finden sich zur Bekrönung der Giebelfragmente und der Rollwerkvoluten in den kühnsten Stellungen hingesezte Engelsfiguren, die auf ähnlich bewegte Putten der Brunnen Giambolognas und Hubert Gerhards zurückgehen dürften⁴⁾, aber wie kühl wirken die biblischen Szenen bei Degler gegenüber der volkstümlichen, innigen Auffassung auf Zürns Hochaltar. Dasselbe zeigt deutlicher noch ein Vergleich der lediglich dekorativ aufgefaßten Assistenzfiguren von Sebastian und Rochus auf dem Augsburger Afraaltar gegenüber den entsprechenden Heiligen in Überlingen.

Und wie die Entwicklung im gleichen Tempo bei den Zürns fortschreitet, lehrt der Sebastian des Choraltars zu Waldsee, der mit seinen wilden Drehungen und dem flatternden Haupthaar am besten zeigt, daß wir die Schwelle

behandlung in Candid's Gemälden und bei Krumpers liegenden Frauenfiguren von Bronze auf den Torgiebeln der Münchner Residenz. (W. A. Luz, Die Münchner Erzplastik um 1600, Münchner Dissertation 1921, S. 124ff.)

1) Quellen bei Obser a. a. O. Nr. 241/242.

2) Mezger a. a. O. S. 75 u. 79.

3) Mezger a. a. O. S. 79/80, außerdem einige Werke im Bad. Landesmuseum.

4) Neptunbrunnen von Giov. da Bologna in Bologna (Desjardin, Taf. 4), Augustusbrunnen Hubert Gerhards in Augsburg (Kempf, Alt-Augsburg, Taf. 1).



Jörg Zürn (Werkstatt), Kreuzigungsgruppe
Bad. Landesmuseum, Karlsruhe

SACHS.
LANDES-
BIBL.



Jörg Zürn, Anbetung der Hirten
Mitteltafel vom Überlinger Hochaltar (Phot. V. Mezger)

des Barockstils überschritten haben. Mehr innere Beziehungen zu Zürn — abgesehen von der nämlichen Art des Faltenstils — ergeben sich bei dem 1604 aufgestellten Hochaltar der Kirche zu Illertissen, den laut Inschrift Christoph Rodt aus Neuburg a. K. geschaffen hat¹⁾. Sein Mittelbild, die Krönung Mariä mit den Scharen der jubelnden und musizierenden Engel ist, obwohl die Figuren noch völlig über eine Hintergrundfläche verteilt sind, ein Gegenstück zur Zürnschen Hirtenszene und gibt Baldungsche Stimmung wieder. Weiter westlich führt uns ein Vergleich mit dem Hochaltar der Schloßkirche zu Haigerloch²⁾, der jedenfalls 1609 vollendet war und auf der gleichen Stilstufe steht als das Rodtsche Werk. Von ihm aus lassen sich weiter rückwärts Brücken schlagen zu den jetzt in Jungingen (Hohenzollern) stehenden Figuren der ehemaligen Schloßkirche zu Hechingen³⁾, die mit ihren wallenden Bärten und dem Kontrapost der italienisierenden Stellungen gewiß der gleichen Entwicklungsreihe angehören, aber ebenso wie die Holzfiguren auf den älteren Altären der Seitenkapellen zu St. Ulrich und Afra noch den Bedingungen eines plastischen Faltenstils unterworfen sind.

Schließlich möge noch das Verhältnis Jörg Zürns zu Hans Morinck, dem in Konstanz von etwa 1578 bis 1616 tätigen Bildhauer, gestreift werden⁴⁾. Morinck ist fest im niederländischen Manierismus verankert und die Kompositionen zu mehreren seiner zahlreichen Steinreliefs gehen auf Vorlagen der Michelangelosteher zurück. Gewiß hat der Steinbildhauer Zürn in Technik und Motiven manches von Morinck übernommen, aber das, was uns hier interessiert und was den Zürnschen Werken eine so grundlegende Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des Barockstils in formaler wie psychischer Hinsicht verleiht, liegt auf einer anderen Linie⁵⁾. Welchem Glied der Familie Zürn das entscheidende Verdienst daran zufällt, müssen weitere Untersuchungen

1) Christa, der Hochaltar der Pfarrkirche Illertissen, 1922; die Kenntnis dieses Werks verdanke ich Herrn Karl Feuchtmayr. — Bezeichnenderweise sind bei dem Aufstehungschristus zu Illertissen ebenso wie an den Figuren von Zürns Betzaltar Hände und Füße zu breit und kurz gebildet.

2) Wilh. Friedr. Laur, Die Kunstdenkmäler der Stadt Haigerloch, Stuttgart 1913, Fig. 21 bis 25, 27, Taf. V—VIII.

3) Vom Ueberlinger Bildhauer Virgilius Moll. S. Mezger a. a. O. S. 74 auf Grund von Mitteilungen von Prof. Laur.

4) Mezger a. a. O. S. 75. F. Hirsch, Rep. f. Kunstwissenschaft, XX 1897, S. 257 ff.

5) Lehrreich ist in dieser Hinsicht ein Vergleich zwischen unserer Kreuzigung und den im Motiv ähnlichen Reliefs von Morinck in der ehem. Jesuitenkirche zu Konstanz und in Oberstadion (Abb. bei G. Gradmann, Ein Werk Hans Morincks, Archiv für christl. Kunst, 1914, Nr. 5, S. 44/45, und in den Kunstdenkmälern Württembergs, Donaukreis, Oberamt Ehingen, S. 175).

Die Putten am Betzaltar in Ueberlingen gleichen eher Hubert Gerhards heiteren Kindern mit der üppigen Locke über der quadratischen Stirn als Morincks ernstem Knabentypus.

entscheiden; einstweilen kennen wir gesicherte Arbeiten nur von Jörg und den beiden Brüdern Martin und Michael Zürn, die unter anderm die Kanzel zu Wasserburg a. Inn und den Rosenkranzaltar im Überlinger Münster in den Traditionen des dortigen Hochaltars gefertigt haben¹⁾. Ein noch fortschrittlicheres Werk der gleichen Schule — ebenfalls im Überlinger Münster — lernen wir in dem angeblich 1668 gestifteten „Schutzengelaltar“ kennen, dessen Figuren in ihrer koketten Grazie, in der Zerrissenheit der Silhouette dem Stilcharakter des 18. Jahrhunderts wesensverwandt sind: es scheint, als ob der Weg von hier bis zu den Schöpfungen der Feichtmayr oder eines Ignaz Günther nicht mehr allzu weit sein könnte; welche Windungen er in dem langen Zeitraum geführt hat, darüber uns aufzuklären, ist eine der dringendsten Aufgaben deutscher Kunstforschung.

1) Rudolph Guby hat m. W. in Wasserburg als erster die Künstlerinschrift auf der von Christus gehaltenen Weltkugel gelesen, dann das Wirken der beiden Brüder im Innviertel, das er in die Zeit zwischen 1636 u. 1664 setzt, weiter verfolgt und eine Reihe gesicherter Arbeiten zusammengestellt (a. a. O., 1921, S. 44 ff.).

Für den Rosenkranzaltar s. Mezger a. a. O. S. 81. Er wurde gestiftet 1632, geweiht 1640.



ÜBER EIN GOTISCHES ROßSTIRNSCHILD IM BERLINER ZEUGHAUS

VON PAUL POST

Von den drei höchst seltenen gotischen Roßstirnen des Berliner Zeughauses trägt eine (Inv. Nr. P. C. 84) einen besonders reizvollen Schild, den erst die Neuaufstellung der letzten Jahre ins rechte Licht gerückt hat, ohne bisher die verdiente Würdigung gefunden zu haben (Taf. XXIII).

Das Motiv des Wappenhalters ist in launiger Weise travestiert. Eine elegant geschweifte Reitertartsche mit tiefem Lanzenausschnitt links und zurückgebogenen Rändern wird gehalten von einem als Narren gekennzeichneten, gravitatisch daherstolzierenden Mann. Lustig überragt die bewegte, vielfach durchbrochene Silhouette seines Oberkörpers mit aufgestemter Rechten, in der andern Hand einen Stab schwingend, den Schildrand. Leicht und meisterhaft getrieben wird die Modellierung von sparsam eingeritzten Schraffuren unterstützt, ergänzt durch mit dem Ripper gezogene Umrißlinien, die das Kostüm, Arme und Hände kennzeichnen. Das Gesicht ist bis auf geringe Spuren verputzt. Die technische Bedingtheit gebot, den Schildhalter, abweichend von der herkömmlichen Darstellungsweise, vor statt hinter den Schild treten zu lassen. In pikantem Gegensatz zum modellierten Oberkörper geht der untere Teil in bloßer Umrißzeichnung in die Schildfläche über, die in belustigender Weise von den weitgespreizten langen Beinen und dem hereinhängenden Ärmelzipfel erfüllt ist. Kopf, Rumpf und rechter Arm waren abgebrochen und sind auf der Rückseite neu vernietet. Was die Deutung unseres Narren betrifft, so können wir ihn im Hinblick auf den Stab, den er in der Hand schwingt, und die vermutliche Zugehörigkeit der Roßstirn zu einer Turniergarnitur vielleicht noch treffender als sog. Grieswärter bezeichnen. Dieser hatte in den Schranken des Turnierplatzes die Ordnung aufrechtzuerhalten und füllte zugleich, wie der moderne Clown in der Zirkusmanege, als Possenreißer die Pausen zwischen den Waffengängen aus.

Im Katalog der Sammlung Prinz Carl, aus der das Stück zusammen mit einer aus alten und neuen Teilen zusammengestellten Roßharnischgarnitur ins Zeughaus gelangte, fehlt jeder Hinweis auf seine Herkunft, weder Schild noch Roßstirn tragen eine Plattnermarke.

Die überschulanken Formen des Dargestellten, die Zeichnung, die gespreizten Bewegungen, endlich die Tracht mit enganliegendem knappschöbigem Rock gehören dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts an. Die gehörte Kapuze, der hoch zugeknöpfte Rock, der einseitige spitz zulaufende Sackärmel mit Quaste charakterisieren die Narrentracht als typisch deutsch, wie sich

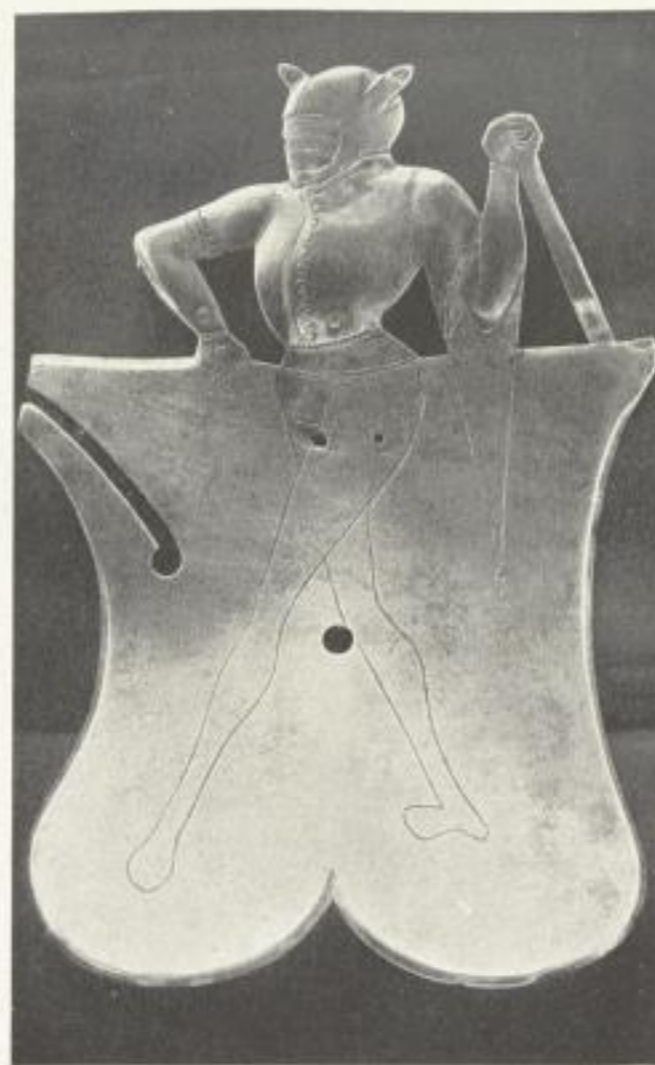
durch zahlreiche Darstellungen belegen läßt¹⁾. Beiläufig ist der Sackärmel hier insofern mißverstanden, als der Ärmelschlitz, durch den der Arm mit dem Untergewandärmel bis über den Ellenbogen hindurchgesteckt wird, nicht als solcher erkennbar ist, weil er nicht senkrecht zum Sack, sondern schräge verläuft. Darf nun bei der Narrentracht auch nicht der strenge Maßstab der zeitgenössischen Mode angelegt werden, so scheinen doch die vorne abgerundeten Fußenden im Bereich der deutschen Mode, wo sich der spitze Schnabelschuh durchweg hartnäckig bis in die neunziger Jahre hält, auf ein Entstehen unseres Schildes erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts zu deuten. Diese Datierung stünde auch im Einklang mit der Treibarbeit der anscheinend zugehörigen Roßstirn selbst, deren flächige Riefelungen der Verzierungsweise später gotischer Harnische entspricht.

Die bereits festgestellte Anwendung des Rippers beim Ziehen der Linien weist die Ausführung des Schildes einem Plattner zu. Dieses meißelartige Werkzeug mit gerader oder im Bedarfsfalle gekrümmter Schneide dient gewöhnlich dazu, vermittelt eines Hammers, Strich bei Strich, gerade oder gekrümmte schematische Zierlinien ins Eisen zu schlagen. Bei genauerem Zusehen läßt die Zeichnung noch die Ansätze des Eisens erkennen. An feineren Details wie den Händen versagt das hierfür zu unbeholfene Instrument. Die Krümmungen der Finger an den Knöcheln setzen einfach aus. An dem Oberarm verläuft der rundgezackte Zierstreifen schematisch und gerade ohne Rücksicht auf die Rundung der Arme. Trotz dieser Unzulänglichkeiten im einzelnen bleibt der Gesamteindruck äußerst glücklich und verrät eine großzügige Hand, die auch mit unzureichenden Mitteln der ungewohnten Aufgabe gerecht zu werden versteht; ihre Meisterschaft liegt zweifellos in der schon gerühmten Treibarbeit.

Bleibt der Plattner einstweilen unbestimmbar, so dürfte es leichter und kunstgeschichtlich vielleicht auch wichtiger sein, dem eigentlichen Schöpfer der Komposition auf die Spur zu kommen, die dem Plattner zum Vorbild diente. Der elegante Wurf, die flotte Zeichnung und der lebensprühende Humor, der selbst aus dem vergrößerten Nachbild unseres Schildchens so nachhaltig spricht, ist eigentlich nur einem deutschen Künstler jener Zeit zuzutrauen, dem Hausbuchmeister. Die vergleichende Durchsicht seiner Blätter bestätigt diesen ersten Eindruck. Eine ganze Stichserie mit vorwiegend humoristisch gestimmten Schildhaltern besitzt das Amsterdamer Kabinett²⁾, zeichnerische Entwürfe des gleichen Stoffs, in verschiedenen

1) Wir nennen: Zwei Vierpaßscheiben des Hausbuchmeisters im Berliner Kunstgewerbe-Mus., abgeb. b. Hermann Schmitz, Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgew.-Mus., Taf. 193, 258; eine Scheibe mit österreichischem Wappen im New York Metropolitan Mus., Abb. Schmitz a. a. O., Textb., Abb. 171. — Israel van Meckenem Geisb. 383, I, — Meister m. d. Bandrollen, Jungbrunnen, Albertina, Pass. 46.

2) Lehrs, „Der Meister des Amsterdamer Kabinetts.“ Taf. 79—89.



Reihestirn um 1490. Zeughaus, Berlin



Kupferstichkabinetten verstreut, gesellen sich dazu, ohne daß bei allen diesen außer der gedanklichen Verwandtschaft auch direkte kompositionelle oder motivische Beziehungen nachzuweisen wären. Weiter bringt der Vergleich mit drei wie jene Stiche und Zeichnungen zeitlich früheren Vierpaßscheiben, zweien im Berliner Kunstgewerbe-Museum, einer im Metropolitan Museum, die Hermann Schmitz auf Entwürfe des Hausbuchmeisters zurückführen konnte¹⁾. Auf allen dreien begegnet der Narr in gleicher oder ganz ähnlicher Tracht. Auf einer der Berliner Scheiben mit Prügelszene zwischen zwei Narren (Taf. 193) zeigt außerdem der rechte fast das gleiche Bewegungsmotiv, den Stab ebenfalls in der Linken schwingend wie unser Schildhalter, nur in stärkerer Auslage. Stilistisch und formal am engsten zusammen geht unser Schild mit der Visierung einer Wappenscheibe aus der Schule des Hausbuchmeisters im Karlsruher Kupferstichkabinett²⁾. Ein geharnischter Ritter zeigt dort im Gegensinne fast wörtlich die gleiche Körperhaltung und Bein-stellung. Die charakteristische Rückenlinie mit übertrieben durchgedrücktem Kreuz, herausgebogenem Gesäß, und vorschwingendem Bein ist bei beiden völlig die gleiche. Mit der von Schmitz 1480—90 datierten Zeichnung nähern wir uns auch zeitlich dem von uns angenommenen Entstehen des Schildchens. Das Fehlen authentischen Vergleichsmaterials kann nach der von Glaser aufgestellten Chronologie in der Seltenheit von Stichen des Hausbuchmeisters gerade in dieser späten Periode seine Erklärung finden³⁾.

Die unserem Schildchen zugrunde liegende Komposition dürfte nach der ganzen Anlage, wie bereits angedeutet wurde, von vornherein für die Ausführung in Metall und für eine Roßstirnverzierung bestimmt gewesen sein. Wie der Hausbuchmeister für Glasscheiben die Visierungen schuf, können wir uns gut vorstellen, daß er, der namentlich in seinem Hausbuch soviel Verständnis und Interesse für Waffen und ritterliche Harnische verrät, auch hierfür Entwürfe geliefert hat. Ob allerdings die angenommene Visierung gerade für unser Schildchen bestimmt war, bleibt fraglich. Der mißverständene Ärmelschlitz, auf den wir hinwiesen, läßt vermuten, daß unsere Darstellung nicht aus erster Hand stammt. Doch auch bejahenden Falls wären bei der ausgebreiteten Tätigkeit des Hausbuchmeisters schwerlich daraus sichere Rückschlüsse für eine genauere Lokalisierung unseres Schildchens zu ziehen. Das kleine Kunstwerk dürfte aus einer der namhaften Plattnerwerkstätten in Nürnberg, Augsburg oder Landshut hervorgegangen sein, über die wir leider namentlich in dieser frühen Zeit noch so wenig unterrichtet sind.

1) Hermann Schmitz a. a. O. Taf. 193, 258, Textband Abb. Nr. 189.

2) Schmitz a. a. O., Textband Abb. 188.

3) Glaser, Zeitbestimmung der Stiche des Hausbuchmeisters. Monatshefte, Bd. 10, S. 145f.

EIN VERSCHOLLENER REMBRANDT

VON HEINRICH WICHMANN

Houbraken berichtet in seiner „Schouburgh“ I (1718), S. 258 über Rembrandt, daß er nicht selten verschiedene Entwürfe über dieselbe Darstellung zeichnete, daß er die Ansicht der dargestellten Personen und ihre Kostümierung immer wieder anders auffaßte. Er sei vor anderen Künstlern, die oft die gleiche Darstellung in derselben Weise, als ob es Zwillinge wären, wiederholte, rühmend hervorzuheben. Er wüßte niemand, der so sehr verschiedene Schilderungen von ein und derselben Darstellung gemacht habe. Immer seien sie aus reiflicher Überlegung der mancherlei Leidenschaften entsprungen, die bei einer solchen Angelegenheit notwendig eintreten und sich in den Gesichtszügen, den Gesten und der Körperhaltung widerspiegeln. Um ein Beispiel zu geben führt Houbraken die Emmausdarstellungen Rembrandts an, die Szene, in der Christus sich durch das Brechen des Brotes seinen Schülern zu erkennen gibt. Es seien hiervon, außer den zwei Radierungen (Bartsch Nr. 87 von 1654 und Nr. 88 von 1634), verschiedene Schilderungen bei den Freunden der Zeichenkunst bekannt. Eine nicht kleine Zahl Darstellungen habe Rembrandt von den Emmausjüngern geschaffen, die entsetzt und verwundert dastehen und das Verschwinden Christi vor ihren Augen erleben. Eine dieser Darstellungen, die Houbraken am besten gefiel, weil darin die Leidenschaft der Verwunderung und das entsetzte Starren auf den leeren Stuhl, in dem Christus eben noch gesessen hat, so gut getroffen ist, habe er in seiner Schouburgh für die noch ungeübte Künstlerjugend in einer Radierung abgebildet. Houbrakens Radierung (Taf. XXIV, Abb. 1) nach diesem verschollenen, heute nicht mehr bekannten Original, zeigt uns nun ein interessantes Werk Rembrandts aus seiner Frühzeit um 1628—29. Houbraken läßt offen, ob seine radierte Reproduktion nach einem Gemälde oder nach einer Zeichnung Rembrandts angefertigt wurde. Er spricht von „afschetzing“, was Skizze, Entwurf oder Darstellung heißen kann. Die Genauigkeit der Ausführung auf der Radierung im Houbraken läßt aber mit großer Wahrscheinlichkeit den Schluß zu, daß es sich um ein Gemälde Rembrandts und nicht um eine Zeichnung gehandelt hat, wie Hofstede de Groot in den Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, Bd. I „Houbraken und seine Groote Schouburgh“, Haag 1893, S. 193, annimmt. Dort wird als modifizierte Kopie nach dem Stich Houbrakens eine Zeichnung bei Dutuit in Rouen, aus der Auktion Vreeswyk 1882 stammend (abgeb. in der 3. Serie des großen Rembrandthandzeichnungenwerkes), angenommen. Ferner wird eine Zeichnung 20,5×18,5 im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Dresden (Taf. XXV, Abb. 3) erwähnt, welche noch eine dritte Person (den Wirt) aufweist. Hofstede de Groot hält diese Zeichnung nicht für eine Arbeit

Rembrandts, sondern abhängig vom Stiche Houbrakens. Sie bringt aber doch einige Verschiedenheiten von dem Stich, die bemerkenswert erscheinen und das Blatt zu einer wohl gelungenen Arbeit aus dem Kreise der Schüler Rembrandts (wahrscheinlich Hoogstraten) stempeln. Der eine Jünger vor dem Tisch ist in die Knie gesunken und breitet die Hände aus. Ein Hund duckt sich unter dem Tisch und blickt ängstlich auf die Lichterscheinung, die das Verschwinden Christi auslöst. Dieser blitzartige Strahlenglanz beleuchtet grell den Tisch mit den erschreckten Jüngern. Eine Öllampe links auf dem Fensterbord als die natürliche Lichtquelle läßt phantastische lange Schatten, die scharf silhouettiert sind, erscheinen. Auf dem Stich Houbrakens sitzt der Jünger vor dem Tisch zurückgebeugt mit zusammengeschlagenen Händen und starrt auf den Stuhl, an dem nur noch der Mantel Christi liegt. Der enge Raum mit dem Fenster links, dessen Laden geschlossen ist und dessen nahe Rückwand eine Nische zeigt, ist von einer Kerze auf dem Tisch erhellt. Die Lichtquelle ist ganz in der Art der frühen Gemälde Rembrandts (Geldwechsler in Berlin, Christus in Emmaus, Paris, Sammlung André-Jacquemart) und des Gerard Honthorst oder Abraham Bloemart gegeben.

Eine eigenhändige Rembrandtzeichnung (Taf. XXV, Abb. 4), die in der Vasari Society, 2. Serie, Pt. 1, Nr. 7, aus der Sammlung Shannon in London abgebildet wurde, ist zweifellos nicht von der Radierung im Houbraken abhängig, denn sie ist links ein Stück größer als diese, zeigt das Fenster ganz mit geschlossenen Läden. Der Stab, der bei Houbraken nur ein Stück zu sehen ist, lehnt auf der Zeichnung an der Fensterwand in seiner ganzen Länge. Der Raum ist nicht so eng, die Rückwand geht mehr in die Tiefe, das Beiwerk tritt zurück vor der eindrucksvollen Schilderung der gespenstigen Erscheinung und ihrer Wirkung, die auch hier durch große Schatten verstärkt wird, nur mit dem Unterschied, daß die Schatten einen unbestimmten^o zitternden Charakter haben. Die Zeichnung gehört in die Mitte der vierziger Jahre. Der feste Strich, die Lavierungen, das Zusammenstreichen auf Flächen, Zurücktreten des Details zugunsten eines starken wirkungsvollen seelischen Eindruckes zeigen den starken Unterschied zwischen dem frühen und dem entwickelten Rembrandt. Der Stich Houbrakens läßt das Erschrecken in Gesten, weitgeöffneten Augen und Mund, erkennen. Trotz dieser stilistischen Unterschiede muß ein Zusammenhang zwischen der Zeichnung und dem Stich bei Houbraken durch ein Bindeglied bestanden haben.

Eine Kopie des 18. Jahrhunderts auf Holz 37×28,6 (Taf. XXIV, Abb. 2) in Leipziger Privatbesitz nach dem verschollenen Gemälde, auf das die Radierung nach unserer Annahme zurückgeht, vermittelt uns auch die Farben des Originals. Blaue ziegelrote und hellgrüne Töne im Kostüm der Jünger und in dem zurückgelassenen Mantel Christi entsprechen neben dem goldigbraunen Gesamtton, wie ihn auch der Berliner Geldwechsler aufweist, ganz der Farbenpalette

der frühesten Gemälde Rembrandts um 1628. Daß diese Kopie eine Reproduktion nach der Radierung ist, wie sie vielleicht ein Meister in der Art des C. W. E. Dietrich gemacht haben könnte, kann wegen einiger Abweichungen (z. B. in der Nische des Hintergrundes) nicht in Betracht kommen. Gerade diese Nische ist auf der Kopie ganz im Sinne des frühen Rembrandt aufgefaßt, während die auf der Radierung durch den Stecher nicht sonderlich geschickt vereinfacht worden ist. Das verschollene Original muß vielmehr das Vorbild für beide gewesen sein.

Die vier hier abgebildeten Stücke haben in der Grundanlage eine gemeinsame Komposition. Die Personen stehen links in einem Innenraum an einem Tisch und starren in starker Verwunderung nach dem leeren Stuhle. Während die beiden Zeichnungen im Dresdener Kabinett und in der Sammlung Shannon der Entstehungszeit nach in die vierziger und fünfziger Jahre gehören, ist das verschollene Original, auf das Houbrakens Stich und die Kopie zurückgehen, in die Frühzeit Rembrandts um 1628 einzureihen. Besonders die Lichtbehandlung, das scharfe Abgrenzen der Umrisse, die hart gegen das Licht stehen, führen uns die Helldunkelstudien des jungen Rembrandt vor, der von Abr. Bloemaert und Gerard Honthorst die Grundlagen zu seiner malerischen Auffassung von Licht und Schatten übernahm. Als die ersten Anfänge des Clairobscurs, dessen führender Meister Rembrandt im 17. Jahrhundert war und von dessen Erfolgen das 18. Jahrhundert stark beeinflusst wurde, sind diese frühen Lichtstudien Rembrandts, mit phantastischen Wirkungen künstlicher kleiner Beleuchtungsquellen oder greller Tagessonne, anzusehen. In engem Raume sind die Personen zu dichter Gruppe zusammengedrängt. Starke Gesten der Hände und ausdrucksvolle Gesichtszüge sprechen drastisch und konzentriert zum Beschauer. In der späteren Zeit wird diese äußerliche Dramatik durch eine Verinnerlichung der Leidenschaften, durch eine unsichtbare Stimmung und durch ein Durchleuchten des schimmernden Lichtes und der unbestimmten Farbe ersetzt.

Eine Eigentümlichkeit der frühen Rembrandtschen Kunst ist das Fehlen der Kontrapostbewegung der Gestalten, wie sie die italienische Barockmalerei hat, obwohl doch die indirekte Quelle für das Lichtproblem über Honthorst, Bloemaert und Elsheimer bei den Italienern Jac. Bassano, Tizian, Tintoretto und Domenico Feti für künstliches Licht und bei Caravaggio und seiner Schule für die Tageslichtmalerei, das sog. Kellerlicht, zu suchen ist. Karel van Mander in seinem „Grondt der Edel vry Schilderconst“, den er der Erstausgabe von 1604 seinem Schilderboek vorgetragen hat, widmet das VII. Kapitel „van de Reflecty, Reverberaty, teghenglans oft weerschyn“ dem Lichtproblem. Neben der akademischen Breite, in der dort vom Licht der Morgen- und Abendsonne, dem Regenbogen, dem Spiegel des Himmels in der See und den Sonnenreflexen auf Wolkengebilden die Rede ist, bieten



Abb. 1. Radierung aus Houbraken, Schouburgh I 258
nach einer verschollenen Emmausdarstellung Rembrandts



Abb. 2. Kopie des 18. Jahrhunderts nach einem ver-
schollenen Original Rembrandts. Privatbesitz in Leipzig.
Holz, 37×28,6





Abb. 3. Zeichnung eines Rembrandtschülers (Hoogstraten?)
Dresden, Staatl. Kupferstichkabinett. 20,5×18,5



Abb. 4. Rembrandtzeichnung, Slg. Shannon, London

seine Ausführungen über die künstlichen Beleuchtungsquellen einen Einblick, wie man um 1600 in den Niederlanden die Verwendung von Kerzenlicht, Fackeln und brennenden hängenden Lampen für die künstlerischen malerischen Effekte einschätzte. Mander führt den Lichteffect auf Raffaels Befreiung Petri in den Stanzen des Vatikan an, besonders aber feiert er den alten Bassano als hervorragenden Maler von Nachtstücken „met stralighe wederglansende lichten“ von Flammen, Fackeln, hängenden Lampen, deren Widerschein sich auf kupfernen Kesseln spiegelt.

Rembrandt brachte diese äußerlichen Anregungen des Lichtproblems, die damals „in der Luft hingen“, durch glänzende Weiterentwicklung zur erschöpfenden Vollendung oder wie Gerard de Lairese 1714 im groot Schilderboek tadelt, zu einer überreifen Fäule. Er verstand auch das Problem der Komposition und des Ausdruckes der Leidenschaften durch Gesten und Gesichter, äußerlich angeregt durch seinen Lehrer Lastman, bei dem er diese akademische Tradition in italienischer Weise lernte, innerlich zu verstärken und von hohlem Pathos zu befreien. Seine ersten Jugendwerke stehen daher so hoch über den Schöpfungen seiner Zeitgenossen und Lehrer, daß wir Houbrakens Ehrfurcht nach 100 Jahren vor der Kraft des Ausdruckes im Emmausbild verstehen lernen. Ein Zeitgenosse Rembrandts, Constantin Huygens in seiner Selbstbiographie, durch den der Künstler 1636 den Auftrag der Passionsserie für Prins Frederik Hendrik van Oranje erhielt, rühmt die Ausdruckskraft eines solchen Jugendwerkes Rembrandts, des reuevollen Judas. Die Figur des schmerzdurchwühlten Verräters könne man jedem Kunstwerk aller Jahrhunderte gegenüberstellen.



DIE FARBENKUNST DES AERT VAN DER NEER

VON HANS KAUFFMANN

Ein neuer Kolorismus bildete sich in Holland um die Mitte des 17. Jahrhunderts und zeichnet die damals beginnende klassische Periode der holländischen Malerei aus. Es erblühte aus der neutralisierenden Tonigkeit der dreißiger Jahre eine neue Schönfarbigkeit. Sie bediente sich aber nicht der Lokalfarben. Sondern farbiges Licht zauberte sie hervor.

Die Gemälde des Aert van der Neer bezeugen die Neuerung besonders eindrucksvoll. Mit ihr vollzog sich in der künstlerischen Entwicklung des Landschaftsmalers ein Stilwandel. Im ersten Jahrzehnt seines Schaffens (von etwa 1638—48) pflegte dieser Autodidakt aus Amsterdam noch die monochrome Tonmalerei. Mit dem späten Esaias van de Velde, mit Gov. Camhuyzen und dem frühen Jan van Goyen und Salomon van Ruysdael ließ A. v. d. Neer die unterschiedlichen Lokalfarben seiner landschaftlichen Motive, der Häuser, der Bäume und des Erdbodens in einem allbeherrschenden, zuweilen ins olivgrün schlagenden, birkenholzartigen Braun untergehen, das mitsamt dem Grau des verhängten Himmels dem Bilde fast das Aussehen einer tief-tonigen Grisaille verleiht. Es ist die Farbenskala, die damals in gleicher Weise von Rembrandt, wie von den Haarlemer Stillebenmalern, einem Pieter Claesz. oder Willem Claesz. Heda genützt wurde. Diese Monotonie behielt Aert van der Neer auch künftig bei, aber sie war von anderer Art. Ehemals führende Erscheinung, fiel ihr nunmehr eine dienende Rolle zu. Der eintönige Dämmer der Frühbilder, der die Einzeldinge ihrer Eigenfarben beraubte, wirkte mehr als ein naturfremdes Produkt der Palette, denn als ein Phänomen der Atmosphäre. Jetzt wählte der Maler dagegen Situationen der Landschaft, wo von Natur, gewissermaßen als Lokalkolorit, Monochromie gegeben ist: einfarbig ist die Landschaft bei Nacht und im Winterschnee. Aus einem und demselben Stilwillen gingen also Aert van der Neers Nacht- und Winterbilder hervor, so gegensätzlich sie auch anmuten.

Schnee und Nacht interessierten den Maler aber vornehmlich als Lichtwerte. Er steigerte Helligkeit und Dunkelheit. Mit Winterlandschaften der ersten Jahrhunderthälfte verglichen haben seine Schneebilder blendende Lichtstärke und so schwarz wie seine Finsternis sind Nächte auf früheren Bildern nicht. Vollends zeichnen sich die Werke seiner Kunstreihe durch konzentrierte Lichtführung aus. Zerstreute Helligkeit lagerte über seinen Frühbildern. Im Braun und Grau verflieg das Licht wie in Staub und Nebeldunst. Statt dieser Neutralisierung der Beleuchtung erstrahlt in den späteren Gemälden die Leuchtkraft einer prägnanten Lichtquelle: Mond oder Feuersbrunst bei Nacht, Sonnenauf- oder -untergang bei Tageshelle. Vom Hintergrunde her

und meist in der Bildmitte befindlich verbreitet dies Zentrallicht seine Wirkung durch die ganze Raumweite.

Bei dieser Ausstrahlung wird das Licht durch trübende Medien gebrochen und in die Regenbogenfarben des Spektrums zerlegt. Der Schein, den eine weiße Lichtquelle verbreitet, schimmert buntfarbig. Die Strahlen der fahlen Mondscheibe erfahren an benachbarten Wolkenballen Brechungen ins Stahlblau und Violett, Zitrongelb und Orange. Wolkenstreifen unterm Himmelsblau verfärben die Abend- oder Morgensonne rotglühend.

Indem nun dies farbige Licht den Bildraum durchflutet, wirkt es zugleich erleuchtend und färbend. Die Dinge, die es erhellt, bemalt es auch mit seinen Brechungsfarben und schmückt die monochrome Gegend mit prangendem Kolorit. Ausstrahlend streut das Licht ringsum seine Farben aus, überall kehren sie als Reflexe, wie in einem Kristall, wieder und zwar nicht nur einzeln, sondern Rot, Gelb und Blau in Gruppen beisammen. Mit der Entfernung von ihrer Lichtquelle verlieren sie nach den Bildrändern und dem Vordergrund zu an Intensität, ursprünglich gesättigt und lichtstark, verschweben sie schließlich in zartem Schimmer, sei es, daß sie im Dunkel der Nacht ertrinken, sei es, daß sie im blendenden Weiß des Schnees duftig sich auflösen.

Die Ausbreitung des farbigen Lichts und seine färbende Kraft wurden das Hauptmotiv der Bilder des Aert van der Neer. Damit sie den Raum beherrsche, rückte er die Lichtquelle gern in den Fluchtpunkt der Zentralperspektive seiner Landschaften. Kaum über den Horizont erhoben, gleiten ihre Strahlen in der Bildmitte auf der langen, ununterbrochenen Bahn eines Flußlaufes bis zum Vordergrund und streifen seitlich an den Häuserfronten und Baumreihen der Ufer entlang, wie aufwärts unter den Wolken her. Ferner soll der Widerschein der Grundfarben so rein und zugleich so kräftig wie möglich ausfallen. In der glatten Spiegelfläche des Flußlaufes oder der Eisbahn verdoppelt sich ungeschwächt das Farbenschauspiel des Himmels. Den Schnee schätzte der Maler aber um deswillen, weil er als Weiß vor allen anderen Farben für Lehnfarben (Umfärbung durch Reflexe) empfänglich ist. Nicht minder leuchtend hebt sich aus dem Schwarz der Nacht der farbige Widerschein der Feuersbrünste oder des schillernden Mondlichts heraus, wo er die Uferböschungen, Bäume, Häuser und Wolken trifft. Der Schleier der Nacht und die Hülle des Schnees sind also nächst dem Wasser und dem Eis besonders geeignet als Folie, um rein und unbeeinflußt die Farbigekeit des Lichts erglühen zu lassen.

Farbiges Licht ist demnach die Neuerung. Es bedeutet eine Entstofflichung der Farbe. Sie wurde von ihrer früheren Gebundenheit an den Körper befreit. Dereinst war die Lokalfarbe eine Eigenschaft der Dinge,

an deren Oberfläche sie haftete; nunmehr ist die Farbe eine Eigenschaft des Lichts geworden. Als eine Erscheinungsform des Lichts empfängt sie nicht mehr von außen her ihre Beleuchtung, sondern ist selber Licht. Dies zeigt sich auch an der Verflüchtigung der Farbe. Zuvor opak und von fester Konsistenz — gedenken wir etwa der Buntfarbigkeit der Bilder aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts — ist sie jetzt dünn, hauchgleich und von blütenstaubartiger Transparenz. So sehr hatte der Farbensinn sich verfeinert, so viel empfindlicher war das Malerauge geworden, eine feinschmeckerhafte Farbkultur hatte sich erzogen. Achtete man ehemals auf die sinnfällige Eigenfarbe der Dinge, so lockte nun der ihnen vom Licht zugeeignete koloristische Schimmer. Wo ferner statt der Körper das Licht das Vehikel der Farben geworden war, fiel den ehemals ruhenden Farben eine mit den Lichtstrahlen durch den Raum fluktuierende Bewegung zu.

Das farbige Licht lieferte vollends ein neues, rein malerisches Mittel der Vereinheitlichung der Körper im Raum und der Verbindung von Himmel und Erde. Hatte man sie früher mit dem alles beherrschenden neutralen Ton bewerkstelligt, dem die Eigenfarben der Dinge als die Einheit störend geopfert wurden, so war der Zwiespalt von Farbe und Atmosphäre überwunden, seitdem die Farbigkeit des atmosphärischen Lichts erkannt und alle Einzelfarben der Körper als seine Brechungszustände beobachtet waren. Es gedieh eine neue Pflege der Farben und zugleich eine neue Harmonisierung der Farbkomposition. Überall, wo das den Raum durchflutende Licht sich bricht, in trübenden Medien, auf Flächen, die es reflektieren, an Rändern und Kanten, legt es sich in sein Spektrum auseinander. Es findet also eine häufige Wiederholung der Grundfarben statt, das ganze Bild ist nur eine Vervielfältigung dieser Farbengruppe (Blau, Gelb, Rot). Dabei wechseln jedoch aufs feinste die Abtönungen der Grundfarben, sofern ihr Sättigungsgrad mit der Entfernung von der Quelle nachläßt. Zentralisiert legen sich um den Quell des farbigen Lichts Zonen immer lichterer Aufhellung (Schneebilder) oder immer düsterer Beschattung (Nachtbilder).

Dieser luminaristische Kolorismus wirkte in Holland wie eine epochemachende Entdeckung. Wir können dies aus dem Eifer ahnen, mit dem die Maler ihn sich aneigneten. So gleichzeitig und in Parallele mit des Christ. Huygens Untersuchungen der Lichtbrechungen tauchte er an verschiedenen Orten auf, daß weder die Priorität des Aert van der Neer noch sonst eines der führenden Meister bewiesen werden könnte. Mit Aert van der Neer lassen diese holländischen Maler die Farben des Lichts auf neutraler Folie, weiß oder schwarz, spielen. Es kamen dem Aert van der Neer Kirchenmaler besonders nahe. Die weiß getünchten Kirchenräume eines G. Houckgeest und die schwärzliche Finsternis der Hallen eines späten E. de Witte entsprechen den Winter- und Nachtbildern des Amsterdamer Landschafters. Von außen

her dringt Sonnenlicht durch bunte Glasfenster herein; sie machen es farbig, so daß es auf Säulen, Wände und Fußböden Farbflecken hinmalt und in den Schatten farbige Reflexe entzündet.

Auch Maler des häuslichen Interieurs, an ihrer Spitze Jan Vermeer von Delft, huldigen dem farbigen Licht. Die weiße Rückwand der Kammern eines J. Vermeer darf nicht darüber täuschen, daß das den Raum erfüllende Licht farbenhaltig ist. Das Interesse des Malers verrät sich schon in der Verschiedenartigkeit seiner Mittel, das Licht zu färben. Farbigkeit empfängt es, wenn es durch buntes Fensterglas einfällt. Oder es streift eine Gardine und nimmt dabei deren Farbton an, um von nun an mit dieser Lehnfarbe die Dinge im Raum zu tönen. Farbige Atmosphäre entsteht schließlich auch, wenn das Licht von einem starkfarbigen Gegenstand reflektiert wird, so daß dessen Farbe ringsum aussprüht. Das Hellblau einer Damenjacke gibt zum Beispiel einen solchen Widerschein ab, der sich sowohl auf das Inkarnat der Hauptfigur, wie auf die weißgraue Rückwand des Zimmers legt. Von Aert van der Neer unterscheidet sich jedoch Jan Vermeer dadurch, daß er sein Licht nur selten in mehrere Farben des Spektrums bricht, sondern einfarbig, mit Vorliebe bläulich oder blaugrün, tönt. Auch damit geht er über jenen hinaus, daß die Farbigkeit seiner Bilder nicht allein aus der Farbigkeit des Lichts stammt, vielmehr die Lokalfarben der Figuren und Stilleben im Kolorit vorherrschen. Aber es war eine Hauptkunst seines meisterhaften Pinsels, diese Lokalfarben als Lichtwerte zu charakterisieren, indem er irisierenden Farbkörper auflöste, in eine Anzahl punktkleiner Reflexe zersetzte und in flimmernde Bewegung geraten ließ. So wurden seine durchlichteten Lokalfarben dem farbigen Licht verwandt, als wären jene nur Verdichtungen aus diesem.

Dadurch zeigt schon Jan Vermeer, wie aus dem farbigen Licht ein neuer Genuß der Lokalfarbe hervorging. Sie erfreute sich besonderer Schätzung in den Stilleben des Willem Kalff zu Amsterdam. Verzichtend auf Raum und strahlendes Licht bezeugte er doch in Farbenwahl und Farbenkomposition seine Verwandtschaft mit seinem Stadtgenossen Aert van der Neer. Mit dem Landschaftsmaler bevorzugte er die Grundfarben Blau, Gelb und Rot, wiederholte diese Farbengruppe vielfach in einer Komposition und stufte bei jeder Wiederholung ihre Sättigung und ihre Leuchtkraft ab. Er bediente sich also der Harmonisierung durch Wiederholung und rhythmische Abtönung einer und derselben Farbengruppe vor nachtschwarzer Folie. Seine zentralisierende Komposition rückte die intensivsten Farben in die Mitte, ließ sie nach dem Rande zu abflauen und schließlich in Schattigkeit verdämmern. Eine Zitrone und eine Orange auf blauer Delfter Schüssel lassen in der Bildmitte das Leitmotiv kräftig erklingen. Erstmalig wiederholt sich, ein wenig verweißlicht, der Dreiklang, wo er sich im blanken Silber eines

getriebenen Kruges spiegelt. Verdunkelt kehrt er dagegen weiter oben wieder: ein goldener Fuß trägt ein Rotweinglas, auf dem himmelblaue Glanzlichter funkeln. Noch schattiger erscheint die Farbengruppe unten im Rot des Marmortisches, wo eine goldene Uhr an blauem Bande liegt. Was bei Aert van der Neer der Wasserspiegel oder die Eisfläche leistete, übernimmt bei Kalff der Silberkrug. Um die gleiche Farbeinheit handelt sich's, wenn statt des Silberkruges ein Nautilusbecher in der Mitte dominiert. Seine opalfarbene Muschel hat, ganz licht verflüchtigt, die in der benachbarten Delfter Schüssel mit Apfel und Pfirsich prangend leuchtenden und weiterhin im Smyrnateppich verdüsterten Hauptfarben des Spektrums.

Eben dieser Kolorismus findet sich bei G. Metsu, J. Steen und Ph. Wouwermans.

Das farbige Licht und die ihm zu verdankende Harmonisierung ist ein echtes Barockphänomen. Bestimmend hierfür ist die den Raum durchflutende Bewegung, in die die Farbe aus ihrer Ruhe auf der Oberfläche der Körper versetzt wird, die Zentralisierung dieser aus einem Quell in die Runde sich verbreitenden Bewegung und die Vereinheitlichung der ganzen Komposition kraft eines Leitmotivs (Wiederholung einer und derselben Farbengruppe); nicht minder aber die Verschmelzung der Farbe mit dem Licht überhaupt, einem Hauptelement der Barockkunst. Es läßt sich denn auch hinsichtlich dieser neuen Errungenschaft die holländische Malerei an die flämische anknüpfen. Stilverwandt hat P. P. Rubens farbiges Licht in seinen Bildern ausgegossen. Schon sein Schattierungsverfahren während seiner mittleren Schaffensperiode, die Halbschatten blau, die Schattentiefen rot zu machen, beruht auf Brechungen des Lichts in Spektralfarben. Farbige Atmosphäre eignet aber vor allem seinen späten Landschaften. Die Glut der um den aufsteigenden Sonnenball sich sammelnden Morgenröte ergießt sich vom Horizont über die Erde und über den Wolkenhimmel. Das Morgenlicht färbt Wiesen und Bäume, Häuser und Wolken der flandrischen Ebene mit seinem Rot und Orange. Aber abweichend von den Holländern hat Rubens die Eigenfarben der Körper nicht beseitigt, Felder und Bäume grün gelassen und nur zum Teil mit dem farbigen Licht gerötet. Durch diesen Kontrast steigerte er das Feuer des Lichts und diese Glut duldet nicht jene feinen, zart schimmernden Valeurs, die den Reiz der holländischen Bilder ausmachen.

Trotzdem darf vermutet werden, daß das farbige Licht der Holländer als malerisches Motiv flämischem Einfluß zu verdanken ist, im Zusammenhang mit dem starken Strom flämischer Kunstmittel, der während der vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts der holländischen Malerei eine neue Wendung gab. Die Landschaftskunst des 1648 nach Amsterdam zurückgekehrten Jan Livens, sicherlich Antwerpener Ursprungs und der des Aert van der Neer nächst verwandt, kann diese Annahme bekräftigen.

JACOB JORDAENS' »MELEAGER UND ATALANTE«
IM PRADOMUSEUM UND EINE ZEICHNUNG
IM DRESDNER KUPFERSTICHKABINETT

VON KURT ZOEGE VON MANTEUFFEL

Jacob Jordaens' Gemälde des Pradomuseums, das den zu jener Zeit von flämischen Künstlern mehrfach behandelten Vorwurf darstellt, wie nach der kalydonischen Eberjagd wegen Zuteilung der Trophäe an Atalante Streit zwischen Meleager und seinen Oheimen entbrennt, gehört zu seinen Jugendwerken. Die Datierung schwankt je nach dem Standpunkt der Forscher, die sich mit dem Bilde beschäftigt haben, zwischen dem Anfang und dem Ende der zwanziger Jahre. Über 1630 ist keiner hinausgegangen. Ein Halbfigurenbild, wie Jordaens sie um diese Zeit besonders gern malte, unterscheidet es sich von anderen, ähnlichen Werken der Frühzeit dadurch, daß die Komposition nach links hin in merkwürdiger Weise gelockert ist, während rechts die Figuren in kompakter Masse sowohl in der Bildebene wie in der Tiefenerstreckung zusammengeballt erscheinen. Dieser Unterschied zwischen der linken und der rechten Hälfte des Gemäldes ist so stark und unvermittelt, daß ein unerfreulicher Gegensatz entsteht, der die Wirkung des Ganzen sehr beeinträchtigt. Man wird auch kaum einen zweiten Fall derartiger Ungleichartigkeit im Gesamtwerk des Künstlers finden.

Jordaens hat nie, und besonders nicht in seiner Jugend, sich über die Komposition seiner Bilder allzu viel Gedanken gemacht. Betrachtet man seine frühen Werke auf ihre Anordnung hin, so ergeben sich sehr bald wenige Typen, fast möchte man sagen Schemata. Immer drängt er die Gestalten so eng aneinander, daß kaum Platz für karge Ausblicke auf einen Mittel- oder Hintergrund übrig bleibt. Er schließt meist rechts und links durch Figuren, die sich an den Bildrand lehnen, das Ganze ab, rückt den Hauptpunkt des Interesses in die Nähe der Bildmitte und gelangt so zu einer gleichsam konzentrischen Komposition. Halbfigurenbilder dieser Art sind beispielsweise die „Anbetung der Hirten“ von 1618 im Stockholmer Museum und ihre Varianten in der Braunschweiger Galerie und in den Sammlungen Fürst Lichnowskys auf Kuchelna und Mayer van den Bergh zu Antwerpen; auch das etwas spätere Meleager- und Atalante-Bild des Antwerpener Museums zeigt eine entsprechende Anordnung. Durchaus analog sind Ganzfigurenbilder wie die „Heilige Familie“ in Schleißheim und die frühen Darstellungen der Geschichte vom Bauer und Satyr in der Sammlung Cels zu Brüssel und in den Museen von Kassel und München aufgebaut, oder auch das „Opfer an Pomona“ im Pradomuseum und selbst noch das 1630 datierte „Martins-

wunder“ der Brüsseler Galerie. In einzelnen Fällen komponiert er gleichsam exzentrisch, indem er sämtliche Figuren nach einer Seite hin orientiert, ja selbst den Gegenstand ihres Interesses außerhalb der Bildfläche fallen läßt. Das „Moseswunder“ in Karlsruhe, die „Jünger am Grabe“ in Dresden sind schlagende Beispiele dieser ungewöhnlichen Kompositionsweise. In abgeschwächter Form, aber doch deutlich erkennbar, ist sie auf dem Halbfigurenbilde der „Vier Evangelisten“ im Louvre angewendet. Auch bei solchen Bildern ist die Fläche stets dicht und bis an den Rand gefüllt. Nur wenige Frühwerke zeigen freiere Anordnung, so besonders die „Fruchtbarkeit“ in Brüssel und ihre Umbildung in der Wallace-Collection. Hier ist eine gewisse Auflockerung nach links hin festzustellen, die das Ganze nicht recht gefestigt erscheinen läßt. Die Vermutung liegt nahe, daß der Künstler geschwankt habe, bis er zu dieser Anordnung gelangte. Und tatsächlich gibt es eine vorbereitende Zeichnung zu dem Bilde in Brüssel (1905 von Heseltine auf der Antwerpener Jordaens-Ausstellung gezeigt), die links vom Rückenakt abschneidet, so daß die Frau mit den Trauben im roten Gewand als der Mittelpunkt erscheint. Bei der endgültigen Fassung ist dann der Mittelpunkt zwischen die beiden Hauptfiguren gerückt, die linke Seite aber nicht genügend belastet worden, um der rechten das Gleichgewicht zu halten. Immerhin ist aber das Streben nach Betonung der Bildmitte und Füllung der Bildfläche in gleichmäßiger Weise auch hier unverkennbar. In der offenbar späteren Fassung des Wallace Museums ist noch ein Schritt weiter in dieser Richtung getan. Zu erwähnen wäre endlich das frühe Bild mit „Satyrn und Nymphen“ im Genter Museum, das nun allerdings eine Zweiteilung zeigt. Doch handelt es sich hier um kleine Figuren, die in einer Landschaft verteilt sind, so daß der Eindruck des Auseinanderfallens, wie er beim Madrider Bilde entsteht, nicht zustande kommt. Erst in sehr viel späterer Zeit wagt es Jordaens, seine Kompositionen mit Entschlossenheit seitlich aufzulösen; dann aber vermeidet er unvermittelte Übergänge, wie sie sich im Madrider Meleager-Bilde zeigen. Dieses widerstrebt allen Versuchen, es in kompositioneller Hinsicht mit anderen Werken von Jordaens in Beziehung zu setzen¹⁾.

Betrachten wir es nach der Untersuchung von Jordaens Kompositionsprinzipien der Frühzeit, so ergibt sich jetzt Folgendes: Die rechte Hälfte bildet eine konzentrische Komposition, wie sie bei einer Reihe anderer Frühwerke nachgewiesen wurde, und ist in sich geschlossen. Die linke Hälfte ist ohne Zusammenhang an sie herangeschoben. Dadurch erhält das Gemälde zwei

1) Die meisten der hier erwähnten Bilder findet man in guten Abbildungen in dem Werke von Max Rooses: Jordaens Leben und Werke, Stuttgart o. J. Das Genter Bild ist in Les Arts, Heft 56 (1906), pag. 29, reproduziert, die Zeichnung der Sammlung Heseltine bei Rooses a. a. O., pag. 52.



Jacob Jordaens, Zeichnung im Kupferstichkabinett Dresden



Jacob Jordaens, Meleager und Atalante (Madrid, Prado)



Mittelpunkte, einen zwischen den Figuren von Meleager und Atalante, den anderen in der Bildmitte zwischen den beiden Gruppen. Oder besser: es klafft hier auseinander und es entsteht eine leere Stelle. Dieses Auseinanderklaffen wird noch besonders dadurch betont, daß rechts die Figuren auf einer flachen Bühne zusammengedrängt, links in nicht unbeträchtlicher Tiefe ausgebreitet sind. Es ist ferner auch im Inhaltlichen nachzuweisen. Die ganze Handlung geht auf der rechten Bildhälfte vor sich und Meleager wendet sich ganz entschieden dorthin, während das laute Geschrei und die viel gefährlichere Bedrohung von links her weder für ihn noch auch für Atalante vorhanden zu sein scheinen.

Nun befindet sich im Dresdner Kupferstichkabinett eine unbeachtet gebliebene Zeichnung, die unverkennbar mit dem Madrider Bilde in Zusammenhang steht. Sie wurde bisher unter den Unbekannten der niederländischen Schule bewahrt, ist aber von so guter Qualität und so bezeichnend für Jordaens' Art, daß die Zuschreibung an diesen nicht zweifelhaft sein kann. Es ist eine flüchtige Skizze, die in sehr sicheren Kreidestrichen ausgeführt ist und jene bei Jordaens immer wieder zu beobachtenden fleckigen Verdickungen der Linien zeigt, die seinen Konturen so viel Leben verleihen¹⁾. Auf dieser Zeichnung (Höhe 176, Breite 144 mm) nun erscheint nur die rechte Hälfte des Bildes, und zwar ist die Komposition nicht etwa links beschnitten, sondern ursprünglich so gewesen. Eine Kopie nach dem Gemälde kann sie nicht sein. Das beweisen, abgesehen von der Qualität, folgende Veränderungen, die sich bei dem Gemälde als Verbesserungen unklarer oder formal unbefriedigender Stellen der Zeichnung finden. Der mittlere der alten Männer, der in der Skizze in Dreiviertelwendung nach links herabblickt, hat im Gemälde den Kopf im Profil emporgerichtet, was durch die Bewegung des Oberkörpers beim Emporhalten des Eberkopfes gefordert wird. Die rechte Hand der Atalante, die in der Zeichnung ohne deutbaren Sinn über der Meleagers schwebt, legt sich im Bilde beruhigend auf diese. Dazu kommen als wichtige Zusätze selbstverständlich die Hand des einen Kriegers und der Kopf des Hundes, die aus der linken Bildhälfte in die rechte hineinragen und dementsprechend auf der Zeichnung fehlen. Hinzugefügt ist ferner der Hund in der rechten unteren Ecke. Aus alledem können wir den Schluß ziehen, daß die Zeichnung den ursprünglichen Kompositionsgedanken wiedergibt, wie er sich noch in der rechten Hälfte des Bildes wiederfindet. Zu untersuchen bleibt noch, wann die Erweiterung der ursprünglichen Hochkomposition zu dem heute vorliegenden Breitbilde vorgenommen wurde, ob etwa schon vor In-

1) Auf der Rückseite des Blattes befinden sich weitere Studien zu derselben Komposition, und zwar zu dem Manne in Vorderansicht, der den Eberkopf über seinen Kopf hält eine, die bereits die Fassung des ausgeführten Bildes zeigt, und zu dem rechten Bildrand eine fragmentarische, die noch dem Entwurf auf der Vorderseite nahesteht.

angriffnahme des Gemäldes oder erst nachdem dessen rechte Hälfte angelegt oder bereits ausgeführt war. Dafür muß das Gemälde selbst Anhaltspunkte enthalten.

Eine genaue Betrachtung des Madrider Bildes läßt schon an der Hand einer Photographie erkennen, daß die Leinwand in der Mitte angestückt ist. Die Naht läuft durch die Handwurzel des Mannes, der den rechten Arm erhebt und durch das Ohr und den Ansatz des rechten Vorderbeines des an Atalante emporspringenden Hundes. Auf meine Bitte hin hat Herr Fernando Alvarez de Sotomayor in Madrid das Original untersucht und meine Vermutung bestätigt gefunden, daß hier nachträglich eine Erweiterung des ursprünglichen Bildes vorgenommen worden ist. Die Teile der fraglichen Hand und des Hundes, die in die rechte Bildhälfte hinübertreten, sitzen auf einer älteren Malerei und erscheinen dadurch dunkler als die Teile, die links von der Naht liegen. Es hat also offenbar die rechte Bildhälfte fertig vorgelegen, bevor die Anstückung der linken erfolgte. Nun liegt aber kein Grund vor anzunehmen, die linke Hälfte des Bildes sei von einer anderen Hand. Alles deutet vielmehr darauf hin, sie sei ebenfalls von Jordaens ausgeführt, wenn auch vielleicht unter Beihilfe von Gesellen. Jedoch sind Unterschiede in der Malweise festzustellen, die besonders sich darin zeigen, daß auf der rechten Seite die Schatten schwärzer und weniger durchsichtig sind, die Übergänge zwischen Hell und Dunkel schärfer abgesetzt erscheinen, und die Farbe dicker auf dem Grunde liegt, als auf der linken. Dort kann man selbst auf der Photographie die Leinwand durchschimmern sehen, während rechts die Farbmasse sie vollständig deckt. In der Farbenwahl zeigen sich, wie Herr de Sotomayor mir mitteilte, Unterschiede, indem links mehr gebrochene Farben und Mitteltöne angewendet sind als rechts. Das alles weist darauf hin, daß die linke Hälfte später gemalt worden ist als die rechte, denn die aufgezählten Unterschiede entsprechen genau dem, was wir über die Entwicklung von Jordaens Malweise in den zwanziger Jahren aus anderen Werken ablesen können. Man wird eine Frist von mehreren Jahren zwischen der Entstehung des ursprünglichen Hochbildes aus fünf Figuren und der Erweiterung zu einem Breitbilde durch Hinzufügung weiterer sechs Figuren, des Pferdes und der vier Hunde links annehmen dürfen. Die Malweise und die gesamte künstlerische Gestaltung des älteren Teiles weist auf den Anfang der zwanziger Jahre; die Eigentümlichkeiten der anderen Hälfte sind nicht vor der Mitte dieses Jahrzehnts möglich, ja würden sogar eine noch spätere Ansetzung zulassen. Aus diesen Umständen erklärt sich die merkwürdige Unsicherheit, die bisher über die Entstehungszeit und Wertung des Bildes herrschte. Nachdem die Ungleichheit seiner beiden Hälften nachgewiesen ist, dürfte sich dieser Zwiespalt endgültig gelöst haben.

Es ist nicht leicht zu sagen, wie Jordaens dazu gelangte, seine ursprünglich so schön geschlossene Komposition durch ihre Erweiterung selbst zu

zerstören. Vermutlich ist der Wunsch eines Bestellers maßgebend gewesen, der für einen bestimmten Platz ein Breitbild verlangte, zu dessen Herstellung der Künstler ein bereits vorhandenes Gemälde verwenden zu können glaubte. Jedenfalls aber ist für Jordaens' relative Gleichgültigkeit in Fragen des Bildaufbaues dieser Fall sehr bezeichnend.

AUFGABEN UND PROBLEME
ARCHITEKTURGESCHICHTLICHER FORSCHUNGEN
VON WERNER NOACK

Man sollte erwarten, daß die Baukunst und die Beschäftigung mit architekturgeschichtlichen Fragen für den Kunsthistoriker im Anbeginn und im Mittelpunkt des Interesses stehen müßte, Grundlage und Gerüst für alle weiteren entwicklungs- und stilgeschichtlichen Untersuchungen bildend. Statt dessen ist eine verhältnismäßig stiefmütterliche Behandlung besonders der mittelalterlichen Architektur durch die Forschung festzustellen. Es dürfte nicht uninteressant sein, in Kürze den Hauptgründen dafür nachzugehen und die Voraussetzungen für eine Änderung dieses Zustandes zu suchen. Ich gehe dabei von meinen eigenen Erfahrungen bei der Beschäftigung mit mittelalterlichen Bauwerken aus.

Solange es sich darum handelte, das Material im ganzen zu ordnen, zeitlich und stilistisch zu gruppieren, die kulturellen und landschaftlichen Bedingungen und Zusammenhänge, gegenseitige Abhängigkeiten und Verbindungen zu erkennen und festzustellen, ist ein wesentlicher Unterschied zwischen der Behandlung der Baukunst und der anderen Gebiete des Kunstschaffens nicht vorhanden, wie Dehios und v. Bezolds grundlegendes Werk über die kirchliche Baukunst des Abendlandes als überragendes Beispiel lehrt. Daß es aber auch besonders bei mittelalterlichen Bauwerken möglich sein könnte, ohne urkundliche oder literarische Belege, lediglich auf Grund der Untersuchung der Werke selbst und durch stilistische Vergleiche Schulzusammenhänge im engeren Sinne und das Werk bestimmter Meister herauszuschälen, erschien als unmögliches Beginnen. Franck-Oberaspach schrieb 1900¹⁾, die Baugeschichte könne „eine Persönlichkeit ohne weitgehendes Urkundenmaterial aus den Werken nicht erkennen“ und habe „auch gar kein Interesse daran“; Meister und Schüler „hängen nicht so enge zusammen, wie in der Bildhauerkunst“. Eine Reihe neuerer Arbeiten hat uns inzwischen eines Besseren belehrt²⁾. Verglichen mit der ungeheuren Fülle von entsprechenden Untersuchungen auf dem Gebiet der Malerei, der Bildhauerei, des Kunstgewerbes aber verschwinden sie fast vollständig.

1) Karl Franck-Oberaspach: Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur. — Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII. Band (1900), S. 29.

2) Die früheste, hier zu nennende Arbeit ist wohl die Untersuchung von Paul Schmidt über Maulbronn (Straßburg 1903). — Von späteren Arbeiten sei hervorgehoben: Hermann Giesau: Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts, Halle a. d. S., 1912; Rudolf Kautzsch: Der Ostbau des Doms zu Mainz (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, 5. Jahrg. 1912, S. 209—222, und 7. Jahrg. 1914—1919, S. 77—99) und der Dom zu Speier (Städel-Jahrbuch, 1. Band 1921, S. 35—108).

Während der Maler oder Bildhauer nur ausnahmsweise ernsthaft dem Kunsthistoriker die wissenschaftliche Erforschung der Kunst streitig gemacht hat, glaubt der Architekt in erster Linie zu Untersuchungen über Baukunst berechtigt zu sein. Kein Geringerer als Josef Durm urteilte über die Mitarbeiter der neubegründeten Zeitschrift für Geschichte der Architektur (Dehio, Dörpfeld, Euwirth, Winnefeld, Zemp)¹⁾: „Die Namen sind gut, aber Architekten sind es nicht, welche die Geschichte der Architektur zu schreiben doch in erster Linie berufen wären, wenn sie die nötige Vorbildung haben.“ Aber auch unter den Kunsthistorikern ist die Ansicht vertreten, daß detaillierte baugeschichtliche Untersuchungen „Sache eines Architekten“ seien²⁾. Gewiß bringt der Architekt eine Menge Kenntnisse mit, durch die seine Überlegenheit über den Kunsthistoriker begründet erscheinen könnte. Aber seine Ausbildung ist doch zunächst darauf zugeschnitten, ihn zum schöpferischen Künstler zu erziehen, für den kunstgeschichtliche Kenntnisse auf breitester Grundlage, wie sie von einem Fachmann verlangt werden müssen, nur eine unerwünschte Belastung bedeuten würden. So leiden auch fast alle von Architekten vorgenommenen baugeschichtlichen Untersuchungen darunter, daß ihnen die Weite des Horizontes und die auf umfassendem Wissen beruhende Sicherheit des Blickes fehlt, sobald die großen Zusammenhänge erörtert werden sollen; zuweilen wird auch die Fragestellung bei der Untersuchung des Bauwerkes im einzelnen durch diesen Mangel in Mitleidenschaft gezogen. Als Ausweg könnte eine enge Zusammenarbeit zwischen Kunsthistoriker und Architekt erscheinen; so wie die Zeitschrift für Geschichte der Architektur sich seinerzeit diese „Kräftevereinigung“ zur Aufgabe setzte³⁾. Das erstrebenswerte Ziel muß aber unter allen Umständen das sein, daß der Kunsthistoriker lernt, auch hier auf eigenen Füßen zu stehen.

Bei der Beschäftigung mit mittelalterlicher Architektur ist man immer wieder genötigt, das Fehlen fast jeder gesicherter Grundlage festzustellen. Die kritische Untersuchung des Einzelbauwerks muß daher in den meisten

1) Josef Durm: Nochmals das Grabmal des Theodorich zu Ravenna. — Zeitschrift für bildende Kunst, N.-F., 19. Jahrg. (1908), S. 211. — Zu der sich anschließenden Kontroverse Strzygowski - Durm - Strzygowski vgl. Zeitschrift für Geschichte der Architektur, 1. Jahrg. (1907/08), S. 247ff. und Beilage zu Heft 12, S. 295 dess. Jahrg.

2) Artur Weese: Die Bamberger Domsulpturen. Straßburg 1897 (1. Aufl.), S. 9; 1914 (2. Aufl.), S. 26. — Auch S. 25, Anm. 61 (1. Aufl., Anm. 54) erklärt W., für die Riehlschen Beobachtungen zur Baugeschichte des Bamberger Domes nicht eintreten zu können, „weil mir die fachmännische Schulung als Architekt fehlt“.

3) Zeitschrift für Geschichte der Architektur, 1. Jahrg. (1907/08), S. 2. — Es heißt dort weiter: „Die Kunsthistoriker rekrutieren sich aus zwei Lagern. Der aus dem Technikerstand hervorgegangene Kunsthistoriker wird ohne Wegweiser den Pfad zur Architekturgeschichte finden, der konvertierte Philologe steht unschlüssig am Scheideweg. Warum soll er gerade den steinigsten Weg wählen? Ausnahmen bestätigen die Regel.“

Fällen den Ausgangspunkt bilden. Das wirkt häufig schon abschreckend; denn bei jedem Objekt, das man im Laufe der Arbeit zum Vergleich, zur Datierung, zur stilistischen Einreihung usw. heranzieht, sieht man sich in dieselbe Lage versetzt. Und doch ist gerade die Arbeit am Bauwerke selbst meist von ganz besonderem Reiz, um so mehr, je bedeutender es als Kunstwerk, je verwickelter der Bauvorgang ist. Oft sind ältere Bauwerke nur umgebaut worden, oder es müssen mehr oder weniger umfangreiche Teile von ihnen oder ihre Fundamente wiederverwendet werden; im allgemeinen haben die mittelalterlichen Architekten (im Gegensatz zur Renaissance und besonders zum Barock) solche Bestandteile sehr ökonomisch ausgenutzt. Die wenigsten Bauten sind nach der ersten Planung unverändert zu Ende geführt worden. Der Wille des Bauherrn, das Streben, so modern wie möglich zu sein, Wechsel in der Bauführung, verschiedenartige Beeinflussungen von außen her verursachen häufig weitgehende Wandlungen oder Verbesserungen während der Ausführung; Überschätzung der finanziellen Kräfte bei Beginn der Arbeiten, Versiegen der Quellen infolge politischer, dynastischer oder wirtschaftlicher Veränderungen zwingen zu Einschränkungen, zu zeitweiser oder dauernder Einstellung der Bautätigkeit. Im Mittelalter stellte man ja nicht wie heute gleich anfangs die Mittel sicher, sondern man begann in dem Glauben, daß das gute Werk irgendwie schon zu einem Ende geführt werden könnte. Diese wirtschaftliche Sorglosigkeit, wie auch die riesenhaften Planungen bringen die langen, oft über mehr als hundert Jahre ausgedehnten Bauzeiten mit sich und unterwerfen damit die Ausführung dem Wandel des Geschmacks wie dem Wechsel von Auftraggebern und Architekten. So bringt die Erkenntnis eines verwickelten Bauvorgangs häufig Einblicke in die treibenden geistigen und kulturellen Kräfte, in sich ablösende stilistische Einflüsse, in das Nebeneinander und Nacheinander fortschrittlicher und reaktionärer, führender und abhängiger Meister und Gesellen, sklavischer Nachahmung und schöpferische Umgestaltung von Vorbildern, wechselnde landschaftliche Eigenheiten und Zusammenhänge, die die Erkenntnis einer ganzen Zeitepoche in neuem Licht erscheinen lassen können.

Die Untersuchung eines Bauwerks kann nicht sorgfältig und gewissenhaft genug vorgenommen werden. Ein wertvolles Vorbild müssen uns dabei die Methoden und Erfahrungen sein, die die klassische Archäologie auf Grund

Da dem Kunsthistoriker von der ersten Gattung der Stift als sein angestammtes Werkzeug geläufiger ist denn die Feder, dem Kunsthistoriker von der zweiten Gattung aber in der Regel die Feder allein zur Verfügung steht, so wird naturgemäß über Malerei und Plastik mehr geschrieben als über Architektur. Auch im gesprochenen Wort pflegt der Künstler dem Gelehrten nachzustehen, mit Goethes Worten sich tröstend: „Bilde Künstler, rede nicht!“ — Die Erkenntnis muß sich Bahn brechen, daß nur die Richtungsvereinigung der beiden Komponenten, die am Pfluge der Architekturgeschichte ziehen, eine fruchtbare Resultante erhoffen lassen.“

langer, zu immer größerer Meisterschaft ausgebildeter Arbeit darbietet¹⁾. Die geringsten Wandlungen des Materials und seiner Bearbeitung, Untersuchungen des Mörtels, genaue Beobachtung aller Detailformen, Steinmetzzeichen, Profile, Ornament usw. sind unter Umständen von ausschlaggebender Bedeutung. Zuweilen sind aus kleinen und unscheinbaren Ansätzen, Abarbeitungen, unmotiviert erscheinenden Fugen wesentliche Planänderungen und aufgegebene Bauabsichten zu erkennen. In manchen Fällen werden nur Ausgrabungen ein abschließendes Urteil über nicht mehr vorhandene Bauten oder Bauteile, Benutzung oder Überbauung älterer Fundamente oder Baureste zulassen. Man muß es sich zur Pflicht machen, „Kathedralen mit der Lupe zu ergründen“²⁾. Die unscheinbarsten Nebenräume, Gewölbe, Dächer, Türme sind zu beachten. Daß dabei nicht aus Einzelbeobachtung vorschnelle Schlüsse gezogen werden dürfen, daß eins das andere zu ergänzen und zu kontrollieren hat, ist selbstverständlich. Eine unentbehrliche Erweiterung der örtlichen Untersuchung bildet das Studium von zeichnerischen Aufnahmen (Grundrisse, Aufrisse, Schnitte usw.). Bei dieser Gelegenheit muß ein empfindlicher Mangel der seitherigen Vorarbeiten erwähnt werden: sie sind mit verschwindenden Ausnahmen mehr oder weniger unzuverlässig. Ich habe kürzlich an anderer Stelle darauf hingewiesen daß selbst ganz neue und sonst gute Inventare in diesem Punkt zu wünschen

1) Vgl. die knappe, ausgezeichnete Zusammenfassung der wesentlichen Gesichtspunkte bei Friedrich Koepp: Archäologie (Sammlung Göschen), 4 Bde., 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1919 — 1920. — Bes. Bd. I.

2) Paul Frankl: Die Baukunst des Mittelalters (Burger-Brinckmanns Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin-Neubabelsberg, S. V. — Robert Edelmaier (Das Kloster Schönau bei Heidelberg. Heidelberg 1915) rekonstruiert aus ganz geringen und verstreuten Resten zuverlässig eine umfangreiche Klosteranlage des Cisterzienserordens. — Artur Weese (Die Bamberger Domsulpturen. 2. Aufl. Straßburg 1914, S. VIII) streitet der „Wißbegierde“ die Berechtigung „zu solch einem subtilen Beginnen“ ab, „daß sie in alle Winkel mit einem stechend scharfen Lichte (—, „blendend, wie der Schein einer frisch gefüllten Taschenlampe“ —) hineinzuleuchten unternimmt und unter dem Staube von Jahrhunderten den Fingerabdruck des schaffenden Meisters finden will.“ Wie kann man da eine — doch immer nach dem Standpunkt und den Fähigkeiten des Einzelnen willkürliche — Grenze setzen? Ohne Zweifel besteht doch zunächst die Verpflichtung, „zur Aufklärung alles Tatsächlichen soviel wie nur irgend möglich beizutragen“ (Kautzsch-Neeb: Der Dom zu Mainz, S. VIII. — S. n. Anm.). Wenn Weese fortfährt: „Die Akribie arbeitet mit so feinen Instrumenten, daß meist die Technik des Hantierenden mehr bewundert werden kann, als der Erfolg der Mühe und die Sicherheit der Resultate“, so ist dazu zu bemerken, daß es natürlich Sache des Takttes ist, zu entscheiden, wieviel Einzelbeobachtungen man bei der Veröffentlichung geben muß oder darf, um das Wesentliche klarzustellen. Man wird aber nicht Wilhelm Vöges meisterhaften Untersuchungen über die Bamberger Domsulpturen (Repertorium für Kunstwissenschaft XXII (1899), S. 94—104, XXIV (1901) S. 195—229 u. 255—289), gegen die sich Weese hauptsächlich zu wenden scheint, abstreiten können, daß sie diesen Takt in vollendeter Weise bewähren.

übrig lassen¹⁾. Das ist um so bedauerlicher als z. B. nur ganz exakte Aufnahmen eine zuverlässige Feststellung der verwendeten Fußmaße ermöglichen, durch die gelegentlich wichtige Zusammenhänge zwischen örtlich weit getrennten Bauwerken nachgewiesen werden können. Bei noch so sorgfältigen mit allen technischen Hilfsmitteln durchgeführten Aufmessungen am Gebäude selbst bleibt doch immer eine Fehlerquelle in der Unzulänglichkeit der Durchführung durch den Menschen. Mathematisch genaue Aufnahmen auf dem Weg perspektivischer Rückkonstruktion ergeben nur die nach dem Meßbildverfahren mit eingemessenen Standpunkten angefertigten Photographien der Preußischen Meßbildanstalt in Berlin²⁾. Leider ist dieses Verfahren, zumal unter den veränderten wirtschaftlichen Verhältnissen, so kostspielig, daß es nur noch in besonders wichtigen Fällen angewendet werden kann. Von großem Nutzen sind sorgfältige maßstäbliche Profilzeichnungen. Sie anzufertigen ist in den meisten Fällen nicht schwierig und erfordert nur etwas Übung. Sie lassen nicht nur stilistische Wandlungen innerhalb eines Bauwerkes erkennen, sondern geben häufig auch Hinweise für Schulzusammenhänge, Abhängigkeiten, Wanderungen von Werkstätten und einzelnen Bauleuten. Für die Baugeschichte sind sie zuweilen wertvoller, als das Studium des Ornaments, dessen Stil nicht ohne weiteres dieselben Wege gegangen sein muß, wie die Bauformen. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß nicht in den meisten Fällen Ornamentsteinmetzen und Bauhandwerker eng zusammengehören, und daß das Ornament, wie die am Bauwerk befindlichen Skulpturen überhaupt, nicht einen wesentlichen Bestandteil jeder architekturgeschichtlichen Untersuchung bilden müßten³⁾. Es muß ausdrücklich betont werden, daß als Abbildungs- und Arbeitsmaterial nur photographische Aufnahmen von Skulpturen in Frage

1) Besprechung von Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb: Der Dom zu Mainz (Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen), Darmstadt 1919. — Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIII (1922), S. 329.

2) A. Meydenbauer: Handbuch der Meßbildkunst in Anwendung auf Baudenkmäler- und Reise-Aufnahmen. Halle a. S. 1912. Vgl. besonders S. 19f. — Die Meßbildanstalt hat eine Fülle von preußischen und eine Anzahl außerpreußischer Bauwerke nach diesem Verfahren aufgenommen. Von einigen sind bei ihr auch danach die zeichnerischen Auftragungen angefertigt worden, deren im Handel erhältliche photographische Verkleinerungen merkwürdigerweise fast ganz unbekannt geblieben sind.

3) Als besonders instruktives Beispiel sei der Magdeburger Dom und seine Behandlung durch Hamann erwähnt (Richard Hamann und Felix Rosenfeld: Der Magdeburger Dom. Berlin 1910. — Erweiterter Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, XXX. Jahrg.). Allerdings geht Hamann in seiner Untersuchung (ebenso wie auch in seinem neuen Werk über die „Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz“, Marburg 1922) zu einseitig fast nur von der Skulptur aus. Die bautechnische Untersuchung, die eine unentbehrliche Kontrolle bildet, darf unter keinen Umständen vernachlässigt werden, ohne daß die Zuverlässigkeit der Resultate leidet.

kommen, da auch heute noch immer wieder Fälle vorkommen, in denen Zeichnungen als gleichwertiger Ersatz verwandt und publiziert werden. Auch Photographien des Bauwerks selbst und seiner Teile können unter Umständen Erkenntnisse zeitigen, die durch die örtliche Untersuchung nicht zu gewinnen sind. Zur Stütze des Gedächtnisses und zum Vergleichen sind sie unentbehrlich. Hier und da spielt auch der Zufall eine Rolle: im vorigen Frühjahr erlebte ich in Bamberg, daß eine Baunaht an der Südseite des Langhauses, die genau festzustellen mir bis dahin nicht geglückt war, sich bei einem plötzlichen Witterungswechsel durch die unterschiedliche Reifbildung an dem verschiedenen Material Stein für Stein markierte.

Neben der örtlichen Untersuchung des Bauwerks muß eine möglichst erschöpfende Auswertung aller literarischen, urkundlichen und bildlichen Quellen hergehen. Die erste und wichtigste Grundlage hierfür sollten die amtlichen Inventare bilden. Abgesehen davon, daß sie noch längst nicht vollständig vorliegen, sind aber leider die vorhandenen Serien sehr ungleichmäßig nach Anlage, Wert und Zuverlässigkeit. Die hohen Anforderungen, die man an ein vorbildliches Inventar stellen muß, hat neuerdings Gall in einem ausgezeichneten Referat auf dem Denkmalpflegetag in Münster i. W. 1921 zusammengestellt und erläutert¹⁾. Als besonders bedeutsam und noch längst nicht genügend ausgenützt mögen die mittelalterlichen Architekturzeichnungen erwähnt werden²⁾. Sehr wichtig sind alte Architekturmodelle und Ansichten von Bauwerken, besonders zeitgenössische, in Skulpturen, Malerei usw., und architektonische Reminiszenzen in Baldachinen, Sockeln, Chorgestühlen. Auch Siegel, Münzen u. ä. sind heranzuziehen. Es ist überflüssig, hier im einzelnen auf diese Seite der Vorarbeiten einzugehen, die keine Besonderheit architekturgeschichtlicher Forschungen darstellt³⁾. Zu welchen Resultaten sie führen kann, beweist das prachtvolle Buch Effmanns über Centula⁴⁾. Dabei sei aber nochmals betont, daß soweit wie irgend möglich die örtliche Unter-

1) Ernst Gall: Inventarisierung der Kunstdenkmäler. — 14. Tag für Denkmalpflege. Münster i. W., 22. und 23. September 1921. Stenographischer Bericht, S. 114—128.

2) Ihre Sammlung und originalgetreue Publikation wäre dringend erwünscht. Zusammenstellungen bei: Max Hasak: Der Kirchenbau (Handbuch der Architektur, II, 4. Die romanische und gotische Baukunst, 3. Heft), Stuttgart 1902, S. 65, 70, 199—208, 267f., Taf. zu S. 65, 207, Abb. 102, 281—284, 291. — Karl Staatsmann: Das Aufnehmen von Architekturen. Leipzig 1910, II. Bd., S. 97—111, 117, 119, 120ff. Hier auch weitere Literatur. — Die Reimser Zeichnungen in Villard de Honnecourts Skizzenbuch sind mustergültig ausgewertet bei Hans Kunze: Das Fassadenproblem der französischen Früh- und Hochgotik (Straßburger Dissertation). Leipzig 1912, S. 44—75.

3) Eine gründliche Zusammenstellung der hier in Betracht kommenden Aufgaben gibt Hans Tietze in seiner Methode der Kunstgeschichte (Leipzig 1913).

4) Wilhelm Effmann: Centula — S. Riquier. Münster i. W. 1912.

suchung des Bauwerks der Hauptfaktor bleibt und die auf breitester Grundlage gewonnenen Resultate immer wieder gegeneinander abzuwägen und aneinander zu prüfen sind. Einseitige Beachtung bestimmter Momente führt sehr leicht zu verhängnisvollen Fehlschlüssen.

Neben dieser philologisch-kritischen Behandlung darf die künstlerische Beurteilung nicht vernachlässigt werden. Architektur ist Raumkunst. Sie ist in mancher Hinsicht der reinste und wertvollste Repräsentant des künstlerischen Wollens und Fühlens aller Zeiten und darin den übrigen Gebieten des Kunstschaffens voranzustellen. Die mehr oder weniger komplizierten Entstehungsbedingungen eines Bauwerks sind hier besonders wichtig. Man muß nach Möglichkeit festzustellen suchen, wie ein Künstler, dessen Werk von anderer Hand weitergeführt oder vollendet wurde, sich seine Planung im ganzen vorgestellt hatte, wie der andere das Vorgefundene in seine Konzeption einbezieht und es weiterbildet zu einem neuen Kunstwerk. Hier können Rekonstruktionszeichnungen von wesentlicher Bedeutung sein, nicht nur in starren Rissen und Schnitten, sondern vor allem auch in perspektivischen Innen- und Außenansichten, die bis zu einem gewissen Grad die geplante künstlerische Wirkung vergegenwärtigen. Wenn man sich des hypothetischen Charakters bewußt bleibt, den solche Zeichnungen besonders in Einzelheiten meistens haben müssen, und durch größte Exaktheit und peinlichste Gewissenhaftigkeit der Gefahr in sachlichen Anhaltspunkten nicht begründeter Phantasiespiele begegnet, sind sie ein wertvolles Mittel, über die sich ablösenden Bauprojekte und ihre künstlerischen Absichten und Qualitäten Klarheit zu erlangen¹⁾. Neben den mancherlei örtlichen Bedingungen spielen Schultradition und auswärtige Vorbilder und Einflüsse eine bedeutende Rolle. Unselbständigkeit und sklavische Nachahmung oder schöpferische Umbildung und freie Verwendung entscheiden über den künstlerischen Wert des Bauwerks. Als Illustration für den Werdegang eines der schönsten mittelalterlichen Bauwerke seien die Resultate von Hans Kunzes Untersuchungen über die Baugeschichte der Reimser Kathedrale kurz zusammengestellt²⁾:

Nach der Feuersbrunst von 1210 wird am 6. Mai 1211 der Grundstein zum Neubau gelegt. Der erste Meister, Jean d'Orbais, der etwa 24 Jahre (1211—1235) am Werk war, hat die Kathedrale in ihrem ganzen Umfang,

1) Vgl. meine S. 120 Anm. 1 erwähnten Bemerkungen. — Als Beispiele seien Wilhelm Effmanns vorbildliche Arbeiten genannt oder Franz Schwäbl: Die vorkarolingische Basilika S. Emmeran in Regensburg und ihre baulichen Änderungen im ersten Halbjahrtausend ihres Bestandes, 740—1200. Regensburg 1919 (Sonderabdruck aus der Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 1919, Heft 1—9).

2) Vgl. S. 121 Anm. 2. — Für die liebenswürdige Mitteilung einiger Nachträge und Verbesserungen bin ich Herrn Dr. Kunze zu besonderem Dank verpflichtet.

vom Chor bis zur Fassade in Angriff genommen. Seine Westfassade hat an der Westgrenze der 7. Langhaustravee gestanden; für sie waren ursprünglich die beiden jetzt an der nördlichen Querhausfassade stehenden Portale und die sechs Propheten am südlichen Westportal bestimmt. Die Reihenfolge der Bauvornahme des Jean d'Orbais ist etwa folgende: Anlage von Mittelschiff und Querhaus, Erdgeschoß des Chors und mittleres Westportal (Porte S. Sixte), Hochschiff des Querhauses und seine Türme, Seitenschiffwände des Langhauses und Seitenportale (nach 1231; von dem südlichen, dem Gerichtsportal haben schon mindestens die Gewände gestanden, vom Marienportal, dem nördlichen, sind nur die Propheten fertig geworden); die östliche Hälfte der ersten Triforiumjoche rührt bereits von ihm her. Sein Gesamtprojekt läßt sich noch rekonstruieren und stellt eine Weiterbildung des Plans der Kathedrale von Chartres dar. — Der zweite Meister, Jean le Loup, arbeitete 16 Jahre (1235—1251). Er vollendete zunächst das Querschiff und baute den Hochchor mit verändertem Strebewerk. Chor und Querhaus bilden den am 7. September 1241 geweihten Teil der Kathedrale. Außerdem ist ihm die Verlängerung des Langhauses und der Beginn der jetzigen Westfassade zuzuschreiben. — Gaucher de Reims (8 Jahre, 1251—1259) arbeitete an Portalen und Archivolten; frühestens von ihm ist das Fassadentriforium. Er vollendete die Hochschiffjoche 1—6 und schließt das 1.—5. Hochschiffgewölbe. — Bernhard de Soissons (35 Jahre, 1259—1294) erbaute die große Westrose und die Hochschiffjoche 7—10; er schließt das 6.—10. Hochschiffgewölbe.

Hier kann man also deutlich die Aufeinanderfolge der einzelnen Meister und den besonderen Charakter, den jeder dem werdenden Bauwerk aufzuprägen bestrebt ist, erkennen und würdigen.

Die Untersuchung des Einzelbauwerks und der damit verbundenen Fragen von Meister- und Schulzusammenhängen, auf die hier in erster Linie eingegangen werden sollte, da sie das Fundament für alle Weiterarbeit bildet, ist natürlich wie auch in den übrigen Zweigen der Kunstgeschichte nur der Anfang. „Gerade in der Geschichte der Architektur müssen wir über die an sich notwendige, als Vorstufe unentbehrliche monographisch-topographische Behandlung der Denkmäler hinauskommen, um die großen künstlerischen Zusammenhänge zu erfassen, ein Ziel, wie es neuerdings auch in dem Buche von Gall über die Gliederung der Apsiden rheinischer Kirchen¹⁾ aufgestellt worden ist. — So können wir hoffen, aus einer Geschichte vereinzelter Denkmäler und äußerlich nach technischen Gesichtspunkten geordneter Systematik

1) Ernst Gall: *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik. Teil I: Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbild.* Berlin 1915.

zu einer Geschichte wirklich lebendiger Kräfte und Entwicklungen zu kommen¹⁾.“

Zum Schluß sei es gestattet, noch ganz kurz einige praktische Forderungen für die Ausbildung des Kunsthistorikers anzudeuten. Ich habe oben bereits erwähnt, daß wir lernen müssen, selbständig neben dem Architekten baugeschichtliche und bautechnische Untersuchungen auszuführen. Es wird vielfach empfohlen, zu diesem Zweck einige Semester auf einer technischen Hochschule zu studieren. Da aber der Unterricht an diesen Anstalten in erster Linie und fast ausschließlich auf die Erziehung des schaffenden Baumeisters zugeschnitten ist, fallen für unsere Zwecke meist nur mehr oder weniger reichliche Späne ab, die aufzulesen einmal nicht ganz leicht und außerdem bei der heutigen wirtschaftlichen Not der Studenten zu zeitraubend ist. Es ist zu erstreben, daß wir auf der Universität selbst, besonders durch Übungen und Exkursionen, in die Probleme und ihre Behandlung eingeführt werden. Lehraufträge an kunstgeschichtlich durchgebildete Architekten könnten dabei natürlich von besonderem Nutzen sein. In den meisten Fällen wird sich aber der kunsthistorische Lehrer selbst dieser Aufgabe nicht entziehen können. Sehr wertvoll kann der Ausbau des Zeichenunterrichts nach dieser Seite hin werden. An den meisten Universitäten sind akademische Zeichenlehrer angestellt. Was sie in ihrem Unterricht bieten, hat im allgemeinen für den Kunsthistoriker nicht allzu viel praktischen Zweck; er wird zum Sehen und zu einer gewissen Fertigkeit im Festhalten von Eindrücken erzogen, wobei dringend vor falschen Ambitionen und einer Verwischung der scharfen Grenze zwischen Dilettantismus und Künstlertum gewarnt werden muß²⁾. Diese Zeichenlehrer könnten ohne weiteres Kurse im Architekturzeichnen, Anfertigung von Rissen und Schnitten und vor allem von perspektivischen Außen- und Innenansichten, Aufmessen von einfacheren Bauwerken, von Details, Profilen usw. abhalten und so dem Kunsthistoriker ein sehr wesentliches Handwerkszeug liefern, dessen er jetzt noch in den meisten Fällen entbehrt, und ohne das er natürlich dem Architekten immer unterlegen sein muß. Mit einer Festigung der technischen Vorkenntnisse wird sofort auch das Gefühl der Unsicherheit, das die Mehrzahl der Kunsthistoriker architekturgeschichtlichen Aufgaben gegenüber hat, verschwinden und einer ausgedehnteren und fruchtbareren Beschäftigung mit diesem so eminent wichtigen und reizvollen Kapitel des Kunstschaffens der Weg gebahnt.

1) Richard Hamann: Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz (Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, Bd. I). Marburg a. d. Lahn 1922, S. 136. — Über diese umfassenderen Aufgaben vgl. auch Paul Frankl: Die Baukunst des Mittelalters (Burger-Brinckmanns Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin-Neubabelsberg. Vorwort.

2) Hans Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913, S. 278.

Wenn es der Erfolg dieser Bemerkungen sein sollte, in dieser Richtung Vorurteile und Bedenken wegzuräumen und zu einer allgemeinen Neuorientierung in unserer Wissenschaft anzuregen, so würde ihr wesentlicher Zweck erfüllt sein.



JOHANN FRIEDRICH BÖHMER
UND DIE KUNSTWISSENSCHAFT DER NAZARENER
VON KURT KARL EBERLEIN

Einem Jeden, der mit Selbstdenken einer Wissenschaft sich hingeeben, wird sich in den Jahren des ernsthaften Studierens, wie von selbst, eine Geschichte seines Faches bilden.“ Wenn der seltsame Heidelberger Symboliker, Friedrich Creuzer, mit diesem Satz recht hätte, besäßen wir gewiß schon längst die Geschichte der deutschen Kunstwissenschaft, der dieser Beitrag gewidmet ist. Zwar ist heute der Sinn für Gelehrten- und Bücherkunde endlich wieder rege geworden, und Einzelforschungen aller Art¹⁾ ermöglichen bald die Geschichte jener Genese, die letzten Endes die Geschichte einer Geisteswissenschaft sein wird. Gewiß, mehr denn je ist heute aus verschiedenen Gründen der Zeit wie des Zeitgeistes die ernsthafte Wissenschaft gefährdet und es streben die Meisten dem synthetischen und subjektiven Wesen zu. Doch wird aus Zucht und Schule ein starker Gehalt jene historische Besinnung pflegen, die sich ruhig unbeirrt den Bildungen überläßt, um noch einmal Form- und Bedeutungsgehalt der Kunstwelt forschend zu beleben. Solcher Gesinnung ist es in Zeiten verwirrter Sprachen und Begriffe eine tröstliche Freude, zurückzublicken in verwandte Vorzeit, da der Einzelne angewidert und vereinsamt die Zeugen lebenskräftiger reiner Denkart wie Propheten besserer Tage aufrief. So sei denn hier als Zeuge und Helfer der edle Geist des Frankfurter Historikers Johann Friedrich Böhmer mit dem Umkreis befreundeter Gestalten aus dem Schlafe jener Zeit beschworen, die vor hundert Jahren im goldenen Lichte lebte.

Es ist sehr zu bedauern, daß Böhmer niemals, obschon er es plante, seine Denkwürdigkeiten geschrieben hat. Er hätte uns darin nicht nur seinen eigenen Werdegang umschrieben, er hätte uns auch alle jene Persönlichkeiten, Maler, Dichter, Historiker, Politiker, Geistliche und Privatleute wieder menschlich nahe gebracht, die zu unserem liebsten geistigen Besitz gehören. Auch wäre es unserer Kunstwissenschaft nur zugute gekommen, Männer wie Fiorillo, die Boisserée, Bertram, Keller, Mosler, Passavant, Kestner, Platner, Stackelberg, Rumohr, Gaye u. a. als Menschen und Denker aus naher Bekanntschaft dargestellt zu sehen. So sind wir denn auf seine Briefe und Schriften — der Schatz seines Nachlasses, die Tagebücher, ist noch nicht gehoben —, auf die Mitteilungen der Zeitgenossen und vor allem auf Janssens

1) Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913; Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Wien 1914/20, 10 Hefte; Eberlein: Die deutsche Litterärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert. Diss. Berlin 1916; Heidrich: Beiträge zur Geschichte der Kunstgeschichte. Basel 1917; Waetzoldt: Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr. Leipzig 1921 u. a.

gründliche Biographie¹⁾ angewiesen, wenn dieser bedeutende rückschauende Prophet noch einmal vor uns erstehen soll. Wie auch Goethe, ist dieser Frankfurter in einem jener stattlichen Häuser des Hirschgrabens am 22. April 1795 geboren und von seinem Vater, dem rheingräflichen Hofrat und Kanzleidirektor Carl Ludwig Böhmer, in pflichtstrenger, lutherischer Tradition ernst, freudlos und gewissenhaft erzogen worden. Wie erst langsam sich die häuslichen Gitter öffneten, wie Stadt und Gegenwart, die harte Prüfung der Franzosenzeit in das weiche Gemüt des Vielbegabten einwirkten, wie der Großvater, Reichskammergerichtsprokurator von Hofmann, der Vater, die anschauliche Geschichte der alten Reichsstadt, und bald auch eigene Veranlagung den strebsamen Knaben dem historischen Wesen verpflichteten, wie dann auf der Heidelberger Universität Creuzer, auf der Göttinger der alte Sartorius seine Bestrebungen förderten, dies alles verfolgen wir aus seinen Briefen und Bekenntnissen mit. Künstlerische Neigung und vor allem Fiorillos anregende Persönlichkeit verweisen plötzlich die rechtlich und sachlich strebende Natur des jungen Juristen auf eine neue, eine eigene Aufgabe, sich den „nicht schriftlichen Quellen“, den Monumenten der Kunst zuzuwenden, um aus ihnen, wie aus schriftlichen Urkunden, Geist und Wert der Vorzeit zu deuten. Eine neue Welt öffnet sich. Neue Pläne, neue Pflichten treten hervor. Es gilt die Kunstwerke selbst zu befragen und dazu Regesten aller deutschen Kunstwerke des Mittelalters anzulegen, die einen neuen „Pausanias“ deutscher Kunst ermöglichen sollen. Später hat Böhmer oft dankbar anerkannt, wieviel er dem oft geschmähten, erst heute neu gewürdigten Fiorillo²⁾, dem Lehrer der Wackenroder, Tieck, Budberg, Stackelberg, Rumohr u. a., zu danken habe. Er verteidigte später den alten Lehrer gegen unwürdige Angriffe und versuchte 1821 durch Übersendung der „Ansichten“ Passavants und eines der Fohr'schen Porträtstiche Amslers den Gealterten von seinem Vorurteil gegen die neudeutsche Schule abzubringen. Gewiß hätte Fiorillos eklektischer Unterricht noch nicht genügt, um ihm die neue Zauberwelt des Mittelalters zu erschließen oder ihm die „jungfräuliche Lieblichkeit und Grazie“ der Gotik verständlich zu machen. Das tat erst im August 1818 jene berühmte Wandergalerie der Brüder Boisserée, die ihm in Heidelberg durch den Maler Keller und im September durch Bertram, den „ächten Gallerieinspektor und Commentarius perpetuus“, erläutert wurde. Firmenich-Richartz' verdienstliches Buch über diese Sammler und ihre Sammlung³⁾ bestätigt immer wieder den erzieherischen Wert dieser Rhein-

1) Janssen: Joh. Friedrich Böhmer's Leben, Briefe und kleinere Schriften. Freiburg 1868, 3 Bde.

2) Eberlein: A. a. O., S. 27/28. Waetzoldt: A. a. O. S. 287f.

3) Firmenich-Richartz: Melchior u. Sulpiz Boisserée als Kunstsammler. Jena 1916, I.

franken, die für die altdeutsche Kunst ebenso viel leisteten, wie die Brüder Grimm für die Sprache, wie die Stein und Pertz für die Geschichte. Die erste Kunstgeschichte der altdeutschen Malerei war kein Buch, sondern diese Bildersammlung, die auch die fränkisch-schwäbischen Klassizisten belehren und bekehren konnte und zum Mittelpunkt der kunstgeschichtlichen Forschungen wurde. Freilich schon im Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts, in der norddeutschen Bewegung der Romantik, waren alle jene Kräfte und Interessen erwacht, die von Berlin, Dresden, Heidelberg, Wien aus jene seltsame „Restauration“ bewirkten, deren Werden und Wesen wir geistes- und stammesgeschichtlich erst durch die Forschungen Josef Nadlers begreifen lernten¹⁾.

Wie nun auch die neue Kunstwissenschaft, nach manchen wertvollen Ansätzen im Mutterlande, aus solchen nationalen Antrieben in Rom erwuchs und durch den neudeutschen Künstlerkreis der Nazarener aus Rheinfranken und dem Hauptlager Frankfurt erblühte, das sei hier durch Böhmers Leben und Wirken, nur allzu flüchtig, verfolgt.

Durch Boisserées Sammlung also war auch Böhmer, wie so vielen, der Wert der großen christlichen Kunstepoche aufgegangen, und Keller hatte ihn schon auf die neudeutschen Maler in Rom verwiesen, die für dieses neue Ideal lebten. So trat er nun als ein Verwandelter und Wandelbarer im Herbst 1818 in jenen lebendigen Kreis, der sich aus allen Stämmen in der ewigen Stadt zusammengefunden hatte²⁾. Wir glauben heute, wenn wir diese Gruppen und Parteien überdenken, jenes Stimmgewirr wieder zu hören, das da im Caffè Greco über Mittelalter und Antike, Deutschland und Frankreich, Köln und Weimar, Katholizismus und Protestantismus, Akademiewesen, Regierungen, Dichtung, Graphik, Kunstkritik gegeneinanderstritt. Wir glauben jene peinliche Szene mitzuerleben, da der junge Schopenhauer so empörende Cynismen über Religion und Deutschland sagte, daß man ihn hinauswerfen wollte. Seltsam, wie hier, fern der Heimat, deutsches Wesen und Nationalgefühl, der Traum einer neuen Volkskunst, einer neuen Gesinnung und Lebensführung aus der „erhöhten Schätzung und Liebe alles Vaterländischen“ erwachte. Nur so glaubte man den trostlosen Zuständen begegnen zu können, die man zu Hause wußte und fand. Man war im Widerspruch mit allem, was gepriesen und anerkannt war, und sah den Feind in Weimar ebenso wie in Göttingen. Nur von Heidelberg und von München her leuchtete ein Hoffnungsschimmer; auch von Frankfurt erhoffte man den Glanz einer neuen

1) Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme u. Landschaften. 1918, Bd. III. Die Berliner Romantik. 1800—1814. Berlin 1921. Eberlein: Deutsche Maler der Romantik. Jena 1920.

2) Noack: Deutsches Leben in Rom 1700—1900. Stuttgart 1917. Müller: Rom, Römer und Römerinnen. Berlin, I, 1820.

Epoche, die für Rheinfranken durch das reichbeschenkte Staedel-Institut mit Passavants Hilfe ebenso erwachsen sollte, wie für Bayern durch den geliebten Kronprinz Ludwig. Die Hoffnung auf die Berufung Overbecks an das Staedel-Institut, die Passavant und Böhmer lange hegten, galt diesem Traum, der auch durch Veits Berufung keine Erfüllung fand. Aus solcher Denkart, aus solchen Gesprächen, Vorträgen¹⁾, Kämpfen erwuchs der historische Sinn für die Bedeutung der alten Kunst Deutschlands und Italiens. Um Herkunft, Gesetz und Recht der neudeutschen Kunst zu erweisen, mußte man die Kunst dieser Vorzeit kennen und darstellen, mußte man das historische Material wie Rüstzeug für den Kampf bereitstellen. Aus solchen Erwägungen, die der neuen vielumstrittenen Kunst zu Leben und Förderung verhelfen sollten, entstanden jene Aufsätze und Streitschriften der Nazarener; dadurch wurden aus Künstlern zuweilen Kunsthistoriker, die sich, wie Kestner, Platner, Mosler, Passavant, schließlich ganz der Kunstwissenschaft verpflichteten. Hatten schon die Klassizisten, wie Carstens, Waechter, Hackert, sich der Gelehrten bedient, die, wie Fernow, Baron Uexküll, Goethe, ihre Freunde verteidigten und ihre Waffen zur Verfügung stellten, hatten für die Romantiker Denker und Dichter, wie Goerres, Kleist, Brentano, Tieck, ihre Wortkunst eingesetzt, so traten nun für die Nazarener Künstler und Kunsthistoriker, nicht wie Schlegel aus „*prédilection d'artiste*“, sondern aus innerer Überzeugung, in den Kampf. Hier ist zunächst Karl Joseph Ignaz Mosler²⁾, ein Koblenzer, zu nennen, der als Maler mit Cornelius und den Boisserée befreundet, nach Akademie- und Kunststudien in Düsseldorf, Köln, München, 1816—20 in Rom lebte und als preußischer Stipendiat seine Kraft der Kölnischen Kunstgeschichte zugewendet hatte. Immer wieder wird von Niebuhr, Passavant, Böhmer auf sein gründliches, fast vollendetes Werk über die niederrheinische Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts verwiesen, das doch niemals erschienen ist. Auch die lange vorbereitete historische Einleitung zu den zehn Abbildungen altdeutscher Gemälde aus Boisserées Sammlung, die nach den Zeichnungen als Lithographien (?) bei Wenner in Frankfurt erscheinen sollten, wurde ebenso wenig vollendet, wie sein Werk über Raphaels Jugendzeit, wie seine kritische Untersuchung über die Malerei der Sixtina. Sein gründliches Studium der Kunstwerke und Urkunden, eine Fülle eigener Ideen und Beobachtungen, ließen ihn offenbar den andern als Vorbild er-

1) Böhmer verzeichnete treulich in seinem Tagebuch „wie Cornelius in den Geist der Raphaelischen Schöpfungen einführte, Mosler über die Entstehung und Ausbildung der gotischen Baukunst Aufschlüsse gab, Amsler die Neubildung der Kupferstichkunst erklärte, Barth den Unsegen der modernen Kunstakademien nachwies, Koch mit Humor und Sarkasmus gegen falschen Kunstgeschmack und das manierierte Franzosenthum loszog.“ Janssen a. a. O., I, S. 53.

2) A. D. B., XXII, 1885. Firmenich-Richartz: a. a. O., I, S. 74f.

scheinen. Wie dann dieser bequeme, liebenswürdige Cunctator durch Cornelius 1820 an die Düsseldorfer Akademie berufen wurde, deren Reorganisation er entworfen hatte, wie er als Sekretär, Professor für Kunstgeschichte, Verwalter des Kupferstichkabinetts und Mitbegründer des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen“¹⁾ so manches Gute bewirkte²⁾ und als der erste rheinische Kunsthistoriker³⁾ — lange vor Schnaase und Kinkel — Boisserées seltsamer Theorie über die byzantinisch-kölnische Malerschule ein Ende machte, dies alles sei ein andermal ausführlich erörtert.

Der Leipziger Ernst Platner⁴⁾, der, seit 1805 in Rom, ebenfalls zu diesem Kreise gehörte, Maler, Schriftsteller und später diplomatischer Vertreter Sachsens, der schon 1814 die erfolglose Bittschrift der deutschrömischen Künstler an den Wiener Kongreß verfaßt hatte, wandte sich, angeregt durch Cottas Auftrag, den Romführer der Volkmann-Lalande zu bearbeiten, ebenfalls der Kunstgeschichte zu und wurde so der Historiker der bekannten römischen Stadtgeschichte, die er mit Bunsen, Gerhard u. a. bearbeitete.

Auch August Kestner⁵⁾, Lottes Sohn, der beliebte hannöverische Ministerresident, Sammler, Archäologe, Freund und Helfer aller Deutschrömer, wie Niebuhr und Bunsen im besten Sinne Diplomat, hatte, seit 1807 dauernd in Rom, Mittel und Kenntnisse bald ganz der Kunst zugewandt⁶⁾ und plante

1) Verfassungssätze des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, beleuchtet von K. Mosler, Professor. Düsseldorf 1841.

2) Museum Ramboux. Nachbildungen zur Vergegenwärtigung der Malerei in Italien, von der frühesten christlichen zur kunstreichen jüngeren Epoche; bei der Kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf, aufgestellt und erläutert durch Professor Mosler. Düsseldorf 1851.

3) Passavant verdankte ihm viele Kunstnotizen zur Kölner Kunst. Vgl. Nachrichten über die alte Kölner Malerschule von J. D. Passavant. Kunstblatt 1833. Nr. 10, 11, 12, 13.

4) Geysler: Geschichte der Malerei in Leipzig bis 1813. Leipzig 1858, S. 87. Archiv d. zeichnenden Künste, Bd. III, S. 146, S. 184f. Schnorr von Carolsfeld: Briefe aus Italien. 1886, S. 64f., 440. A.D.B. XXVI, 1888., S. 260.

5) „Der römische Kestner“ in Biographisches. Gesammelte Aufsätze von Dr. Otto Mejer. Freiburg 1886. S. 113/264. — Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler. Berlin 1875. S. 233/4. — Anna Wendland. Beiträge zu Aug. Kestners Lebensgeschichte. Hannoversche Geschichtsblätter. 1914—1917. — Kestner-Köchlin. Briefwechsel zwischen Aug. K. und seiner Schwester Charlotte. Straßburg 1904. — Hermann Frhr. v. Egloffstein. Alt-Weimar's Abend. München 1923. Register S. 610.

6) Von dem Wesen der Kunst und ihrem Verhältnisse zum Staate; wozu die Künstler dem Staate taugen. (Mskr. 1811.) Über die Nachahmung in der Malerei, geschrieben zu Rom im Oktober 1817. Frankfurt 1818. Dies Büchlein, das oft versehentlich Passavant zugeschrieben wird, ist die Antwort auf Heinrich Meyers Aufsatz: Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst. Kunst und Altertum. 1817. Bd. I, Heft 2, S. 5/62, 133/62. Abhandlung über die Frage: wem gehört die Kunst? Berlin 1830. — Overbecks Werk und Wort, ein Aufsatz von einem Frankfurter Kunstfreunde. Frankfurt 1841. — Römische Studien. Berlin 1850.

sogar 1811 sich in Heidelberg für Kunstgeschichte zu habilitieren. Auch er hatte die Partei der Neudeutschen ergriffen und wies in seinem Büchlein „über die Nachahmung in der Malerei“ den Angriff der Weimarer Kunstfreunde zurück, die das neudeutsche, religiös-patriotische Kunstwesen als rückschrittlich und gefährlich abgefertigt hatten. Kestners Freund, der Kurländer Otto Magnus Freiherr von Stackelberg¹⁾, ein Fiorilloschüler, der durch seine archäologischen Forschungen bekannt ist, lebte 1816—28 ebenfalls in Rom und war als kluger sprachgewaltiger Kenner des Mittelalters geschätzt. Später kehrte er in den Dresdener Kreis zurück und gehörte als „der Einsiedler in der Meißner Gasse“ der erlauchten Dantegesellschaft an, bis er 1835 nach Rußland zurückkehrte.

Alle diese Freunde, zu denen auch auswärtige Gönner, wie der Herr v. Quandt in Leipzig und der Domherr Meyer in Hamburg zu zählen sind, förderten mit der Sache der Nazarener auch den historischen Geist der kleinen Schar, die aus Notwehr, Zuchtwahl, Umgebung, von der Kunstlehre zur Kunstgeschichte gedrängt war. Es ist gewiß kein Zufall, daß es zumeist Maler waren, die somit ihren Beruf wechselten, um ganz der Kunstwissenschaft zu gehören. So ging es denn auch dem jungen Frankfurter Johann David Passavant²⁾, der immer mehr einsehen mußte, daß seine künstlerischen Kräfte doch nicht ausreichten, und daß die Kunstverwaltung und Kunstgeschichte sein eigentlicher Beruf sei. Passavant, der Jugendfreund Pforrs³⁾ der nach langen inneren Kämpfen den Kaufmannsberuf der Kunst opferte, als Maler in Paris lernte, 1817 in Florenz Rumohr und Stackelberg kennen lernte, war bald in Rom zum Apostel und Kunsthistoriker der Nazarener geworden. Baron Rumohr, der erst heute wieder zu neuer verdienter Würdigung gekommen ist⁴⁾, hatte versprochen, für die neudeutsche Idee eine Schrift zu schreiben

1) Otto Magnus von Stackelberg. Schilderung seines Lebens und seiner Reisen in Italien und Griechenland von N. von Stackelberg. Heidelberg. 1882. Stackelberg hielt in der Akademie S. Luca einen Vortrag über die Malerei des Mittelalters.

2) Johann David Passavant. Ein Lebensbild von Dr. Adolph Cornill. Frankfurt. I. 1864. II. 1865. Boetticher: Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Dresden 1898, S. 221. Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert. Zweiter Band. Biographisches Lexikon der Frankfurter Künstler im neunzehnten Jahrhundert, bearbeitet von Albert Dessoiff. Frankfurt 1909. S. 205/6, mit Bibliographie.

3) Overbeck gibt deshalb 1820 dem Passavant Pforrs nachgelassene Papiere und Zeichnungen mit. Passavants Biographische Skizze über Franz Pforr (1833), mitgeteilt in der Generalversammlung des Kunstvereins, abgedruckt bei F. Gwinner. Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. Frkft. 1862. S. 342/48. Passavant veranlaßte die Herausgabe der „Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlasse von Franz Pforr.“ Hrsg. durch den Kunstverein zu Frankfurt. 1834, 1. 2.

4) C. Fr. von Rumohr: Italienische Forschungen, hrg. von Julius Schlosser. Frankfurt 1920. Mit vorzüglicher Einleitung: Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung. — Antonie Tarrach: Studien über die Bedeutung Carl

und hatte besonders Overbeck durch den Kauf des bekannten Lübecker Einzugbildes selbstlos unterstützt. Doch hielt er nicht Wort und wurde sogar später — als Gegner Passavants — gefährlich. Deshalb übernahm, nach den Angriffen Bartholdys und Fiorillos, Passavant diese Aufgabe und schrieb, angeregt durch Schlegels Aufsatz¹⁾ über die Kunstausstellung von 1819, sein erstes Büchlein²⁾, „um das Bestreben der jüngeren deutschen Künstler geschichtlich darzustellen und zu entwickeln.“ Hiér finden wir jene neue Begriffsbildung, für die der gotische Stil der deutsche und volkstümliche ist, im Gegensatz zum klassischen gebildeten, hier finden wir Moslers bewunderte Idee von der Entstehung der gotischen Pfeilerplastik³⁾, die bekannten Kochschen Vorwürfe gegen das Akademiewesen und den lehrbaren Eklektizismus⁴⁾, die Idee der symbolischen Kunst, des Werkstattbetriebes, des Handwerklichen für die neue christliche Gemeinschaft, auch die Schilderung des berühmten Festes für den Kronprinzen von Bayern und das Künstlerverzeichnis der Ausstellung für den Kaiser von Österreich. Der kunsthistorische Anhang, der die Künstler und Kunstwerke Toskanas verzeichnen soll, ist die Nachwirkung der Studientage mit Schnorr, Böhmer, Cornelius in Florenz und Pisa. Von jenem Unmut, der damals alle Gemüter bewegte und Böhmer zu einem Manifest⁵⁾ veranlaßte, merken wir wenig in dem Büchlein, das, von Böhmer mit Korrekturen, Fußnoten und einem Vorwort versehen und 1820 erschienen, bald Rumohrs ablehnende Kritik fand⁶⁾. Und doch empfahl der Launische den jungen Passavant als römischen Kunstreferenten an Schorn für das Kunstblatt. Nach einem peinlichen Streit mit dem Bildhauer Wagner gab der gute Passavant — der seine Beiträge in edler Absicht geschrieben hatte — das Referat bald wieder auf⁷⁾. Wieviele Träume belebten die Freunde

Friedrich v. Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft. (Mit Literatur u. Bibliographie.) M. f. K. XIV, I, 1921.

1) F. Schlegel: Über die deutsche Kunstausstellung in Rom und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom. Wiener Jahrbuch der Literatur, Bd. VII, 1819. Anzeigebblatt.

2) Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom. Heidelberg und Speier. 1820.

3) Ansichten S. 23. Böhmer an Mosler. 27. Aug. 1821. Janssen a. a. O., I, S. 85/86.

4) Böhmer bewahrte als Reliquien die beiden ersten Manuskripte von Koch's „Moderner Kunstchronik“, die zuerst 1834 in Karlsruhe und als Neudruck hrg. von Dr. E. Jaffé 1905 in Innsbruck erschien.

5) Von unserer Unzufriedenheit. An Dr. Wippert in Jena und Pfeiffer in Frankfurt. (Mskr. 1818/19.) Janssen a. a. O., II, S. 32/37.

6) Kunstblatt 1821, S. 125/28.

7) Seine Beiträge im Kunstblatt 1821, 1822, 1823 sind gezeichnet: Johannes v. F.(rankfurt), vgl. Das Manifest gegen Schorn's Kunstkritik: (Weissenburg) „Betrachtungen und Meynungen über die jetzt in Deutschland herrschende Kunstschreiberei, von Künst-

Böhmer, Passavant, Schnorr, Amsler, Barth! Man träumte von einer Bilderbibel, die als ein Nationalwerk, dem des Merian ebenbürtig, in reinem deutschem Linienstich die religiösen Bilder der Neudeutschen mit wenigen alten Kunstwerken (von Dürer und Fiesole) umfassen sollte. Was war dagegen die Erfüllung, die dann später Schnorr mit seiner Bilderbibel gab! Nach trüben Erfahrungen mit der Staedelschen Kunstadministration¹⁾ kam Passavant 1824 hoffnungsvoll, doch schnell enttäuscht, nach Frankfurt zurück, wo er, im Thomaskreis aufgenommen, mit seiner seltsamen biologischen These von der dreifachen Richtung der Kunst²⁾ und als protestantischer Apostel der „unsichtbaren Kirche“ gegen den kritischen Freund Böhmer keinen leichten Stand hatte³⁾. 1828 wurde er bei dem Nürnberger Dürerfest der Vorkämpfer des geplanten neuen Kunstvereins wie seiner Zeitschrift⁴⁾ und nach allerlei künstlerischen Versuchen⁵⁾, Enttäuschungen⁶⁾ und kunsthistorischen Studien⁷⁾ — angeregt durch die erwünschte Neubearbeitung des Rafaelbuches von dem Mainzer Professor Braun⁸⁾ — der bald berühmte Biograph Raphaels⁹⁾. Diese Aufgabe entschied seinen Beruf, der nach seinen Reisen durch England und Belgien und nach Erscheinen seines Raphaelwerkes¹⁰⁾ schon gesichert war. Es kann und soll hier im engen Rahmen nicht weiter erörtert werden, wie er, der treffliche Kenner deutscher und italienischer Malerei, schließlich als Inspektor des vielgeliebten Staedelinstituts der Autor des bekannten „Peintre Graveur“ wurde, der ihm noch heute Namen und

lern in Rom.“ Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1826, Nr. 119/21. Unterzeichnet hatten: F. u. J. Riepenhausen, Koch, Reinhardt, Rohden, Thorwaldsen, Veit, Catel. Es ging gegen eine Rezension der Dresdener Ausstellung von 1825 im „Kunstblatt.“ Vgl. Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland. Dessau 1833. S. 1/26.

1) Es handelte sich um den langwierigen Streit wegen eines von Passavant gekauften Lippino.

2) Die dreifache Richtung der Kunst. (Mskr. 1828.)

3) Ein dreifacher Reisebegleiter für Passavants Reise nach Nürnberg in 3 Betrachtungen, 3 Arabesken und 3 Stationen. (Mskr. 1828.)

4) Mitteilungen zur Kenntnis u. Förderung deutscher Kunst herausgegeben von dem deutschen Künstlerverein. Centrankommission Nürnberg.

5) Entwürfe zu Grabdenkmälern von J. D. Passavant Historienmaler, beim Verfasser. Frankfurt 1828.

6) Vorschläge zur Förderung der lebenden Kunst durch das Institut. (Mskr. 1828.)

7) 1829 hielt er im Thomaskreis eine Vorlesung über die Geschichte des Dombaus, wozu ihm Böhmer sein Material gegeben hatte. Vgl. Kunstreise durch England und Belgien nebst einem Bericht über den Dombau zu Frankfurt a. M. Frankfurt 1833 (englisch 1836). S. 430/54. Vgl. Archiv f. Frkfts. Gesch. u. Kunst 1844, I, 3, S. 28/67.

8) Braun: Rafael Sanzios Leben und Werke. 1815.

9) 1831 erschien Rumohrs Buch: über Raphael und sein Verhältnis zu den Zeitgenossen. Berlin, Stettin.

10) Rafael von Urbino und dessen Vater Giovanni Santi. Leipzig 1839, 2 Bde. 1858, 3. Bd. (franz. Paris 1860).

Ansehen sichert¹⁾. Er, der schweigsame Freund und liebenswerte Vertraute der Mittwochabende bei Böhmer, war der beste Gegensatz zu dem lebhaften energischen „Urkundius Regestus“, wie ihn der boshafte Freund Clemens Brentano getauft hatte, dessen Märchen und Rosenkranzromanzen Böhmer dem deutschen Volke rettete²⁾.

Böhmer war 1819 von Rom über München nach Frankfurt zurückgekehrt. Es begannen seine „geistigen Wanderjahre zur Auffindung des rechten Berufes“. Und wie bald sollte er den finden! 1822 kam die Berufung an die Stadtbibliothek — deren Bibliothekar er 1830 wurde — und in die Administration des Staedel. 1823 lernte er den Freiherrn von Stein kennen, der ihn zum Mitglied der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtsforschung und für die Monumenta Germaniae Historica gewann. Nun hatte er seinen Weg und sein Ziel gefunden. Sein Stern ging auf. Aber wir wollen hier nicht den Historiker, nicht den Archivar verfolgen, sondern nur den Kunsthistoriker und wenden uns deshalb wieder seinen Kunststudien zu. Beglückt und beherrscht von der Idee einer christlich-nationalen Volkskunst, wie er sie im Mittelalter verkörpert sah, ging der Apostel Rheinfrankens und seiner freien Reichsstadt Frankfurt mit edlem Eifer daran, seine Erkenntnisse anderen lebendig zu machen. Seine Vorträge, die er, angeregt durch die Boisserée-sammlung, im Winter 1820/21 im Frankfurter „Museum“ hielt³⁾, seine Bemühungen, dem Staedel einen neuen Kunstgeist zu vermitteln⁴⁾, seine Studien zur Architekturgeschichte Frankfurts und vor allem zur Baugeschichte des geliebten Domes⁵⁾, seine Pläne genauer Kunstregesten — aus denen sich dann seine Kaiserregesten entwickelten —, seine Forschungen zur nieder-rheinischen Malerei (und insbesondere über den Meister des Kölner Dombildes⁶⁾), dies alles waren nur Zeugen der einen nationalen Idee, der er sein

1) *Le peintre-graveur, contenant l'histoire de la gravure sur bois, sur métal et au burin jusque vers la fin du XVIe siècle.* Leipzig 1860/4. 6 Bde.

2) 1823 wurde Böhmer der Freund des Dichters Clemens Brentano und plante lange Zeit ein Buch: *Meine Erlebnisse mit Clemens Brentano.*

3) *Altdeutsche Baukunst und Gießkunst, insbesondere über die Werke Peter Vischer's und das Grabmal des Kaisers Max in Innsbruck.*

4) *Heilige Familie (Passavants Bild), Kunstblatt.* 1820. 29. Über den gegenwärtigen Zustand des Staedelschen Instituts in Frankfurt. (Mskr. 1821.) *Kunstblatt* 1821. 85 (gegen das Akademiewesen).

5) Sein Material überließ er Passavant für die Baugeschichte des Pfarrturmes und Boisserée für die Geschichte der Steinmetzskulpturen.

6) *Kunstblatt* 1823. 8. Böhmer wendet sich gegen Boisserées und Goethes Meister-Wilhelm-Theorie. Er hatte durch Dürers ungedrucktes Reisetagebuch den Meister Stephan gefunden. Ennen bestätigte später seine These. Ennen: *Heißt der Maler des Dombildes Lochner oder Lothner?* *Annalen des hist. Vereins für d. Niederrhein.* 1862. 11/12. S. 228/30. Vgl. Böhmers Brief an Archivar Ennen in Cöln, vom 25. Juni 1862. Janssen, I, S. 81/82.

vermögendes, entsagendes Junggesellenleben gewidmet hatte. 1821 hielt er mit Barth, Rückert, Kirchner, Leo, Graf Platen in Nürnberg einen kleinen Kunstkongreß ab, wobei alle diese Fragen und Interessen vertraulich besprochen wurden. Er sammelte damals Dürers Nachlaß, alle Schriften von und über Dürer, und plante auch eine Neuausgabe des Neudörffer. Seine Beschäftigung mit der mittelalterlichen Dichtung und Kunst verwies ihn immer wieder ins Ikonographische, so daß wir 1822 unter seinen vielen „Vorsätzen“ auch eine Geschichte der rheinischen Heiligen des Mittelalters finden, zu der Kirchner in Nürnberg die Tafeln liefern wollte. Nach dem Vorbilde des verehrten Johannes von Müller entwarf er „Briefe über Vaterland, Kunst und Wissenschaft an einen rheinischen Jüngling politischen Standes“, in denen der Kunst als einer Dienerin der Kirche besonders gedacht war¹⁾. Denn trotzdem sich damals, angeregt durch Schlosser und Fichard, seine Kraft immer entschiedener der Urkundenforschung zuneigte, und trotzdem er sich als Lutheraner nie dazu entschließen konnte, zu der alten Kirche seiner frommen Freunde²⁾ überzutreten, wandte er sich doch immer mehr dem katholischen Glauben und seiner Weltanschauung zu, die dem Leben jenen Halt und jene organische Tradition verbürgte, die er überall schmerzlich vermißte. Und doch plante er, der Quellenkundige, auf Grund seiner Nürnberger Studien, durch die Herausgabe der Briefe aus den reformatorischen und nichtreformatorischen Kreisen — vor allem der Briefe der Charitas Pirkheimer und ihrer Familie — jene Zeit und jene verschiedenen Ansichten zu erhellen³⁾. Immer wieder zog es ihn zur Kunst, und er gestaltete seine Erlebnisse — wie die in Bettendorffs Bildersaal zu Aachen oder die in Lyversbergs Sammlung zu Köln — zum Gedicht. Als er dann, Stein und Pertz verpflichtet, seine beste Kraft der Urkundenforschung und Quellenkunde widmete (1826 erschien der erste Band der „Monumenta“), blieb ihm doch die altdeutsche Kunst als „die edelste deutsche Lebensbetätigung“ Trost und Freude. Indessen war ihm die Anstellung seines Jugendfreundes Heinrich Hübsch⁴⁾ am Staedel gelungen, und Böhmer kämpfte nun, selbst zu großen

1) Die Briefe waren für die „rheinischen Franken“ gedacht. Disposition vom August 1822: „Kunst. Was in ihr aufblüht. Wie sie fallen muß, wenn ihr sonst nicht entsprochen wird.“ Janssen, I, S. 118. Vgl. das Fragment „Briefe über die Kunst“, von 1823. Janssen, I, S. 98/99.

2) Zum Thomaskreis gehörten: Schlosser, v. Fichard, Foorboom-Goldner, Grimm, Boisserée, Savigny, Görres, v. Arnim, Carl, Philipp, J. D. Passavant, Cornill, Brentano, Sailer, v. Diepenbrock, Räß, Weiß u. a.

3) Seine Pläne wurden dann von andern verwirklicht. Vgl. Charitas Pirkheimer, ihre Schwestern und Nichten, von E. Münch. Nürnberg 1826. Charitas Pirkheimer und die Reformation in Nürnberg, von J. Stülz. Wels 1858. Vgl. Böhmers Brief an Stülz vom 22. März 1858. Janssen, III, S. 241/42.

4) Hübsch, der auch verschiedene Schriften über Architektur geschrieben hat, zog

Opfern bereit, für die Erwerbung der Boisseréesammlung, die, seit 1819 in Stuttgart ausgestellt, damit Frankfurt zum Mittelpunkt der rheinfränkischen Kunstpflege und Kunstforschung gemacht hätte. Doch auch diesmal vernichteten Unverstand und Ungunst alle Pläne, und der Enttäuschte entsagte 1827, angeekelt durch die Widerstände der Administration, freiwillig dem „Kunstfach“. Den Regesten, den Kaiserurkunden, den Urkunden Frankfurts widmete er seine Stunden und Reisen, plante verschiedene Neudrucke¹⁾, sammelte die Chroniken Rheinfrankens, alte Inschriften, Sprüche, kämpfte für die städtische Kunstpflege²⁾ gegen den Abriß der Hospitalhalle³⁾, durchforschte, unzufrieden mit den Leistungen der Costenoble, Moller, Stieglitz u. a., als guter Kenner mit dem befreundeten Fortifikationshistoriker Krieg v. Hochfelden die Architektur Gelnhausens und suchte, selbstlos, hilfreich, ehrlich und gründlich forschend, überall mit den bedeutenden Historikern und Kunstforschern⁴⁾ bekannt, „Arbeit, Arbeit, die aufrecht hält, wenn alles sinkt, wenn wir Fäulnis und wachsenden Knechtsinn bemerken müssen.“ Seine Kaiserregesten⁵⁾, *Fontes, Acta*, waren ja, ebenso wie seine kunsthistorischen Regesten und Forschungen, Taten seiner ethischen Persönlichkeit, die sich mit unbeirrter Kraft dem einreißenden Materialismus und dem internationalen Wesen entgegenstemmte. Er, dem wie den Besten jener neu-deutschen Erhebung nach den Freiheitskriegen keiner der Blühträume gereift war, der enttäuscht und angewidert geistlose Reaktion, Kleinstaaterei und „militärischen Despotismus“ als die wahren Krebschäden der verkommenen Zeit, als die Vorzeichen neuer, schwerer sozialer Kämpfe erkannt hatte, lebte der Überzeugung, daß der Einzelne mehr denn je seine ethische und religiöse Aufgabe habe, daß der Gelehrte keine Ameise, sondern eine

dann 1827 als Residenzbaumeister nach Karlsruhe. Vgl. H. Hübsch, sein Leben und seine Werke. *Histor. polit. Blätter*, LIII. A. D. B., XIII, 1881, S. 273/75.

1) Er wollte *Battons Topographie u. Fichards Geschichte der Frankfurter Geschlechter* herausgeben.

2) *Die rote Thüre zu Frankfurt am Main*, ein Beitrag zu den Alterthümern des dortigen Schöffengerichts. Frankfurt 1831.

3) *Die Frankfurter Hospitalhalle*. Frankfurt 1840.

4) Auch mit dem genialen Polyhistor Franz Joseph Mone, der neben Schreiber und Grieshaber als der erste badische Kunsthistoriker genannt werden muß, wie mit seinem begabten Sohne Fridegar Mone stand Böhmer in Briefwechsel. Vgl. v. Weech. *Briefwechsel Johann Friedrich Böhmers mit Franz Joseph Mone u. Fridegar Mone*. *Z. f. d. G. d. O., N. F.*, XVI, 1901. S. 422; S. 650f. *Franz Joseph Mone. Sein Leben, Wirken und seine Schriften*. Freiburg 1871.

5) „Es würde mich freuen, wenn akademische Lehrer und ihre Zuhörer beim Vortrag der Reichsgeschichte diese Blätter neben sich legten, um dieses Gerippe der Chronologie und dieses Circulationssystem der Geographie aus den Monumenten der Kunst und Wissenschaft und der Chronisten mit den Muskeln und Fleisch und dem Gesichte jeder Zeit zu bekleiden.“ Aus Böhmers Vorrede zu den Kaiserregesten. *Janssen*, I, S. 166.

„nationale Persönlichkeit“ sei¹⁾, und „daß das bloße Wissen, selbst das reichste, keine zündende Kraft habe, weil nur das Herz entzündet.“ Er wußte wohl, daß es Götterdämmerung sei, wenn man über Kunst redet und schreibt, „daß die Sittenbeobachter und Kunsthistoriker erst aus den Ruinen wachsen“, und daß für eine „blühende Zeit“ Kunst und Religion organische und selbstverständliche Erscheinungen des großen Ganzen seien, die keiner weiteren Beachtung bedürfen. „Denn was ist Kunst anders als materielle Darstellung von Ideen.“

Wir überblicken nun nach alledem, wie sich diese Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts aus dem lebendigen Kunstleben der neudeutschen Nazarener zu Rom herausgebildet hat, und wie es ihr Verdienst war, die Kunst des deutschen Mittelalters planmäßig und gründlicher als die Fiorillo, Boisserée und ihre Helfer in das Reich der historischen Forschung gezogen zu haben; wie gerade die Rheinfranken es waren, die ihre große Vorzeit, die Kunst der Altstämme und vor allem des Rheins, durchforschten. Wir sahen, wie auch Rumohr, der Begründer der norddeutschen Schule, ihnen anfänglich verpflichtet war²⁾. Cornelius, der Führer der römischen Schar und der rheinfränkischen Idee — Köln, nicht Nürnberg, war damals sein Kampftruf — der große Organisator des neudeutschen Akademiewesens in Düsseldorf und München, wollte die Kunstgeschichte als gewichtiges Element an den Kunstschulen gepflegt wissen und berief deshalb Mosler nach Düsseldorf und Schorn nach München³⁾. Als der junge Waagen⁴⁾ sich der Kunstgeschichte als einem neuen Beruf widmete, war diese Wahl immer noch etwas Unerhörtes, trotzdem Fiorillo, Rumohr, die Boisserée u. a. längst erwiesen hatten, wie sehr Universität und Museum dieses Berufes bedurften. Ja, noch Springer ging es ähnlich wie Waagen. Böhmer, die edle, reine Gestalt einer höheren Gesinnung und zuchtvoller wissenschaftlicher Arbeit, ist uns der beste Zeuge dafür, daß der Kunsthistoriker als Forscher, Lehrer, Mensch über die enge Gegeben-

1) Über nationale Persönlichkeit (1852).

2) Das neue Reproduktionswesen förderte besonders die Erforschung des altdeutschen Malerei. Man vergleiche die Durchzeichnungen und Umrißstiche mit den Lithographien, wie sie durch Rumohrs Beratung die Speckter und Milde nach den Altären in Schleswig und Lübeck zeichneten. Die Wirkung der Boisseréesammlung wurde auch durch Strixners Lithographien entscheidend gefördert. Vgl. Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien von Erwin Speckter. Leipzig 1846, I, S. XV—XVII.

3) „Jede Kunstschule bedarf eines Lehrers der Kunstgeschichte, Mythologie, der italienischen Poesie, besonders des Dante usw.“ E. Förster. Peter von Cornelius. Berlin, I, 1874, S. 366. Vgl. Kuhn. Die Faust-Illustrationen des Peter Cornelius in ihrer Beziehung zur deutschen Nationalbewegung der Romantik. Berlin 1916. Firmenich-Richartz. Peter Cornelius u. d. Romantik. Hochland 1920. Kuhn: Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Berlin 1921.

4) Waagen wurde auf Steffens Rat Kunsthistoriker. Vgl.: Was ich erlebte. Von Heinrich Steffens. Bd. IX. Breslau 1844. S. 277/83.

heit des Materials hinausweise in Geist und Leben des Menschen, des Stammes, der Nation, ja, daß er als der wahre Runenkundige, Seher und Deuter an die letzten Bereiche des Geistes rühren dürfe und könne. Wie nun der Gelehrte als Mensch, der Historiker als nationale und übernationale Persönlichkeit, der Wissende als Gewissen, Pflicht und Recht habe, das wird sich uns immer wieder erweisen, wenn die Kunstwissenschaft neben der Sach- und Wesenskunde auch die Forscherkunde fördern und mit der Kunstgeschichte auch eine Wertgeschichte besitzen wird.



BIBLIOGRAPHIE DER SCHRIFTEN ADOLPH GOLDSCHMIDTS

- Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. — Phil. Dissertation. Leipzig 1889.
Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Mit Tafeln. Lübeck 1889.
Der Utrechtsalter. — Repertorium für Kunstwissenschaft. XV. 1892. 156/69.
Der Meister des Todes Mariae. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. V. 1894. 224.
Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehungen zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrh. Berlin 1895.
Die Favara des Königs Roger von Sizilien. — Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen. XVI. 1895. 199/215.
Die Gregormesse in der Marienkirche zu Lübeck. — Zeitschrift für christliche Kunst. 1896. 225.
Die normannischen Königspaläste in Palermo. — Zeitschrift für Bauwesen. XLVIII. 1898. 542.
Artur Weese: Die Bamberger Domsulpturen. Straßburg 1897. — Deutsche Literaturzeitung. XIX. 1898. Sp. 481/5.
Anfänge des Genrebildes. — Das Museum. II. 33/6.
Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens. — Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen. XX. 1899. 285/300.
Die Kunstsprache Michelangelos. — Das Museum. IV. 33/6.
Die ältesten Psalterillustrationen. — Repertorium für Kunstwissenschaft. XXIII. 1900. 265/73.
Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. — Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen. XXI. 1900. 225/41.
Dav. Heinr. Müller und Julius v. Schlosser: Die Hagadah von Serajewo. Wien 1898. — Repertorium für Kunstwissenschaft. XXIII. 1900. 333/7.
Rode und Notke, zwei Lübecker Maler des 15. Jahrhunderts. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XII. 1901. 31/9. 55/60.
Josef Strzygowski: Orient oder Rom. Leipzig 1901. — Repertorium für Kunstwissenschaft. XXIV. 1901. 145/50.
Wilh. Effmann: Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. Bd. I. Straßburg 1899. — Repertorium für Kunstwissenschaft. XXIV. 1901. 248/50.
Die Kirchentür des Hl. Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Straßburg 1902. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. VII.

- Die Freiburger goldene Pforte. — Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. XXIII. 1902. 20/33.
- Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. Berlin 1902. (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen: XX. 1899. 285/300. XXI. 1900. 225/41. XXIII. 1902. 20/33.)
- Drei Elfenbein-Madonnen. In der Festschrift für Justus Brinckmann zum 25jährigen Bestehen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1902. 277/81.
- Gemälde des XIV.—XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung von Richard von Kauffmann. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XIII. 1902. 239/42.
- Willem Buytewech. — Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. XXIII. 1902. 100/17.
- Die ältere Hamburger Skulptur. — Mitteilungen des Vereins für Hamburger Geschichte. VII. 1903. 113/6.
- Die älteste Hamburger Skulptur. — Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. VIII. 1904. 113/6.
- Das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Erläuterung von P. Clemen in Gemeinschaft mit Ad. Goldschmidt, L. Justi und P. Schubring. Leipzig 1904. (Von Ad. Goldschmidt: Die niederländischen Gemälde.) Abdruck aus: Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XVI. 1905. 66.
- Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen. — Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. XXVI. 1905. 47/67.
- Eine Elfenbeinschnitzerei. — Zeitschrift für christliche Kunst. 1909. 157.
- Die Gemäldegalerie der Kgl. Museen zu Berlin. Bd. IV: Die Holländer. Text von W. Bode und Ad. Goldschmidt. Berlin 1909.
- Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar. Herausgegeben im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Berlin 1910.
- Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert. — Monatshefte für Kunstwissenschaft. III. 1910. 299/314.
- Die karolingischen, ottonischen und romanischen Elfenbeine. — Bericht des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. I. Berlin 1911. 16/22.
- W. H. v. d. Mülbe: Die Darstellung des jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Leipzig 1911. — Monatshefte für Kunstwissenschaft. IV. 1911. 280/1.
- Die karolingischen, ottonischen und romanischen Elfenbeine. — Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. II. 1912. 40.

- Die monumentalen Skulpturen von den Ottonen bis zu dem Eindringen der Gotik. — Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. III. 1914. 27/49.
- Die karolingischen, ottonischen und romanischen Elfenbeine. — Bericht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. III. 1914. 49/50.
- Antrittsrede in der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften. — Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften. 1914. 753.
- Alfred Lichtwark. Kunst und Künstler. XII. 1914. 241.
- Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. 8.—11. Jahrhundert. Unter Mitwirkung von P. G. Hübner und O. Homburger. I. Band. — Denkmäler der deutschen Kunst. Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1914.
- Ein Altarschrein Meister Frankes in Finnland. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XXVI. 1915. 17/23.
- Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XXVI. 1915. 221/30.
- Die plastischen Arbeiten unter Bernward von Hildesheim. — Sitzungsbericht der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1915. 375.
- Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum Berlin. — Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. XXXVI. 1915. 137/52.
- Das Nachleben der antiken Prospektmalerei im Mittelalter. — Sitzungsbericht der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1916. 611.
- Zum 70. Geburtstag Wilhelm von Bodes. Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. XXXVII. 1916. I/IV.
- Über den Stil der angelsächsischen Malerei. — Sitzungsbericht der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1917. 375.
- Die Kreuzigung von Vadstena. Konsthistoriska Sällskapets Publikation. Stockholm. 1918. 5.
- Über den Illustrator der burgundischen Wavrinhandschriften. — Sitzungsbericht der Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1918. 635.
- Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. 8.—11. Jahrhundert. II. Band. — Denkmäler der deutschen Kunst. Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1918.
- Mittelbyzantinische Plastik. — Sitzungsbericht der Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1919. 659.
- Ein mittelalterliches Reliquiar des Stockholmer Museums. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. XL. 1919. 1/16.

- Lambert Lombard. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. XL. 1919. 206/40.
- Carl Georg Heise: Norddeutsche Malerei. Leipzig 1918. — Rerpertorium für Kunstwissenschaft. XLI. 1919. 204/6.
- Über die gotischen Madonnenstandbilder. — Sitzungsbericht der Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1920. 752.
- Über die Komposition mittelalterlicher Wandmalerei. — Sitzungsbericht der Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1921. 831.
- Der angelsächsische Stil in der mittelalterlichen Malerei. — In: Texte und Forschungen zur englischen Kulturgeschichte. Festgabe für Felix Liebermann. Halle 1921. 271.
- Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. 12. Jahrhundert. III. Band. — Denkmäler der deutschen Kunst. Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1922.
- Über holländische Porträtmalerei im 17. Jahrhundert. — Sitzungsbericht der Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1922. 281.
- Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts. — Belgische Kunst- denkmäler, herausgegeben von Paul Clemen. München. 1923. Band I. 51/72.
- Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter. — Vorträge der Bibliothek Marburg, herausgegeben von Fritz Saxl. Vorträge 1921—1922. Leipzig, Berlin. 1923. 40/50.
- Der Stil der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. — (In holländischer Übersetzung.) Ofgang. III. Jahrgang. 1. Heft. 1923. 2/13.
- Holländische Miniaturen aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Oudheidkundig Jaarboek. III. Jahrgang. 1923. 22/27.



BIBLIOGRAPHIE DER DOKTORDISSERTATIONEN

HALLE

- Corwegh, Robert. Die beiden Arten der flachgedeckten romanischen Basilika in sächsischen Landen. Halle a. S. 1904.
- Deri, Max. Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Halle a. S. 1905. (Als Buch: Das Rollwerk i. d. dtsh. Ornamentik d. sechz. u. siebz. Jahrh. Schuster & Bubleb. Berlin. 1906.)
- Sievers, Johannes. Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im 16. Jahrhundert. Halle a. S. 1906. (Als Buch: Pieter Aertsen. Beitr. z. Gesch. d. niederl. Kunst im 16. Jahrh. Kstg. Mon. IX. Hiersemann. Leipzig. 1908.)
- Mayer, Anton. Das Leben und die Werke der Brüder Mattheus und Paul Brill. Ein Beitrag zur Geschichte der Landschaftsmalerei um die Wende des 16. Jahrhunderts. Halle a. S. 1907. (Als Buch: Das Leben u. d. Werke d. Brüder Matth. u. Paul Brill. Kstg. Mon. XIV. Hiersemann. Leipzig 1910.)
- Börger, Hans. Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des 14. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance. Halle a. S. 1907. (Als Buch: Grabdenkmäler im Maingebiet v. Anf. d. 14. Jahrh. b. z. Eintr. d. Ren. Kstg. Mon. Hiersemann. Leipzig. 1907.)
- Wackenroder, Ernst. Das heilige Grab in der Stiftskirche zu Gernrode. Halle a. S. 1907.
- Feigel, August. Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck. Halle a. S. 1907.
- Erasmus, Kurt. Roelant Savery, sein Leben u. seine Werke. Halle a. S. 1908.
- Jantzen, Hans. Das niederländische Architekturbild. Halle a. S. 1908. (Als Buch: Das niederländ. Architekturbild. Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1910.)
- Mundt, Albert. Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Halle a. S. 1908. (Als Buch: Die Erztaufen Norddeutschlands v. d. Mitte d. 13. b. z. Mitte d. 14. Jh. Kunstwissensch. Studien hrsg. in Verb. mit den Monatsh. f. Kunstwissensch. 3. Band. Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1908.)
- Köpchen, Katharina. Die figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken im Mittelalter und in der Renaissance. Halle a. S. 1909.

- Kautzsch, Paul. Die Werkstatt und Schule des Bildhauers Hans Backoffen in Mainz. Ein Beitrag zur Geschichte der Mainzer Plastik von 1500—1530. Halle a. S. 1909. (Als Buch: Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1911.)
- Zöege von Manteuffel, Kurt. Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano aus Verona. Halle a. S. 1909.
- David, Harry. Zur Geschichte der deutschen Tiermalerei. Die Darstellung des Löwen bei Albrecht Dürer. Halle a. S. 1909.
- Mannowsky, Walter. Die Gemälde des Michael Pacher. Halle a. S. 1910. (Als Buch: Die Gemälde des Michael Pacher. Müller. München. 1910.)
- Post, Paul. Die französisch-niederländische Männertracht einschließlich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik 1350 bis 1475. Ein Rekonstruktionsversuch auf Grund der zeitgenössischen Darstellungen. Halle a. S. 1910.
- Willis, Fred. C. Die niederländische Marinemalerei. Halle a. S. 1910. (Als Buch: Die niederländische Marinemalerei. Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1911.)
- Freise, Kurt. Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei im 17. Jahrhundert. Halle a. S. 1910. (Als Buch: Pieter Lastman, s. Leben u. s. Kunst. Ein Beitr. z. Gesch. d. holl. Malerei im 17. Jhrh. Kunstw. Studien, hrsg. in Verb. m. d. Mon. f. Kw. 5. Band. Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1911.)
- Taube von der Issen, Otto, Frhr. v. Die Darstellung des heiligen Georg in der italienischen Kunst. Halle a. S. 1910.
- Preibisz, Leon. Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Halle a. S. 1910. (Als Buch: Martin Heemskerck. Ein Beitr. z. Gesch. d. Roman. i. d. niederländ. Mal. d. 16. Jhrh. Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1911.)
- Oldenbourg, Rudolf. Thomas de Keyers Tätigkeit als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Porträts. Halle a. S. 1911. (Als Buch: Th. de Keyers Tätigkeit als Maler. Ein Beitr. z. Gesch. d. holl. Porträts. Kunstw. Stud. 7. Band. Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1911.)
- Merton, Adolf. Die Buchmalerei des 9. Jahrhunderts in St. Gallen unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik. Halle a. S. 1911. (Als Buch: Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9. bis zum 11. Jhrh. Hiersemann. Leipzig. 1912.)

- Zwanziger, Walter Kurt. Dosso Dossi mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Halle a. S. 1910. (Als Buch: Dosso Dossi, m. bes. Ber. s. künstl. Verh. z. s. Bruder Battista. Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1911.)
- Zimmermann, Ernst Heinrich. Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit. Halle a. S. 1910. (Als Sonderdruck: Kunstgesch. Jahrb. d. k. k. Zentral-Komm. f. Kunst u. hist. Denkmale i. Wien. Bd. 4. 1910.)
- Dencke, Günther. Magdeburgische Bildhauer der Hochrenaissance und des Barock. Halle a. S. 1911.
- Meier, Burkhard. Die romanischen Portale in Sachsen. Halle a. S. 1911. (Als Sonderdruck: Die rom. Portale zwischen Weser und Elbe. Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur. Beiheft 6. Heidelberg. 1911.)
- Lilienfeld, Karl. Arent de Gelder, sein Leben und seine Kunst. Halle a. S. 1911. (Als Buch: Arent de Gelder, s. Leben u. s. Kunst. Quellenstudien zur holländ. Kunstgeschichte, hrsg. unter der Leitung von C. Hofstede de Groot. IV. Nijhoff. Haag. 1914.)
- Hübner, Paul Gustav. Quellenstudien zu einem Katalog der Antikensammlungen Roms im 16. Jahrhundert. Die literarischen Quellen und die Kupferstiche. Halle a. S. 1911. (Als Buch: Le statue di Roma. Bd. I. Röm. Forschungen, hrsg. v. d. Bibliotheca Hertziana. 2. 1912.)
- Hirschfeld, Werner. Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im 16. und 17. Jahrhundert. Halle a. d. S. 1911.
- Weiss, Ernst. Jan Gossart gen. Mabuse, sein Leben und seine Werke. Ein monographischer Versuch als Beitrag zur Geschichte der vlämischen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Halle a. S. 1912. (Als Buch: Jan Gossart gen. Mabuse, s. Leben u. s. Werke. Ein monogr. Versuch u. Beitr. z. Gesch. d. vläm. Mal. i. d. 1. H. d. 16. Jhrh. Freise. Parchim. 1913.)
- Wienecke, Hertha. Konstanzer Malereien des 14. Jahrhunderts. Halle a. S. 1912.
- Noack, Werner. Die Kirchen von Gelnhausen. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Skulptur des 13. Jahrhunderts im Main- und Rheingebiet. Halle a. S. 1912.
- Lossnitzer, Max. Die Frühwerke des Veit Stosz und ihre Beziehungen zur oberdeutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts. Halle a. S. 1912. (Als Buch: Veit Stosz. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Zeitler. Leipzig. 1912.)

- Kramer, Johannes. Metallne Grabplatten in Sachsen von Ende des 14. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts (c. 1390 bis c. 1510). Halle a. S. 1912.
- Wolters, Alfred. Beitrag zur Geschichte der Skulptur im Halberstädter Dom. Das Triumphkreuz, die Strebepfeilerfiguren, die Skulpturen des 14. Jahrhunderts in der Marienkapelle. Halle a. S. 1912.
- Sydow, Eckart von. Der figürliche Schmuck der Altar-Antependia und Retabula bis zum 13. Jahrhundert. Halle a. S. 1912. (Als Buch: Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christl. Altar-Antependia u. Retabula bis z. 14. Jhrh. Studien z. Kunstgesch. d. Auslandes. H. 97. Heitz. Straßburg. 1912.)
- Homburger, Otto. Die Anfänge der Malerschule von Winchester im 10. Jahrhundert. Halle a. S. 1912. (Als Buch: D. Anfänge d. Malerschule v. Winchester i. 10. Jhrh. Stud. üb. christl. Denkm., hrsg. v. Joh. Ficker. H. 13. Dieterich. Leipzig. 1912.)
- Hoppenstedt, Werner. Die Basilika S. Salvatore bei Spoleto und der Clitunnotempel. Halle a. S. 1912.
- Recke-Volmerstein, Friedemir, Graf von. Die Steinepitaphien der Renaissance in Breslau. Halle a. S. 1912.
- Giesau, Hermann. Der Erbauer der Klosterkirche zu Walkenried. Ein Beitrag zur Geschichte der Frühgotik in Sachsen. Halle a. S. 1912. (Als Buch: Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Studien z. Gesch. d. Frühgotik in Sachsen u. Thüringen. = Studien zur thüring.-sächs. Kunstgesch., hrsg. v. d. m. d. Univ. Halle-Wittenberg verbund. thür.-sächs. Geschichtsver. H. 1. Halle a. S. 1912.)
- Burchard, Ludwig. Die holländischen Radierer vor Rembrandt. Halle a. S. 1912. (Als Buch: Die holl. Radierer vor Rembrandt. Mit beschreib. Verzeichnissen u. biograph. Übersichten. Paul Cassirer. Berlin. 1917.)
- Hildebrand, Arnold. Hallische Renaissanceportale. Studien zur Entwicklung der Renaissance in Sachsen. T. 1: Die Portale gotischer Grundformen. Halle a. S. 1913 (1912). (Als Buch: Sächsische Renaissanceportale u. d. Bedeut. d. Hallischen Renaissance f. Sachsen. Studien z. thüring.-sächs. Kunstgesch. H. 2. Halle. 1914.)

BERLIN

- Behne, Adolf. Der Inkrustationsstil in Toskana. Berlin. 1912.
- Kurth, Willy. Die Darstellung des nackten Menschen in dem Quattrocento von Florenz. Berlin. 1912. (Als Sonderdruck: Die Darstellung des Nackten i. d. Quattrocento v. Florenz. H. Streisand. Berlin. 1912.)

- Klein, Johannes. Die Skulpturen des dreizehnten Jahrhunderts im Dome zu Münster. Berlin. 1914. (Als Buch: Die romanische Steinplastik d. Niederrheins. Stud. z. deutschen Kunstgesch. 184. Heitz. Straßburg. 1916.)
- Dirksen, Victor A. Die Gemälde des Martin de Vos. Berlin. 1914.
- Suboff, Valentin, Graf. Carlo di Giovanni Rossi, Architekt, 1775—1849. Ein Beitrag zur Geschichte der Auflösung des Petersburger Empire. Berlin. 1914.
- Urban, Bruno. Das Groot Schilderboek des Gerard de Lairese. Die literarischen Grundlagen zur kunstgeschichtl. Behandlung. Berlin. 1914.
- Fink, August. Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Berlin. 1915 (1914).
- Gall, Ernst. Studien über das Verhältnis der niederrheinischen und französischen Architektur in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. T. I: Die niederrheinischen Apsidengliederungen nach normännischem Vorbilde. Berlin. 1915 (1914). (Als Buch: Niederrh. u. normänn. Arch. i. d. Zeit d. Frühgotik. I. T.: Die niederrhein. Apsidengliederung n. normänn. Vorbilde. Verein. wissensch. Verleger. Berlin. 1915.)
- Rampendahl, Erna. Die Ikonographie der Kreuzabnahme vom 9. bis 16. Jahrhundert. Berlin. 1916 (1915).
- Wichmann, Heinrich. Leonaert Bramer, sein Leben und seine Kunst. Ein Beitrag zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin. 1918 (1914). (Als Buch: Leonaert Bramer, s. Leben u. s. Kunst. Ein Beitr. z. Gesch. d. holl. Malerei zur Zeit Rembrandts. Kunstgesch. Monogr. 18. Hiersemann. Leipzig. 1923.)
- Eberlein, Kurt. Die deutsche Litterärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstwissenschaft. Berlin. 1919 (1916).
- Frey, Margareta. Die Illustrationen der Eneide des Heinrich von Veldeke. Cod. Berol. Germ. fol. 282. Berlin. 1919. (Als Buch: Marg. Hüdig-Frey. Die älteste Illustr. d. Eneide d. Hr. v. Veldeke. Stud. z. deutschen Kunstgesch. 219. Heitz. Straßburg. 1921.)
- Dorner, Alexander. Die Hausteinornamentik an den märkischen Backsteinbauten. Berlin. 1920.
- Ledermann, Ida. Beiträge zur Geschichte des romanistischen Landschaftsbildes in Holland und sein Einfluß auf die nationale Schule um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Berlin. 1920.
- Tröscher, Georg. Studien zur sächsischen Monumentalmalerei im 12. Jahrhundert. Berlin. 1920.

- Böckler, Albert. Das Passionale der Stuttgarter Landesbibliothek. Bibl. fol. 56—58. Ein Beitrag zur schwäbischen Miniaturmalerei saec. XII. Berlin. 1921. (Als Buch: Das Stuttgarter Passionale. Dr. Filser. Augsburg. 1923.)
- Saft, Friedrich. Studien über das Halbfigurenbild der venezianischen Renaissance. Berlin. 1921.
- Löffler, Heinz. Die Ikonographie des Schmerzensmannes. Berlin. 1922.
- Huth, Hans. Das Zusammenwirken von Maler und Bildhauer an den plastischen Arbeiten der Spätgotik in Deutschland. Berlin. 1922. Als Buch: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Dr. Filser. Augsburg. 1923.
- Schudt, Ludwig. Giulio Mancini, Viaggio per Roma per vedere le pitture. Berlin. 1922. (Als Buch: Römische Forschungen, herausgegeben von der Bibliotheca Hertziana IV. Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1923.)
- Schmidt, Werner. Eduard Gärtner, sein Leben und sein künstlerischer Entwicklungsgang. Berlin. 1922.

tot. plast.

B 1868

FESTSCHRIFT
FÜR
ADOLPH GOLDSCHMIDT

1923

20 x 1106 mm + 10 mm

249 mm

B

Handwritten text on a small label at the top left corner, possibly indicating a date or page number.

1744

1744

27. Dez. 1985
12. Okt. 1989

Datum der Entleiherung bitte hier einstampeln!

1. u. Nov. 1997

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0523249

X
Oso. Köhler
Buchbinder
Dresden-N. 71.
Gr. Marktstraße.

3,4

Kunstkalog

Biograph. Katalog

Schlagwort-Kat.

Kunst (Bildende)

Art. plast. 429 i

SLUB Dresden



2 0523249

