Werk

Titel: Studien und Forschungen

Ort: Berlin

Jahr: 1900

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0021|LOG_0042

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

GIOTTINO

DIE GEBURT CHRISTI

IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

GIOTTINO

VON PAUL SCHUBRING

Die Entwickelung der Giottistenschule nach dem Tode des Meisters ist bis jetzt noch sehr wenig klargestellt. Man begnügt sich meist mit der trostlosen Versicherung, zwischen Giotto und Masaccio sei nur ein bedauerlicher Tiefstand zu finden, den im einzelnen zu loten nicht lohne. Freilich scheut man sich, dauernd die Kunst Masaccios als ein Auftauchen aus dem Nichts anzusehen.[1]) Aber die diesbezüglichen Forschungen beziehen sich lediglich auf das *endende* Trecento, für dessen Leistungen man sich auch nur um des nahen Quattrocentos willen interessiert. Nun bleibt aber noch ein erklecklicher Zwischenraum zwischen dem Todesjahr Giottos und etwa der Arbeit Antonio Venezianos in Pisa. Genau 50 Jahre (1337—1386/87) liegen dazwischen, in denen aufserordentlich viel gemalt worden ist, in denen Florenz Anleihen in Oberitalien und Siena macht und dann wieder nach Rom abgiebt; in diese Zeit (1349) fällt die Loslösung der Maler von der Apothekerzunft und ihr Zusammenschluss in der Lukasgilde — lauter Dinge, die auf alles andere als einen Stillstand oder Rückschritt des künstlerischen Schaffens hinweisen. Der Dombau schreitet vorwärts, die Loggia dei Lanzi wird gebaut, das Tabernakel in Orsanmichele errichtet — sollte es da wirklich in Bezug auf die Malerei so trübselig ausgesehen haben, wie Crowe-Cavalcaselle glauben machen wollen? Wie ist es zu erklären, dass im Jahre 1369, als Papst Urban V (1367—1370) Maler für den Schmuck des Vatikans reklamiert, die Leiter des Unternehmens Florentiner, Genossen der Florentiner Lukasgilde, sind, die auch die meisten Hilfskräfte aus Florenz mitbringen? Dürfen wir nicht auf Grund dieser Erscheinungen mit einem guten Vorurteil an die Geschichte des mittleren Trecento in Florenz herangehen und der Geringschätzung über seine Leistungen etwas misstrauisch gegenüber stehen?

Derjenige Künstler, der im Trecento in Florenz die selbständigste Stellung neben Giotto beansprucht, ist zweifellos Orcagna, genauer Andrea di Cione gen. Arcagnolo. Schon um seiner Universalität willen imponiert er; als Architekt,[2]) als Bildhauer und auch als Maler spricht er sich noch heute persönlich genug aus. Er ist nicht von

[1]) Der Däne Kundson hat schon in den achtziger Jahren von Giovanni da Milano, Antonio Veneziano und Gherardo Starnina auf Masolino und damit auf Masaccio überleiten wollen; August Schmarsow hat in seinen Masaccio-Studien, namentlich im fünften Heft, diese Bemühungen fortgeführt. Die Untersuchungen Bernasconis haben wenig Neues, wohl aber viel Unrichtiges zu Tage gefördert.

[2]) Die Behauptung Leader Scotts (Cathedral builders p. 332), Orcagna sei nicht der Architekt von Orsanmichele, sondern sein Vater Benci di Cione, ist abzulehnen, da Orcagnas Bauthätigkeit in Florenz und Orvieto urkundlich gesichert ist.

Hause aus Maler; zwar gründet er mit Bernardo da Firenze nach dem Pestjahr die Lukasgilde, wird 1352 bei der Arte dei maestri di pietra e legname als *pictor* populi Sancti Michaelis visdomini aufgeführt,[1]) und die Inschrift am Tabernakel von Orsanmichele lautet: »Andreas Cionis *pictor* Florentinus oratorii archimagister exstiti huius MCCCLIX«.[2]) Aber schon Vasari hat daran die Anekdote geknüpft, Andrea habe sich auf Reliefs Pictor und auf Bildern Sculptor genannt.[3]) Jedenfalls besagt die Immatrikulation in die Steinmetzzunft deutlich genug, dass Orcagna vor allem Bildhauer war und nur nebenbei auch Maler. Dies wird dadurch noch wahrscheinlicher, dass Andrea di Cione vermutlich gar kein Florentiner, sondern ein *Comaske* von Geburt ist. Wenigstens ist der 1376 zum Capomaestro des Domes berufene Benci di Cione aus *Como*;[4]) er arbeitet in der Bauhütte zusammen mit Ambrogio aus Lenzo (einem Flecken bei Como). Die Familie der Cioni erscheint, abgesehen von Orcagna, erst 1355 in Florenz mit Ristori und Benci Cione.[5]) Die Selbstbezeichnung Pictor *Florentinus* auf Kunstwerken in Florenz weist wohl darauf hin, dass der Künstler zugereist und erst kürzlich Florentiner Bürger geworden ist. Dass Orcagna Andrea Pisanos Schüler gewesen, wie Frey annimmt, ist ebensowenig erwiesen, als dass er bei Ambrogio Lorenzetti malen gelernt hätte, der bereits 1332—1335 für S. Procolo, später meines Wissens in Florenz nicht mehr gearbeitet hat. Wir wissen von Orcagnas Thätigkeit als Maler nur für die Jahre 1352—1358. 1352 erhält er eine Zahlung für eine Madonna im Audienzsaal der Capitani von Orsanmichele, 1357 stellt er den Schmuck der Tafel (und wohl auch der Wände) in der Strozzi-Kapelle her, 1358 malt er den Chor in Sa. Maria Novella. Aber zu ebendieser Zeit, von 1356—1360, ist er auch Capomaestro an Orsanmichele, arbeitet das Tabernakel und seine Reliefs, kurz ist ebenso reichlich durch Bildhauerarbeiten besetzt wie durch Malereien. Sollte sich die Herkunft Orcagnas aus Oberitalien einmal urkundlich bestätigen, so wäre damit für eine reinliche Scheidung der eingeborenen Florentiner Malschule von fremden Richtungen viel gewonnen. Denn dann würde sich erklären, wie es kommt, dass dieser Künstler so radikal von der florentinischen Tradition abbiegt, der in seinen Reliefs den malerischen Stil der tiefen und entwickelten Bühne zeigt, in seiner Malerei dagegen nie über die dekorative Füllung der Fläche herauskommt, keine plastische Gestaltung des Motivs erreicht, kurz sich hier als einen unsicher Tastenden verrät, der vom Wandstil des monumentalen Freskos wenig Ahnung hat.[6]) Vorläufig müssen wir uns mit der wahrscheinlichen Annahme seiner aufserflorentinischen Abstammung begnügen und dürfen in ihm jedenfalls nicht den Erben von Giottos Kunst sehen.

---

[1]) Frey, Loggia dei Lanzi p. 101.

[2]) Crowe-Cavalcaselle D II 16.

[3]) Die letzte Behauptung lässt sich aus den erhaltenen Bildern nicht nachweisen. Die Altartafel in der Strozzi-Kapelle ist signiert: »Añi Dñi MCCCLVII Andreas Cionis de Florentia me pinxit«. Das Bild in der Sammlung Toscanelli (vergl. Catalogue de la coll. Tosc., Florence 1883. p. 6f., Nr. 20 und Tafel 4) trägt allerdings auf dem Schwert des Apostels Paulus die Inschrift: FEĪT ANDREAS CIONIS SCVLPTOR OP̄S, ist aber keinesfalls ein Orcagna. Die Inschrift ist gefälscht, das Bild gehört der sienesischen Schule an.

[4]) Frey a. a. O. p. 20.

[5]) Scott Cathedral builders 331.

[6]) Dass ihm trotzdem der grofse Auftrag, den Chor von S. Maria Novella zu malen, 1358 gegeben wurde, scheint freilich seltsam und sich nur daraus zu erklären, dass es damals in Florenz an Freskokünstlern mangelte. Übrigens ist schon Delaborde (Gazette 1862, p. 488) mit Orcagna scharf ins Gericht gegangen.

Der offizielle Träger der heimischen Überlieferung ist vielmehr *Taddeo Gaddi*. Auffallend ist es, dass er unter des Meisters Aufsicht seine Fresken in der Baroncelli-Kapelle malt, später aber sich vom Fresko abwendet, obwohl er jenen um 30 Jahre überlebt. Auch giebt er selbst seinen Sohn Agnolo zu Giovanni da Milano in die Lehre, statt ihn selbst zu unterrichten. Er macht schon im Anfange der dreifsiger Jahre eine kleine Schwenkung und verlässt den grofsen Stil des Wandbildes, um sich der kleinen Tafel zuzuwenden. Diesem Wechsel kam nicht nur seine eigene Begabung, sondern auch die öffentliche Nachfrage entgegen. Giottos ganzes Können gehört dem Fresko an; seine gröfseren Tafeln, wie die Krönung für die Baroncelli-Kapelle oder das fünfteilige Altarblatt in Bologna, verraten manche Verlegenheit, und die Madonna der Florentiner Akademie reicht an die Tafeln Cimabues für S. Trinità oder die Ruccellai-Kapelle nicht heran. Vor allem fehlt aber in Giottos Œuvre das *kleine* Madonnenbild, das die häusliche Privatandacht sich ausbat.[1]) Dieser Nachfrage suchte Taddeo zu entsprechen. Den Beweis für seine Umwandlung bringt das Berliner Triptychon (Nr. 1079—1081), dessen minutiöse saubere Einzelbehandlung gewiss nicht an den etwas eilfertigen Meister der Baroncelli-Kapelle denken liefse, wenn das Bild nicht signiert wäre.[2]) Die Wünsche des Publikums mögen nur allzusehr der eigenen Einsicht Taddeos und seiner Genossen entgegen gekommen sein. Die Florentiner Maler müssen damals selbst empfunden haben, wie wenig es ihnen gelingen würde, es mit dem grofsen Pathos und der wuchtigen Dramatik eines Giotto aufzunehmen. Sie suchten deshalb nach einer anderen Seite hin Virtuosen zu werden: in der miniaturartigen feinen Ausführung, in der koloristisch glänzenden Pracht, in der niedlichen Sauberkeit blitzblanker Täfelchen.

Den Hauptbedarf an diesen der Privatfrömmigkeit dienenden Hausaltärchen bestritt *Bernardo* (da Firenze). Wir lernen seine Eigenart besonders gut durch das Triptychon der Berliner Sammlung kennen (Nr. 1064). Hier ist Giottos fünfteiliges Krönungsbild, dessen festlichen Charakter noch kürzlich Thode treffend umschrieben hat, in delikate Zierlichkeit übersetzt und zugleich in die orthodoxe liturgische Fassung retrovertiert, die der gegen alle Tradition gleichgültige Giotto gesprengt hatte. Das gilt namentlich vom Mittelbild, wo die neun Engelchöre mit den offiziell zugehörigen Heiligen der feierlichen Ceremonie präcise assistieren. Die Seitenflügel sind nicht von Scharen himmlischer Zeugen erfüllt, wie bei Giotto, wo ihre Fülle die Rahmen zu sprengen droht, sondern für die der Hausandacht so besonders dienlichen Scenen der Geburt Christi und Kreuzigung aufgespart. Dieser trotz seiner minutiösen Sauberkeit aufserordentlich fruchtbare Künstler wird in der 113. Sacchetti-Novelle unter denen genannt, die nach Giottos Tod wohl den Preis unter den Florentiner Malern beanspruchen dürften. Die Wiederholungen der Berliner Krönung im Louvre und in Altenburg sind ein weiterer Beweis für die Beliebtheit seiner Arbeiten. Auch seine äufsere Stellung verrät das. Er darf 1335 das Altarbild für die Bernhards-Kapelle des Palazzo pubblico liefern,[3]) das erst 1485 durch Filippinos Bild verdrängt wird. Er ist es, der mit Orcagna zusammen die Lukasgilde gründet. Ob er mit Bernardo Daddi identisch ist, weifs ich nicht zu sagen. Jedenfalls bezweifle ich mit Thode,[4])

[1]) Siena ist im Fresko gegen Florenz zurück, dagegen im Altarbild viel früher mit sich im reinen und zu mannigfacher Abwandlung bereit.

[2]) Anno Dñi MCCCXXXIIII mensis sectembris Tadeus me fecit, also noch zu Lebzeiten Giottos, der aber damals nicht mehr malte.

[3]) Vergl. Dohme, K. u. K. Leonardo S. 15.

[4]) Repertor. XI S. 17.

dass der Künstler der Fresken aus der Stefano- und Lorenzo-Legende in der Berardi-Kapelle in S. Croce (1324) sich mit dem Maler des Berliner Triptychons und der anderen zusammengehörigen Bilder deckt. Bernardos Arbeiten fallen in die dreifsiger und vierziger Jahre des Trecento. Nach Vasari-Milanesi I. 464 ist er 1350 schon gestorben; das früheste Bild ist das Fresko der Madonna mit S. Giorgio und S. Leonardo über der Porta S. Giorgio von 1330, das späteste die Kreuzigung von 1347, die früher in S. Giorgio a Ruballa, dann in der Sammlung Bromley in London auftauchte.[1])

So viel scheint festzustehen: in Florenz gab es in den Jahren 1335—1350 eine Richtung, die sich dem grofsen Freskostil zu Gunsten miniaturartig feiner Tafelbilder entzog. Sie wurde bestimmend für einen Neuling, der damals als Lernender in den Kreis der Meister eintrat, um später alle seine Lehrer zu überflügeln. Es ist der vielumstrittene Giottino.

Über Giottino zu schreiben, könnte Verwegenheit bedeuten, wenn man sich getraute, das Wirrknäuel, das schon Vasari kunstvoll genug gewickelt hat und das bis in unsere Tage rastlos weiter gegarnt worden ist, aufzulösen. Was durch Sichtung der dokumentarischen Quellen zu erreichen war, ist durch Frey in dem Anonymus XVII 17 und sonst sorgfältig gethan worden. Vasari hat bekanntlich zwei Künstler, Giottino und Maso, zusammengeworfen und das Produkt Giottino genannt. Dieser Giottino existiert aber in der ganzen Florentiner Litteratur bis ins XVI Jahrhundert hinein nicht. Man darf also nicht von Vasari ausgehen in dieser Frage. Zum Glück bietet sich ein Dokument an, das einen festen Ausgangspunkt gewährt. Es ist von Müntz in der L'art à la cour des papes bereits mitgeteilt, von Crowe-Cavalcaselle auch in der italienischen Ausgabe Bd. II p. 100 ff. in der Vita Giovanni da Milanos wieder abgedruckt, aber von der Forschung bisher so gut wie gar nicht verwandt worden. Das Dokument betrifft nichts Geringeres als die Wiederaufnahme der künstlerischen Thätigkeit in Rom, die durch den Avignoneser Exodus eine so jähe und gründliche Unterbrechung erlitten hatte. Dem 1365 ausgebrochenen Schisma zwischen Urban V und Gregor XI folgte 1367 die Rückkehr Urbans nach Rom. Sofort entfaltete er eine ausgedehnte Restaurationsarbeit am Vatikan und Lateran, wo der Regen durch das Dach troff, das Gras in den Ritzen wuchs und Freidanks Worte hätten gesprochen werden können: Wa sint si nu, der Rom ê was! In ir palasen wehset gras.[2]) Einen Architekten brachte Urban aus Frankreich mit, Gaucelus de Pradalhe, der die Wiederinstandsetzung des Vatikans leitete; ein zweiter, Giovanni di Stefano, wurde aus Siena berufen und mit der Reparatur des Laterans betraut.[3]) Nicht genug mit diesen dem eklatanten Notstand wehrenden Restaurationen sorgte der Papst auch für würdigen Innenschmuck der heiligen Stätten. Bei Giovanni di

[1]) Sein Name ist für das Tabernakelbild in Orsanmichele schon zeitlich ausgeschlossen. Freilich kann ich mich ebensowenig von Schmarsows Meinung überzeugen, dass diese Madonna von Orcagna gemalt sei (vergl. Festschrift zu Ehren des kunsthist. Instituts in Florenz S. 165). Den von Thode (Repert. XI S. 16) zusammengestellten Arbeiten möchte ich noch die Krönung Marias der Sammlung Jonides anreihen, die auf der New Gallery Exhibition 1894 (Nr. 16) ausgestellt war. Wahrscheinlich gehört ihm auch das kleine Diptychon (1052) der Berliner Galerie (kleiner Reliquiarschrein, nicht ausgestellt) an.

[2]) Schon 1341 hatte Benedikt XII das Dach von St. Peter durch Paolo da Siena restaurieren lassen (vergl. Barbier de Montault, Les souterrains et le trésor de St. Pierre à Rome 1866, p. 19: »custao ostanta milia fiorini«; Rohault de Fleury, Le Latran p. 483).

[3]) Vergl. Müntz, Arch. stor. d. a. 1891 p. 127; Archives des arts I, p. 1 ff. und Mélanges d'arch. et d'hist. I 115.

Bartolo aus Siena wurde ein Ciborium bestellt, das die Reliquien der Apostelfürsten aufnehmen sollte; und für die Ausmalung zweier Kapellen im Vatikan wird ein ganzes Heer von Malern nach Rom von allen Enden der Welt fast berufen. Die spese, welche vom 19. Juli bis 30. Oktober 1369 für diese Arbeiten ausgegeben wurden — dies ist das oben erwähnte Dokument —, verraten uns die Namen der hier Beschäftigten. Aus Florenz kommen die eigentlichen Leiter und Archimagistri, die sich durch die höheren Tagegelder verraten. Es sind Giovanni da Milano und »Gioctus magistri Stefani«. Sie haben als Schüler bei sich Angelo Gaddi und Giovanni Auri. Ferner treffen wir an: Guarnerius de Venetiis, Maler aus Orvieto, Perugia, Cesano, Montepulciano, Verona; auch zwei deutsche Magistri, Nikolaus und Frater Petrus, fehlen nicht. Es fällt auf, dass nur ein einziger Sienese, Bartholomäus, hier mit beschäftigt ist, während als Architekten und Bildhauer mehrere vorkommen.

Es ist sehr zu bedauern, dass die Arbeiten dieser Trecentistenkolonie in Rom nicht erhalten sind. Sie würden zeigen, was Fra Angelico im Vatikan vorfand, als er seine Stefano-Lorenzo-Fresken hundert Jahre später malte; sie würden ein Bindeglied zwischen Giottos Tabernakel und Masaccios Clemente-Fresken abgeben. Was allein übrig geblieben ist, ist jenes Dokument. Es verrät immerhin Interessantes genug. Einmal, dass es Florentiner sind, die zur Leitung berufen wurden; ihr Ruf war also gröfser als der der Sienesen in dieser Zeit. Das ist heute zu betonen, wo man die Leistungen Simone Martinis und der Lorenzetti zu Ungunsten der Florentiner allzu hoch einzuschätzen geneigt ist. Siena hat seine Dependenzen in Neapel vor der Mitte des Jahrhunderts und wirkt dann auf Avignon, vielleicht auch auf Oberitalien ein. Es sandte seine Künstler auch nach Florenz, und zwar viel früher als umgekehrt. Aber die Arnostadt scheint doch noch gröfseren Ruf genossen zu haben. Die Giottisten werden in erster Linie in die ewige Stadt gerufen, vielleicht in Erinnerung an die grofsen Werke ihres Meisters, der um die Wende des Jahrhunderts hier im kirchlichen und profanen Fresko, im Tafelbild und Portrait Einziges geschaffen hatte.

Die beiden Hauptleiter der Arbeit sind Giovanni da Milano und jener Gioctus magistri Stefani de Florentia. Giovanni ist zweifellos der führende Mann in Florenz nach Taddeo Gaddis Tode (1366). 1363 wird er in der Lukasgilde immatrikuliert; von 1365 ist der höchst bedeutende, namentlich im Anatomischen alles Bisherige weit hinter sich lassende Cristo morto in der Florentiner Akademie. Hier wie auf der Tafel im Prato signiert er ausdrücklich giovani de *melano*. Schon 1365 wird ihm, dem Giovanni de Kaversaio (Flecken bei Como), die Ausmalung der Rinuccini-Kapelle überwiesen, deren erst 1379 vollendetes Altarbild nicht von Giovanni stammt.[1]) Er ist der Erste, welcher in den grofsen Figurenfreskostil Giottos, der sich namentlich in der Arena und Sa. Croce immer plastischer gestaltet hatte, wieder das malerische Moment hereinbringt und die Bedeutung der Scene neu würdigt.

Wer aber ist jener andere, mit dem er sich in die Leitung zu teilen hatte? Auch dieser muss damals, 1369, in Florenz eine geachtete Stellung gehabt haben. Als Lehrer dieses Joctus wird in der Urkunde Stefanus genannt. Ein Stefano kommt in den Matrikeln von 1320—1347 vor.[2]) Er ist der Sohn der Caterina di Giotto di Bondone und des Malers Ricio di Lapo (gest. nach 1338), also der richtige Enkel Giottos. In der Compagnia di S. Luca von 1349 erscheint Stefano nicht mehr; er ist damals also entweder schon tot oder in Mailand thätig, wohin er von Matteo Visconti (gest. 1354)

[1]) Man darf also die Kapelle nicht so spät datieren wie CCDA I 338 thun.

[2]) Vergl. Frey, Cod. Magliab. XVII 17 p. 230ff.

berufen worden war. Schon Ghiberti nennt an erster Stelle als Schüler Giottos: Stefano.[1]) »Fu egregiissimo dottore.« In S. Spirito hatte dieser eine Navicella (nach Giottos römischem Vorbild?), eine trasfigurazione[2]) und Cristo libera la indemoniata (Maddalena?) gemalt. In Sa. Maria Novella wird ferner ein S. Tommaso d' Aquino,[3]) vor allem aber eine *Gloria* im Chor der Unterkirche in Assisi erwähnt. Von diesem letzten Fresko können wir uns nach den zwei Beschreibungen, die Vasari (I 450f.) und ein Manuskript in Assisi aus dem XVI Jahrhundert geben,[4]) zwar keine klare Vorstellung mehr machen;[5]) aber die Anordnung des Mappamondo und der Weltkugel, die sich unter dem Kruzifix befunden haben sollen, mit den tieferen Kreisen der Engel und Heiligen verrät, dass hier scholastische Spekulation und didaktischer Tiefsinn sich breit gemacht haben, die Ghibertis Zusatz: fu egregiissimo dottore bestätigen und bei einem Maler nicht überraschen, der jahrelang bei den Dominikanern und Augustinern gearbeitet hat. Wir dürfen hier einen Vorläufer der Künstler suchen, die später in der spanischen Kapelle und in den Eremitani in Padua Lehrgebäude an die Wand malten; Andrea da Firenze und Giusto sind auf Stefano zurückzuführen.[6])

Nun gewinnt Vasaris Notiz, der Schüler dieses Stefano wäre nicht den Bahnen des Meisters gefolgt, sondern zu Giottos Art zurückgekehrt, einen deutlichen Inhalt. Der Schüler ist anders geartet als der grüblerische und tiefsinnige Lehrer; er verlässt die scholastischen Spekulationen und wendet sich wieder der epischen Erzählung der Legendendarstellung zu.

Dieser Schüler Stefanos, von dem Vasari berichtet, ist nun aber nach jenem römischen Dokument niemand anders als jener Gioctus magistri Stefani. Er mag im Unterschied von dem grofsen Giotto den Namen Giottino, den Vasari I 622 als Spitzname erklärt, beibehalten. Dass er eigentlich Tommaso geheifsen hätte, wie Vasari will, scheint nach dem römischen Dokument durchaus unwahrscheinlich; denn Joctus (= Ambrogiotto) ist Vorname.

Aufser dem römischen Dokument von 1369 besagt uns die Matrikel, dass er 1368 in Florenz Mitglied der Lukasgilde war. Er muss damals schon ein reifer Künstler gewesen sein. Vor 1349 wird er bei Stefano gelernt haben, der ihn aber nicht mit nach Mailand nahm. Wir dürfen also in die zwanziger Jahre gehen mit dem Geburtsdatum.

Giottinos Œuvre ist bei Vasari eine 25 Arbeiten enthaltende Liste (darunter sogar eine 4 Ellen grofse Marmorstatue für den Campanile), aber nichts anderes als eine Kompilation, von der nicht ausgegangen werden darf. Einen urkundlichen Anhalt haben wir nur an dem römischen Dokument; die von Vasari dem Giottino zugeschriebenen *römischen* Arbeiten können wir unserem Giottino daher wohl mit hoher Wahrschein-

[1]) Ghiberti, ed. Frey p. 36.

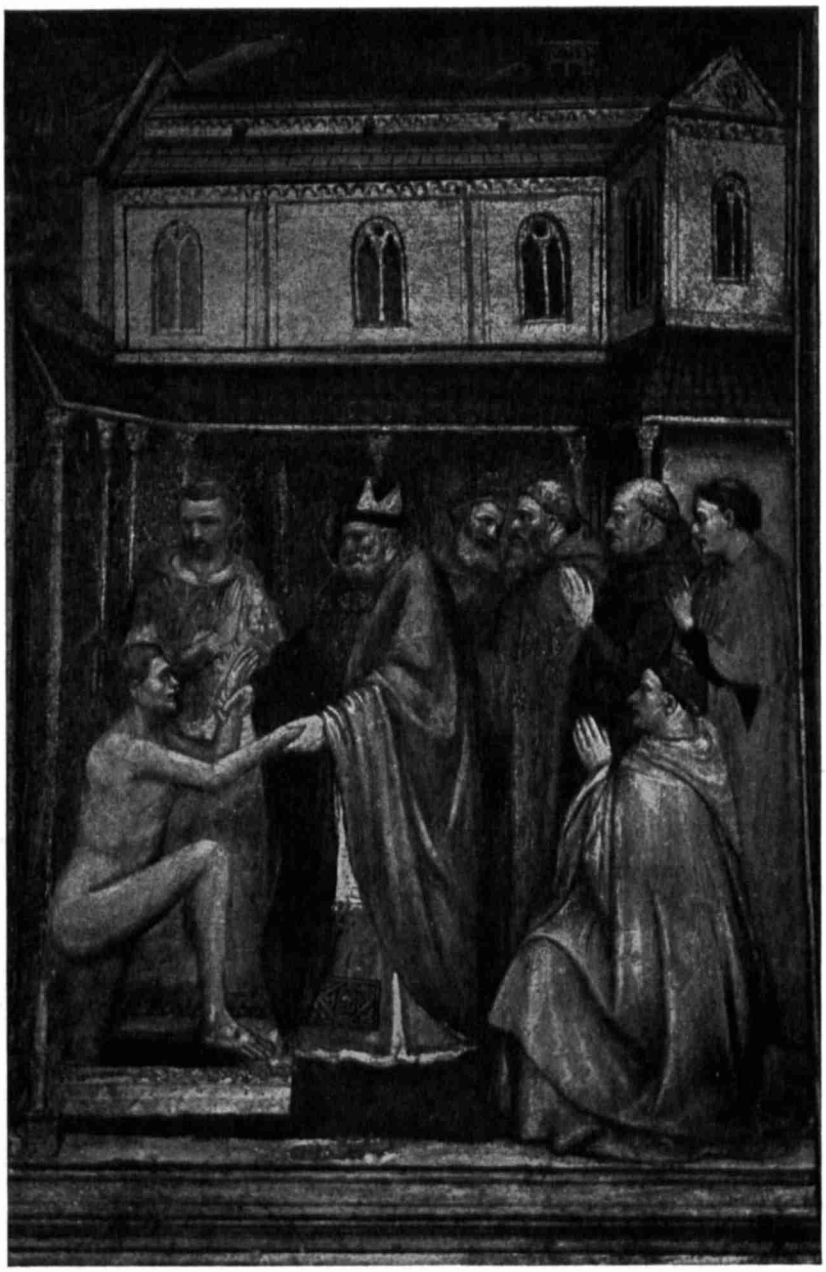
[2]) Hierzu besafs Vasari eine Zeichnung (vergl. Gazette d. b. a. IV 342).

[3]) Weitere ihm von C.-C. zugeschriebene Arbeiten in S. Maria Novella II p. 332f.

[4]) Abgedruckt bei Thode, Franz von Assisi; Anhang V S. 551.

[5]) Schon der gelehrte Franziskaner Rudolphus bekennt: Im Chor der Hauptkapelle ist ein treffliches Gemälde, was von niemandem bisher, soviel ich weifs, hinreichend verstanden worden ist (vergl. Thode, a. a. O. S. 502).

[6]) Das bei Rosini II 126 abgebildete und Stefano bezeichnete Madonnenbild, das sich heute in Altenburg befindet, stammt aus dem Anfange des XV Jahrhunderts, wenn es auch nach einem Tabernakel Stefanos an der Ponte alla Carraia gemalt sein kann. Der Altenburger Katalog (S. 23) nennt es »Pisanisch um 1400«.



Giottino
Wunder des hl. Stanislaus
In der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi

lichkeit zuweisen. Dies giebt freilich noch keinen stilkritischen Anhaltspunkt; denn die Fresken sind nicht erhalten. Sehr wahrscheinlich ist aber ferner unseres Giottinos auch von Vasari erwähnte Thätigkeit in Assisi, wo schon der Lehrer Stefano gearbeitet hatte. Von diesen Fresken ist zunächst auszugehen.

Die Bilder an der Kanzel in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi sollen nach Vasari den Innenschmuck der Unterkirche überhaupt abgeschlossen haben. Ihr Platz macht diese Mitteilung wahrscheinlich. Die nischenartig in die Wand eingelassene Kanzel hatte, namentlich nach dem Umbau der Seitenkapellen des Langschiffs, zu schlechtes Licht, als dass sie zur Dekoration aufgefordert hätte. Es scheint thatsächlich der letzte freie Platz in diesem Freskenmuseum gewesen zu sein, den Giottino wohl oder übel ausnutzte. Der spitzbogige Abschluss der Rückwand, die nur so weit gemalt werden durfte, als sie über die vordere Kanzelbrüstung herausragte, legte ein Breitbild mit erhöhter Mitte nahe — die Krönung der Jungfrau oder besser Il Paradiso war hier der gegebene Stoff. In den Wandungen der Nische, welche vom Ornament des Kosmatenmosaiks umzogen ist, sparte der Künstler in den oberen Teilen zwei langgestreckte Rechtecke aus, auf denen die Legende des hl. Stanislaus (nicht Nikolaus, wie Vasari will) dargestellt wurde.[1])

In der Mitte der Rückwand erhebt sich die aufserordentlich massiv behandelte Thronbank mit den Hauptgestalten.[2]) In doppelter Reihe scharen sich seitlich die begeistert die feierliche Stunde teilenden Engel um den Thron, in der Weise, dass von der oberen Reihe nur die Köpfe sichtbar werden. Trotzdem sind die einzelnen Gestalten nicht flach nebeneinander geordnet, sondern in Bewegung gebracht und voreinander gestellt. Gegenüber der Flachheit und der monotonen Reihe in Orcagnas Paradiso, das um 1357 in Florenz entstand, ist hier eine viel lebendigere, bewegtere Auffassung zum Durchbruch gekommen. Wenn im übrigen die Incoronazione im ganzen streng kanonisch konzipiert ist, so bedenke man, wie zähe gerade in dem liturgischen Stoff die Tradition sich geltend macht. Nur der massive Steinthron ist jedenfalls etwas Neues, bisher in der florentinischen Kunst Unbekanntes. Giottos Throne sind durchaus Holzarchitektur, der Schreinerwerkstatt entlehnt (vergl. besonders das Altarbild in Bologna). Orcagna hatte sich bei dem Thron im Paradiso als der Meister des Tabernakels, der vielverzierten Dekorationsarchitektur erwiesen.[3]) Vielleicht liegt hier oberitalienischer Einfluss vor, den Giovanni da Milano vermittelt haben könnte.

Viel individueller spricht sich der Künstler in den beiden Legendenscenen[4]) aus. Beidemal galt es, die unbequeme, überhöhte Fläche des Rechtecks überhaupt zu füllen. Der Künstler ruft die Architektur zu Hilfe und füllt hier durch einen Aufsen-, dort durch einen Innenbau am oberen Teil der Bildfläche. Die Auferweckung eines Jünglings, der für Stanislaus zeugen soll (s. Abb.),[5]) spielt im südlichen Kreuzgang hinter der Kirche, die wohl die Oberkirche S. Francesco selbst portraitieren will, wenn auch die Halbrundtürme der Strebepfeiler fehlen. Aus dem Grabe des stillen Camposanto steigt die nackte Gestalt eines Jünglings hervor, der von dem Heiligen

[1]) Hier sei gleich bemerkt, dass die unterhalb dieser Legende auf der linken Seite befindliche Kreuzigung mit Giottino nichts zu thun hat. Nach Fea stammt sie von dem Sohne Taddeo Gaddis, Giovanni Gaddi.

[2]) Phot. Carloforti-Assisi.

[3]) Das Londoner Triptychon, das dort Orcagna heifst, kehrt wieder ganz zu dem Schreinerstil zurück und ist schon deshalb Orcagna abzusprechen. (Bicci-Schule?)

[4]) Phot. Alinari.

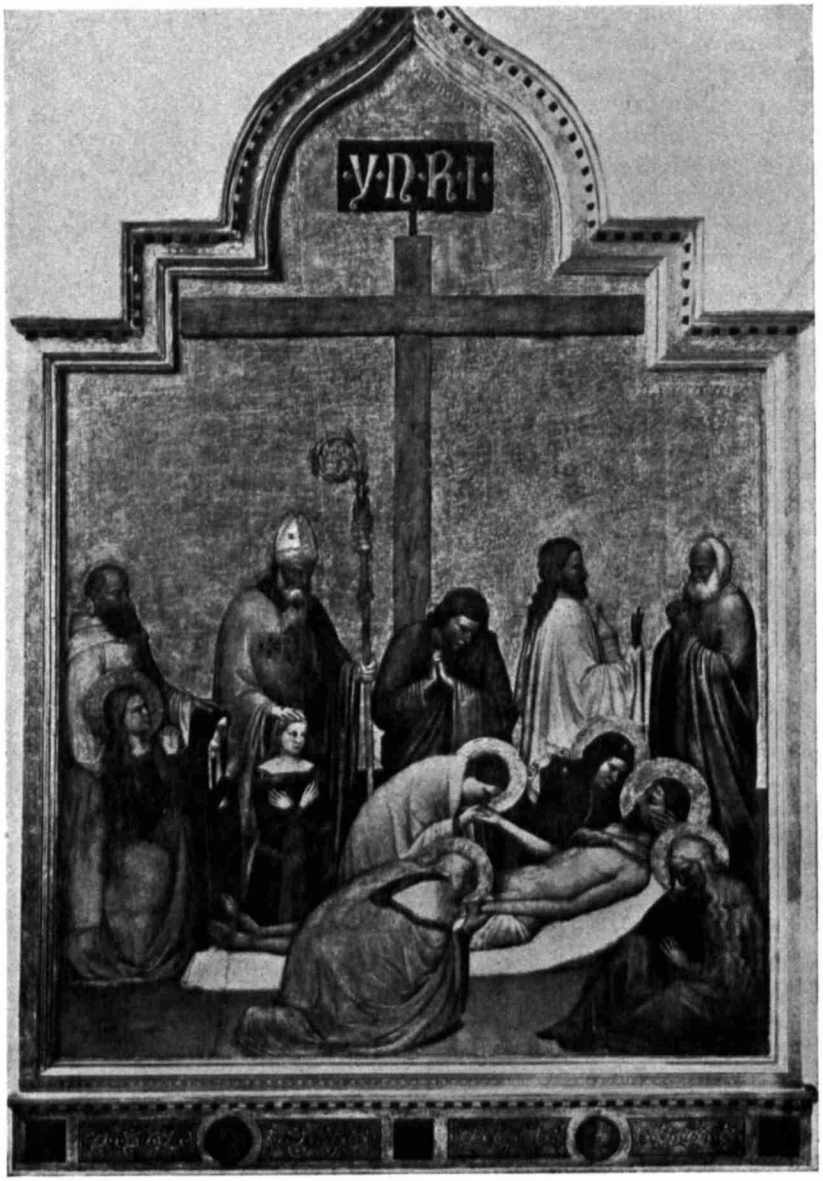
[5]) Vergl. Acta SS. ad 7. Mai.

an beiden Armen zum Licht herauf gezogen wird. Mit jugendlicher Elastizität setzt er das rechte Bein auf den Rand des Grabes auf — im nächsten Augenblick wird er ganz dem Kerker des Todes entstiegen sein. Die überaus charaktervollen Köpfe der bejahrten Minoriten sind alle auf den Jüngling gerichtet. Ein Mönch kniet, überwältigt von dem Erlebnis, in frommer Ehrfurcht nieder, andere heben betroffen die Hand oder flüstern sich zu. Ein heller Schimmer fällt auf den Leib des Erweckten, auf den linken Arm und den Mantel des Heiligen, auf die Kutte des Knieenden; nicht minder scharf sind die Köpfe der stehenden Brüder beleuchtet. Der Schlagschatten des Daches im Kreuzgang dunkelt die darunter liegende Wand.

Der Scene des Lebens steht die Katastrophe des Todes erschütternd genug gegenüber. Das Martyrium des Heiligen, der 1030 von Boleslav in Krakau getötet und nicht nur enthauptet, sondern völlig zergliedert wurde, ist mit jener drastischen Rohheit geschildert, die das Gefühl jener Zeit eher suchte als umging. Die Scene spielt unter der Vierung einer gotischen Kirche. Wir blicken in den gewölbten Chorraum, dessen feste Gewölbegrate perspektivisch die Tiefe andeuten. Das nach vorn geneigte Triumphkreuz mit seinen breiten Querenden erinnert an Giottos Kreuz auf dem »Presepio in Greccio« in der Oberkirche S. Francesco. Vor der den Chor in halber Höhe schliefsenden Zwischenwand steht der Altartisch. Seltsamerweise ist nun aber das Langschiff, in dem sich der Vorgang abspielt, nicht mehr gewölbt, sondern flach eingedeckt und quadratisch gegliedert. Der diese Decke tragende Schwibbogen zeigt in den Zwickeln Brustbilder von zwei Propheten oder Heiligen. Und nun der Vorgang: Stanislaus ist schon getötet, triumphierend heben die Schergen ein Bein und einen Arm in die Höhe, ein Dritter müht sich, den Kopf völlig loszutrennen; der Vierte tritt dazu, bereit, mit dem Messer zu helfen. Rahmenartig umschliefsen die beiden stehenden Gestalten die drei Figuren der Mitte. Mit einer Lebendigkeit, die sachlich roh, formal aber höchst bedeutend ist, ist jede Bewegung und Aktion dargestellt; Verkürzungen werden eher gesucht als umgangen. Auch hier wieder spielt das Licht eine grofse Rolle. Triumphierend blicken die beiden Schergen in die Scene rechts und links herein zu dem idealen Zuschauer und erweitern so die Bühne noch in die Seitenschiffe hinein.

Ist schon die Ausgestaltung des Schauplatzes in der hochragenden und tief nach hinten sich ziehenden Kirche höchst bedeutsam und höchstens mit Leistungen wie der monumentalen »Geburt Christi« von Pietro Lorenzetti von 1343 zu vergleichen, so scheint noch ein höheres Raumproblem gelöst, wenn wir bedenken, an welcher Stelle sich das Fresko befindet. Die Laibung des Bogens scheint hier durchbrochen und zu einer »Nische in der Nische« vertieft. Dieser Nische ist ein rechteckiges Kompartiment vorgelegt, das zwischen dem rechteckigen Rahmen des Bildes und der Apsis des Chores vermitteln sollte. So erklärt sich auch die flache Eindeckung des vorderen Abteils.

Schon Vasari hat auf die Unione dei colori (il che era propria di questo pittore) hingewiesen, die dieses Fresko auszeichnen. Derselbe Gewährsmann spricht von der Vivezza de' colori und der Pratica del disegno des Künstlers. In der That nimmt Giottino unter den Florentiner Trecentisten fast eine so einzigartige Stelle ein wie Andrea del Sarto unter den Cinquecentisten. Beide ragen in der Stadt, deren Kunst vor allem durch dramatische Präzision, architektonischen Aufbau und harte Strenge der Form zu wirken suchte, als Koloristen hervor. Wem verdankt Giottino diese Vorliebe? Ist es wirklich Orcagna, der immer mehr Bildhauer blieb als Maler, welcher ihm diesen Farbenreiz zugewiesen hätte? Viel näher liegt meines Erachtens



Giottino
Beweinung Christi
In den Uffizien zu Florenz

Bernardo da Firenze. Giottino ist der begabtere Schüler, der die intime Feinkunst des Meisters auch im grofsen Bilde benutzt und dabei monumental empfindet. Wir haben gesehen, welch geachtete Stellung Bernardo damals in Florenz einnahm. Ist es da verwunderlich, wenn der junge Giottino, verdrossen über die Metaphysik seines ersten Meisters Stefano, sich an die prächtigere Feinkunst Bernardos gehalten hat?

Vasari berichtet von einer Tavola in S. Romeo,[1]) una tavola lavorata ... con tanta diligenza ed amore che di suo non si è mai veduto in legno cosa meglio fatta. Vasari nennt diese Tafel das späteste und reifste Werk Giottinos. Sie befindet sich heute in den Uffizien (Nr. 7 Phot. Alinari). Die nach oben im abgetreppten Spitzgiebel schliefsende Tafel zeigt den Herrn inmitten der Seinen nach rechts gelagert am Fufs des einsam in die Höhe ragenden, die gotische Aufschrift Ynri. tragenden Kreuzes.[2]) Überraschend sind die sechs Personen des Hintergrundes. Rechts steht Nikodemus mit den drei Nägeln[3]) und dem Salbengefäfs, mit dem weifsbärtigen Petrus im Gespräch, der ebenfalls sein Entsetzen nicht meistern kann. Links führt der Bischof Remigius und ein zweiter Heiliger in weifser Kutte, wohl St. Benedikt, die beiden knieenden Stifterinnen, eine Edelfrau in höfischer Tracht und eine Nonne, fürbittend zu der Schmerzensstätte. Deutlich sondern sich die fünf stehenden Gestalten des Hintergrundes von den knieenden und liegenden des vorderen Prospektes.

Auch hier überrascht uns der Künstler durch die Selbständigkeit der Auffassung. Die Darstellung der Deposizione war nicht häufig in Florenz.[4]) Schon Vasari erwähnt als Besonderheit, dass Nikodemus hier mit auftritt. Ganz neu ist aber die Einordnung der Stifter in die heilige Gruppe. Stifterportraits sind in der Zeit überhaupt sehr selten; aufser Giottos Papstbild, dem Portrait Stefaneschis auf dem Tabernakel des Vatikans, dem Bargellofresko, dem Votivfresko vor der Nikolaus-Kapelle der Unterkirche in Assisi und dem Portrait des Scrovegni auf dem Gericht in der Arena weifs ich nur die Stifter auf Taddeo Gaddis Triptychon in Berlin als Beispiel für diese Frühzeit zu nennen. Aber hier knieen die Stifter bescheiden am Rande des Bildes. Bei Giottino dagegen werden sie, wenn auch kleiner, mit auf die Bühne unter die heiligen Personen gestellt. Hat Giottino selbst diese Huldigung erdacht? Oder hat er vielleicht Giovanni da Milano die Anregung zu danken, mit dem er zusammen die Arbeiten im Vatikan leitete? Dieser musste aus Oberitalien solche Votivbilder kennen.[5])

Im einzelnen überraschen auch hier wieder die charakteristischen Physiognomien, namentlich die alten Köpfe, wie Petrus und Remigius, darin vor allem die Kraft des Auges. Aus der weifsen Gallerte dringen die dunklen Sterne fast blitzend hervor. Konventioneller sind die Frauengesichter behandelt. Das Haupt des Herrn mit der blutigen Stirn ist edel und grofs gebildet. In den Gesichtern der Stifterinnen fehlt es an individuellem Gehalt.

Auch hier thut wieder das Licht seine ganz besondere Wirkung. Man sehe daraufhin den so verschieden beleuchteten Remigius und die tiefen Gewandfalten des Petrus an, oder den Mantel der knieenden Frau. Zu dem hellen Schein tritt die leuchtende Pracht der festen Lokaltöne. In wunderbarer Erhaltung dank der

[1]) Gleich S. Remigio.

[2]) Die Schreibweise Ynri ist in Toskana nicht gebräuchlich; wohl aber kommt sie in Oberitalien (Venedig, Verona) vor. So in der Kreuzigung der Sammlung Raviez-Verona (Katalog Mailand 1900 Nr. 33), einem Altveroneser Bild aus der Zeit vor 1350, früher als Turone oder gar Altichiero. Hier findet sich auch die Inschrifttafel nicht angenagelt, sondern mit der kleinen Stütze aufgesetzt. Diese Einzelheiten reichen aber nicht hin, um gegen die Florentiner Herkunft der »Pietà« ins Feld geführt zu werden.

[3]) Die er nach byzantinischer Tradition durch das Tuch anfasst.

[4]) Freilich ist Crowe-Cavalcaselles und Thodes Behauptung (Franz von Assisi p. 451), die Giottisten hätten die Kreuzabnahme überhaupt nicht dargestellt, nicht richtig.

[5]) Schubring, Altichiero p. 9 f.

soliden Technik strahlt die Tafel eine Kraft und Sattheit der Töne aus, die schon an die farbenfrohen Tage eines Don Lorenzo Monaco oder gar Gentile denken lässt. Die ungebrochenen Lokaltöne sind aber keineswegs unvermittelt nebeneinander gestellt, sondern durch mezze tinte ohne Komplementärfarben verbunden. Auch das sind Errungenschaften, die Giottino der Schule Bernardos, der Miniaturkunst verdankt.

Dem Künstler fehlt bei diesem Bild die Gelegenheit, einen monumentalen Sinn durch die Anlage einer grofsen Bühne zu dokumentieren. Bedeutsam genug ragt das Kreuz in einsamer Höhe, im übrigen fehlt jede Andeutung des Terrains. Seine ganze Ausdrucksfähigkeit konzentriert sich auf die Figuren. Der wild dramatische, schmerzlich ausbrechende Geist eines Giotto lebt nicht in diesem Schüler. Schon Vasari nennt ihn eine Persona malinconica e molto solitaria. Mehr ein verhaltenes Weh als der elementare Schmerzensausbruch offenbart sich hier. Man vergleiche daraufhin Giottos Fresko in Padua, um sich des Unterschiedes bewusst zu werden. Die Analyse der Fresken in Assisi und dieser Tafel hat uns auf dieselben künstlerischen Eigenarten geführt, so dass wir nicht anzustehen brauchen, beide Arbeiten einer Hand zuzuweisen. Zeitlich lässt sich die Tafel aus S. Romeo durch zwei Daten bestimmen. Einmal hören wir von einem Neubau der an der Piazza dei Signori gelegenen Kirche, die bei der Erweiterung des Platzes unter dem Duca d' Atene 1343 niedergelegt worden war.[1]) Agnolo Gaddi entwarf die Zeichnungen dazu; Gaye (carteggio I 499, 502, 508) giebt drei Baunotizen von 1349, 1351 und 1356. Jedenfalls also ist die Tafel erst nach dieser Zeit gemalt. Nun liegt unter der Kanzel von S. Remigio Caroccio de Albertis begraben, der, am 7. September 1371 gestorben, 1373 bestattet ist.[2]) Möglich ist, dass die Tafel eine Stiftung der Familie der Alberti ist und dann in die siebziger Jahre fiele. Das würde mit Vasaris Angaben stimmen.

Die Fresken der Silvester-Kapelle in S. Croce in Florenz, die Vasari an sechster Stelle aufführt, werden von Ghiberti dem Maso zugeschrieben,[3]) ebenso vom Anonymus Magliabecchianus, der andererseits die Pietà und die römischen Arbeiten Giottino zuweist. Trotzdem glaube ich aus stilistischen Gründen, hier dieselbe Hand wie in den Fresken in Assisi zu erkennen. Über die hier dargestellte Silvester-Legende selbst und die erhaltenen Reste vergl. Crowe-Cavalcaselle D I 342 f. Am besten erhalten ist das Schlussbild der rechten Wand.[4]) Es behandelt das Drachenwunder, wie Silvester, um den ungläubigen Zambri zu überzeugen, einem Drachen, der kürzlich dreihundert Menschen durch seinen Gifthauch tötete, das Maul schliefst und zwei schon getötete Magier wieder auferweckt. Eine seltsam phantastische Ruinencoulisse schliefst die Bühne im Hintergrunde und vorn seitlich ab. Die eine Wand des hohen, rechts stehenden Hauses ist halb eingestürzt; noch viel gründlicher ist das Gebäude im linken Vordergrund demoliert. Nur ein halber, hoher Bogen, eine einsame Säule und ein Teil der Rückwand ist stehen geblieben. Die Folgen der konstantinischen Verfolgung sollen so angedeutet werden. Ein Durchblick rechts zeigt einen Zinnenturm, der dürftig genug auf die ewige Stadt hindeutet, in der das Wunder vor sich gehen soll. Wäre Giottino damals schon in Rom gewesen, so hätte er sicher sich besser zu helfen gewusst und so gut wie 1370 Francesco da Volterra in Pisa (Hiobs-Legende) die Trajanssäule, das Kolosseum, vielleicht auch die Cestiuspyramide zur topographischen Orientierung an-

[1]) Vasari, ed. Milanesi I 641.
[2]) Richa I 258.
[3]) Ghiberti, ed Frey p. 37.
[4]) Abbildung im Klassischen Bilderschatz.

zuführen nicht versäumt. Hier wie in den Stanislaus-Bildern ist der ganze obere Bildstreifen durch Architektur besetzt. Die Scene ist dem Format der Fläche entsprechend in mehrere Episoden zerlegt. Da rechts von dem Schlussbild das vorletzte Bild sich befand, so beginnt auf der rechten Seite die Erzählung. Der Kaiser Konstantin selbst ist herangekommen, mit seiner gepanzerten Leibwache und dem Zweifler Zambri. Der Heilige ist links zu der Höhle (?) des Untiers herabgestiegen und schliefst ihm den giftigen Rachen, dessen Pestgeruch ein sich die Nase zuhaltender Mönch deutlich verrät. Nun steigt Silvester, von zwei Trabanten begleitet, aus der Tiefe herauf auf jene beiden Mönche zu, die, ein Opfer des giftigen Hauches, leblos am Boden liegen. Die erhobene Rechte heifst sie aufstehen; und wirklich sehen wir sie neben ihren eigenen Leichen knieen und zu Silvester aufblicken. Man sieht, dem Künstler lag mehr an der Deutlichkeit als an der Wahrscheinlichkeit der Scene.

Genau in der Mitte der ganzen Fläche steht, zugleich am gröfsten, der das Wunder vollziehende Heilige. Die linke Scene ist schon durch das tiefere Niveau von der mittleren deutlich getrennt, die Gruppe des Kaisers durch einen Zwischenraum rechts kräftig abgeschoben. Helles Licht liegt auf der Mittelscene, während die linke schon deshalb schwächer beleuchtet ist, weil das natürliche Licht der Kapelle hier durch einen Mauervorsprung abgesperrt wird. Spricht dies wie auch der kleine Figurenmafsstab und die monumentale Architektur für Giottino, so heben die charakteristischen Typen der beiden knieenden Mönche den letzten Zweifel. Freilich fühlt man es dem Fresko an, dass der Künstler hier nicht eigentlich in seinem Element ist. Die noch unentwickelte Temperatechnik, die nur die Farben neben- oder übereinander anzubringen, aber nicht zu vermischen wusste, gestattet seinem in delikater Ausgestaltung und in preziösem Reichtum sich gefallenden Sinn im Fresko nicht jene Morbidezza und Unione de'colori, die er auf der Tavola erreicht. Auch ist eine gewisse Schwierigkeit, die hohe Bildfläche zu füllen, unverkennbar. Alle diese Schwächen sind erklärlich, wenn wir einmal hier ein frühes Werk vor uns sehen wollen und dann jene Schule Bernardos da Firenze voraussetzen, die für den grofsen Freskostil keine Schulung abgab.

Noch ein anderes Moment spricht für frühe Entstehung. Vergleichen wir das Fresko mit dem Stanislaus-Cyklus, so merken wir, dass der Künstler sich hier bereits an die Technik gewöhnt hat, dass die Linie gröfser, bedeutender, die Architektur schwerer und noch höher geworden ist. Vielleicht lassen sich solche neuen Errungenschaften am ehesten durch die Eindrücke erklären, die der Künstler in Rom sammelte, das seine alles hebende und vertiefende Kraft, wie später an Angelico und den Künstlern der Sixtinischen Kapelle, so hier schon an dem Miniaturisten des Trecento bewiesen hätte.

Über die römischen Arbeiten Giottinos schweigt Ghiberti, aber er sagt ausdrücklich, dass er nur Opere che sono in Firenze nennen wolle, was ja seinen sonstigen, stark lokal orientierten Mitteilungen entspricht. Wir dürfen hier aber Vasari und dem Anonymus XVII 17 ohne Bedenken folgen, da Giottinos Berufung nach Rom dokumentarisch feststeht. Drei Bilder erwähnt Vasari von ihm[1]) (Anon. Magliabecch. nur zwei): Fresken im Lateran, in Araceli und (Vasari allein): in casa degli Orsini una sala piena di uomini famosi. Von den Lateranfresken heifst es: una storia, dove figurò il papa in più gradi. Also jedenfalls eine Papstgeschichte, die der in Rom eben

[1]) Die Arbeiten im Vatikan werden von Vasari nicht erwähnt, sind also wohl damals schon zerstört gewesen.

neu eingezogene Urban V in der neben S. Pietro wichtigsten Basilika malen liefs. Wir dürfen uns das Fresko wohl am ehesten im Chor denken. Vielleicht weisen die più gradi auf ein grofses Ceremonienbild, das möglicherweise die Inthronisation des lebenden Papstes gegenüber den Ansprüchen seines avignonesischen Gegners feiern sollte. Wir wissen, dass die Ceremonie der Papstinthronisation im Lateran begann.

Das Pfeilerbild in Araceli stellte einen S. Ludovico, accanto all' altar maggiore a man ritta dar. Dieser erst 1317 kanonisierte Heilige genoss gerade im Trecento die besondere Verehrung.[1]) Den Schmuck des Heldensaales in der Casa Orsini haben die Herausgeber des Vasari deshalb in Zweifel ziehen wollen,[2]) weil Vasari später dem Masolino le pitture della sala nella casa vecchia degli Orsini zuschreibt. Aber dessen Arbeit in den zwanziger Jahren des XV Jahrhunderts schliefst ja die Giottinos um 1370 keineswegs aus. Das Thema der Uomini famosi ist so ungewöhnlich im Trecento, dass auch ein Vasari wohl schwerlich ohne genaue, in Rom ja so leicht erhältliche Information davon berichtet hätte. Der Stoff ist in Florenz vor Castagno nicht behandelt worden. Das einzige Mal, dass Giotto sich an diese Aufgabe machte, geschah in Neapel auf besonderen Wunsch des Königs Robert. Das erscheint recht seltsam, wenn man bedenkt, dass in Oberitalien der 1329 verstorbene Can grande seine Sala im Veroneser Palast schon mit Heroenbildern hatte schmücken lassen und dass auch bei den späteren Skaligern in Verona, den Carraresen in Padua, den Gonzaga in Mantua dieser heroische Stoff für den Schmuck der grofsen Festhallen bevorzugt wurde. In Rom, wo die Steine redeten, war dieser Kultus der grofsen Ahnen doppelt begreiflich. Es ist aufserordentlich schmerzlich, dass sowohl Giottos Cyklus von 1330 wie der vierzig Jahre später liegende Giottinos untergegangen ist. Es wird sich wohl nicht um ganze Figuren, sondern um Idealbilder in Medaillons gehandelt haben, die von reichem Ornament umzogen waren. So wenigstens sind uns die oberitalienischen Fresken beschrieben.[3])

Vom Schmuck der Kapellen im Vatikan, welche den eigentlichen Anlass zu Giottinos Romreise gaben, ist uns ebenfalls nichts erhalten. Bedeutsam erscheint, dass nicht Giovanni da Milano, der eigentliche Leiter des Unternehmens, sondern Giottino zum Schmuck des Laterans berufen wurde.[4]) Hatte der letztere sich besser bewährt, oder waren es zufällige Gründe, dass er das besondere Wohlwollen des Papstes sich errang? Aus den übrigen Bestellungen, namentlich dem Auftrag für die Orsini-Sala, können wir jedenfalls schliefsen, dass Giottino nicht unwürdig den ersten Vorstofs der Florentiner Trecentomalerei in die ewige Stadt gewagt hat.

Eine letzte Arbeit aus dem Vasari-Katalog möchten wir noch als ein Werk unseres Giottino vermutungsweise in Anspruch nehmen. Es ist ein zeitlich datiertes, inhaltlich fast einzig dastehendes Fresko. Am 26. Juli 1343 (dem St. Annentage) war

---

[1]) Vergl. Bertaux, Revue d. d. m. 1900, April.

[2]) Vasari-Milanesi I 627 Anm. 1.

[3]) Soeben erscheint in Napoli nobilissima 1900, Fasc. V, ein Aufsatz von G. de Blasiis: Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuito a Giotto. Die hier veröffentlichten, diese Fresken verherrlichenden Sonette lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass in Neapel die uomini famosi (es sind Alexander, Salomon, Hektor, Äneas, Achill, Paris, Herkules, Simson, Cäsar) mit ihren Frauen bezw. Geliebten (Polyxena, Penthesilea, Delila) zusammen gruppiert waren.

[4]) Nach G. Clausse, Les origines bénédictines p. 143 f. wäre Giovanni 1374 nach Montecassino vom Abt Piero de Tartaris mit anderen Malern zur Ausmalung der Abtei berufen worden. Seine Thätigkeit in Rom dürfte also fünf Jahre gedauert haben.

Walther von Brienne, der Herzog von Athen, den man zur Schlichtung heimischer Geschlechterfehden vor Jahresfrist etwa berufen hatte, vom Volk vertrieben worden. Der Erzbischof von Florenz, Agnolo Acciaiuoli, beauftragte einen Maler, diesen Herzog mit seinem Gefolge (Cerchieri Visdomini, Meliadusse, Raniero da S. Gimignano) zur Erinnerung an jenen erfreulichen Tag an den Turm des Palazzo del podestà zu malen. Intorno alla testa del Duca erano molti animali rapaci e d' altre sorti, significanti la natura e qualità di lui; ed uno di que' suoi consiglieri aveva in mano il Palagio de' Priori della città, e come disleale e traditore della patria glielo porgeva: e tutti avevano sotto l' arme e l' insegne delle famiglie loro .... [1])

Der Untergang dieser politischen Allegorie, die in Florenz so aufserordentlich selten, in Siena und auch in Oberitalien häufiger vorkommt, ist gewiss vom künstlerischen Standpunkt aus wenig zu bedauern. Wir können uns eine Vorstellung von dem verlorenen Fresko machen nach den Resten, die ein Fresko in den Stinche vecchie (heute Accademia Filarmonica) mit gleichen oder doch sehr ähnlichen Darstellungen aufweist. Crowe-Cavalcaselle, die das Bild in den sechziger Jahren sahen und mehr erhalten fanden als ich anno 1898, beschreiben folgendermafsen:[2])

»Wir sehen rechts den ledigen Herzogstuhl, aus welchem Walther soeben durch eine Gestalt vertrieben ist, die, in der Luft schwebend, eine Säule trägt und den Tyrannen mit dem Pfeile bedroht. Fliehend tritt dieser auf die Insignien der Gerechtigkeit und des Gesetzes, die durch Wagschale, durch zerbrochenes Banner und Schwert repräsentiert wird; dafür hält er ein Ungetüm zärtlich in den Armen, das menschlichen, von Alter grauen Kopf und den Schweif eines Krebses hat. Inmitten des Bildes thront die hl. Anna unter der Hut zweier Engel; sie deutet oder stöfst vielmehr mit der Linken auf die Türme des alten Herrenschlosses und reicht den knieenden Beschützern der Stadt das Banner von Florenz.«

Es ist sehr wohl möglich, dass der junge, noch ganz in Stefanos Allegorien denkende Giottino diese politische Symbolik erdacht oder doch gemalt hat.

Damit ist die Reihe der von Vasari überlieferten Arbeiten Giottinos erschöpft. Crowe-Cavalcaselle haben geglaubt, die Notiz von jenen Fresken aus der Nikolaus-Legende, die wir als die des Stanislaus korrigierten, auf die dem nördlichen Querschiff vorgelagerte Nikolaus-Kapelle beziehen zu sollen, obwohl ausdrücklich »sopra il pergamo« dasteht. Die Nikolaus-Fresken haben mit Giottino nichts zu thun. Thode weist sie sowohl in seinem »Franz von Assisi« wie in der Giotto-Monographie[3]) Giotto selber zu; wie ich glaube, mit Unrecht,[4]) aber doch richtig als Entstehungszeit den Anfang des Jahrhunderts annehmend. Dagegen sind andere Arbeiten Giottinos in Assisi ziemlich wahrscheinlich in S. Chiara erhalten. Da man eben darangeht (oder es doch im vorigen Jahre versprach), diese Bilder definitiv von der Tünche zu befreien, so muss die Untersuchung hierüber zurückgestellt werden. Dass der in Rom zu seltenen Ehren gelangte Maler nach der Rückkehr in seine Heimat um manche Tavola für die Haus- oder Familienkapelle gebeten worden ist, ist mehr als wahrscheinlich; er, der desideroso sempre di fama e di gloria war, dell' arte amorevole e studiosissimo, wird solchem Begehr reichlich entsprochen haben. Kam doch sein delikater Farbenauftrag, die Pracht des Kolorits und die lyrische Innigkeit seiner

[1]) Vergl. Vasari I 626.

[2]) C. C. D. I 345.

[3]) S. 51 ff.

[4]) Man vergleiche nur einmal die Architektur auf dem Fresko: »Nikolaus und die drei unschuldig Verurteilten« mit der Architektur auf Giottos sicheren Werken.

Auffassung gerade dem entgegen, was man in den vornehmen Häusern damals liebte. Während wir von dem ähnlich gerichteten Bernardo da Firenze doch etwa zehn Tafeln nachweisen können; während das, was Orcagna-Schule heute heifst, sich fatal genug breit macht durch massenhafte Produktion im Riesenformat, ist von Giottinos Tafelwerken wenig übrig geblieben. Wenigstens von sicher ihm angehörenden; denn seine Eigenart ist nicht so scharf ausgeprägt, dass die Vermutung nicht bei manchen Resten ihn in Anspruch nähme, ohne sich sicher entscheiden zu können. Wenn man z. B. den Katalog der Sammlung Toscanelli, die im April 1883 in Florenz versteigert wurde, durchblättert, so möchte man bei manchen Bruchstücken an Giottino denken. Noch mehr regt sich die Versuchung der Galerie Artaud de Montor gegenüber, die fast nur Peintres primitives enthielt und in ausgezeichneten Reproduktionen in dem Katalog von 1843[1]) vorliegt. Wer aber hat den Mut, die so schwer erkennbaren Unterschiede trecentistischer Bilder auf Grund noch so genauer Lithographien konstatieren zu wollen?

Dagegen bietet unsere Berliner Galerie ein, wenn auch kleines, so doch recht wertvolles Beispiel von Giottinos Kunst an, eine kleine Predelle (Nr. 1113; vergl. die Tafel). Sie stammt aus der Sammlung Solly und führt seit langer Zeit die Bezeichnung: Schule Taddeo Gaddis, mit dessen daneben hängendem Triptychon sie ja auch nicht geringe Verwandtschaft zeigt. Das prächtig erhaltene Bildchen, dessen an den Ecken abgeschrägtes Rechteck die ursprüngliche Verwendung als mittlere Predellentafel vermuten lässt, schildert die Geburt Christi in traditioneller und doch höchst eigenartiger Weise. Die felsige Waldlandschaft lässt in der Mitte Raum für ein über Eck gestelltes rotes halb zerfallenes Haus, dessen breiter Portone offen steht. Vor dem Hause steht die mit vier unbehauenen Stämmen gepfostete Strohdachhütte, unter ihr die breite, gefüllte Krippe. Maria hat — entgegen der Tradition — das gewickelte Kind aus der Mangiatoia genommen und es auf ihr linkes, hochgestelltes Knie gesetzt. Nach echter Südländersitte sitzt sie auf dem Boden, wie noch Luca della Robbia sie später so oft darstellt. Mit höchster Feinheit und glattem Schmelz sind die Fleischpartien behandelt; der Mantel der jungen Mutter leuchtet in hellem Blau mit grünem Futter auf dem rotem Kleid, von goldenem Saum umzogen. Rechts von den Tieren, die den Kopf sehnsüchtig nach dem Bambino heben, das sie gern mit ihrem Atem wärmten, sitzt, gleichfalls ohne Stuhl, der schlafende Joseph, auch er in helle Farbenpracht — weinroter Mantel und grünes Kleid — gehüllt. Auf dem Felsen rechts oben lagern und hocken die Hirten in ungezwungener Lage. Schon ist der gelbleuchtende Engel herbeigeflogen, ohne dass seine Botschaft sie aus dem behäbigen Phlegma aufgeschreckt hätte. Aber mit dem Engel ist das Licht in die Nacht gekommen. Wie weifser Mondschein liegt es auf den Felsen, und hell leuchtet das Strohdach der Hütte.

Man hat nicht mit Unrecht Gentile da Fabrianos Predelle mit der gleichen Scene unter der Tafel für Palla Strozzi wegen der stimmungsvollen Lichtbehandlung gerühmt. Dass Gentile aber damit nur fortsetzte, was am Arno schon begonnen war, zeigt diese Predelle. Giottino erweist sich als ein der orthodoxen kirchlichen Tradition noch streng folgender Künstler, der die heilige Scene durch keine genrehaften Allotria auszustaffieren wagt. Aber statt des unpersönlichen, rein liturgischen Vortrags giebt er ein Stimmungsbild höchster Zartheit und Intimität; wie immer, so ist es auch hier wieder das Licht, dessen Zauber er mehr denn einer unter seinen

[1]) Paris, Challamel.

Zeitgenossen begriffen hatte. Vasari nennt Giottino eine Persona malinconica e molto solitaria. Derartigen stillgrübelnden Naturen ist es nicht gegeben, revolutionäre Neuerungen zu wagen, aber sie wissen innerhalb der gegebenen Richtung, dank einer besonderen Beobachtung und einer stillen, ruhigen Hingabe das Vorhandene mit neuer Schönheit und Bedeutung zu füllen.[1])

DIE FARBENSKIZZE ZU EINEM REPRÄSENTATIONSGEMÄLDE GOYAS

VON FERDINAND LABAN

Francisco José de Goya y Lucientes, der merkwürdigste Maler des neuzeitlichen Spaniens, ist in Deutschland allzuspät bekannt geworden. Goya, der seinen ersten nennenswerten Auftrag aus Raffael Mengsens Händen in Empfang nahm, steht zu diesem Künstler — dessen Erwähnung hier eine ganze Epoche andeuten möge — in unbedingtem Gegensatz. Man darf sagen: erst seitdem der hauptsächlich durch ein vorwiegend litterarisches Zeitalter unnatürlich lange aufrechterhaltene Ruf dieses deutschen Pseudo-Raffaels gänzlich verblichen ist, fing man unter uns an, ausländischen Stimmen den Namen Goya schüchtern nachzusprechen. Aber es bedurfte bedeutsamerer Umwälzungen noch, damit uns dieser Malername klangvoller ins Ohr dringe: selbst

[1]) Nur in einer Anmerkung möchte ich noch einige Werke namhaft machen, die für Giottino in Betracht kommen. Am besten erhalten unter diesen ist eine kleine Kreuzigung bei Herrn von Marcuard in Florenz. Dann besitzt die Münchener Pinakothek zwei Predellen, gleichfalls eine Kreuzigung und ein Abendmahl, die schon Schmarsow (Masaccio-Studien V 106 f.) für Giottino in Anspruch nahm. In der National Gallery heifst die Engelfigur eines Täufers wohl mit Recht Giottino. Nach Gazette IX 436 war auf der Exposition des Beaux-Arts in Marseille 1861 eine Krönung der Jungfrau (Katalog Nr. 1211) Giottino genannt. Auf der Exposition of the Royal Academy von 1892 waren drei kleine Predellen (Cena, Presentazione und Transito della vergine) ausgestellt, von denen die letzte sicher Giottino zuzuweisen ist. Die Verkündigung im Museo civico in Pisa, die dort Giottino heifst, stammt nicht von ihm. Im Convento dei Filippini in Rom befindet sich (nach C Ci IV 337) ein Padre eterno mit Stifter, der aus Giottinos römischer Zeit stammt. Sicher Giottino gehört das Triptychon im Museum Willemot, Besançon. Endlich dürfte ein Abendmahl, früher beim Earl of Feversham (abgebildet in einem der Sedlmeyerschen Kataloge), Giottino angehören.

Zu dieser Liste füge ich noch folgende Vorschläge, die ich Herrn Professor Thode verdanke:

Vier Heilige in S. Spirito, Florenz.
Madonna con santi von 1333 in der Akademie Florenz.
Kreuzigung. Akad. Flor. Nr. 50.
Wunder des hl. Dominikus. Vatikan, christl. Museum.
Betender Jüngling. Vierpass, Würzburg.

Im Archivio storico dell' arte IV 255 hat Thode auch die vier Heiligen in Breslau (173—179), Margherita, Caterina, Maddalena und Petrus, Giottino zugewiesen.

des echten und grofsen Raffaels Ruhm musste sich vorher eine leise Trübung gefallen lassen zu Gunsten eines Rembrandt und eines Velazquez. Schliefslich sollten uns gar Goyas vielfach temperamentschwächere späte französische Fortsetzer die künstlerischen Interpreten und Vermittler werden, die uns den Geschmack für seine Malweise beibrachten: aus der verspürten Wirkung gehen wir auf die ursprüngliche Quelle zurück.

Die bis in die jüngste Zeit hereinreichende kunsthistorische Rückständigkeit Goya gegenüber in Deutschland — äufserlich gekennzeichnet durch das Fehlen beinahe jeglicher angemessenen Litteratur — wird erklärlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sich Bilder von ihm fast nur in Spanien und Frankreich befinden. Man hatte Zutritt allein zu seinen, zudem ebenfalls recht spärlich und in zumeist mangelhaften Abdrücken vorhandenen Radierungen und Aquatinta-Arbeiten. Keine öffentliche Sammlung Deutschlands hat ein Goyasches Gemälde aufzuweisen. Im übrigen Europa scheinen die beiden fascinierenden Bilder der Eszterházy-Galerie zu Budapest, welche bekanntermafsen durch ihre Spanier hervorragt, die einzigen zugänglichen Werke dieses Künstlers zu sein.[1]) Wie viele Goyas sich aufserhalb Spaniens und Frankreichs im Privatbesitz befinden, ist schwer zu sagen, jedenfalls sind sie gut geborgen. Dazu stimmt auch, dass der internationale Kunsthandel im Verlaufe der letzten Jahre wenigstens lediglich zwei Bilder nach Berlin entsandte: das lebensgrofse Bildnis eines weifsgekleideten dunkeläugigen Mädchens, dem eine Lilie in die rechte Hand gegeben ist, und eine kleine signierte Leinwand mit der zierlichen Darstellung einer schwarzdrapierten und rotbeschuhten Tänzerin. Hübsche Bilder, indessen nicht eben interessante Proben. Überhaupt für keinen Goya aber halte ich die Kriegsscene, die, von einem deutschen Künstler in Spanien erworben, vor Jahresfrist in Berlin gezeigt wurde.

Unter diesen Umständen wird es ohne Frage als erfreulich empfunden werden, dass die Königlichen Museen durch die dankenswerte Schenkung des Herrn Rudolph Ph. Goldschmidt in die Lage gesetzt wurden, eine Arbeit unseres Meisters ihrem Bilderbestande hinzufügen zu können.[2]) Es ist kein eigentliches »Werk«, sondern blofs die Skizze zu einem solchen, indessen eine ungemein fesselnde Leistung. Diese in der Zeitspanne einer »Sitzung« bezwungene Impression wird besonders anziehend dadurch, dass sie — nebst dem Ausweis von Goyas künstlerischer Abstammung und der durchschlagenden Kraft seiner dämonischen Veranlagung — recht geeignet ist, eine Anschauung davon zu geben, wie greifbar nahe dieser spanische Künstler aus der Wende des XVIII Jahrhunderts der modernen Kunst steht und wie in ihm schon jenes Kunstempfinden pulsierte, das heute alle Welt erfüllt.

Eine »Impression« nannten wir unser Bild. Dies mag eine ebenso impressionistische Wiedergabe in Worten rechtfertigen.

Wenn wir uns mit zehn Männern, von denen uns jeder einzeln nicht eben eine besondere Hochstellung seiner Persönlichkeit abnötigt, gemeinsam in einer Stube versammeln, so überkommt uns unwillkürlich, ja, wie es scheint, mit einer gewissen Naturgewalt, die Empfindung, dass die zehn Nullen plötzlich zu einer positiven Gröfse umgewandelt sind. Stille, Spannung, Feierlichkeit und ein fühlbarer Druck sind mit

---

[1]) Vergl. H. v. Tschudi und K. v. Pulszky, Landes-Gemälde-Galerie in Budapest vormals Esterházy-Galerie, Wien 1883, S. 50 (Scherenschleifer, Milchmädchen).

[2]) Das 58 cm hohe 71 cm breite Bild war, wie mir Herr Geheimrat Bode mitteilt, auf beiden Auktionen Beurnonville (Katalog 1881, S. 399, Nr. 641; Katalog 1884, S. 163, Nr. 464). Vordem befand es sich in der Collection Laperlier, die 1879 versteigert wurde (vergl. La Chronique des arts, 1879, S. 93). In beiden Sammlungen nannte man es: »Le Congrès«.

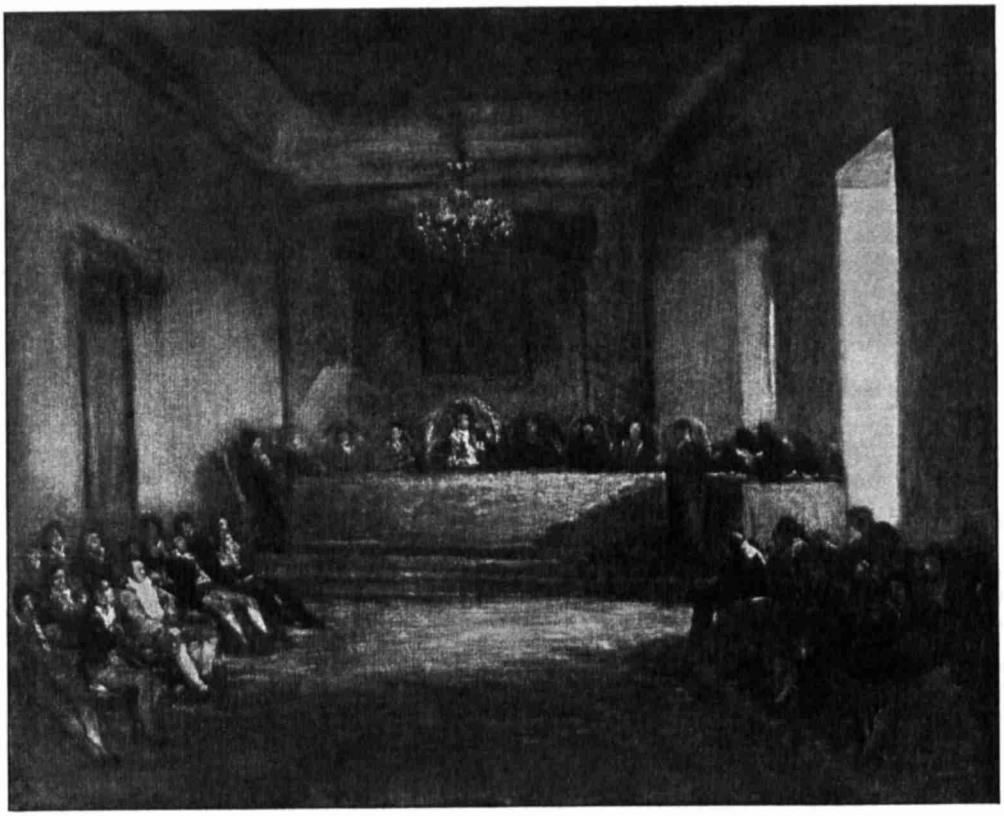
einem Male da. Dieses subjektive Empfinden ist aber einer gewaltigen Steigerung fähig, je nachdem die sich zusammenfindenden Personen eben keine Nullen sind und je nach der Bedeutsamkeit des Zweckes, der sie zusammenführte. Es ist das Pathos der Gemeinsamkeit, ein anders geartetes, aber ebenso sicher existierendes wie das Pathos des auf sich selbst gestellten Individuums. Mit geisterhaftem Flügelschlage schwebt es durch die Räume, wo Männer sich zusammenthun, mehr einem neckenden Kobolde gleich bei alltäglichen Anlässen, doch furchtbar und erschütternd oft bei Gerichtssitzungen und Versammlungen des Volksrats.

Das erste Anschauen von Goyas Bild liefs es mich verspüren, dass dieses Pathos die Seele dieses Kunstwerkes ausmache. Es ist sein künstlerischer Inhalt, so sagte ich mir, noch bevor mir über das Sujet irgend etwas bekannt geworden war. Und es dürften sich wenige Gemälde finden, durch welche diese Stimmung so rein und für sich allein herausgegriffen in dem Beschauer ausgelöst würde. Denn vom »Gegenstande« ist gerade nur so viel gegeben, um den »Inhalt« voll anklingen zu lassen.

Unser Blick wird in einen langgestreckten, mäfsig grofsen, nahezu schmucklosen, aber doch majestätisch-streng sich präsentierenden Saal hineingezogen. Durch zwei bis auf den Fufsboden herabreichende Fenster zur rechten Seite, von denen das eine leicht verhängt oder von draufsen beschattet sein mag, strömt milchweifses, dickflüssiges Licht herein. Man möchte indessen nicht behaupten, dass hier die Mächte des Lichts einen Kampf aufnähmen mit den Mächten der Finsternis, vielmehr scheint ein Kompromiss geschlossen: ein Helldunkel berückendster Art webt seine grauen Silberschleier unter dieser Saaldecke, huscht an den kalt-grünlichen kahlen Wänden dahin und breitet einen zweiten, einen gespenstigen Teppich aus über den buntgewebten Belag, der den Estrich in ganzer Ausdehnung zudeckt. Der von der Mitte des Plafonds herablastende Glaslustre, mit seinen geschliffenen Prismen, versammelt in dem Dämmergewoge alle Glanzlichter auf sich selbst und verhilft, durch diesen Kontrast, der Perspektive des Raumes zu eindringlicher Plastik. Man glaubt in ein Stereoskop zu blicken. An der Stirnseite des Saales, gerade uns gegenüber, steht auf einer Erhöhung, zu der drei Stufen hinaufführen, ein langer Tisch, bis zur Erde herab mit Stoff verhüllt. Neun Männer sitzen, auf Fauteuils mit hochgeschwungener goldener Lehne, hinter diesem Tisch. Sie sitzen in ihren Prunkkostümen höchst würdevoll, ja steif aufgerichtet da, mit der Grandezza von Höllenrichtern. Der Mittelste, ihr Oberhaupt, überragt sie auf einem besonders hochausladenden Stuhl, wenn nicht gar ein Thronsessel gemeint ist. Denn hinter ihm wird auch ein an der Wand befestigter Baldachin sichtbar, der mit einem Ölgemälde, dem lebensgrofsen Bildnis einer stehenden männlichen Figur, geschmückt ist. Ein kleinerer Tisch auf derselben Estrade, zwischen die beiden Fenster placiert, bietet drei anderen Personen Raum, sich an ihm niederzulassen. Auf diesem Tische liegen Papiere — Akten? —, die eine Person hält ein Blatt in der Rechten und liest offenbar davon etwas laut ab. Diese drei, vom Haupttisch separierten Persönlichkeiten erscheinen bereits geringeren Ranges. Und vollends gewöhnlicheren Standes müssen die beiden Personengruppen sein, die in mehrfachen Reihen zu beiden Langseiten des Saales auf einfachen Stühlen Platz genommen haben.

Der Thronende ist der Mittelpunkt wie des Bildes, so auch des Interesses dieser Versammlung. Der Vorleser mit seinen zwei Begleitern mögen wohl beauftragte Geschäftsführer sein. Die Männergruppen zu beiden Seiten des Saales — hell beschienen vom Lichte die eine, in Schatten eingesenkt die andere — muten uns an wie Parteien. Während die Honoratioren ihre Füfse hinter dem überdeckten Tische bequem ver-

schwinden lassen und die Würde ihres Standes leicht durch die aufrechte Haltung ihres Oberkörpers zu wahren vermögen, fällt es diesen bürgerlich gekleideten Männern da unten im Saale sichtlich schwer, auf ihren Sitzen die erforderliche Positur zu behaupten: sie wissen nicht, wohin mit den Beinen und den Händen, und bieten den höchst ergötzlichen Anblick dar von Leuten, die zum Teil ungezwungen eine gezwungene, zum Teil gezwungen eine ungezwungene Stellung einnehmen. Und sie erscheinen wie typisch herausgearbeitet, diese Parteien, wie das Parteiwesen »an sich«.

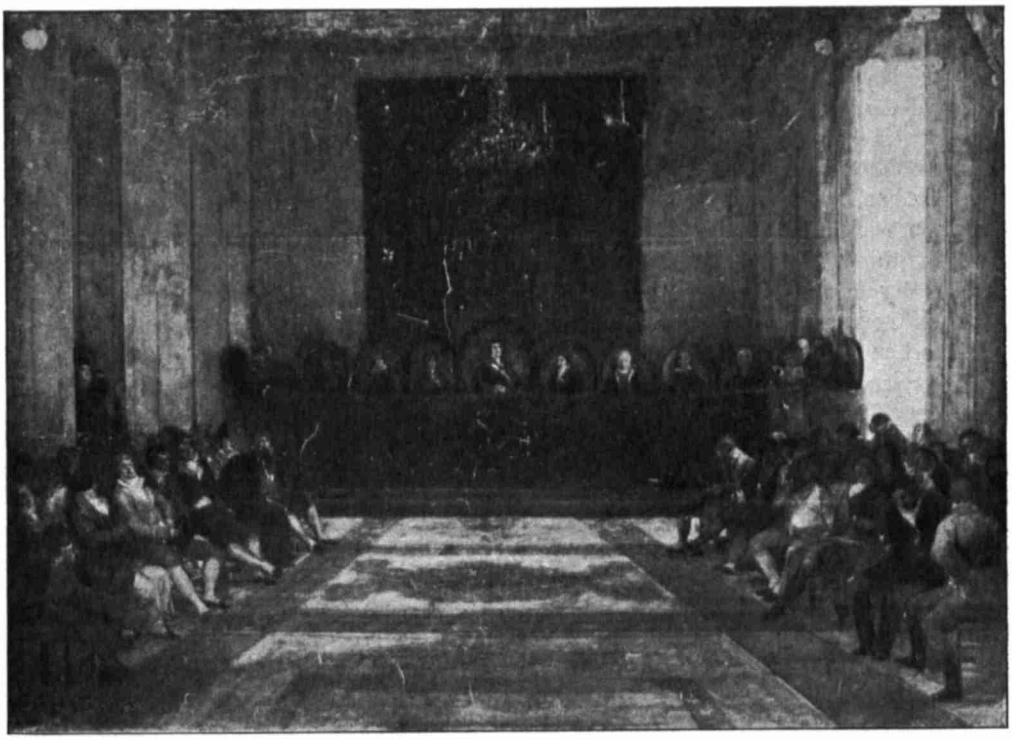


Francisco Goya
König Ferdinand VII präsidiert einer Sitzung der Philippinen-Compagnie
In der K. Gemäldegalerie zu Berlin

Beachten wir blofs die Leithammel. Auf der einen Seite eine dominierende Hauptgestalt, vom breitesten Lichte beschienen, das den erhobenen Blick und die weifse geschwellte Weste verklärt, unter der das Hochgefühl des heiligsten Rechtes sitzt. Auf der Gegenpartei die ebenso kühn aufgefasste Figur des in sich zusammenkauernden Menschen, den der Lichtstrahl wie ein Faustschlag in den Nacken trifft, um ihm weiterhin auszuweichen und nur seine dunkle Silhouette kenntlich zu machen, ihn sich selbst überlassend und den verzehrenden Leidenschaften seines »schwarzen Busens«.

Es bleibt für die künstlerische Würdigung dieses Bildes vollständig gleichgültig, zu wissen oder nicht zu wissen, welche bestimmte historische Scene es veranschaulicht.

Mit elementarer Wucht spricht aus ihm etwas zu uns, das sich immer und immer wieder zuträgt. Wir atmen die Atmosphäre, wir fühlen den Druck der Luft, wir empfinden das Pathos, das diesen Raum erfüllt und in allen seinen Ecken und Winkeln nistet. *Eine* Stimme nur — die des Vorlesers — ist hörbar, sonst schweigt alles in der Versammlung, alles beherrscht sich, alles ist äuſserliche Ruhe: — aber hundert menschliche Gehirne sind im Stillen wach: ebenso viele individuelle und darum widerstreitende Stimmungen, Ansichten, Meinungen, Gedanken, Wünsche, Hoffnungen, Ansprüche, Forderungen leben unausgesprochen in diesen Köpfen, und jedem Einzelnen drängt sich mehr oder weniger deutlich das Bewusstsein auf von



Francisco Goya
König Ferdinand VII präsidiert einer Sitzung der Philippinen-Compagnie
Im Städtischen Museum zu Castres

diesem Plural der denkenden und wollenden Subjekte, mit denen sein eigenes hier in einem Raume sich vereint findet.

Die malerische Behandlung accentuiert nur die Hauptsachen. Nirgends ein zeichnerisches Verweilen. Alles wird zu einem einzigen Eindruck zusammengefasst. Sobald wir uns betrachtend in Details vertiefen wollen, fühlen wir uns sofort energisch auf das Total zurückgewiesen. Der Pinselstrich, leicht und breit, in den mehr koloristischen Teilen des Bildes, besonders den Figuren, mit gröſster Sicherheit die Tonwerte unverschmolzen und doch harmonisch nebeneinander setzend, bewahrt, der Kleinheit der Leinwand angemessen, durch das ganze Werk eine gewisse im Miniatur-

mafs gehaltene Derbheit des Vortrags, so dass die Mache bei aller Kraft, Fülle und Freiheit doch wieder auch zart anspricht. Ein wandgrofser Courbet, durchs Verkleinerungsglas betrachtet! Luft umgiebt diese Gestalten und Gegenstände. Werden wir in dieser Hinsicht nachdrücklich an Velazquez gemahnt, so weist die Lichtführung in absonderlicher Art auf das Vorbild Rembrandt hin. Es ist nämlich nicht das farbige Helldunkel, wie wir es aus Rembrandts Gemälden kennen und welches farbig ist bis in die tiefsten Schatten hinein, das wir hier antreffen, sondern das schwarz-weifse Helldunkel der Radierungen Rembrandts erscheint beinahe unvermittelt in ein Gemälde hinein getragen. Bei Benutzung des Kornes der Leinwand als Unterlage ist mit dem Pinsel etwas angestrebt, das — si parva licet componere magnis, wie wir mit gutem Bedacht hinzufügen — an den Effekt des Hundertguldenblattes erinnert. Der Zusammenhang mit Goyas eigenen geätzten Blättern liegt auf der Hand. In dieser durch ein persönlichstes künstlerisches Vermögen vollzogenen Verschmelzung so grundverschiedener Anregungen ist ein Neues erreicht, das eigenartig und reizvoll wirkt. Es ist durchaus merkwürdig. Verhehlen können wir uns allerdings nicht, dass gerade dieses Bild Goyas in seiner Gesamthaltung sich beträchtlich jener Grenze der Dunkelheit nähert, innerhalb der Ölmalerei noch möglich erscheint. Schwarz freilich ist, ebenso wie die nationale schwarze Mantilla die Passion der spanischen Weiblichkeit bildet, immer ein Ab- und Erkennungszeichen der spanischen Maler gewesen.

Der König auf dem Thron ist jung, hat schwarzes Haar und trägt ein weifsblaues Ordensband. Goya war seit 1789 Hofmaler. Es kann sich doch nur um einen spanischen König handeln. Karl IV hätte eine weifse Perücke auf, Joseph Bonaparte könnte unmöglich den Orden Karls des Dritten angelegt haben; also muss hier Ferdinand VII dargestellt sein. Die Trachten zudem deuten in den Anfang des Jahrhunderts.

So weit war ich gekommen, als mir bei dem Herumstöbern nach neuen Anhaltspunkten eine Photographie in die Hände fiel, die unerwartet reichen Aufschluss bot.[1]) Es ergiebt sich aus ihr, dass unser Bild die Skizze bildet zu einem grofsen Gemälde, welches 1872 aus Privatbesitz im Prado-Museum ausgestellt war. Als Gegenstand wird angegeben: eine Sitzung der Philippinen-Compagnie, der König Ferdinand VII präsidiert. Der gütigen und sachkundigen Verwendung Sr. Excellenz des Herrn Botschafters v. Radowitz verdanke ich den Nachweis, dass dieses 3,18 m hohe und 4,3 m breite Repräsentationsgemälde jetzt Eigentum des Museums der kleinen südfranzösischen Stadt Castres ist.[2])

---

[1]) Œuvres d'art en Photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue. Publié par J. Laurent. Paris 1872. Hier heifst es auf S. 99: »Tableaux du Musée National de Madrid: F. Goya. 1000. De propriété particulière: Une session de la Compagnie des Philippines, présidée par Ferdinand VII«.

[2]) Ingleichen wurde ich durch dieselbe Quelle aufmerksam gemacht auf eine Notiz Paul Lafonds in der Chronique des arts, 1896, S. 99 — übrigens die einzige Stelle in der gesamten Goya-Litteratur, in der das Gemälde erwähnt wird —, aus welcher hervorgeht, dass dieses Werk von dem Maler Marcel Briguiboul in Spanien erworben und von dessen Sohne dem Stadtmuseum geschenkt worden ist. Lafond ist der Meinung, es handle sich hier um eine Versammlung der Cortes, als Hauptperson sei Joseph Bonaparte anzunehmen. Die Redaktion setzt in einer Fufsnote hinzu: »Ne pourrait-on voir, dans ce tableau, une assemblée générale de la Compagnie des Philippines? Goya a peint ce sujet, et l'esquisse en existe«. Woher sie ihre Wissenschaft hat, ist nicht zu ersehen, — doch wohl ebenfalls aus der Laurentschen Photographie und den erwähnten Versteigerungen!

Es genügt, aus dem grofsen Gemälde, das zum Teil scharf individualisierte Portraits aufweist, drei Personen herauszugreifen, um das Material für die genaue Zeitbestimmung zu gewinnen. Über alle Anzweifelung erhaben ist die Identifizierung Ferdinands VII. Vierundzwanzigjährig hielt er am 24. März 1808 seinen Einzug als König in Madrid. Am 2. Mai desselben Jahres lockt ihn Napoleon nach Bayonne. Erst am 14. Mai 1814 kehrt er dann als Dreifsigjähriger abermals, nun wieder Herrscher, nach Madrid zurück. Die Vergleichung mit Münzen und Medaillen, die den bartlosen Kopf allerdings nur im Profil geben, bestätigt, dass Ferdinand VII 1814 wohl so ausgesehen haben wird, wie ihn unser Bild zeigt. Ferner: Goya bringt auf dem grofsen Gemälde sein Selbstbildnis an; es ist der ostentativ aufrecht stehende Mann in der linken Thürnische. Goya hatte 1808 das zweiundsechzigste Lebensjahr erreicht, war demnach 1814 volle 68 Jahre alt. Drittens: rechts vom Throne (unmittelbar zur Linken des Königs) sitzt Don Miguel de Lardizabal, Günstling und Hauptwürdenträger Ferdinands VII, seit 1814 Minister von Indien (Marineminister). Sein Geburtsjahr ist nicht zu ermitteln, doch dürfte er 1814 ein Mann in den Fünfzigern gewesen sein. Er wurde 1816 seiner Würden entkleidet und eingekerkert.[1])

Es bleibt also für die Datierung der kleine Spielraum von Mitte 1814 bis knapp Anfang 1816, da man überhaupt nicht annehmen kann, dass dieses grofse und durchgeführte Werk während einiger Wochen des April 1808 entstanden sei. Von 1808 bis 1814 machte Goya die politische Schwenkung zu Joseph Bonaparte mit und wurde dessen Hofmaler: er würde während dieser Zeit sicherlich selbst dann nicht, wenn er bereits 1808 die Skizze entworfen haben sollte, an diesem Gemälde gearbeitet haben. Für die Entstehung der Skizze in diesem Jahre spricht übrigens gar nichts.

Rätselhaft bleibt nur das Selbstbildnis des Künstlers. Goya ist hier unmöglich 68 Jahre alt, er hat hier aber auch noch lange nicht das 62. Lebensjahr erreicht: vielmehr macht er den Eindruck eines Fünfzigers.[2]) Allerdings blieb er bis in das Greisenalter ein wahrer Athlet; indessen die datierbaren Bildnisse, die von ihm selbst oder von anderen herrühren, widersprechen dem entschieden, dass er — was auch an und für sich unglaublich erscheint — 1808 so ausgesehen haben könnte. Der Ausdruck der Gesichtszüge und die ganze, sonst immer steifnackige Haltung des Kopfes zeigt ferner eine bei ihm nur dieses einzige Mal vorkommende und seiner ganzen Wesenheit widerstrebende Weichheit: es klingt wie Wehmut und Reue aus dieser Miene, der sonst kraftstrotzende, hart und verachtungsvoll herausgeschleuderte Blick der Augen hat sich in ein unverkennbares stilles Flehen umgewandelt. Nur die Annahme ist zulässig, dass sich der Maler hier im Jahre 1814 aus einem besonderen Grunde mit Absicht so dargestellt habe, wie er etwa um 1800 herum aussah.

In wessen Auftrag nun mag dieses umfangreiche Repräsentationsgemälde ausgeführt worden sein? Die Compañia de Filipinas, eine der hervorragendsten überseeischen Handelsgesellschaften Spaniens, wurde 1785 von Karl III begründet, sie

[1]) Vergl. über ihn: Biographie nouvelle des contemporains, T. XI, Paris 1823, S. 27. Ich identifiziere sein Bildnis nach dem Portraitstich des Alessandro Blanco (arbeitete 1807—21). Er ist hier genau in derselben Profilstellung gegeben wie auf dem Goyaschen Gemälde, in demselben Kostüm, mit denselben Orden. Goya hat Lardizabal nachweislich noch ein zweites Mal portraitiert. Dieses Bildnis befindet sich im Ministerium der Marine zu Madrid (vergl. Ch. Yriarte, Goya, Paris 1867, S. 139).

[2]) Lafond (a. a. O.), der vor dem Original in Castres gestanden hatte, fiel die verhältnissmäfsige Jugendlichkeit dieses Selbstportraits gleichfalls ungemein auf.

erhielt das Handelsmonopol zwischen Spanien und den Philippinen. Die königliche Familie selbst war mit einem bedeutenden Kapital dabei beteiligt. Schon vor dem Jahre 1820, als die Finanzen Spaniens sehr schlecht standen, ging das Unternehmen, das übrigens nie recht aufblühen wollte, zurück, um 1834 gänzlich zu verlöschen.[1]) Als Ferdinand VII 1814 mit gröfstem nationalen Enthusiasmus in Madrid begrüfst wurde, wird er wohl, schon im eigenen finanziellen Interesse, persönliche Fühlung mit dieser Gesellschaft gesucht haben. Entweder nun er selbst hat seinem Hofmaler den Befehl erteilt, diese Sitzung, die er durch seine Anwesenheit auszeichnete, im Bilde festzuhalten, um mit dem Werke der Compagnie ein Geschenk zu machen; oder aber — was wahrscheinlicher ist — die Compagnie hatte den patriotischen Entschluss gefasst, die ihr durch die Anwesenheit des Königs bei einer ihrer Sitzungen widerfahrene Ehre dem Gedächtnis zu erhalten. Da der König zu portraitieren war, wählte man schicklichster Weise zur Ausführung den Hofmaler. Der Saal, in dem diese Versammlung der Gesellschaft abgehalten wurde, befand sich unzweifelhaft in einem königlichen oder staatlichen Gebäude: die Mitglieder der Compagnie sind offenbar geladen, denn sie haben ohne Ausnahme ihre Hüte bei sich. Das Gemälde an der Hinterwand dürfte den Gründer der Compagnie, Karl III, darstellen.

Als Ferdinand VII zum zweiten Male nach Madrid kam, richtete sich sein heller Zorn gegen den treulosen Hofmaler, der in der Zwischenzeit mit verblüffender Skrupellosigkeit und Geschicklichkeit den Mantel nach dem Winde zu drehen verstanden hatte. Goya sollte bestraft werden, die Umgebung des Königs wollte ihn nach den Philippinen verbannt wissen. Schliefslich endigte der bittere Groll des Königs — der, was auch die Geschichte gegen ihn einwenden mag, das erkorene hofmalerische Genie ebenso zu würdigen wusste wie Philipp IV — in den Satz: »Du bist ein grofser Künstler, und Wir vergessen alles«.

Nun begreifen wir das Selbstbildnis Goyas auf dem Compagnie-Bild. Es war das erste Mal, dass er nach merkwürdigsten Schicksalsänderungen wieder Ferdinand VII portraitieren durfte. Es sollte wirken gleich einer Abbitte. Es genügte wohl dem Künstler, wenn der König einen Blick seinem Werke gönnte: er fände den Maler darauf aussehend gerade wie zu jener Zeit, da dieser, fast wie zur königlichen Familie gehörig, dem jungen Prinzen nahe getreten war. Alte Erinnerungen sollten aufleben und der ins Gemüt treffende Erweis von Scham und Bufse alles wieder ins rechte Geleise bringen. Es kann aber dann auch nicht fürder wundernehmen, dass Goya, dem in den darauf folgenden Jahren Spaniens Boden doch zu heifs unter den Füfsen wurde, nichts dazu gethan haben wird, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf dieses in irgend einem Gemach der Compagnie untergebrachte Bild zu lenken: diese in jedem Betracht wenig ruhmwürdige Episode seines Lebens wird er gern der Verborgenheit belassen haben. Daher denn auch dieses auffallend grofse Gemälde völlig unbekannt geblieben ist. Die Compagnie, von der Ferdinand VII in späteren Jahren Geld geradezu erpresste, wird in ihrem Interesse für das Bild gleichfalls mehr und mehr abgekühlt worden sein, so dass es nur ganz und gar natürlich ist, wenn diese Leinwand nach dem Schiffbruch der Gesellschaft, dem der Tod des Königs vorangegangen war, jahrzehntelang auf verborgener, einsamer Flut herumtreiben konnte. Andererseits ist es sehr verständlich, dass sich den Zeitraum

[1]) Vergl. J. Montero y Vidal, Historia general de Filipinas, T. II, Madrid 1894, S. 296—307 und 446—451. — F. Jagor, Reisen in den Philippinen, Berlin 1873, S. 12. — A. Beer, Allgemeine Geschichte des Welthandels, 3. Abteilung 2. Hälfte 1. Teil, Wien 1884, S. 394.

von 1834 bis 1872 hindurch bei den aufeinanderfolgenden Besitzern des Bildes eine richtige Tradition über den dargestellten Gegenstand zu erhalten vermochte.

Eine Beurteilung des grofsen Repräsentationsgemäldes selbst muss ich mir versagen, da ich es nur aus der Photographie kenne. So viel ersehe ich aber doch aus dieser, dass der Künstler, der aus einer Scene des Lebens impulsiv das Typische, Bleibende, wenn man will: das »Ewige« herausgeholt hatte, hinterher mit Erfolg bestrebt war, die Poesie wieder in nüchterne Prosa zu übertragen. Er wird seine Auftraggeber befriedigt haben.

EINE UNBEACHTETE ARBEIT DES VEIT STOSS

VON BERTHOLD DAUN

Adam Krafft hatte sich vom Steinmetzen zum Künstler emporgerungen, indem er das Handwerksmäfsige allmählich abstreifte. In der Darstellung geistiger Vorgänge kommt er Dürer, wenn er auch noch tief unter diesem steht, von allen deutschen Künstlern am nächsten. Peter Vischers Thätigkeit, dessen Vorzug im Statuarischen und Ornamentalen liegt, lässt sich bestimmter von der seiner Söhne trennen, und sein jüngerer Sohn Peter hat als geschickter Künstler, der in den Renaissanceformen heimisch war, seine selbständige Bedeutung.[1]) Nur die Vorstellung über den Kunstcharakter des Veit Stofs, des dritten Hauptmeisters der nürnbergischen Bildnerei, ist bisher nicht in gleichem Mafse deutlich geworden.

Sein erstes urkundlich beglaubigtes Werk aus der frühen Krakauer Zeit, der grofse Altar mit dem Tode und der Himmelfahrt Mariä, ist 1477 begonnen. In der deutschen Kunst des Mittelalters lässt sich kein Schnitzwerk aufweisen, das in der Gesamtwirkung einen so mächtigen, fast berauschenden Eindruck macht. Doch zeigt sich, dass er in den überlebensgrofsen Apostelfiguren, die in ihren gewundenen Stellungen an Barockfiguren erinnern, allzu nachdrücklich auf dekorative Wirkung gearbeitet hat, die allerdings von keinem spätgotischen Künstler überholt wurde. Reich gebauschte Gewandung in oft unmotivierter Faltengebung umhüllen die Körperformen, und was Thorwaldsen im Jahre 1820 an dem Werke so sehr lobte, nämlich den leichten Faltenwurf, das gerade vermissen wir, dürfen aber nicht aufser Auge lassen, dass solche übertrieben knittrige Fältelung, wie sie sich auf den Flügelreliefs noch mehr hervordrängt, im Geschmacke der Zeit lag, die alle möglichen Kontraste durch polychrome Bemalung und reiche Vergoldung noch zu verstärken suchte. Wenn auch der Meister in Einzelheiten, in der Nachbildung der Köpfe, Füfse und Hände eine erstaunliche Sicherheit bekundet, so vermag er in kompositioneller Hinsicht über die Grenzen seiner Begabung nicht hinwegzutäuschen, noch weniger den Ausdruck eines menschlichen, zum Herzen sprechenden Gefühls zur Darstellung zu bringen.

[1]) Vergl. Seeger, Peter Vischer der Jüngere.

Vom Jahre 1496 an ist Stofs wieder dauernd in Nürnberg nachweisbar; aber 22 Jahre verstreichen, ehe wir ein vollständig erhaltenes Werk von ihm datieren können. Eine Notiz in Anton Tuchers Haushaltungsbuch bezeugt den Engelsgrufs in der Lorenz-Kirche und setzt ihn in die Zeit von 1517—1518. In seinem ursprünglichen Zustande indessen befindet sich dieses Schnitzwerk nicht mehr. Herabgestürzt, zertrümmert, ist durch die Restauration die Anordnung der Medaillons auf dem Kranze unrichtig.[1]) Die Vorliebe für bauschige Gewandung mit reich gebrochener Fältelung ist auch hier in den beiden freistehenden Figuren beibehalten, und wie im Johannes des Marienaltars, kehrt in der Maria die gezwungene Stellung und unfreie Haltung der Hände wieder. Wenn sonst Stofs immer lebendiges Naturgefühl und feine Empfindung nachgerühmt wurde,[2]) so ist er darin viel zu sehr überschätzt worden, denn in den meisten Köpfen macht sich ein gleichgültiger Ausdruck störend bemerkbar. Wirkliche Empfindung und seelische Bewegtheit fehlt den beiden Figuren des Engelsgrufses, und nur wegen der ausgezeichneten Technik verdienen sie unsere Bewunderung.

Einige Werke des Meisters sind entweder mit seinem Zeichen gekennzeichnet, andere von Neudörffer erwähnt; eine dritte Gruppe von Schnitzarbeiten lässt die Kunstweise des Meisters offen erkennen. Mit Unrecht ist der Bamberger Altar mit der Anbetung des Kindes von 1523 angezweifelt worden,[3]) denn obwohl sich des Stofs künstlerische Anschauungen nach dem Krakauer Aufenthalte wesentlich verändert hatten, so beseitigt ein blofs flüchtiger Vergleich mit den dort entstandenen Arbeiten jeden Zweifel über den Urheber des Werkes. Für den Stil seiner späten Zeit ist er Veits charakteristischte[4]) und beste Arbeit. Die steife Haltung der Hände und die Bewegungslosigkeit in der Körperhaltung der Maria und des Engels beeinträchtigen zwar den reinen Genuss; die feine naturalistische Durchbildung der Gesichter und die klarer und ruhig arrangierte Gewandung aber, die eine knittrige Fältelung nicht mehr aufkommen lässt, entschädigt für jene Mängel und zeigt, wie dem sich ändernden Zeitgeschmacke Rechnung getragen ist.

In Vischers Werkstatt, nachdem dessen Sohn Peter 1508 aus Oberitalien zurückgekehrt war, scheint zuerst in Nürnberg in Renaissanceformen gearbeitet worden zu sein. Während Krafft hartnäckig der fremden Formensprache sich verschloss, machte Stofs, der zur Vischerschen Giefshütte in keiner Beziehung gestanden haben wird, der neuen Richtung Konzessionen. Das zeigt deutlich die im Archäologischen Institut zu Krakau befindliche Skizze zum Bamberger Altar.[5]) Bei der Ausführung des Schnitzwerks kehrte er aber trotzdem zur gotischen Form zurück,[6]) und nur in der

[1]) Wahrscheinlich waren die 5 Medaillons auf dem Kranze verteilt, so dass die von Gottvater ausgehenden Strahlen nicht teilweise verdeckt waren.

[2]) Neudörffer erzählt, dass sich der König von Portugal beim Auspacken der überaus lebenswahren Figuren des Adam und der Eva entsetzt habe.

[3]) Vergl. Bergau, Veit Stofs.

[4]) Vergl. Bode, Gesch. d. deutschen Plastik S. 226.

[5]) Stofs hatte im Gegensatz zu Dürer die Form des zusammenklappbaren Flügelaltars beibehalten; aber die Umrahmung des Mittelschreins mit dem dreigeteilten bogenartigen Abschluss, worin das jüngste Gericht zu sehen sein sollte, und die auch bogenartig abgerundeten Flügel bekunden den italienischen Einfluss. Unter dem Mittelschreine sollte sich eine Predella mit der Erschaffung Evas, der Vertreibung und dem Opfer Abrahams befinden. Diese fiel bei der Umänderung des Planes fort.

[6]) Wahrscheinlich bildeten Türmchen, Fialen und Mafswerk die Bekrönung desselben.

einfacher als früher gehaltenen Gewandung lässt sich die Einwirkung des Renaissancestils erkennen. Ferner ist in den derben Charakterköpfen äufserliche Formenschönheit und leere Glätte, wie sie in Arbeiten Vischers, besonders in der sogenannten Nürnberger Madonna, hervortritt, vermieden.

Der Rosenkranz[1]) ist weder bezeichnet noch urkundlich beglaubigt, doch lassen ihn die schlagenden Analogieen zum Krakauer Altar als zweifellose Arbeit aus der Frühzeit des Stofs gelten, die anstandslos als Beweismaterial für neue Werke benutzt werden darf. Die Hast der Bewegung, die gespreizte Haltung der Beine und die Freude, leere Flächen durch knittrige Gewandbausche zu verdecken, das alles kehrt wie im Marienaltar wieder. Natürlich erforderten die kleinen Flächen eine andere Gewandbehandlung als auf den grofsen Altarflügeln, und die Fältelung fiel wie auf den Medaillons des Engelsgrufses breiter aus. Flott und kräftig ist die Durchführung, und, wo der Meister wegen der Kleinheit mit dem Messer nicht weiter ins Detail gehen konnte, musste die naturalistische Bemalung nachhelfen.[2])

Das schon im Krakauer Altar dargelegte Prinzip, durch gröfsere Kontraste auch aus der Ferne eine Wirkung zu erzielen, ist bei der Kreuzesgruppe über dem Altar von St. Sebald, dem letzten angeblich 1526 gearbeiteten Werke des Stofs, beibehalten.[3]) Zeigen der Leib des Gekreuzigten eine umfangreiche anatomische Kenntnis und die Modellierung von Köpfen und Händen eine erstaunliche Fertigkeit, so ist der Ausdruck und die feine Wiedergabe des Schmerzes misslungen. Bei der Maria ist der seelische Affekt so übertrieben, dass das Gesicht verzerrt erscheint, während beim Johannes sich die innere Erregung in blofser Geziertheit äufsert.

Das leidenschaftliche Temperament und den unruhigen Geist einer originellen

---

[1]) Angeblich aus der Frauenkirche stammend, befand er sich in der Kaiserkapelle der Burg und wird heute im Germanischen Museum aufbewahrt. Von den 30 ursprünglich die Umrahmung der Tafeln bildenden Reliefs fehlen dort heute sieben. Sechs sind aus der Kunstkammer 1835 in das Berliner Museum gelangt (s. die Tafel); das siebente ist verschollen und sollte sich nach Bergaus Angabe in Privatbesitz in Regensburg befinden. Bei der Restauration wurden die 23 in Nürnberg vorhandenen Reliefs für die untere und für die beiden Seitenumrahmungen der Tafel verwendet. Den oberen Teil des Rahmens bilden zwölf von den vierzehn Nothelfern, die vermutlich von der zum Schnitzwerk gehörigen Predella herrühren. Katharina und Margareta fehlen zwischen Veit und Magdalena, wie sich aus der Zusammenfügung erkennen lässt. Die Attribute sind bei einigen Nothelfern abgestofsen. Auch das Mittelbild ist nicht mehr vollständig erhalten. Der Körper Christi hat an dem Kreuze gehangen, wie noch einige Stellen darauf erkennen lassen. Aufserdem erscheint der Raum zwischen der Rose und dem Jüngsten Gericht nicht ausgefüllt. Denkt man diese, ebenso Christus, Maria und Johannes, bis zur Berührung mit dem unteren Teil herabgerückt, so ist diese öde Leere beseitigt. Was über der Rose sich befand, können wir nach Analogie ähnlicher Darstellungen nur vermuten. Auf dem Schwabacher Rosenkranzgemälde und auf dem Holzschnitt von Erhard Schön (P. 35) befindet sich das Veronikatuch darüber und in den oberen Ecken die Messe des hl. Gregor und die Stigmation des hl. Franz. Der Hauptaltar zu Witting (abgeb. bei R. Haupt, Zeitschrift f. christl. Kunst, 1899 p. 33) und der Rosenkranzaltar in der Rochuskapelle zu Nürnberg zeigen über der Rose keine Darstellungen. Beim ersteren ist der freie Raum durch Mafswerk gefüllt, beim letzteren bildet der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes die Bekrönung des Altars.

[2]) Auf den Berliner Reliefs ist sie an einigen Stellen noch erkennbar, die Nürnberger Stücke sind heute schwarz überstrichen.

[3]) In der früheren naturalistischen Bemalung, die einer schwärzlichen Färbung gewichen ist, muss das noch deutlicher hervorgetreten sein.

Persönlichkeit[1]) legen auch die mit dem Zeichen des Meisters versehenen elf Kupferstiche[2]) an den Tag, die man meist in die Frühzeit wird setzen müssen, weil sich die Hast und Gespreiztheit im Figürlichen wie in den Krakauer Arbeiten wiederfindet.[3])

Dass das Bild von Stofs' künstlerischer Thätigkeit nicht immer scharf hervortrat, daran war schuld vor allem die viel bestrittene Frage, ob er für Wolgemuts Atelier dauernd thätig war. Ältere Schriftsteller wurden zu der Annahme geführt, dass die Pietà in der Jakobskirche, der Hersbrucker Altar und der Heinrich-Altar in der Kaiserkapelle der Burg für seine Arbeitsweise charakteristisch seien. Allein diese Schnitzwerke ebenso wie der Altar der Beweinung in der hl. Kreuzkirche und die Beweinung in der Jakobskirche, die beide auf einen Schnitzer deuten,[4]) können stilistischen Vergleichen zufolge durchaus nicht Erzeugnisse seiner Hand sein, sondern tragen ganz und gar das Gepräge wolgemutischer Kunst zur Schau.[5]) Auch die immer als höchste Blüte der Nürnberger Skulptur gepriesene sogenannte Nürnberger Madonna im Germanischen Museum, die man früher mit Unrecht mit der erwähnten Pieta zusammenbringen wollte, musste, weil sie aus Holz geschnitzt ist, lange unter des Stofs Namen

---

[1]) Weil Stofs dem Rate viele Unannehmlichkeiten durch seine Prozesse bereitete, wird er in Ratsprotokollen ein »heyloser Bürger und irrig geschreyig Mann« genannt.

[2]) Nicht zwölf Stiche, sondern nur elf sind heute von Stofs bekannt, denn die von Passavant unter Nr. 6 beschriebene Madonna, die sich nur in London befinden sollte, ist mit der von Bartsch unter Nr. 3 beschriebenen identisch. Passavant war durch die falsche Beschreibung Ottleys irregeführt, und die Madonna hält keine Rose, sondern einen Apfel.

[3]) Unbedingt aus der frühen Krakauer Zeit ist der Stich P. 4, der Maria mit dem Kinde und Joseph bei der Zimmerarbeit zeigt, wegen der knittrigen Fältelung im Gewande der Maria, die ebenso auf den flachgehaltenen Aufsenflügeln des Marienaltars in Krakau, besonders auf dem Relief der Beweinung, wiederkehrt. Derselbe Stich erinnert ferner an das Mittelstück des Triptychons in der Akademie zu Krakau. Zweifelhaft bleibt, ob er das Vorbild dafür gewesen ist oder ob er später nach dem Schnitzwerk gearbeitet ist. Das Mittelstück weist auf Stofs selber hin, während die Flügel, wenn sie auch das Gepräge seiner frühen Kunstweise tragen, wohl von Gehilfen ausgeführt sind. Das Relief mit dem Tode des hl. Florian ist das schwächste.

Die Beweinung vom Flügel des Marienaltars bietet in der steifen Haltung Christi Analogie zum Stiche B. 2, weshalb dieser auch in der Krakauer Zeit gestochen sein wird. Dasselbe gilt von der Auferweckung des Lazarus (B. 1) und der Ehebrecherin vor Christus (P. 7). Maria mit dem Kind (P. 5), die Enthauptung der hl. Katharina (P. 9) und die des Jakobus (P. 8) müssen sich daran anschliefsen. Für den letzten Stich (P. 8) giebt es ein Datum ante quem; da er im Schatzbehalter in der zwanzigsten Figur frei kopiert ist, muss ihn Stofs vor 1491 gestochen haben. Die hl. Genoveva, eine Kerze haltend (P. 10), zeigt zwar schon klarere Gewandung, aber dasselbe gestreifte Papier wie bei P. 4, P. 5, P. 8 und P. 9 ist dafür verwendet. Die dürren und langen Finger deuten auf Krakauer Arbeiten hin.

In der Nürnberger Zeit könnte nur die stehende Maria mit dem Kinde (B. 3 = P. 6) wegen der Klarheit des Gewandes und der Ähnlichkeit des Marientypus mit dem auf dem Bamberger Altar entstanden sein.

[4]) Man vergleiche die Bildung der Hände und die Behandlung des nackten Körpers.

[5]) Wolgemut muss entweder selber geschnitzt oder Gesellen, die nach seinen Zeichnungen arbeiteten, in seiner Werkstatt beschäftigt haben. Für den Zwickauer Altar lieferte Wolgemut aufser den Gemälden auch die Schnitzfiguren, die die wolgemutischen Typen zeigen. Auch die Schnitzereien des um 1500 gestifteten jetzigen Hauptaltars zu Heilsbronn, hauptsächlich die beiden weiblichen Relieffiguren, sind den Zwickauer Gestalten auffallend ähnlich. 1490 übertrug man ihm die Restauration des schönen Brunnens.

VEIT STOSS

DIE ZEHN GEBOTE

LINDENHOLZTAFELN IM NATIONAL-MUSEUM ZU MÜNCHEN

JAHRBUCH D. K. PREUSS. KUNSTSAMML., 1900

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

gehen, bis endlich H. Stegmann in ihr die Bronzegusstechnik erkannte und G. v. Bezold die Verwandtschaft mit den Apostelfiguren am Sebaldusgrabe und mit dem kananäischen Weibe auf dem Tucher-Epitaph beobachtete.[1])

Während die Kritik die genannten Werke dem Stoſs heute absprechen muss, so ist es dafür möglich, ihm eine bisher unbeachtete zusammengehörige Folge für seine Stilwandlung aber wichtiger Werke wieder zuzuweisen. Es sind dies sechs gut erhaltene, aus Lindenholz geschnitzte Reliefs mit der Darstellung der zehn Gebote, die aus Schloss Ambras ins Bayerische National-Museum zu München gelangten. Obwohl unbezeichnet, wird man in ihnen doch sichere Kennzeichen der Stoſs'schen Hand erkennen. Sie haben die Gröſse von 25×16 cm, und ein einfacher Leisten umrahmt die vertiefte hochreliefartige Bildfläche. Die erste Tafel dient als Einführungsscene, und die übrigen fünf illustrieren je zwei Gebote.

Veit Stoſs
Moses empfängt die Gesetzestafeln
Relief vom Rosenkranz im Germanischen Museum

Auf der ersten erhält der knieende Moses von Gottvater die Gesetzestafel. Die kleinen Figuren im Hintergrunde stellen den Tanz um das goldene Kalb dar, über dessen Anblick Moses empört die Gesetzestafeln zerbrochen und drohend die Rechte erhoben hat. Die Komposition ist mit einigen Änderungen eine Wiederholung der gleichen Scene aus dem Rosenkranze (s. die Abbildung), und das Bewegungsmotiv des Moses, die Haltung und Gestaltung seiner Hände ist fast dieselbe, nur erscheint auf dem kleineren Rosenkranzrelief alles feiner und flotter und die Gewandung klarer als auf der mühsamer und glätter gearbeiteten Münchener Tafel, deren gröſsere Fläche eine kleinere Fältelung zuliefs. Sonst aber ähnelt der Faltenwurf dem auf den Bamberger Flügelreliefs (s. die Abbildung). So kehren als auffallendes Merkmal die wulstartig geringelten Ärmel bei dem stehenden Mohren der Anbetung wie bei Kain auf der Ermordung des Rosenkranzreliefs wieder. Der Typus Gottvaters gleicht den Männergesichtern auch dort und denen auf den Bamberger Flügeln, und endlich sind die Gräser auf der Erde ebenso wie auf der Bamberger Flucht nach Ägypten behandelt.

Die zweite Tafel verbildlicht das erste und zweite Gebot. Vor der Dreieinigkeit, auf die ein Engel weist, knieen links zwei Männer im Gebet, während rechts ein Landsknecht die Hand zum Schwur erhoben hat und auf die Einflüsterungen des Teufels nicht achtet. Als Illustration des zweiten Gebotes fluchen im Hintergrunde drei Landsknechte beim Würfelspiel. Das Spruchband darüber und das um das Kreuz sich schlängelnde sind wie bei einigen der übrigen Tafeln ohne die beabsichtigte

[1]) Vergl. Mitteil. des Germ. Nationalmuseums, 1896, S. 29 Nr. 2.

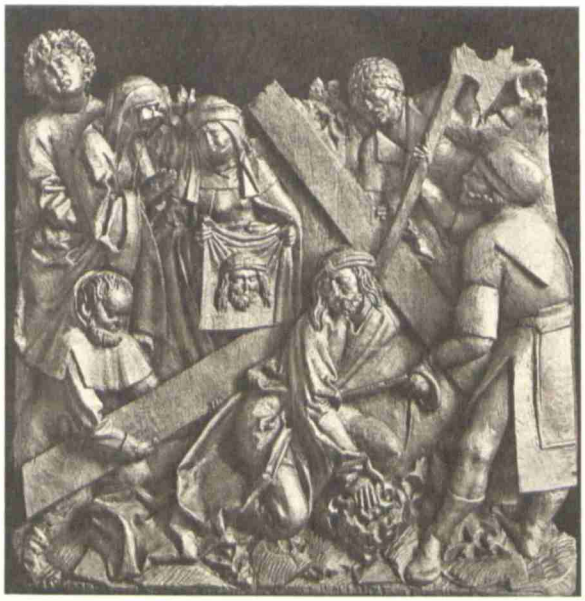
Inschrift geblieben. Nach einigen Vergleichen erscheint auch hier die Meisterschaft des Stofs zweifellos. Der Typus Gottvaters ist der bereits bekannte, die Stellung des Schwörenden entspricht der des Mohren auf der Bamberger Anbetung (s. die Abbildung), und die Haltung der Knieenden kehrt auf der Krakauer Darstellung im Tempel wieder. Ihre Gewandung erinnert an den Bamberger Altar.

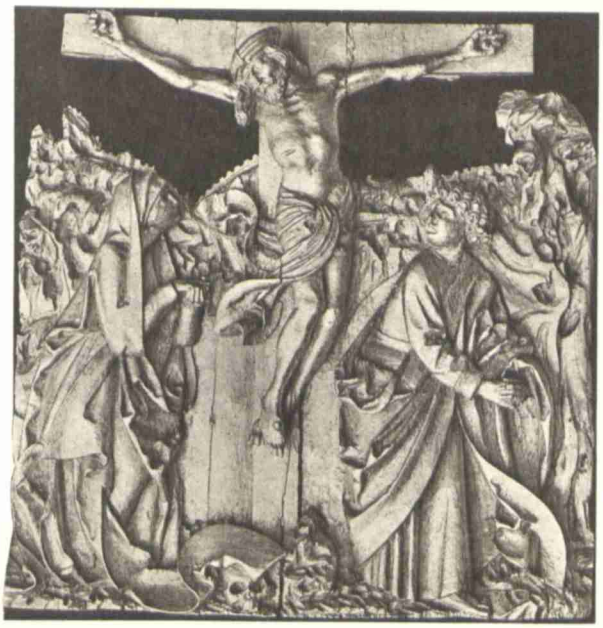
Vorn auf der folgenden, das dritte und vierte Gebot darstellenden Tafel vollzieht ein Priester, hinter dem ein Ministrant kniet, die Messe, und etwas abseits beten eine Frau und ein Mann, an dessen Seite ein Engel ist, das Muttergottesbild an. Oben im Hintergrunde bringen die guten Kinder ihrem alten Vater Geschenke, während der hinter diesem stehende Sohn, dem der Teufel ins Ohr flüstert, höhnisch zusieht. Die Gesichtsbildung der knieenden Frau des Vordergrundes mit der grofsen runden Stirn und der gebogenen Nase findet sich schon auf der Berliner Grablegung vom Rosenkranze (s. die Tafel), und die steife Haltung der schmalen Hand ist auch auf dem Berliner Relief des Todes der Maria sichtbar. Die auffallendste Ähnlichkeit in der Haltung des Körpers und der Hand aber besteht zwischen dem knieenden Manne und dem Apostel Jakobus auf dem Kupferstiche P. 8 (s. die Abbildung).

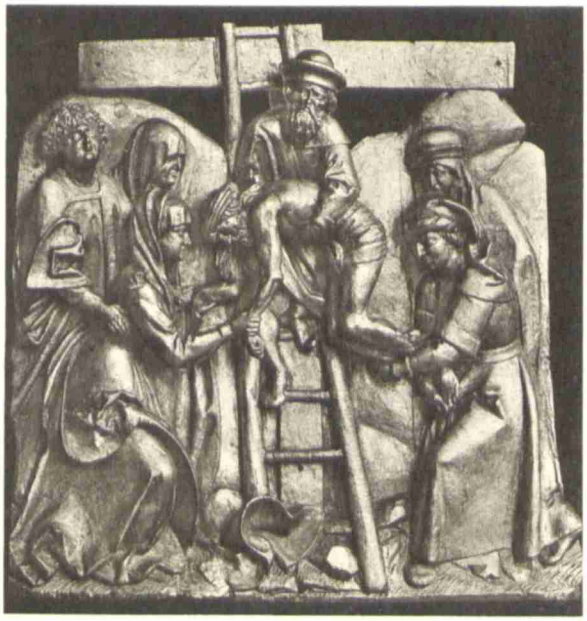
Veit Stofs
Anbetung der Könige
Relief vom Altar in der Oberen Pfarrkirche zu Bamberg

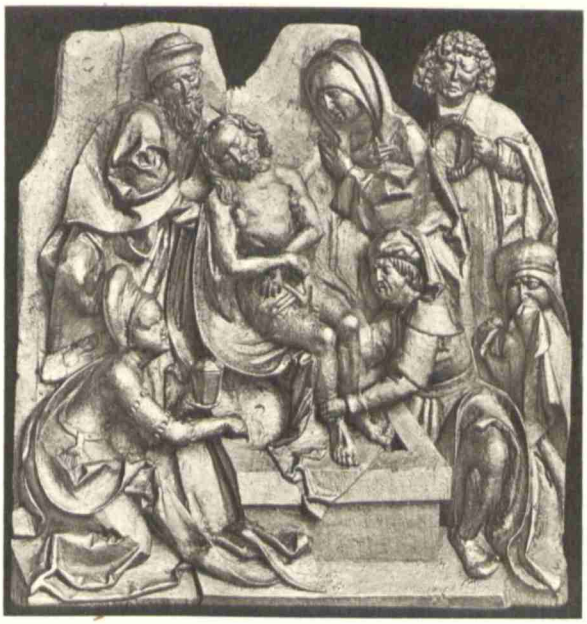
Die gespreizte Stellung des Henkers auf demselben Stich erinnert auch an die steife Haltung des mordenden Landsknechtes auf der vierten Tafel, wo das fünfte und siebente Gebot verbildlicht ist. Im Vordergrunde duckt sich der Pilger unter dem tödlichen Schlag. Im Hintergrunde stehlen zwei Diebe Geld, Becher und Kleider. Beidemal ermuntert der Teufel zur bösen That. Die steife Haltung der Hand und das Bewegungsmotiv des sich duckenden Pilgers ist für Stofs charakteristisch und findet sich ähnlich auf dem Krakauer Flügel mit der Darstellung im Tempel.

Das sechste und achte Gebot findet sich auf der fünften Tafel, der Ehebruch neben dem ungerechten Richter. Ein Ritter ist vom Pferde gestiegen und küsst eine vor ihm halb zur Erde gesunkene Frau, der er seinen Geldbeutel hingeworfen









VEIT STOSS

RELIEFS VOM NÜRNBERGER ROSENKRANZ

IM K. MUSEUM ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

hat. Etwas abseits steht ein Engel, der sich beide Hände vor das Gesicht hält und bei jenem Anblick bitterlich weint. Äufserst fein ist diese Figur empfunden, und sie zeigt, wie die knieende Frau, in der Gewandung deutlich die bewusste Nachahmung italienischer Formengebung. Die Gesichtsbildung der letzteren lässt sich mit dem Marientypus auf den Bamberger Flügeln vergleichen. Die rasche Bewegung des Ritters ist ähnlich der des Soldaten, der Christus am Haupthaar packt, auf der Gefangennahme des Rosenkranzes. Die Darstellung des ungerechten Richters erinnert in der genrehaften Auffassung an die bekannte Nürnberger Gruppe im Germanischen Museum, die aus stilistischen Gründen dem Stofs angehört. Ihre Echtheit wird indirekt durch die neue Zuweisung der Münchener Arbeiten beglaubigt.

Veit Stofs
Enthauptung des Jakobus
Kupferstich P. 8

Das letzte Relief ist gefüllt mit der Darstellung des neunten und zehnten Gebots. Eine Frau, hinter der ihr Mann steht, weist die verführerische Geste eines Reiters zurück. Die Gesichtsbildung der Frau und der Typus des dahinterstehenden Ehemannes sind vom Rosenkranze bekannt. Auch die gezwungene Haltung der schmalen Hände sowie die Hufe und der geknotete Schweif des Pferdes bieten Analogieen zum Rosenkranze und zum Bamberger Flügel der Flucht nach Ägypten. Wie auf der fünften Tafel ist die Gewandung der Frau nach dem Geschmacke der Renaissance arrangiert. Dass aber dem Spätgotiker Stofs ein so feines Verständnis für die neue Kunstwelt wie den Vischers bei weitem nicht eigen war, zeigen gerade die Figuren, in denen Renaissancemotive entlehnt sind.

Deutlicher noch als der Bamberger Altar lassen unsere sechs vermutlich ursprünglich unbemalt gewesenen Reliefs erkennen, dass Stofs noch zwei Jahre vor seinem Tode die hastig und leidenschaftlich bewegten Figuren beibehalten hat, aber schliefslich doch von der ganz Deutschland überflutenden Renaissancebewegung nicht zu seinem Vorteil beeinflusst ist. Gerade weil sein Stil durch nur äufserliche Herübernahme des fremden Elements etwas Glattes, zuweilen Manieriertes bekommt, konnten die sechs Münchener Reliefs so lange übersehen werden.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES HOLZSCHNITTWERKS JÖRG BREUS

VON CAMPBELL DODGSON

I. JÖRG BREU ALS ILLUSTRATOR DER RATDOLTSCHEN OFFIZIN

Dass Breu zu Erhard Ratdolt in den beiden ersten Jahrzehnten des XVI Jahrhunderts dauernde Beziehungen unterhielt, hat Robert Stiassny hervorgehoben,[1]) indem er nicht nur die beiden bezeichneten Blätter aus liturgischen Drucken vom Jahre 1504, sondern zum ersten Male auch die unbezeichneten Holzschnitte des Konstanzer Breviers von 1516 diesem Meister zuschrieb. Von diesem Standpunkt ausgehend, machte ich es mir zur Aufgabe, die ursprüngliche Verwendung der anerkannten Holzschnitte Breus bibliographisch festzustellen, dann alle übrigen illustrierten Bücher der Ratdoltschen Offizin nach 1500, soweit diese zugänglich waren, zu untersuchen, ob nicht etwa dieselben noch andere, unbeschriebene Werke desselben Meisters enthalten dürften. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen, soweit ich sie mit Hilfe der Sammlungen des Britischen Museums und mit kurzer Benutzung anderer Sammlungen auf verschiedenen Reisen abschliefsen konnte, teile ich im folgenden mit.

A. DIE BEZEICHNETEN HOLZSCHNITTE VON 1504

1. Kanonbild. Christus am Kreuze; links steht Maria, rechts Johannes; unten links auf einem Steine das Monogramm. P. III. 295. 2. Schreiber 380.

Dieser Holzschnitt kommt in drei verschiedenen Zuständen vor.

Ich habe mich bestrebt, soweit wie möglich festzustellen, in welchen Missalien der erste und zweite Etat erschienen und zu welchen Ausgaben jene Abdrücke gehören, welche hier und da in verschiedenen öffentlichen Sammlungen Deutschlands zu treffen sind. Das Identifizieren solcher losen Blätter ist nur dadurch möglich, dass man den unten bezw. auf der Rückseite (eigentlich Recto des Blattes) stehenden Text mit dem in den betreffenden Missalien zu lesenden vergleicht. Es erschien mir also zweckmäfsig, sowohl das in einigen Ausgaben unter dem Kanonbild stehende Gebet, wie auch die Anfangs- und Schlussworte der auf der Rückseite gedruckten »Prefatio« so genau wie möglich wiederzugeben. Fast alle hier beschriebenen Exemplare, die mir persönlich zu Gesicht gekommen, sind mit einem Sternchen (*) versehen. Nur in einzelnen Fällen verdanke ich die Abschrift der liturgischen Texte der Liebenswürdigkeit der Herren Bibliothekare und Konservatoren.

I. Der Kopf des Johannes wird in verlorenem Profil, fast von hinten, gesehen (s. Abb. 1). Der landschaftliche Hintergrund reicht bis an die Zehen des Gekreuzigten. Die Einfassung ist dreifach. Mafse 224 : 143 mm.

[1]) Zeitschr. f. christl. Kunst, 1894, VII. Sp. 108.

Erschien nur im Missale Constantiense, Augsburg, E. Ratdolt, 24. Apr. 1504 Fol. Panzer, Ann. Typ. VI. 133. Weale, Catalogus Missalium p. 58.

Am Ende: Liber missalis sm ritum ecclesie | Constañ. p. Erhardū ratdolt | mira imprimendi arte: qua nup | venecijs: nūc Auguste vindeli- | cor' excellit nominatissim'. Au- | guste impssus finit felicit'. Anno | dñi. M. cccc. iiij viij Kal. may.

Koloriert, auf Pergament, am Verso des dritten von acht nicht numerierten, den Messkanon enthaltenden Blättern mit Signatur f (fi, fii, die folgenden Blätter nicht signiert), welche zwischen Fol. CXXXIIII und CXXXV eingeheftet sind. Es steht kein Text unter dem Kanonbild. Am Recto steht die Rubrik: Prefatio quotidiana, dann 10 Zeilen Text in einer Spalte, schwarz gedruckt mit einigen roten Majuskeln:

Abb. 1

Abb. 2

1. Per omnia secula seculorum. Dominus vobiscum. Sursum

. . . . . .

10. na in excelsis. Benedictus qui venit in noīe dni: osanna in excelsis.

Das Missale: *London (British Museum). Weale citiert weitere Ex. in Brüssel (Bibliothèque des R. R. P. P. Bollandistes, defekt), Paris (Bibliothèque Mazarine). Zürich (Kantonale Lehranstalten). Dem Exemplar in *St. Gallen (Stiftsbibliothek, Inc. 1005) fehlt das Kanonbild.

Loses Blatt, wie beschrieben: *Stuttgart (Mus. d. bild. Künste).

II. Der Kopf des Johannes ist durch das Einsetzen eines neuen Holzstückes geändert worden. Jetzt blickt er, in gewöhnlichem Profil, aufwärts nach links (s. Abb. 2). Hintergrund, Einfassung und Mafse wie I.

II erschien:

a) In Speciales | misse. Ohne Ort und Jahr, ohne Namen des Druckers (Augsburg, E. Ratdolt, 1504?), Fol.

Koloriert, auf Pergament, am Verso des nicht numerierten Blattes nach Fol. XXV. Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

Et famulum tuum epm nostrū cum omnibus sibi cōmissis: ab omni adversitate custodi: et pacē ecclesie nostris ɔcede tpibus.

Auf der Rückseite (Recto des Bl.) stehen 1 1/4 Spalten Text, schwarz und rot gedruckt:

(l.) 1. equalitas. Quã laudant angeli (r.) 1. & nostras voces ut admitti iube
. . . . . .
41. one concelebrant. Cum quibus 9. ni. Osanna in excelsis.

Das Missale: *St. Gallen (Stiftsbibliothek, Inc. 1016), von Weale nicht erwähnt.[1])

b) Ausgabe unbestimmt.

Koloriert, auf Pergament. Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

At famulũ tuum ep̃m nostrũ cum omnibus sibi commissis: ab omni aduersitate custodi: et pacẽ ecclesie nostris ɔcede tpibus.

Auf der Rückseite (Recto des Bl.) stehen 1 1/4 Spalten Text, schwarz und rot gedruckt:

(l.) 1. equalitas: Quã laudant angeli, (r.) 1. & nostras voces vt admitti iube
. . . . . .
41. Cum quibus 9. ni. Osanna in excelsis.

Loses Blatt: Berlin (K. Kupferstichkabinet).

c) In Liber missalis specialis secundum ritum ecclesie Augustensis. Auguste, per Erhardum Ratdolt, 12. Apr. 1505. Weale p. 30.

Koloriert, auf Pergament, vor dem Kanon Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

Et famulum tuum ep̃m nostrũ cum omnibus sibi commissis: ab omni aduersitate custodi: et pacẽ ecclesie nostris cõcede tpibus.

Auf der Rückseite (Recto des Bl.) steht kein Text.

Das Missale: *München (Hof- und Staatsbibliothek).

Loses Blatt, wie beschrieben: *München (K. Kupferstichkabinet). Nürnberg (Germ. Museum), koloriertes Exemplar auf Pergament; hat keinen Text auf der Rückseite, gehört also wahrscheinlich dieser Ausgabe. Da das Blatt bis zum Rande des Holzschnittes beschnitten, fehlt das Gebet unten.

d) In Missale Saltzeburgeñ. Venetiis, P. Liechtenstein, 3. Dez. 1507. Fol. Weale p. 177. Am Ende: . . . . . impensis | prouidi viri Joãnis Reimã | de ɛ̃oringaw: Arte qdem Petri | Liechtẽstein Venetijs haud | mediocri cura impressuz An | no virginei partus. 1507. ter | tio nonas decembris.

Koloriert, am Verso des ersten von acht nicht numerierten Pergamentblättern nach Fol. cxc. Unter dem Holzschnitt steht kein Text; die Rückseite ist auch leer.

Das Missale: *London (British Museum). *München (Hof- und Staatsbibliothek), defekt. Weale erwähnt weitere Exemplare in Salzburg und Wien (Hofbibliothek).

Dass das Kanonbild von Breu in dieser Ausgabe vorkomme, hat schon W. L. Schreiber behauptet (Manuel de l'Amateur, Nr. 380). Diese Behauptung wird vom Herzog von Rivoli bestritten (Les Missels Imprimés à Venise, VI), weil angeblich die beiden Exemplare in München (2° Liturg., 300, 301) das italienische Kanonbild enthalten, welches in den meisten von Liechtenstein gedruckten Missalien vorkommt. Über die Beschaffenheit der Münchener Exemplare bin ich

[1]) Weale erwähnt (op. cit. p. 192) folgende Ausgabe: Misse speciales, Impresse Auguste per Erhardum Ratdolt (c. 1504). Exemplare angeblich in Berlin (K. Bibl.), Eichstätt (Stadtbibl.), Karlsruhe (Hofbibliothek). Auf Anfragen erhielt ich folgende Antworten. Berlin: keine solche Ausgabe in der K. Bibliothek vorhanden. Eichstätt: es giebt zwar eine Ausgabe wie beschrieben, aber ohne allen Bildschmuck. Karlsruhe: ein defektes Exemplar; der ganze Kanon fehlt; die Ausgabe ist doch wahrscheinlich die von 1496 (Hain 11249).

nun durch die freundlichen Mitteilungen Dr. F. Bolls und meine spätere Besichtigung der Bücher völlig unterrichtet. Das eine (300) enthält thatsächlich nur italienische Illustrationen, und der Kanon mit dem italienischen Kanonbild ist auf Papier gedruckt. Das andere (301) ist dagegen ursprünglich dem Exemplar des British Museum durchaus gleich gewesen: es enthielt nämlich einen auf acht Pergamentblättern mit deutschen, und zwar mit den Ratdoltschen Typen gedruckten Kanon, welcher mit dem Kanonbild Breus und der unten zu beschreibenden kleineren Initiale T des »Te igitur« (s. S. 204) geziert war. Die acht Blätter sind im Londoner Exemplar vollständig erhalten; in München fehlen das Kanonbild und das letzte (leere) Blatt; erhalten ist nur der entsprechende Pergamentfalz. Dieses Missale erschien also offenbar in zwei verschiedenen Ausgaben bezw. Auflagen, welche in allen Einzelheiten mit Ausnahme des Kanons identisch sind. Dass der Kanon der »deutschen« Ausgabe, wie ich die mit dem Breuschen Holzschnitt versehene nennen darf, nicht blofs zufällig in einem einzelnen Falle mit einem defekten Exemplar der »italienischen« Ausgabe zusammengebunden wurde, erhellt nicht nur aus der ähnlichen Beschaffenheit der beiden Exemplare in London und München (301), sondern auch aus dem Zustand des Holzschnittes. Dieser erscheint nämlich im II Etat *nur hier* ganz ohne Text: in den oben (a, b, c) beschriebenen, von Ratdolt gedruckten und herausgegebenen Missalien hat das Bild immer unten das Gebet für Kirche und Bischof; der Kanon des Salzburger Missale konnte also keiner früheren Ausgabe ohne Veränderung entlehnt sein.

Eine gleichzeitige *Kopie nach II*, ohne Monogramm, mit dreifacher Einfassung, erschien in Missale Speciale, Venetiis, L. A. Giunta, 5. Aug. 1504, Fol. (Weale pp. 30, 192. Duc de Rivoli, Les Missels Imprimés à Venise, 1896, pp. VI, 63, 64, 271).

Am Ende: . . . . Impressū Venetijs per Lucam Anthoniū de Giunta Florentinum. Impensis Christofori Thum ciūis Augusteñ. Anno dñi. M. cccc. IIII. nonas Augusti.

Koloriert, auf Pergament, von dem Kanon. Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

Et famulū tuū epm nostrū cu oibus sibi cōmissis ab oi
aduersitate custodi et pacē ecclesie nostris cōcede tpibus.

Das Missale: München (Hof- und Staatsbibliothek), 2 Ex. Weale citiert weitere Exemplare in Frankfurt a. M. (Stadtbibliothek), Genf (Stadtbibliothek) und Melk (Benediktiner Stiftsbibliothek).

Loses Blatt, wie beschrieben, 225:142: *München (Königliches Kupferstichkabinet).

Reproduktion: Rivoli, op. cit. p. 66.

III. Der Kopf des Johannes wie II. Der obere Teil des Hintergrundes ist entfernt worden. Jetzt reicht die Landschaft nur bis an die Kniee der beiden Heiligen. Die äufsere Einfassungslinie ist auch entfernt worden, so dass das Blatt nur 219:135 mm misst. Späte Ausgabe. Unten steht die Verlegeradresse: Antony Formschneider zu Franckfurdt. Reproduktion bei Hirth u. Muther, Meister-Holzschnitte (1893), Taf. 91, nach dem Original im Besitze Dr. Pallmanns in Frankfurt a. M.

2. Maria, auf einem Sockel, mit den Schutzheiligen von Konstanz, Konrad (l.) und Pelagius (r.), innerhalb eines gotischen Portals; in den Zwickeln oben liegende Figuren des ersten Menschenpaares (l. Eva, r. Adam); daneben die getrennte Jahreszahl 15 . . . 04. Vorn am Sockel das Wappen des Bischofs von Konstanz, Hugo von Hohenlandenberg (1496—1532), mit Bischofsmütze und Stab. Unten rechts das Monogramm des Künstlers. Einfache Einfassung, 226 : 141. Schr. 2022 (Anm). Stiassny, Zeitschr. f. christl. Kunst VI, Sp. 292.

Der Holzschnitt erschien:

a) In Missale Constantiense, Augsburg, E. Ratdolt, 24. Apr. 1504. Fol. Weale p. 58.

Koloriert, auf Papier, am Verso des ersten (nicht numerierten) Blattes; die Rückseite (Recto des Bl.) ist leer. Unter dem Holzschnitt stehen die Namen der Heiligen in gotischen Lettern mit beweglichen Typen gedruckt: l. Sanctus Conradus, r. Sanctus Pelagius. Das Bischofswappen ist in zwei Farben, rot und schwarz, gedruckt.

Das Missale: *London (British Museum), *St. Gallen (Stiftsbibliothek), Inc. 1005.

Loses Blatt (wie beschrieben): *Dresden (Sammlung Friedr. Aug. II), *Stuttgart (Mus. d. bild. Künste), Wien (Albertina).

Reproduktion nach dem Dresdener Exemplar, Zeitschr. f. Christl. Kunst, VI Sp. 293—4.

b) Ausgabe unbestimmt; später als a.

Wie a, koloriert, auf Papier, Rückseite leer, Bischofswappen zweifarbig gedruckt. Die Namen unten sind abgekürzt und mit anderen Typen gedruckt: l. S. Conradus, r. S. Pelagius.

Loses Blatt: *Stuttgart (Mus. d. bild. Künste).

c) In Constitutiones synodales ecclesie cōstantieñ. Augsburg, E. Ratdolt, 1510, Fol. Panzer, Ann. Typ. XI. p. 368, Nr. 51b.

Koloriert, am Verso des Titelblattes; kein Text unten; das Bischofswappen ist nur schwarz gedruckt, dann weiter (rot und gelb) mit dem Pinsel koloriert. Am Recto der fünfzeilige Titel: Constitutiones synodales | ecclesie cōstantieñ. Ad lau- | dem dei edite. Anno domi | ni millesimo quadringen- | tesimo nonagesimo septimo. Dann die Widmung eines Gedichtes: Ad reverendissimū dominū Hugonem de Landenberg | ecclesie Constantieñ epm. Elogium Sabastiani Brant. Es folgt schliefslich das Gedicht, in zwölf elegischen Versen: 1. Numine diuino presul . . . . . , 12. . . . . consona principijs.

Das Buch: *St. Gallen (Stiftsbibliothek) Inc. 436b.

Loses Blatt, nur der Titel, wie beschrieben: *London (British Museum, Print Room); hier nur das Wappen koloriert.

B. DIE UNBEZEICHNETEN HOLZSCHNITTE VON 1515—1516

Auf Kosten Georg Ratdolts erschienen im Jahre 1515 in Augsburg zwei liturgische Bücher der Regensburger Diözese, eine Quartausgabe des Missale und eine Oktavausgabe des Breviers in zwei Bänden. Meines Wissens sind das die einzigen Werke, welche den Namen von Georg Ratdolt tragen.[1]) Seine Lebensverhältnisse waren Zapf unbekannt; er war ein Sohn des berühmten Erhard und, wie es scheint,

[1]) Wie mir Mr. Weale brieflich mitteilt, soll eine ebenfalls von oder für Georg Ratdolt im Jahre 1520 gedruckte Ausgabe des Breviarium Curiense existieren. Nur einmal ist dem genannten Herrn ein defektes Exemplar (nur ein Band) dieser Ausgabe zu Gesicht gekommen (bei einer Versteigerung in München vor etwa 20 Jahren). Der von ihm damals kollationierte Band enthielt einen Holzschnitt und verschiedene Initialen. Er vermag keine litterarische Quelle für diese Ausgabe anzuführen. Meine an verschiedene Bibliotheksverwalter gerichteten Anfragen blieben ohne Erfolg. Dagegen besitzt die Stiftsbibliothek in St. Gallen (Inc. 466—7) eine *Quartausgabe, ohne Druckernamen, des »Index sive Directorium horarum secundum ritum Curien. diocess. dicendarum . . . . . Impressum Auguste Vindelicorum. Anno A Natiuitate Christi. M. D. xx.«, welche vermutlich gleichzeitig mit einer 1520 erschienenen Ausgabe des Breviers der Diözese Chur herausgegeben wurde. Dieses Direktorium enthält aber keinen Holzschnitt von Breu, sondern, als einzige Verzierung, am Verso des Titelblattes, einen unbeschriebenen Holzschnitt Hans Schäufeleins: die Wappen Paul Zieglers, Bischof von Chur 1503—41, und des Bistums Chur, mit zwei Engeln als Schildhalter; unbezeichnet, 96 : 105 mm. Eine Beteiligung Jörg Breus an den Illustrationen des Breviers von 1520, wenn eine solche Ausgabe überhaupt existiert, ist also keineswegs anzunehmen. Dieselben dürften eher, wie der Holzschnitt des Direktorium, von Schäufelein herrühren.

Teilnehmer im väterlichen Geschäft,[1]) aber kein selbständiger Drucker. Das Regensburger Brevier ist mit denselben Typen, teilweise mit denselben figürlichen Initialen (von Breu) gedruckt wie das Konstanzer Brevier von 1516, der letzte Druck Erhard Ratdolts. Es sind die meisten Initialen jenes Breviers und sämtliche gröfsere Initialen des Missale eigens zu diesen Ausgaben entworfen und sonst nirgends verwendet. Beide Ausgaben wurden auf Befehl des Pfalzgrafen Johann (1488—1538), eines Sohnes des Herzogs Philipp von Bayern, gedruckt, der seit 1507 Administrator des Regensburger Bistums war. Soweit ich weifs, ist keine der beiden bis jetzt in der Fachlitteratur erwähnt worden; ich glaube also durch ihre Beschreibung die Kenntnis des Holzschnittwerks Breus wesentlich erweitern zu können.

Das Regensburger Missale 1515.

Titel (rot gedruckt): Missale scd'm ritum ac | cōsuetudinem Ra- | tisponeñ ecclesie. | de nouo quā | castigatis- | sime Im | press- | sū.

Am Ende: Liber missalis s'm ritū ac cō | suetudinē Ratispoñ. ecclesie | in Augusta vindelicor' imp̄s | sus est. Jussu et ɔsensu Reue | rendissimi in xp̄o p̄ris, ac dñi | dñi Johānis cometis palati | ni Rheni, ac duc' bauarie ɔc. | et eiusdem Ratispoñ ecclesie admīstratoris. Expensis v'o & sumptibus Jorgi Ratdolt | ciuis Augusteñ. Anno dñi. | M. ccccc. xv. quinto die men | sis Januarij. 4°.

Vollständige Exemplare in *Cambridge (University Library AB. 12. 40) und *München (Hof- und Staatsbibliothek, 4° Liturg. 406). Weale, p. 128, erwähnt Ex. in Regensburg (Kreisbibliothek), Nice (Bibliothek des Grafen von Villafranca) und Budapest (Nationalmuseum).

Holzschnitte von Breu (sämtlich unbezeichnet):

1. Verso des Titelblattes, Petrus als Schutzheiliger der Regensburger Diözese. Er steht, barhaupt, mit zweifachem Nimbus, in Dreiviertelansicht nach links gewandt, unter einem Rundbogen, vor einer niedrigen Mauer und hält in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, in der Linken einen Schlüssel. Neben seinen Füfsen links das Bischofswappen, rechts das bayerisch-pfälzische Wappen. Der Fufsboden ist parkettiert. Im Hintergrunde sind Gebirge, Bäume und eine Stadt. 179 : 125.

2. Fol. 1a (Sig. a. 1. a.), Initiale A (Ad te levavi). Der gekrönte David kniet, nach links blickend; seine Harfe liegt auf dem Boden; im Hintergrunde schroffe Gebirge. 58 : 50.

3. Fol. xiib (Sig. b. 4. b.), Initiale P (Puer natus est nobis). Die Geburt Christi. 46 : 41.

4. Fol. xixa (Sig. c. 3. a.), Initiale E (Ecce advenit dominator dominus). Anbetung der Könige. Maria sitzt links mit dem Kinde, oben sieht man den Stern. 47 : 41.

5. Fol. xciiib (Sig. m. 5. b.), Initiale R (Resurrexi et adhuc tecum sum). Die Auferstehung. Rechts und links zwei Wächter. 47:41.

6. Fol. cviiib (Sig. o. 4. b.), Initiale V (Viri galilei). Die Himmelfahrt. Rechts erkennt man Maria, im Vordergrund Johannes, im knieenden Kreise der Apostel. Die Füfse und Gewandzipfel des aufschwebenden Christus sind allein noch sichtbar. 47:41.

7. Fol. cxiiib (Sig. p. 1. b), Initiale S (Spiritus domini replevit orbem terrarum). Das Pfingstfest. 47:41.

8. Fol. cxxa (Sig. p. 8. a.), Initiale B (Benedicta sit sancta trinitas). Die heilige Dreifaltigkeit. Gottvater, mit der kaiserlichen Krone, trägt auf seinem

[1]) Vergl. G. R. Redgrave. Erhard Ratdolt and his Work at Venice p. 5 (Monographs published for the Bibliographical Society, Nr. I. 1894).

Schofse den Körper des Heilands. Links, über dem Haupte des letzteren, sitzt die Taube. 47:41.

9. Fol. CXXIa (Sig. q. 1. a.), Initiale C (Cibavit eos ex adipe frumenti). Zwei Engel halten eine Monstranz. 47:41.

10. Fol. CXXIIa (Sig. q. 2. a.), Initiale D (Domine, in tua misericordia speravi). Im Höllenfeuer fleht der reiche Mann Abraham um Erquickung, der seine Bitte mit abschlägigen Gebärden entgegennimmt. Lazarus fehlt. 47:41.

11. Fol. CLIXb (Sig. v. 7. b.), Initiale T (Terribilis est locus iste). Eine Kirche (zur Widmungsfeier derselben). 47:41.

[Fol. CXCIVb (verso des 5. Pergamentblattes des Kanons; die Vorderseite ist leer), Kanonbild: Christus am Kreuz, zwischen Maria und Johannes. Der geaderte Kreuzstamm steht vermittelst eines Keiles in einem grofsen, viereckigen Holzklotze fest. Das lange Schamtuch ist links gefaltet; beide Zipfel hängen frei. Maria sieht mit gefalteten Händen den Heiland an. Johannes steht rechts, im Halbprofil nach links; er drückt die Hände zusammen und beugt sich etwas unbeholfen, indem er den rechten Fufs auf den Klotz lehnt. Der Nimbus des Gekreuzigten erreicht die äufserste Linie der dreifachen Einfassung. 176:129.

Dieses wunderlich gezeichnete und derb geschnittene Kanonbild wurde schon 1503 in der Quartausgabe des Missale Pataviense (Augsburg, Erhard Ratdolt. Panzer. Ann. Typ. IX. 379. 15b. Weale. p. 120) gedruckt, und ist unseres Künstlers kaum würdig. Ich beschreibe es hier in der Reihenfolge der Illustrationen, ohne es Breu zuzuschreiben.]

12. Fol. CXCVa (recto des 6. Blattes des Kanons), Initiale T (Te igitur) mit zwei die Leidenswerkzeuge tragenden Engeln. 80:67. Sicher von Breu; kommt auch in verschiedenen anderen Missalien vor (s. unten).

[Fol. XCVIIIb. Agnus Dei. Diam. 37. Mittelmäfsig; nicht von Breu; kommt öfters vor.]

13. Fol. CCa (Sig. A. 1. a.), Initiale D (Dominus secus mare). Die Berufung der Apostel Petrus und Andreas. 47:41.

14. Fol. CCLVIIIb (Sig. H. 3. b.), Initiale V (Vultum tuum deprecabuntur). Der Tod Mariä. Maria sitzt rechts, von einer Gruppe Apostel umgeben, deren einer eine Kerze in die Hand der Sterbenden legt. 47:41.

15. Fol. CCXCIIa (Sig. M. 5. a), Initiale E (Ego autem sicut oliva). Die vier Evangelisten; der Ochse und der Löwe liegen auf dem Boden, Lukas steht links und weist auf den Ochsen, Markus rechts über dem Löwen, mit einem aufgeschlagenen Buche in der Hand. Zwischen den beiden steht der Engel als Symbol des Matthäus, während Johannes (ohne den Adler) einen Kelch in der Hand hält. 47:41.

16. Fol. CCCXb (Sig. O. 7. b.), Initiale R (Requiem eternam dona eis, Domine). Begräbnis eines Toten. Die in Sterbekleider eingehüllte Leiche liegt im Vordergrunde. Hinten steht ein Priester, der in der Rechten einen Weihwasserwedel trägt; hinter ihm ein Kirchendiener. Rechts steht ein Kruzifix auf einem Tisch oder Altar. 47:42.

17. Fol. CCCXVIa (Sig. P. 5. a.), Initiale S (Salve sancta parens). Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde; unten zwei Engel, deren einer eine Posaune bläst. 47:41.

Dieses Alphabet besteht also aus 14 Buchstaben: B, C, D, D, E, E, P, R, R, S, S, T, V, V, welche im Durchschnitt 47:41 mm messen. (Der einzelne Buchstabe A gehört im strengsten Sinne diesem Missale, diesem Alphabete dagegen nicht: die Initiale T des Te igitur kommt sonst häufig vor.) Die eigentlichen Buchstaben be-

stehen aus Schnörkeln, Blätterwerk, Säulen, Füllhörnern, Cherubsköpfen und gleichen Renaissancemotiven. Das Figürliche nimmt den Hintergrund ein. Alles ist schön und ausdrucksvoll gezeichnet, wird aber in einzelnen Fällen durch mangelhaften Schnitt beeinträchtigt.

Das Regensburger Brevier, 1515. Zwei Bände.

Bd. I. Titel (rot gedruckt): Pars Hyemal' Breuiarij Ratispoñ.

Am Ende: De iussu ac consensu Reue | rendissimi in christo patris | ac dñi: domini Joannis: Co | mit' Palatini Rheni: ac du | cis Bavarie &c. Et Ratispo | nensis ecclie Administrator' | hic liber Breuiarij s'm usuz | ac consuetudinē eiusdem ec | clesie: Auguste vindelicorū | impressus est. Sed expēsis | et sumptib' Georgi ratdolt | ciuis Augusteñ. Anno domi | ni 1515 vicesima die mensis | Nouembris.

Bd. II. Titel (rot gedruckt): Pars Estivalis Breuiarij Ratispoñ. (Der Kolophon ist bis auf einige Buchstaben derselbe.)

8° Zapf II. 80. VII.

Vollständige Exemplare in *London (British Museum), 2 Ex., und München (Hof- und Staatsbibliothek). Zapf erwähnt ein Ex. in der Stiftsbibliothek zu St. Peter in Salzburg.

Abb. 3

Holzschnitte von Breu (sämtlich unbezeichnet):

Titelblatt (in beiden Bänden dasselbe): Petrus, als Papst und Schutzheiliger (s. Abb. 3) Regensburgs. Zu Füßen des Heiligen links das bischöfliche Regensburger, rechts das pfalzgräfliche Wappen. Einfache Einfassung. 125 : 84.

Initialen. Im Winterteil kommen nur vier verschiedene B vor:

1. Am Anfange des Psalters (Beatus), Halbfigur Davids mit der Harfe, im Halbprofil nach rechts; einfache Einfassung. 37 : 30.

2. Am Anfange der Pars hyemalis horarum canonicarum de tempore (Bethlehem), Halbfigur eines langbärtigen Propheten (Micha? s. dessen Kap. V. 2) im Turban; er

blickt aufwärts nach rechts, hebt die Linke und hält ein geschlossenes Buch in der Rechten; einfache Einfassung. 38 : 30.

3. Am Anfange des Ordo de festivitatibus sanctorum (Beatorum), Halbfiguren des Petrus mit dem Schlüssel (oben) und Paulus mit dem Schwerte (unten); im Winkel zwischen den beiden Krümmungen des Buchstaben ein nach innen gerichteter Cherubkopf; ohne Einfassung. 37 : 30.

Abb. 4

4. Am Anfange des Commune sanctorum (Benedictio), Halbfigur eines heiligen Bischofs mit der Bischofsmütze auf dem von Strahlen umgebenen Haupte; in den Händen Bischofsstab und Palme; im Winkel zwischen den beiden Krümmungen des Buchstaben ein nach aufsen gerichteter Cherubkopf; ohne Einfassung. 37 : 30.

Im Sommerteil kommen folgende Initialen vor:

Am Anfange des Psalters (Beatus), B, David mit der Harfe (wie oben).

5. Am Anfange der Pars estivalis de tempore (Veni), V, das Pfingstfest. Im Vordergrunde ist Petrus erkennbar; zu jeder Seite erblickt man noch zwei Apostel; sonst sind nur die auf den Häuptern rastenden feurigen Zungen sichtbar. 37 : 30.

6. Am Anfange des Proprium de sanctis (Adiuva), A, St. Petronella. Ihr rundliches Gesicht ist von Strahlen umgeben. Sie hält eine Palme in der Rechten und unterstützt mit der Linken den Kreuzbalken des Buchstaben. 37 : 30.

Am Anfange des Commune Sanctorum (Benedictio) wird die oben beschriebene Initiale B des Winterteils mit Petrus und Paulus wiederholt.

Wie im Missale, haben wir ein eigens für diese Ausgabe entworfenes und dem Text entsprechendes Alphabet aus sechs Buchstaben: A, B, B, B, B, V. Zu demselben Alphabet sind drei weitere Buchstaben (D, E, I) zu rechnen, die zuerst im Breviarium Constantiense erschienen, welches auch zwei der schon beschriebenen Initialen (B [David] und V [Pfingstfest]) enthält.

Es kommen ferner in jedem Bande des Breviers dieselben Buchstaben (C, D, D, E, G, M, S, V) eines kleineren (27:23 mm), rein ornamentalen Alphabetes vor, welches wahrscheinlich auch von Breu herrührt. Für ihn spricht wenigstens der karikierte Kopf mit langer Nase und offenem Munde des G sowie die Zeichnung der Blätter und Früchte auf anderen Buchstaben, namentlich C, E und S.

Das eine D ist weifs, mit schwarzem Ornament auf weifsem Grund, das andere D, sowie C, E, G, M, S, weifs und schwarz auf schwarzem Grunde. M ist ein zierlicher weifser Buchstabe mit weifsen Trauben und Rebenblättern auf schwarzem Grunde, V ein grotesker Kopf in Umrisszeichnung, aus dem Blätter sprieſsen, auf weifsem Grund, ohne Einfassung. Im Missale sind das zweite D (weifs auf schwarz) und ein im Brevier nicht vorkommender Buchstabe desselben Alphabetes, P, weifs auf schwarz mit Laubornament (Fol. CXCI), gedruckt.

Das Konstanzer Brevier, 1516.

Augsburg, E. Ratdolt (1516), 8°. Panzer, Ann. Typ. VI. 145. 88. Muther 964. Titel (rot gedruckt): Breuiarium iuxta ritum | et ordinem alme | ecclesie Constan. | studiose ac peruigili cu- | ra elabo- | ratum.

Die Druckerlaubnis, gegenüber dem Titelholzschnitt, ist von 1516: Datum Constañ In nostri ep̄alis palacii aula. Anno dñi. M. CCCCC. XVI. Am Ende des Bandes das zweifarbig gedruckte Signet Erhard Ratdolts.

*St. Gallen (Stiftsbibliothek), Inc. 321. Prachtvoll erhaltenes Exemplar; die Holzschnitte sind nicht koloriert. *München (Hof- und Staatsbibliothek), Liturg. 112. Schmutziges Exemplar mit kolorierten Holzschnitten; das farbige Wappen auf dem Titelblatt ist sehr fehlerhaft gedruckt.[1])

Die Holzschnitte (sämtlich unbezeichnet) wurden zuerst von Stiassny (Zeitschrift für christliche Kunst, 1894, VII Sp. 107—108) Jörg Breu zugeschrieben. Diese Bestimmung fand allgemeine Anerkennung und wurde z. B. von Dörnhöffer (Jahrbuch der kunsthist. Sammlg. d. Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1897, XVIII. 21) wiederholt. Das Brevier enthält fünf blattgroſse Illustrationen, drei Randeinfassungen und vier figürliche Initialen, wozu in der zweiten Ausgabe (München, Liturg. 113) eine fünfte hinzukommt.

[1]) Im zweiten, ebenfalls kolorierten und schlecht erhaltenen Exemplar in *München (Liturg. 113) — auch hier ist der rote Stock des Wappens schief gedruckt — sind die einzelnen Teile des Breviers in einer anderen Reihenfolge zusammengesetzt; es variieren sogar einige Stellen des Textes; schlieſslich fehlen zwei der Breuschen Holzschnitte (Verkündigung und Berufung Petri). Das Buch wird also richtig von Stiassny (a. a. O. VII. Sp. 108) als eine zweite, ebenfalls undatierte Ausgabe citiert. Dagegen ist Stiassnys Angabe, dass sich hier ein weiterer, in der ersten Ausgabe nicht vorhandener Holzschnitt Breus vorfinde, darum hinfällig, weil der betreffende, sehr rohe, kolorierte Holzschnitt (128:79) — keineswegs von Breu — kein Bestandteil des Buches, sondern nur eingeklebt ist. Die Darstellung der Ausgieſsung des heiligen Geistes kommt zwar im Brevier vor (Liturg. 113 auf Bl. 69a, am Anfang des Sommerteils, *nicht* in Liturg. 112), nicht aber als blattgroſser Holzschnitt, sondern als Initiale V (wie im Breviarium Ratisponense). Stiassnys Vermutung, der Holzschnitt sei schon etwa in dem von E. Ratdolt 1509 gedruckten Breviarium Constantiense verwendet worden, ist ebenfalls hinfällig; die Darstellung wäre eben in der genannten Ausgabe noch weniger passend als in der von 1516, da dieselbe keine Illustrationen, sondern als einzigen Bilderschmuck auf der Rückseite des ersten Blattes das schwarz und rot gedruckte Bischofswappen (80:79), von einem namenlosen Künstler, enthält (*British Museum). An die Editio Princeps von 1499 (Hain 3830), eine Folio-Ausgabe, ist gar nicht zu denken. Der Holzschnitt hat mit Breu, wahrscheinlich auch mit der Ratdoltschen Offizin, nicht das mindeste zu thun.

1. (Auf der Rückseite des zweiten unbezeichneten Blattes) Titelholzschnitt: Maria mit dem Kinde, zwischen den beiden Schutzheiligen von Konstanz, Konrad (l.) und Pelagius (r.). Vorn steht das von zwei Stöcken, rot und schwarz, gedruckte Wappen des Bischofs Hugo von Hohenlandenberg, mit Bischofsmütze und Stab. Oben wird die Kleeblattform eines gotischen Portals beibehalten, ohne dass in den Füllhörnern und Delphinen des ornamentalen Bildabschlusses eine Spur von gotischen Motiven noch wahrzunehmen ist. Doppelte Einfassung, 127 : 81. Unten, mit beweglichen Typen gedruckt, die Namen der Heiligen, l. Sanctus Conradus, r. Sanctus Pelagius (s. Abb. 4).

2. Fol. 1b (Sig. A. 1b). Bathseba, ganz nackt, sitzt rechts mit den Füfsen im Wasser am Rande des Bades. Ihr Gesicht ist, wie diejenigen der Madonna und des Pelagius, nach der unserem Künstler eigentümlichen Weise mit Parallelstrichen schattiert. Links nahen zwei Mägde mit Becken und Handtuch, David blickt von einem Balkon herunter. Schöner landschaftlicher Hintergrund. Doppelte Einfassung. 132 : 82.

3. Fol. 70b (Sig. a. IIb). Die Verkündigung. Maria kniet rechts mit gefalteten Armen an einem Betpulte in rundgewölbter Renaissancehalle. Links schwebt Gabriel mit wallenden Haaren und flatterndem Gewande herab; er hält in der Linken einen von einem Spruchband umwundenen Stab. Hinter ihm wird ein Gebäude mit Voluten-giebel sichtbar. Doppelte Einfassung. 132 : 82.

4. (Sig. aa. 1b.) Am Anfang der »Pars hiemalis de sanctis«. Die Berufung Petri. Christus steht links am See-Ufer und streckt die Rechte gegen Peter aus, der aus dem Kahn ins Wasser steigt. Hinter diesem ein junger Bootsmann. Schöne Landschaft mit Hochgebirge. Doppelte Einfassung. 132 : 82.

5. (Sig. AA. IIb.) Vor dem »Commune Sanctorum«. Petrus, mit dreifacher Tiara, und Paulus stehen »vor einem von zwei Pfeilern flankierten Thorbogen mit Kämpfergesimse und muschelgefüllter Lünette« (Stiassny); durch das offene Thor werden die Gebäude einer Stadt sichtbar. Doppelte Einfassung. 132 : 82.

Randeinfassungen (von derselben Gröfse wie die Illustrationen):

1. (Sig. A. IIa.) Einfassung mit dem »Stammbaum Jesse« (Stiassny). Schwarzer, weifs punktierter Hintergrund.

2. (Sig. a. IIIa. u. A.A. IIIa.) Links und rechts phantastische Renaissancesäulen, zwischen deren Knäufen ein Kranz von Blättern und Früchten hängt. Unten liegt ein Kind mit dem Gesichte auf der Erde, von zwei geflügelten Genien niedergehalten, deren einer auf seinem Rücken sitzt. Rechts steht ein bewaffneter und gekrönter Knabe, der ein Schildchen mit der Linken hält. Ein fünftes, nacktes Kind umfasst die rechte Säule; es hält in der Linken einen Stab mit einem aufgehängten Täfelchen, welches die Jahreszahl 1515 trägt.[1])

3. (Sig. aa. IIa.) Einfassung mit der Jahreszahl 1516 links unten an einer Säule. Unten sitzt ein Kind zwischen zwei geflügelten Genien mit Trompete und Buch. Rechts stehen zwei Kinder auf einer kurzen Säule und halten eine Vase, auf der St. Georg steht.

Initialen (37:30):

1. (Sig. A. IIa.) B. David mit der Harfe, wie im Breviarium Ratisponense.

2. (Sig. a. IIIa.) D. Das letzte Gericht.

---

[1]) Diese Bordüre wurde später als Titeleinfassung verwendet in *B. Ochini expositio epistolae divi Pauli ad Romanos, Augustae Vindelicorum (ohne Jahr).

3. (Sig. aa. IIa.) I. Ein jugendlicher Heiliger mit einem Schwert (Jacobus) und Andreas.

4. (Sig. AA. IIIa.) E. Der Evangelist Lucas mit dem Ochsen.

5. (Nur in der zweiten Ausgabe, auf Bl. 69a.) V. Das Pfingstfest.

C. UNBEGLAUBIGTE BLÄTTER, WELCHE WAHRSCHEINLICH VON BREU HERRÜHREN

Eine weitere Gruppe von Illustrationen, welche in verschiedenen von E. Ratdolt in Augsburg gedruckten Missalen aus den Jahren 1502—10 erschien, wage ich nicht so entschieden Jörg Breu zuzuschreiben, aber nächst diesem könnte nur Burgkmair als Autor in Frage kommen. Die ganze Gruppe steht in einem scharfen Gegensatz zu den spätesten Schöpfungen anonymer Augsburger Illustratoren aus der gotischen Zeit. Unsere Holzschnitte lassen sich am besten erklären als die Erstlingswerke eines noch unreifen Bahnbrechers der Renaissance, der noch in der überlieferten gotischen Zeichenweise haftet, aber sich bestrebt, in die alten Formen, welche gerade für solche Kirchenbücher passten, neues Leben zu bringen. An Burgkmair mahnt am meisten das Kanonbild, welches trotz des frühen Datums — es erschien schon 1502 [1]) — doch wohl als das reifste von diesen Werken und für noch gelungener als das bezeichnete Kanonbild Breus von 1504 gelten kann. Wollen wir aber feste Anhaltspunkte zur Vergleichung dieser Holzschnitte mit denen Burgkmairs gewinnen, so leiden wir an dem Nachteil, dass wir, mit Ausnahme des einfachen Adlers in der Rhapsodia von Conrad Celtes aus dem Jahre 1505, keine datierten Holzschnitte des letzteren aus der Zeit vor 1507 besitzen (B. 24, P. 118; mit diesem ist P. 120 ziemlich gleichzeitig). Auch vermag ich keine der undatierten Blätter in eine so frühe Zeit zu versetzen. Am frühesten ist wohl das in Hirths und Muthers Meister-Holzschnitten, Taf. 87, abgebildete Einblatt, »sant Kümernus«, welches H. A. Schmid um 1507 setzt. Das Kanonbild erinnert eigentlich mehr an einige rohere Arbeiten Burgkmairs aus den Jahren 1508—1510, die drei Blätter zu Kaisersbergs Predigen Teütsch (H. Othmar, 1510),[2]) und den kreuztragenden Christus am Ende des Registers einer weder von Weller noch Muther erwähnten Ausgabe von Taulers Predigten, welche 1508 von H. Othmar gedruckt wurde.[3]) Bei diesem Holzschnitt (119 : 148) könnte man eigentlich an den Anonymen denken; der schöne, ausdrucksvolle Kopf des Heilands ist besonders mit dem Kopf des Gekreuzigten auf dem gröfseren Kanonbild zu vergleichen; doch schreibe ich ihn eher Burgkmair zu, mit dessen anderen Illustrationen in Othmarschen Drucken aus den folgenden Jahren er mehr Verwandtschaft hat als mit Breu; der Baumstamm links z. B. ist den Bäumen auf dem Holzschnitt »Der Berg des schauenden Lebens« sehr ähnlich. Erst später noch, gegen 1515, nähert sich wieder vorübergehend der Stil Burgkmairs ein wenig dem seines Kunstgenossen Breu, so dass man zögern kann, z. B. die unbezeichneten Holzschnitte des Leidens Jesu Christi von Wolfgang v. Maen dem einen oder dem anderen zuzuschreiben.

Wenden wir uns nun zu den anerkannten Holzschnitten aus der Frühzeit Jörg Breus, so leiden wir an keinem solchen Mangel von Material zur Vergleichung. Schon das anonyme Kanonbild weist, mit dem Breuschen verglichen, sehr ähnliche Körper-

[1]) Noch nicht im Missale Pataviense, 1498.

[2]) Muther (Nr. 857) citiert das Datum als 1508.

[3]) Sermones: des hoch | geleerten in gnaden erleüchten do | ctoris Johannis Thaulerii sannt | dominici ordens . . . . . Gedruckt in der kaiserlichñ stat Augspurg, durch Maister Hannsen Ot- | mar in kostñ des fürsichtigen weisen herrñ Johañ Ryñman von öringen | Vnd vollendet in der wochñ rogatōm. In dem. 1508. Jar. Fol.

formen auf — die langen, schlanken Finger der beiden Heiligen, die Modellierung des Körpers des Gekreuzigten und besonders die Zeichnung der Beine, während die schönen, ausdrucksvollen Gesichter aller drei Personen, wenn auch viel besser geschnitten, was die Zeichnung betrifft, keineswegs mit denen des Kanonbildes oder des Marienbildes von 1504 unvereinbar sind.[1]) Der Vordergrund der Darstellung, mit den Steinen, Rasen u. s. w., ist hier und dort ungefähr derselbe. Im Kanonbild von 1502 wie in sämtlichen späteren Ausgaben, wo dasselbe Blatt verwendet ist, ist der Himmel ganz leer, und wird die Luft erst durch den Illuministen hinzugefügt; im bezeichneten Holzschnitt dagegen sind Luft und Wolken auf den Stock gezeichnet. Im ersten Falle lässt sich wohl das Wegbleiben der Luft aus dem früheren Datum hinlänglich erklären.

Abb. 5

Schliefslich erwähne ich ein äufserliches, doch nicht ganz unwichtiges Moment: die tellerartige Form der Nimben, mit Schlagschatten, welche sowohl auf den beiden bezeichneten Holzschnitten Breus wie auf sämtlichen gröfseren Blättern unseres Anonymen zu bemerken sind. Ähnliche Nimben hat ausnahmsweise auch Burgkmair statt des häufigeren Strahlennimbus gezeichnet,[2]) doch immer mit einer Differenz: Burgkmair zeichnet nämlich die ziemlich dicke Scheibe immer von einer Seite in Perspektive; bei dem Anonymen wird dagegen immer nur die Oberfläche eines mehr oder weniger vollkommenen Kreises dargestellt, während Breu in der Regel auch nur die Oberfläche zeichnet und nur zweimal ausnahmsweise (Christus des Kanonbildes, Pelagius des Marienbildes) derselben Darstellungsweise gefolgt ist wie Burgkmair.

Als eigentlichen Ausgangspunkt für die Bestimmung dieser anonymen Blätter möchte ich aber einen noch nicht erwähnten Holzschnitt wählen, welcher in sämtlichen Missalen, wo das Breusche Kanonbild vorkommt, auf der gegenüberstehenden Seite zu finden und zweifellos demselben Künstler zuzuschreiben ist: die Initiale T des »Te igitur« des Messkanons, mit zwei die Leidenswerkzeuge tragenden Engeln (s. Abb. 5). Der Buchstabe und die doppelte Einfassung sind mit einem zweiten Holzstock rot gedruckt; die Engel sind in allen von mir gesehenen Exemplaren koloriert. 80 : 68.

Diese Initiale kommt in folgenden Missalen vor: Constantiense, 1504; Speciale (St. Gallen, Inc. 1016) o. J.; Speciale Augustense, 1505; Saltzeburgense, 1507; Ratis-

[1]) Das Blatt wurde schon von Muther (Nr. 343) gewürdigt, aber keinem bestimmten Meister zugeschrieben (Bücherillustration I 42—3).

[2]) So auf B. 9, 10, 11, auf der seltenen Beweinung Christi (Jahrb. XII, 166. 4) und auf den Medaillons der sieben Schmerzen Mariä, Nagler Mon. III. 243. 23.

ponense, 1515 (da dies eine Quartausgabe war, liefs sich das Breusche Kanonbild nicht verwenden).

Auch das Kanonbild unseres Anonymen wird immer von einer Initiale begleitet, welche, unverkennbar von demselben Meister gezeichnet, jener so sehr ähnlich ist, dass die beiden sehr leicht zu verwechseln wären, achtete man nicht auf die verschiedenen Mafse und die Stellungen der Engel (s. Abb. 6). Buchstabe und Einfassung sind rot gedruckt, die Engel koloriert. 89 : 77. Sie kommt in folgenden von E. Ratdolt gedruckten Missalen vor: Frisingense, 1502; Pataviense, 1505; Constantiense, 1505; Augustense, 1510.

Die gröfsere Initiale ist also als die frühere zu betrachten. Allem Anschein nach wurde sie 1502 gleichzeitig mit dem anonymen Kanonbild, wie die kleinere 1504 gleichzeitig mit dem bezeichneten Kanonbild Breus entworfen. Dann wurden beide abwechselnd, die gröfsere bis 1510, die kleinere bis 1515, je nach der Gröfse des Blattes verwendet; mit dem gröfseren Kanonbild hängt immer die gröfsere Initiale zusammen und umgekehrt. Meines Erachtens sind beide bestimmt von Breu; da also das der kleineren entsprechende Kanonbild auch von ihm ist, ist es wenigstens wahrscheinlich, von stilistischen Gründen ganz abgesehen, dass er auch das der gröfseren entsprechende, frühere Kanonbild ebenfalls entwarf. Der Stil des Ornamentes, sowie der Schnitt in den beiden Initialen des »Te igitur«, hat grofse Ähnlichkeit mit denen der figürlichen Initialen im Regensburger Missale und Brevier von 1515.

Abb. 6

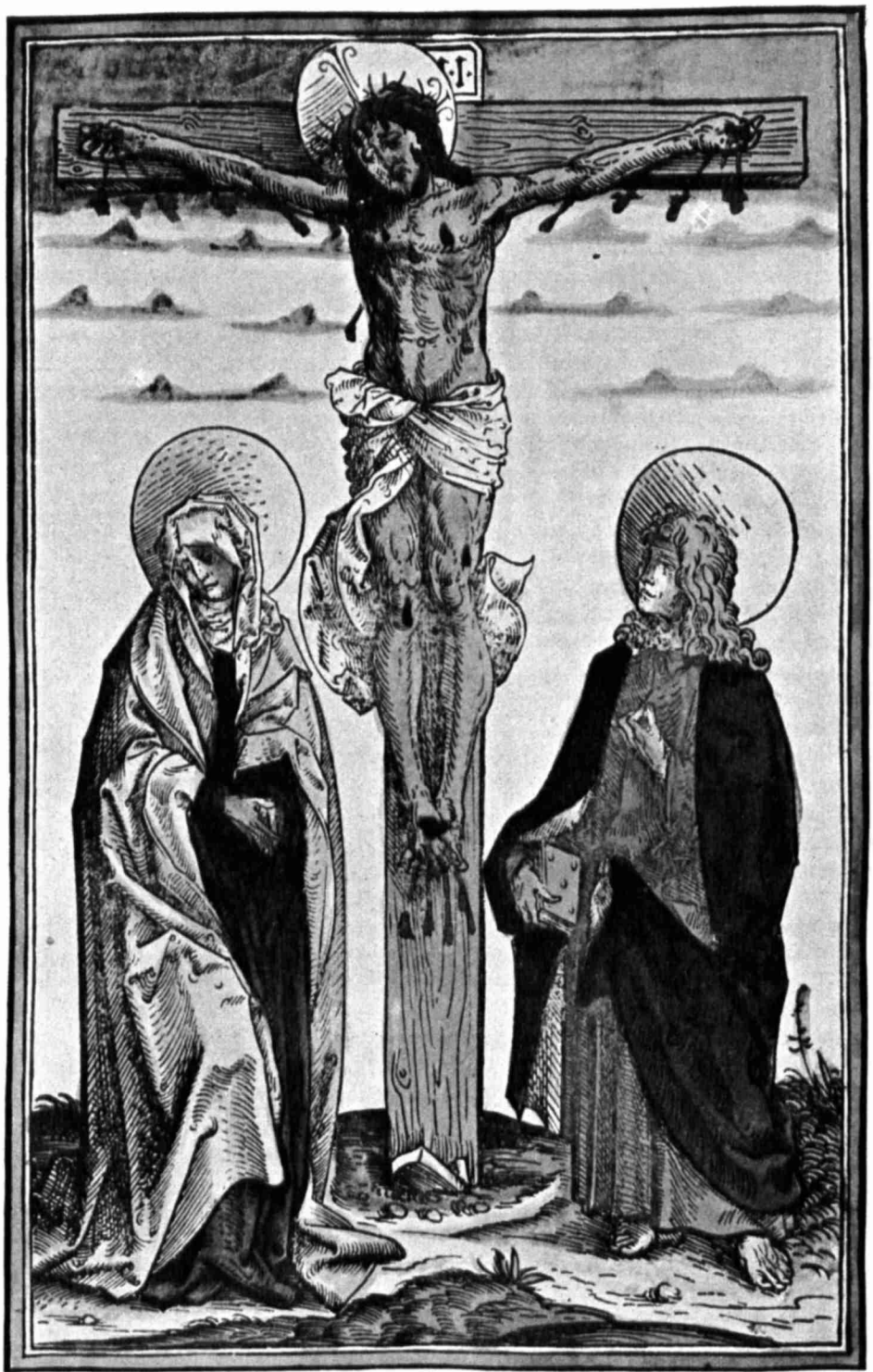
Hier lasse ich die Beschreibung der einzelnen blattgrofsen Holzschnitte folgen, die ich Jörg Breu zuschreiben möchte, mit ähnlichen Angaben über die Ausgaben, begleitenden Text und Befindungsorte, wie bei der Beschreibung der bezeichneten Holzschnitte von 1504.

1. Das Kanonbild. Christus am Kreuze, zwischen Maria und Johannes, 250 : 160.[1])

Die umstehende verkleinerte Reproduktion nach dem Londoner Ex. des Missale Pataviense, 1505, (Abb. 7) überhebt mich einer genauen Beschreibung.

Nur ein Zustand. Das Blatt kommt immer koloriert, auf Pergament, gegenüber dem »Te igitur« des Messkanons vor.

[1]) Die Mafse variieren ein wenig in verschiedenen Exemplaren, je nachdem sich das Pergamentblatt gedehnt oder zusammengezogen hat. In München z. B. (Miss. Constant. 1505) habe ich 248 : 161 gemessen.



ET famulū tuum ep̄m nostrum cum oibus sibi cōmissis: ab omni aduersitate custodi: ⁊ pacē ecclesie nr̄is ꝯcede tp̄ibus

Abb. 7

a) In Missale Frisingense, Augsburg, E. Ratdolt, 1502. Fol. Weale, p. 71.

Am Ende: Liber missalis s'm ritum eccl'ie | Frisingeñ. p Erhardū ratdolt | . . . . . | . . . . . | . . . . . | Auguste impssus finit feliciter. | Anno dñi. M. cccc. ij. vj. idus | Marcij.

Unter dem Holzschnitt steht kein Text; die Rückseite ist auch leer.

Exemplare in *London (British Museum) und (laut Weale) in München (Hof- und Staatsbibliothek).

b) In Missale Pataviense. Augsburg, E. Ratdolt, 1505, Fol. Weale, p. 121.

Zwei verschiedene Ausgaben: der dem Kalendarium vorausgedruckte Erlass des Bischofs Wigelinus ist im Druck und Text verschieden; in der ersten Ausgabe ist die Druckerlaubnis am 5. Januar, in der zweiten am 6. Januar datiert; sonst sind die beiden Ausgaben völlig gleich; die Holzschnitte sind die gleichen.[1])

Am Ende: Expletum est hoc op9 librorū | missalium pro Patauieñ eccl' e | ritu: caractere iocūdissimo Au | guste impressum opera et im- | pensis Erhardi ratdolt ibidez | artis impressorie vulgatissimi | Anno salutis dñice Millesimo | qngētesimo quinto. Die vero | quinto mensis Januarij.

Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

ET famulū tuum ep̄m nostrum cum oībus sibi cōmissis: ab | omni aduersitate custodi: & pacē ecclesie nr̄is ɔcede tpibus.

Auf der Rückseite ist kein Text.

Exemplare (5. Jan.) in München (Hof- und Staatsbibl.) und (laut Weale) in Paris (Jesuitenbibl.).

Exemplare (6. Jan.) in *London (British Museum), München (Hof- und Staatsbibl.) und (laut Weale) in St. Florian (Augustiner Stiftsbibl.).

c) In Missale Constantiense, Augsburg, E. Ratdolt, 1505, Fol. Zapf. II. 23. ix. Muther 343. Weale, p. 58. Laut Weale giebt es zwei verschiedene Ausgaben mit demselben Datum; die Holzschnitte sind allerdings im Münchener und im Pariser Exemplar die gleichen.

Am Ende (Paris): Liber missalis s'm ritum eccle- | sie Constantieñ. per Erhardum | Ratdolt . . . . . | . . . . . | . . . . . | . . . Auguste impressus fi- | nit feliciter. Anno domini. M. | cccc. v. viij. | ydus Octobris.

Unter dem Holzschnitt steht im Münchener Exemplar kein Text, im Pariser Exemplar dagegen das Gebet:

Et famulū tuū episcopum nr̄m cum oībus sibi cōmissis ab omni adversitate custodi: et pacē ecclesie tue nr̄is cōcede tēporibus.

Auf der Rückseite sind 23 Zeilen Text, rot und schwarz gedruckt: De Apostolis prefatio . . . . . Osanna in excelsis, und die Signatur viij.

Exemplare von Weale 1 in *München (Hof- u. Staatsbibl.) und Hamburg (Stadtbibl.); von Weale 2 in Heidelberg (Universitätsbibl.; das Kanonbild fehlt) und Paris (Bibl. Nat.).

Loses Blatt, wie beschrieben: Stuttgart (Mus. d. bild. Künste).

d) In Missale Augustense, Augsburg, E. Ratdolt, 1510, Fol. Zapf, II. 47. xi. Muther 344. Weale, p. 31.

Am Ende: Liber missalis s'm ritum ecclesie | Augusteñ, per Erhardū ratdolt | . . . . . | . . . . . | . . . . | Auguste impressus finit feliciter | Anno domini. M. D. X. sexto ka | lendas Aprilis.

Unter dem Holzschnitt steht das Gebet:

Et famulū tuū ep̄m nostrū cum omībus sibi cōmissis ab omni aduersitate ɕustodi: & pacē ecclesie tue nostris ɔcede tēporibus.

Kein Text auf der Rückseite. Der Holzstock war noch trefflich erhalten, aber etwas stumpf geworden.

2. Maria mit dem Kinde, mit den Schutzheiligen von Konstanz. Schr. 2022.

[1]) Freundliche Mitteilung von Dr. E. Freys in München, dem ich sonst mehrere in diesem Aufsatze verwendete Notizen über Bücher in der Hof- und Staatsbibliothek verdanke.

Die drei Heiligen stehen auf dem Rasen hinter einem spätgotischen Portal mit einem leeren Schriftband und Rankenwerk in den Zwickeln, aus dem links und rechts einige Zweige und je eine Blume durch das Steinwerk in die Luft ragen. Maria mit dem schlafenden Kind auf dem linken Arm wendet sich gegen den rechts stehenden Pelagius, der eine Palme in der Rechten, ein Schwert in der Linken hält. Konrad links im bischöflichen Ornat hat den Kelch in beiden Händen, aus dem eine Spinne kriecht. Unten halten zwei knieende Engel das (in der zweiten Ausgabe schwarz und rot gedruckte sowie gelb kolorierte) Wappen des Bischofs Hugo von Hohenlandenberg. Doppelte Einfassung, 253:166.

Zwei Zustände. Schreiber hat den ersten, 1499 datierten, irrtümlich als den zweiten beschrieben. Die Priorität des ersteren beweist nicht nur die Jahreszahl, sondern noch mehr die Thatsache, dass der bärtige Kopf des hl. Pelagius auf dem ursprünglichen Stock (Abb. 8) im zweiten Zustand durch einen bartlosen Kopf (Abb. 9) ersetzt wurde. Die Anwendung dieses damals gewiss noch seltenen Verfahrens spricht für die Autorschaft Breus.

Abb. 8

Abb. 9

I. Zustand erschien wahrscheinlich in der Folio-Ausgabe des Breviarium Constantiense, Augsburg, E. Ratdolt, 1499. Hain 3830. Zapf (Augsb. Buchdr.-Gesch. I. 135. XVIII) erwähnt (1788) zwei Exemplare »in der Bibliothek zu St. Georgen in Villingen und in Weingarten«. Eine Bibliothek dieses Namens scheint in Villingen nicht mehr zu bestehen. Drei Exemplare sind heute in der Schweiz bekannt — in Stift Engelberg, Luzern (Kapuziner Stiftsbibl.) und Genf (Stadtbibl.) —, aber es fehlt in allen gerade das erste Blatt, auf dem der Holzschnitt vorkommen dürfte.[1])

Das Wappen ist koloriert. Unten links: S. Conradus, in der Mitte: 1499, rechts: S. Pelagius mit beweglichen Typen schwarz gedruckt. Die Rückseite ist leer.

Loses Blatt, koloriert: *Stuttgart (Museum d. bild. Künste), *Wien (Albertina).

II. Zustand erschien in beiden Ausgaben des oben beschriebenen Missale Constantiense 8. Okt. 1505. Fol.

Der Kopf des hl. Pelagius ist verändert (s. Abb. 9). Das Wappen ist schwarz und rot gedruckt.

Unten steht, links: Sanctus Conradus, rechts: Sanctus Pelagius. Die Namen sind nicht mit denselben Typen gedruckt wie in der früheren Ausgabe. Die Rückseite ist leer.

[1]) Gefl. Mitteilungen der Herren Stiftsbibliothekare in Engelberg und Luzern und des Herrn W. H. J. Weale in London.

Exemplare des Missale: s. oben, S. 207, 1 (c).

Loses Blatt, wie beschrieben koloriert: *Stuttgart (Museum d. bild. Künste).

Der neue Kopf des hl. Pelagius zeigt einen entschiedenen Fortschritt, besonders in der Zeichnung der Augen und Nase. Er ist mit dem Kopfe des Johannes auf dem grofsen Kanonbild zu vergleichen, noch mehr aber mit dem Pelagius des Breviarium Constantiense von 1516 und mit dem Ehrenhold auf dem Theuerdank-Holzschnitt, Nr. 14.

3. Maria mit dem Kinde und den Schutzheiligen von Freising (unbeschrieben).

Unter einem mit Akanthusblättern gezierten, spätgotischen Bogen steht auf flachem Boden Maria in der Mitte mit einer vierzackigen Krone und einer Art Tuch oder Turban auf dem Haupte, das nackte Kind auf ihren gekreuzten Armen. Links Corbinian im bischöflichen Ornat, mit dem Bischofstab in der Linken, mit der Rechten auf den vorn vor den Füfsen der Madonna knieenden Engelknaben weisend, der die Wappen Freisings und des Pfalzgrafen Philipp (Administrator der Diöcese 1498—1507, dann Bischof 1507—1541) hält. Rechts steht der hl. Sigismund in langem Mantel, mit Königskrone, Scepter und Reichsapfel. Vierfache Einfassung, 254:164.

Erschien in Missale Frisingense, 1502, Fol., Weale p. 71, als Titelholzschnitt, vor dem bischöflichen Erlass.

Exemplare des Missale, s. oben S. 207, 1 (a).

Loses Blatt, wie beschrieben, koloriert: *München (K. Kupferstichkabinet).

Hier ist besonders die schöne Gestalt des hl. Corbinian hervorzuheben. Der schildhaltende Engel muss gerade als der leibliche Bruder der in den beiden Varianten der Initiale T des Messkanons dargestellten Engel betrachtet werden, während die Madonna ebenso sehr an die Mittelfigur der Schutzheiligen von Konstanz (mit derselben Haartracht) auf dem anonymen Holzschnitt (1499—1505) erinnert. Die Architektur auf den beiden letztgenannten Blättern ist auch sehr ähnlich.

Um schliefslich den inneren Zusammenhang der ganzen anonymen Gruppe und den Übergang von derselben zu den bezeichneten Holzschnitten Jörg Breus darzulegen, darf ich auf die Beziehungen hinweisen, welche zwischen der Madonna von 1499 und der von 1502, dem Engel dieses Titelholzschnittes und den Engeln der beiden Initialen des »Te igitur« bestehen; letztere sind, wie schon gesagt, mit der beglaubigten Kreuzigung Jörg Breus, andererseits mit einer seiner jedenfalls würdigen Darstellung desselben Gegenstandes eng verknüpft. Will man dagegen, trotz ihrer scheinbaren Zusammengehörigkeit, die kleinere Initiale von dem Breuschen Kanonbild trennen und infolgedessen die ganze anonyme Gruppe aus dem Holzschnittwerke Breus ausscheiden, so bleibt als zweite Möglichkeit die Autorschaft Hans Burgkmairs zu erwägen. Diese ist aber, wie gesagt, viel schwerer anzunehmen, geschweige zu beweisen, besonders da wir keine Nachricht besitzen, dass Burgkmair überhaupt für die Ratdoltsche Offizin thätig war.

In den übrigen von Erhard Ratdolt nach 1500 gedruckten Büchern habe ich Illustrationen von derselben Künstlerhand vergeblich gesucht. Diese glaube ich dagegen in einem von W. Schmidt[1]) schon publizierten Einblatt aus der Ratdoltschen Offizin zu erkennen: die mit »M. cccccc. E R. Augusteñ« bezeichnete Epistola Pilati des Münchener Kupferstichkabinetes. Der Salvator Mundi (Schr. 834) ist kein verspätetes Erzeugnis der Kunst des XV Jahrhunderts, sondern gehört ebenso bestimmt wie die genannten Illustrationen der neuen Richtung an und ist sicher dem Hauptzeichner der Ratdoltschen Offizin im XVI Jahrhundert, d. h. Jörg Breu, zuzuschreiben.

[1]) Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes u. s. w. Nürnberg (Soldan). Nr. 73.

Ein Erzeugnis derselben Richtung erkenne ich in einem reizenden unbeschriebenen Holzschnitt aus Kloster Polling im Münchener Kupferstichkabinet (Inv. 171550): Maria als Himmelskönigin zwischen den beiden Schutzheiligen des Brigittinerordens, Brigitta und Katharina von Schweden, 243 : 167 mm, welcher etwa 1505—10 zu datieren ist (Lichtdrucktafel).

Ich vermag leider dafür keinen Beweis zu bringen, dass der Holzschnitt einem Buche, geschweige einem Ratdoltschen, entstammt; jenes ist doch nach dem Format und den Mafsen wahrscheinlich, während die Anordnung und Proportionen der Figuren dieselben sind, welche wir schon öfters in den Titelholzschnitten der Ratdoltschen Drucke getroffen haben, wenn wir im freien Rankenwerk des auch hier beibehaltenen Portals eine weitere Stufe des Überganges zum Renaissancestil bemerken. Das rein geometrische Steinwerk, wie wir es im Freisinger Missale von 1502 und besonders in Breus Konstanzer Titelblatt von 1504 haben, ist schon verworfen; die Zweige, Blätter und Blumen, welche wir im Konstanzer Titelblatt von 1499—1505 (Schr. 2022) durch die geometrischen Formen in die freie Luft brechen sahen, sind hier anscheinend nur an den Bogen gebunden, mit dem sie doch eigentlich als von einem Stück gedacht werden; es bleibt nur ein weiterer Schritt zu machen, vom gotischen Blattwerk zu den antiken Füllhörnern und Delphinen, die wir auf der architektonischen Einfassung des Marienbildes im Konstanzer Brevier von 1516 treffen.

Wie es scheint, wurden keine besonderen Missalen für den Brigittinerorden gedruckt. Wir dürften den ursprünglichen Bestimmungsort des Münchener Holzschnittes eher in einer Ausgabe der Statuten oder Constitutiones des Ordens suchen. Jedenfalls ist es möglich, dass ein solches Buch existiert hat, aber entweder ganz verschollen oder wegen seiner Seltenheit den Bibliographen unbekannt geblieben ist. Der Holzschnitt selbst ist, soweit ich weifs, ein Unikum. Er hat keinen Text auf der Rückseite; die xylographischen Inschriften sind im gewöhnlichen süddeutschen Dialekt. Es gab mehrere Brigittinerklöster in Schwaben.

II. EINIGE HOLZSCHNITTE AUS DEN SPÄTEREN JAHREN JÖRG BREUS

Mit dem Jahre 1516 war die Thätigkeit unseres Künstlers[1]) für die Ratdoltsche Offizin zu Ende. Schon im Jahre 1515 hatte er bekanntlich für Johann Miller die Illustrationen zu Wartomans Reisen[2]) und im selben Jahr einige Illustrationen zum Leiden Jesu Christi für Hans Schönsperger geliefert. Für diesen Drucker zeichnete er gegen 1520, wieder in Verbindung mit anderen Künstlern, einige Illustrationen zu dem hübschen, mit verkleinerten Theuerdank-Typen gedruckten Andachtsbüchlein: Der Gilgengart ainer yetlichen Cristenlichen Sel, welches wenigstens in vier verschiedenen

[1]) Es sind ihm schon von anderer Seite die Holzschnitte des Fortunatus, 1509, 4° (Muther 1050), zugeschrieben worden. Das Buch (zu trucken verordnet, durch Johann | szen heybler Appotegker, in der kayserli- | chen stat Augspurg in dem grofsen schie | szen der mindern jartzal christi im neün- | den jar.) enthält einen Titelholzschnitt, 149 : 113, und 44 verschiedene Illustrationen im Texte, 68 : 93, deren eine zweimal, eine andere dreimal vorkommt. Einige davon kommen vereinzelt in späteren Augsburger Drucken vor. Nur 42 Holzschnitte sind m. E. sicher von Breu. Zwei (D II a und M 1b) verraten einen anderen Zeichner.

[2]) Vergl. H. A. Schmid, Kunstchronik, 1894, 22, und Dörnhöffer, Ein Cyklus von Federzeichnungen, 1897, 20.

JÖRG BREU

MADONNA ZWISCHEN DEN SCHUTZHEILIGEN DES BRIGITTENORDENS

HOLZSCHNITT IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU MÜNCHEN

Ausgaben erschien.[1]) Dieses Buch erwähne ich besonders darum, weil Stiassny[2]) einen der dort befindlichen Holzschnitte, Maria mit dem Kinde in einer Gebirgslandschaft, mit Fug, aber nur auf Grund der neuen Abdrücke[3]) Breu zugeschrieben hat, ohne die ursprüngliche Verwendung desselben zu kennen. Muther (Nr. 959) beschreibt die Holzschnitte, wie sie im Exemplar des British Museum vorkommen.[4]) Ich teile dieselben folgenderweise den verschiedenen Künstlern zu: 1. Priester mit einer beichtenden Nonne — vom Petrarca-Meister (Schimpff und Ernst, 1535, LVIII b). 2. Maria als Himmelskönigin auf der Mondsichel — da das Blatt in London fehlt, vermag ich nicht den Meister zu bestimmen. 3. Die hl. Dreifaltigkeit — vom Petrarca-Meister (Sanctorum Icones, Frankfurt, Chr. Egenolph, 1551, 8°, Sig. A 2 a). 4. Messe des hl. Gregor — wahrscheinlich von Breu, möglicherweise von Beck, der, wie Stiassny richtig bemerkt hat, mit Breu zuweilen leicht zu verwechseln wäre.[5]) 5. Abendmahl — vom Petrarca-Meister (kommt auch später vor). 6. Maria sitzend mit dem Kinde — entschieden von Breu. 7. David — von Breu. 8. Hl. Anna selbdritt — mittelmäfsig, wohl von keinem der sonst im Gilgengart beteiligten Meister. Sämtliche Holzschnitte (84 : 59) und einige Textseiten sind von hübschen Umrahmungen, mit Kindern, Vögeln, Insekten, Früchten und Blumen, eingefasst, in der Art der des Petrarca-Meisters in den Devotissimae Meditationes von 1520 (Muther 1025).

Es würde zu weit führen, auf die von W. Schmidt (Repert. f. Kunstw. XIX. 286) mit grofser Wahrscheinlichkeit Breu zugeschriebenen Illustrationen einzugehen, welche in Steinerschen Publikationen der dreifsiger Jahre erschienen. Ich will hier nur noch einiger grofser, von Büchern ganz unabhängiger Holzschnitte gedenken, welche, soweit ich weifs, in die Litteratur noch nicht eingeführt worden sind.

1. Die Schlacht bei Pavia, 1525. Grofses Querblatt von zwei Holzstöcken, 380 : 528. *London (Brit. Mus., aus der Sammlung Mitchell), *Stuttgart (Mus. d. bild. Künste).

---

[1]) 1. 1520. Panzer, Deutsche Annalen I. 435. 972. 2. 1521. Weller 1708. 3. Undatiert, der Titel ganz rot gedruckt, Panzer, a. a. O. I. 26. 37. St. Gallen. Inc. 623 (der Titel ist in Scherrers Katalog nicht ganz wortgetreu gegeben). 4. Undatiert, der Titel rot und schwarz gedruckt, unbeschrieben, London (British Museum). Es fehlt hier ein Blatt, Sig. b 1, mit dem Holzschnitte der Himmelskönigin. 3 darf wohl früher als 1 sein; 4 scheint jedenfalls keine sehr frühe Ausgabe zu sein und ist wahrscheinlich später als die beiden datierten.

[2]) Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. IX. 297 (1898).

[3]) Augsburger Formschneider-Arbeiten aus dem XV und XVI Jahrhundert, 1829, und G. C. Metzger, Augsburgs älteste Druckdenkmale, 1840. Dieser Holzschnitt ist das Original einer gestochenen Kopie (Fälschung) mit dem Monogramme Hans Sebald Behams und der Jahreszahl 1520, 150 : 105, P. IV. 260. 74 (Albertina).

[4]) Die Ausgabe in St. Gallen (Inc. 623) enthält nur 7 Holzschnitte: es fehlt der betende David; die übrigen sind von Scherrer (Register S. XXXVII) nicht ganz richtig beschrieben.

[5]) So z. B. in dem von Wiechmann-Kadow (Naumanns Archiv, II. 156) und Muther (Repert. f. Kunstw. IX. 428) Burgkmair zugeschriebenen Leben der Heiligen Ulrich, Simprecht und Afra, Augsburg, S. Othmar. lat. Ausg. 14. April, deutsche Ausg. 4. Okt. 1516. Die 4 Holzschnitte, welche die drei Heiligen zusammen, dann jeden für sich darstellen (die kleineren Holzschnitte in architektonischen Passepartouts), sind eher von Beck als von Breu. Der Holzstock der hl. Afra wird noch in Augsburg aufbewahrt; s. den neuen Abdruck desselben bei Metzger a. a. O. Das Metzgersche Werk enthält ferner den Abdruck einer sehr späten, vergröfserten Kopie des ersten Holzschnittes mit den drei Heiligen; das von Muther (Nr. 942) erwähnte Monogramm und das Formschneiderzeichen gehören ebendieser Kopie, nicht, wie M. irrtümlich angiebt, dem Original von 1516. Der weniger bekannte Titelholzschnitt von Portae Lucis (Augsburg, J. Miller, 1516. 4°) ist von demselben Meister, d. h. wahrscheinlich von Beck.

Links die befestigte Stadt; auf einem dreieckigen, von Mauern umschlossenen Felde vor derselben die Schlacht, alles in der Vogelperspektive gezeichnet. Rechts aufserhalb der Mauer erscheint eine Kirche, welche offenbar die Certosa vorstellen soll. In der Mitte des Feldes wird die Gefangennahme des französischen Königs durch die auf einer Fahne lesbaren Worte CAPTIO REGIS. F angedeutet. Links wird die Landschaft durch den Fluss Ticino, im Hintergrunde durch die Alpenkette begrenzt; rechts geht die Sonne auf. Oben links steht das kaiserliche Wappen, darunter der »biscione« der Visconti und auf einem Schriftband der Stadtname PAPIA in weifsen Buchstaben auf schwarzem Grunde; ein wenig rechts davon, auf einer Wolke, das Monogramm des Künstlers in der gewöhnlichen Form, aber verkehrt. Über der aufgehenden Sonne eine Schrifttafel mit folgender siebenzeiliger Inschrift: Ain verzaichnūg der belegerten stat Pauia | von Francisco dem Künig zu Franckreich, | mit erlegung allda seines gantzen höres, und | aigner person, des Künigs gefencknus | von Kayser Karoli kriegsvolck | geschehen Frey- | tag morgens den vierundzwaintzigsten Fe- | bruarij Anno M. D. xxv. Darunter zwei mir unbekannte Wappen mit den Initialen B L und A K. Das Ganze ist mit vieler Geschicklichkeit und malerischem Reiz gezeichnet. Durch die gutgeordneten Massen von Schwarz und Weifs, die schöne landschaftliche Umgebung und die sorgfältige Ausführung der gröfseren Figuren macht der Holzschnitt einen viel günstigeren Eindruck als Breus bezeichnete historische Blätter, die Belehnung König Ferdinands (Nürnberg) und die Belagerung der Stadt Algier (vom jüngeren Breu), 1541 (Berlin und Gotha).[1]) Er ist eher mit dem Cyklus von Federzeichnungen für Kaiser Maximilian und mit den Holzschnitten aus den Jahren 1515—1516 als mit den Illustrationen aus den dreifsiger Jahren zu vergleichen. Die Bäume z. B. sind noch ganz in der früheren Art und Weise behandelt.

In die Zeit nach 1530 gehört entschieden die folgende Holzschnittgruppe.

2. Das Parisurteil. Querblatt von zwei Stöcken, 380:550. *London (Brit. Mus.).

Rechts weckt Merkur, ein bärtiger Krieger, den im Schatten eines mächtigen Baumes neben einer Quelle schlafenden Paris. Links die drei Göttinnen, oben in den Wolken zielt Amor einen Pfeil auf den jungen Helden. Hinter diesem sein Pferd im Schatten des Baumes, auf dem ein Falke sitzt. In der Ferne sieht man Gebäude, durch eine Waldöffnung in der Mitte einen Hirsch.

Die etwas manierierte Zeichnung verrät stark einen italienischen Einfluss. Der Schnitt ist stellenweise, besonders in den nackten Gestalten der Göttinnen, ganz verfehlt.

3. Der reiche Mann und der arme Lazarus. Grofses Querblatt von zwei Holzstöcken, 385:555. *London (Brit. Mus.).[2])

Auf dem Balkon eines zweistöckigen Lusthäuschens trinkt der Reiche zwei vornehmen Gästen, einem Herrn und einer Dame in breitem Federhut, zu. Links drei Trompeter; rechts jagt ein Diener mit der Peitsche Lazarus die Treppe hinab, während dieser weiter zurück auf einem Misthaufen vor dem Pferdestall seine Wunden von Hunden lecken lässt. Jedesmal zeichnet ihn ein Heiligenschein aus. Ganz im Hintergrunde fleht der Reiche im Höllenfeuer um Linderung der Qual, während Lazarus auf Abrahams Schofse sitzt. Vorn vor dem Gebäude versammeln sich Jäger und Diener mit Wildbret und Fischen. Der Kellermeister holt Wein

---

[1]) Stiassny. Zeitschr. f. christl. Kunst, VII. Sp. 115—117.

[2]) In der Albertina sind zwei schlechte Kopien: A. gleichseitig, 370 : 550, mit der Jahreszahl 1508, B. gegenseitig, 350 : 498, ohne Jahreszahl.

Abb. 11

herauf, die Jagdhunde sehen neugierig zu, wie der Hirsch aufgebrochen wird. Links hinten reitet ein Herr, den Falken auf der Faust, durch eine mit Standbildern antiker Krieger gezierte, rundgewölbte Halle. Der Balkon selbst ist mit einem reichen Friese im Renaissancestil, mit Medaillons, einem Medusenkopf und anderen Geschöpfen antikisierender Art geziert. An der Wand hängt eine Schrifttafel mit der Jahreszahl 15 . 35 (s. Abb. 11).

Trotz der grofsen Umwandlung, welche des Meisters Stil im Laufe von zwanzig Jahren durchgemacht hat, erkennt man wieder im Gesichte des Jägers mit der Armbrust den Typus eines Schergen in der Geifselung von 1515, und mehrere Gesichter sind noch mit eigentümlichen Strichlagen schattiert, wie in der früheren Zeit. Wir finden sonst ähnliche Typen wie auf den von Breu herrührenden Kriegsknechten in der von Breunner-Enkevoërth 1883 herausgegebenen Folge und auf der Belehnung König Ferdinands I. Der Schnitt ist hier wieder ungleichmäfsig.

4. Eine lustige Gesellschaft in Venedig. Grofses Querblatt von drei Holzstöcken, 380 : 820 mm. *London (Brit. Museum). Ein Ausschnitt ist von Hirth (Kulturgeschichtliches Bilderbuch II. 991) in verkleinertem Mafsstabe reproduziert.

Die Scene spielt in einem Garten auf einer Insel. In der Ferne, jenseit der Lagune, sieht man die Piazzetta. Im Mittelgrunde gegen links sitzen vier Herren und zwei Damen an einem Tische unter einem Zelte mit gesticktem Markuslöwen. Eine dritte Dame tritt aus dem Hause. Im Vordergrunde tanzen sechs reichgekleidete Patrizier. Ein Senator steht rechts im Gespräche mit einem anderen Herrn. Musikanten sitzen auf erhöhter Terrasse unter einem Baume. Im Hintergrunde naht der Doge, von vier Senatoren begleitet; ein Diener beugt vor ihm das Knie, während am Ufer die herzogliche Gondel wartet.

Die Trachten, Gesichtstypen, Zeichnung der Tiere und Bäume sowie die Architektur, besonders die Kuppel mit dem Standbild eines antiken Kriegers, beweisen hinlänglich, dass der Holzschnitt etwa gleichzeitig mit Nr. 3, d. h. um 1535, entstand. Er ist sorgfältiger gezeichnet und besser geschnitten als das Parisurteil oder der arme Lazarus und muss als das Hauptblatt des späteren Holzschnittwerks des Künstlers gelten.

Aus den eben beschriebenen Holzschnitten ergiebt sich die Richtigkeit der von Schmidt (a. a. O. S. 285) ausgesprochenen Ansicht, dass Breu »vor 1528« — jetzt dürfen wir bestimmter 1525 annehmen — zum zweiten Male in Italien war. Die Möglichkeit eines dritten Aufenthaltes wird nun zur Gewissheit, indem wir einen Holzschnitt kennen gelernt haben, der eine intime Kenntnis des venezianischen Lebens verrät und aus der engen Verwandtschaft mit einem 1535 datierten Blatt ins letzte oder vorletzte Jahr seines Lebens zu setzen ist. Nachdem 1534 Jörg Breu d. J. die Malergerechtigkeit erhielt und zum Nachfolger seines Vaters in der Leitung der Werkstatt wurde,[1]) mag wohl dieser seine Mufse zu einer italienischen Reise benutzt haben.

[1]) Stiassny, a. a. O. VII. Sp. 116.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI