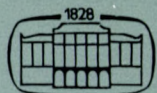


ACTA  
HISTO  
RIAE  
ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT: L. VAYER

TOMUS XXIX \* FASCICULI 1-4



1983

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



# ACTA HISTORIAE ARTIUM

REVUE DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE

---

Rédacteur en chef :

LAJOS VAYER

Comité de Rédaction :

N. ARADI, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS, E. MAROSI, GY. RÓZSA,  
J. VÉGH, A. ZÁDOR

Acta Historiae Artium paraît en français, anglais, allemand, italien et russe et publie des travaux dans le domaine des recherches sur l'histoire des beaux-arts.

Acta Historiae Artium est publié sous forme de fascicules qui forment un volume par an et est édité par

AKADÉMIAI KIADÓ

Maison d'édition de l'Académie des Sciences de Hongrie  
II-1054 Budapest, Alkotmány u. 21

Adresse de la Rédaction :

Acta Historiae Artium II-1368 Budapest, P.O. Box 24

Abonnement :

s'adresser à l'Entreprise de Commerce Extérieur "KULTURA" H-1389 Budapest 62. P.O. Box  
194 ou chez les représentants à l'étranger



# ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM  
HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

N. ARADI, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS,  
E. MAROSI, GY. RÓZSA, J. VÉGH, A. ZÁDOR

REDIGIT

L. VAYER

TOMUS XXIX



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1983







# ACTA HISTORIAE ARTIUM

ACADEMIAE SCIENTIARUM  
HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

N. ARADI, I. BOBROVSZKY, K. GARAS, É. KOVÁCS,  
E. MAROSI, GY. RÓZSA, J. VÉGH, A. ZÁDOR

REDIGIT

L. VAYER

TOMUS XXIX



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1983



## INDEX

### TOMUS XXIX

<i>J. Bureš</i> : Die Prager Domfassade .....	3
<i>L. Zentai</i> : On Baldassare Peruzzi's Compositions Engraved by the Master of the Die....	51
<i>Sibylle Badstübner-Gröger</i> : Zur Ikonographie der Bauplastik am Französischen Dom in Berlin .....	105
<i>S. Radnóti</i> : Die wilde Rezeption. Eine kritische Würdigung Erwin Panofskys von einem kunstphilosophischen Gesichtspunkt aus .....	117
<i>Katalin H. Gyürky</i> : Das mittelalterliche Dominikanerkloster in Buda ( <i>G. Entz</i> ).....	155
<i>Manfred Koller—Norbert Wibiral</i> : Der Pacher-Altar in St. Wolfgang ( <i>G. Entz</i> ) .....	157
Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1982. ( <i>J. Gy. Szilágyi</i> ) .....	159
Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458—1541. ( <i>J. Vég</i> h) .....	159
Spanische Gemälde aus Budapest im Spiegel der Ausstellung »Von Greco bis Goya« ( <i>Éva Nyerges</i> ) .....	167
<i>Franz Matsche</i> : Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. ( <i>Klára Garas</i> ) ...	172
<i>Pál Voit</i> : Anton Pilgram ( <i>G. Galavics</i> ) .....	173
<i>Eduard F. Sekler</i> : Josef Hoffmann — <i>Burkhardt Rukschcio—Roland Schachel</i> : Adolf Loos ( <i>Ilona Sármany</i> ) .....	175
Magyar művészet 1890—1918 (Art Hongrois 1890—1918) ( <i>P. Miklós</i> ) .....	179





# DIE PRAGER DOMFASSADE

von

J. BUREŠ

Die Südfassade der Prager Kathedrale bedeutet eine einmalige Lösung in der Geschichte der gotischen Architektur. Das Endergebnis ist eine asymmetrische Gesamtkomposition. Da der isolierende Ostturm zu seiten des Querschiffes wegfiel, fließt die Südfassade mit dem Raummantel des Hochchors zusammen. Die Front des Querhauses wird einseitig von einem Turm begleitet. Dieser ist in diesem Zusammenhang kein Einzelturm der antikathedralen Tradition. Der Südwestturm wird gemeinsam mit der Querhausfront zum äußeren Gliederungszentrum der St. Veits-Kathedrale. In der gegenwärtigen Form läßt die Südfassade zwei Wachstumsphasen erkennen. In den beiden, fast ein Vierteljahrhundert voneinander entfernt liegenden Bautappen ist der gewandelte Formsinn aufeinanderfolgender Generationen spürbar: Keime des jüngeren Stilgefühls aus der Nachparlerzeit werden bei den oberen Fassadenteilen (das Treppenhaus ausgenommen) beobachtet. Hinsichtlich stilistischer Unterscheidungen ist Erich Bachmann zu überzeugenden Ergebnissen gekommen.<sup>1</sup> Nichtsdestoweniger können formgeschichtliche Betrachtungen allein die Frage nach dem Werdegang dieser kuriös ausgefallenen Querhausfassade nicht beantworten. Ausnahmslos hält die bisherige Forschung das Ganze der Fassade für das Resultat einer Einheitsplanung, in welche sich der Hochturm organisch einfügt.<sup>2</sup> Unserer Meinung nach kann man dieser These nicht in allen wesentlichen Punkten beipflichten. Einiges spricht dafür, daß der Turm nicht zur ursprünglichen Planung Parlers gehört. Auf's Neue möchte man mit Stockhausen fragen, »wieviel von Spätausgeführtem wirklich schon in Peter Parlers ersten Südfassadenplänen enthalten war, an Vor- und Rücksprüngen an Vorhalle und Turm, an Brüstungen, die den Bewegungen des Baukörpers folgten.«

Nach Otto Kletzls Auffassung wäre es vordergründig die Abhängigkeit des Turmes von der Wenzelskapelle, die für das frühe Auftauchen des

Riesenturmes an der Südseite sprechen würde. Kletzl verbindet die Aufstellung des Turmes an der Westseite des Südquerschiffes (in des gegenwärtigen Dimensionen) mit dem Entschluß Peter Parlers, die Wenzelskapelle über einem quadratischen Grundriß aufzubauen.<sup>3</sup> Es empfiehlt sich zu fragen, wie diese Turmsituation von der als Raumkubus angelegten, 1367 baulich vollendeten und eingeweihten Grabkapelle bedingt wurde. Wenn der Turm als Pendant der Kapelle geplant worden wäre, hätte eine solche aufeinanderbezogene Planung Übereinstimmungen in der Proportionierung zur Folge haben müssen. So ist die Beziehung der beiden fraglichen Quadrate zum primären Konstruktionsprinzip Parlers zu untersuchen. In der Veitskathedrale geht das Grundmaß oder der Modul auf den ersten Meister Matthias von Arras zurück und entspricht der Achsenbreite des Chormittelschiffes (Abb. 2). Die Grundfigur bedeutet das mit der Seitenlänge von 14 m (=a) gebildete Quadrat, dem weitere Quadrate eingeschrieben werden können. Von dieser Quadratur lassen sich wichtige Proportionen des Grundrisses und auch des vertikalen Aufbaus ableiten.<sup>4</sup> Bei der Wenzelskapelle wird in dem ausladenden Gesims, das über die Bündelpfeiler läuft und eine Art Sockelstreifen für den Innenraum bildet, auf den Modul hingewiesen (Abb. 1). Merkwürdigerweise bestimmt hier die Seitenlänge  $(b) = \frac{a}{2}$  die innere Peripherie dieses Gesimses,<sup>5</sup> was die einzige Bezogenheit der Kapelle auf die Grundquadratur bedeutet. So erscheint bei der Wenzelskapelle der Grundriß<sup>6</sup> nicht vom Modul abgeleitet, eine von diesem völlig unabhängige Quadratur findet hier Anwendung, welche in der Situation des Wenzelsgrabes ihre (außerkünstlerische) Motivation findet. Das Grab des Heiligen lag in einer Seitenapsis des zentralangelegten ottonischen Gründungsbaues (10. Jh.), und in der bayrisch beeinflussten romanischen Basilika, die im 11. Jahrhundert die Rund-



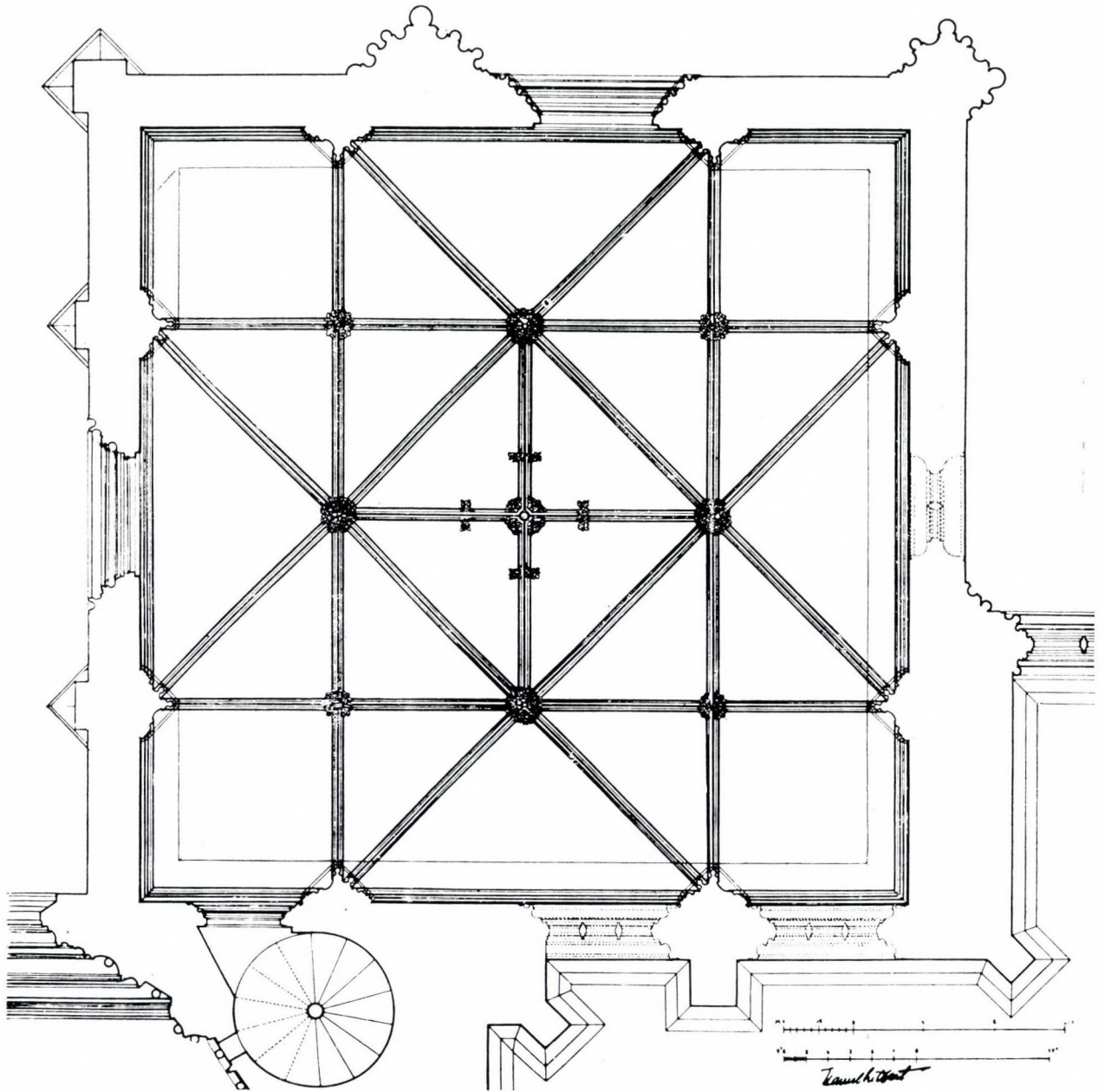


Abb. 1. Prag, Dom, Grundriß der Wenzelskapelle (Podlaha, Topographie)

kapelle ersetzte, wieder an gleicher Stelle im Ostteil des südlichen Seitenschiffes. In der heutigen Wenzelskapelle steht die Wenzels-Tumba genau über dem Grabe des Heiligen, aus der Nord-Süd-Achse etwas nach dem Osten hinausgerückt und an die südliche Außenwand geschoben.<sup>7</sup> Während die Grabkapelle im gesamten Proportionssystem der Kathedrale einen Fremdkörper darstellt, sind beim Hochturm überzeugende Modulabhängigkeiten feststellbar. Der Turm erscheint dem Grundquadrat eingeschrieben. Das Grundmaß (Seite *a*) ergibt hier die Gesamtbreite in der Ost-West-

Achse (Fassadenbreite)<sup>8</sup> (Abb. 2). Bei der letzten aus dem Mittelalter stammenden Steinschicht, die unmittelbar unterhalb der Renaissancegalerie liegt (Abb. 3),<sup>9</sup> entspricht der Abstand zwischen den äußeren Rundstäben der Turmstrebepeiler dem Grundmaß.<sup>10</sup>

Die festgestellte Abweichung der Wenzelskapelle vom Grundmaß läßt die konkrete Planungsabhängigkeit des Turmes vom Kapellenquadrat problematisch erscheinen. In der Position der Vorderkante des stark ausladenden Gesimses wird nicht nur die Zugehörigkeit des zwangs-

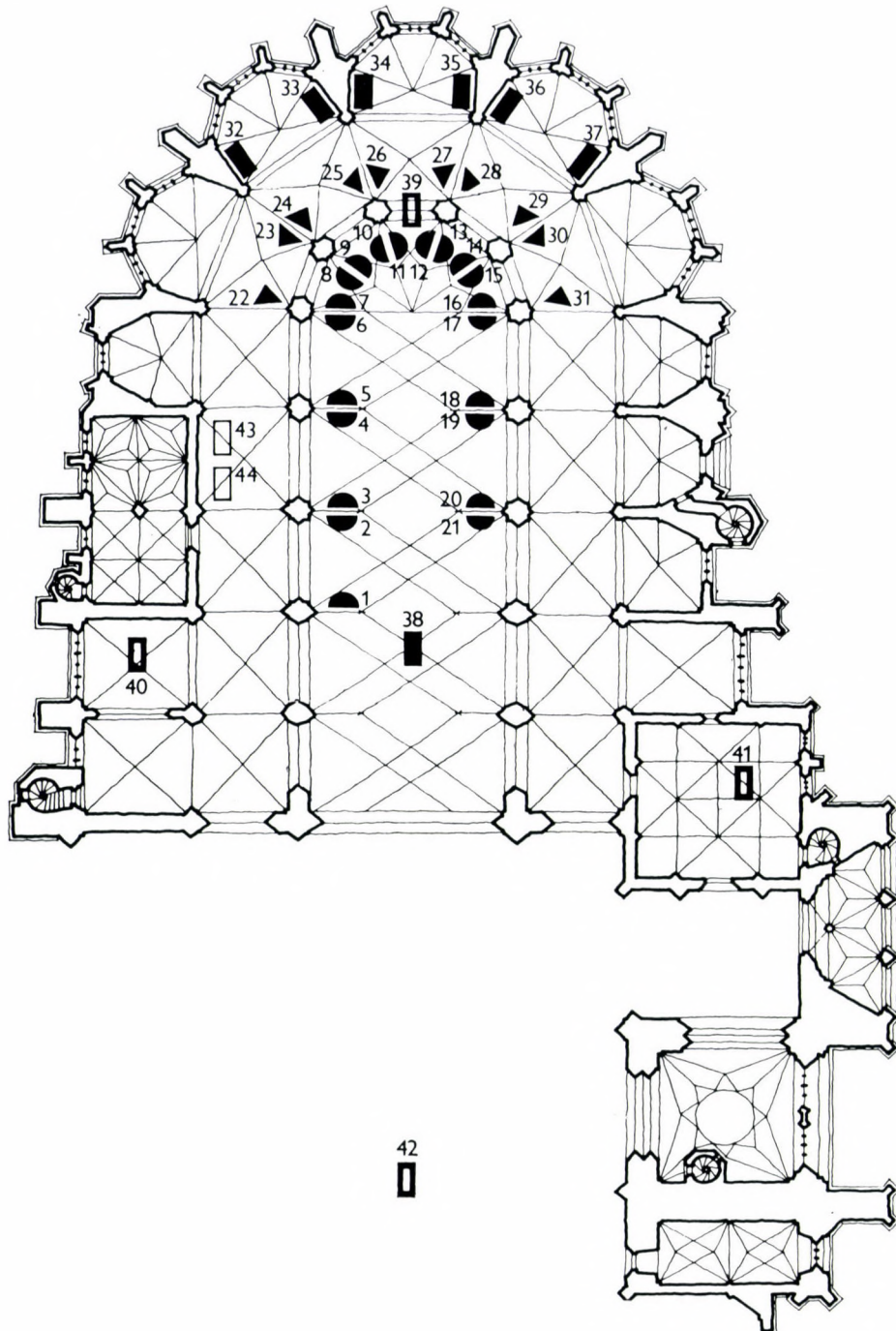


Abb. 2. Prag, Dom, Gesamtgrundriß

weise vom Gesamtsystem des Domes unabhängig konstruierten Kapellenräume zu diesem System zum Ausdruck gebracht, sondern auch mit aller Deutlichkeit vorgeführt, daß diese Kapelle innerhalb von gegebenen Proportionen eine Sonderstellung einnehmen möchte. Zugunsten der hier vertretenen These von einer nicht aufeinander bezogenen Planung der beiden Einheiten scheint die Komposition der Baumassen zu sprechen (Abb. 2).

Die von Peter Parler errichtete Domsüdseite wird besonders von der nach den Seiten drängenden Bewegung der Sockelzonenkuben gekennzeichnet. Die Position des Wenzelsgrabes ist als eine außerkünstlerische Quelle dieser Bewegung anzusprechen. Sofern das Grab des Heiligen bei der Planung der neuen Kathedrale stabil bleiben sollte, hätte Parler nur die Möglichkeit, jene zwischen der Außenwand der Heiligenkreuzkapelle<sup>11</sup> und dem



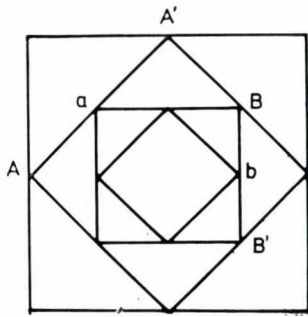


Abb. 3. Konstruktionssystem zu Abb. 2. (Vgl. auch Abb. 1, 4–6)

Wenzelsgrabe bestehende Distanz stufenweise zu überwinden. So findet aber nur die Breitenwirkung der Sockelzone eine Erklärung, nicht aber die quadratisch-zentrale Disposition des Kapellenraumes.<sup>12</sup> Der Gesamtwürfel der Wenzelskapelle ist nicht für eine Außen-Wirkung bestimmt, nur sein einer Jochtiefe entsprechender Teilabschnitt. Was von der Kapelle sichtbar bleibt, präsentiert sich als ein gleichwertiges Glied jener den Vorchor begleitenden Kapellenfolge, deren Nach-Außen-Drängen im Treppenhauspfeiler den Kulminationspunkt erreicht. Der Kapellenkubus als Ganzes wird auf besonders bravuröse Weise von der Querhausfront verdeckt, welche sich davor regelmäßig ausbreitet und das Dahinterliegende vergessen läßt. Der Entwerfer, der sich übrigens mit der technisch anspruchsvollen Aufgabe der Überführung der östlichen Querhauswand über den Kapellenraum hinweg auseinandersetzen mußte, wird sich kaum dazu veranlaßt gesehen haben, für den Kapellenkubus, den er nach Möglichkeit zu verdecken strebte und dessen raumentwertende Auswirkungen für das Querhausinnere in Kauf nehmen mußte, ein über einem Quadrat aufgerichtete Gegenstück herausbilden zu müssen.

Am ausführlichsten hat Otto Kletzl den Werdegang der Prager Fassadengestaltung zu erfassen versucht. Als erster fragte er nach der unausgeführt gebliebenen Westfront des Domes und schnitt somit das Problem der ursprünglichen Gesamterscheinung der Kathedrale an.<sup>13</sup> Die Inangriffnahme der Domsüdseite von Parler, für die 1364 als Termin vorgeschlagen wird, bedeutet nach Kletzls Auffassung die zeitliche Grenze zwischen den beiden, diesbezüglich definierten Entwicklungsstadien. Die erste Planungsphase rechnet mit einer Westfassade<sup>14</sup> und für die südliche Querhausfront wird ein auf dem Wiener Plan N° 16.821v zeichnerisch fixierter, seitlich anschließender Turm angenommen. Um das Jahr 1364 wird es zu einer

Programmänderung gekommen sein. Nach dem schon damals entwickelten Einheitsplan mag die gesamte Südschauseite samt dem Riesenturm auch baulich verwirklicht worden sein. »Der Entschluß von 1364 zum Ausbau des südlichen Hauptturmes brachte grundsätzlich eine entscheidende Schwächung des Turmgedankens für alle, nach dieser Zeit erwogenen Pläne zur Westfassade mit sich.« (O. Kletzl)<sup>15</sup> Im Stuttgarter Fassadenplanfragment N° 1v wird mit Wahrscheinlichkeit ein turmloser Westfassadenplan sichtbar. Vom Grundrißquadrat der Wenzelskapelle wird also nicht nur die Position des Südturmes abhängig gemacht, sondern auch die Vorstellung einer turmloser Westfront. An unsere Bemerkungen zum Verhältnis Wenzelskapelle-Südturm anschließend, ist es angebracht, die beiden, von Kletzl zur Erörterung der Prager Fassadenentwicklung herangezogenen Planzeichnungen, d. h. den Wiener Plan 16.821 und der Stuttgarter Riß 1-v, bezüglich ihrer Zugehörigkeit zum St. Veits-Dome erneut zu überdenken.

Der am Nordrande des Wiener Pergaments 16.821 gezeichnete Grundriß eines Turmes mit weiteren anschließenden Bauteilen<sup>16</sup> wurde von Kletzl<sup>17</sup> auf die Querhausseite des Prager Domes bezogen. Zwecks Beurteilung der vorgeschlagenen Identifizierung interessiert uns vor allem die Anschlußstelle des Turmes an das System des Innenraumes. Die inneren Turmpfeiler erscheinen nach Funktionen differenziert: Der rechtseitige Pfeiler nimmt die große Stütze der Erdgeschoßarkade auf, der linksseitige setzt sich in einer Mauer fort. Wenn man hier den Vorgängerbau des Südturmes erblicken möchte, käme dieses Wandstück in den Abseitenbereich zu liegen. Man beziehe das Konstruktionsprinzip, das Matthias von Arras für den Veitsdom angewandt und Peter Parler übernommen hat auf den Fassadenplan. Die Position der Schlußsteine im mittleren Abschnitt dieser zur Hälfte durchgezeichneten Komposition erlaubt es, die Mittelachse des Querhauses und automatisch auch die Seitenlänge des Grundquadrates zu bestimmen. Will man in dieser die Seitenlänge (a) des Veitsdomes erblicken, so wird die Jochbreite des Seitenschiffes beträchtlich über der Seite (c) liegen, was gegen den Turmplan sprechen würde.<sup>18</sup> Bei der seitenverkehrten Ergänzung des Planes ist nur eine Wiederholung eines gleichförmigen Turmes vorstellbar. So kann der Plan ebenfalls keine Auskunft über die ursprüngliche Erscheinung der Wenzelskapelle geben.<sup>19</sup>



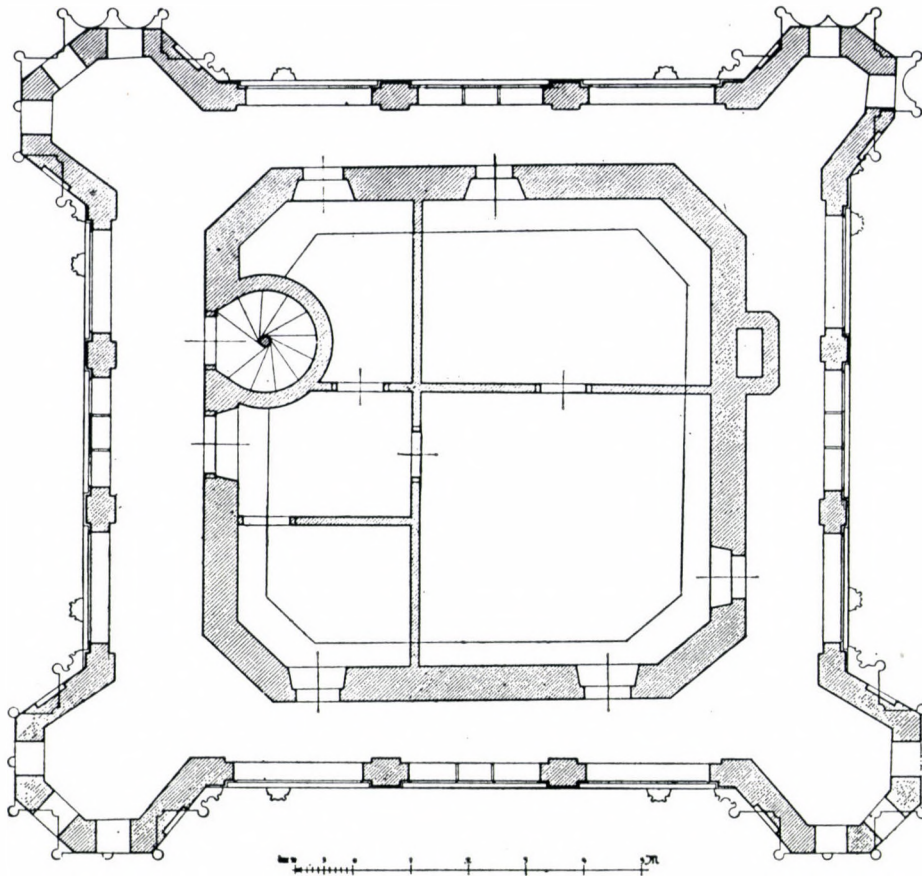


Abb. 4. Prag, Dom, Grundriß des Südturmes in der Höhe der oberen Galerie (Podlaha, Topographie)

Wäre hier beabsichtigt gewesen, eine Anomalie, d. h. den geplanten Vorgängerbau der Wenzelskapelle zeichnerisch darzustellen, hätte sich das Vorliegende kaum als ausreichend erwiesen können. Zieht man Fazit aus dem Gesagten, so ist eine westliche Doppelturmfassade mit dem dahinterliegenden dreiteiligen Langhaussystem das Thema dieses Wiener Planrisses.<sup>20</sup> Diese Feststellung kann auch darin eine Bekräftigung finden, daß für die von Kletzl postulierte Turmstellung in der deutschen Kathedralgotik keine Entsprechungen gefunden werden können, den gegenwärtigen Veits-turm ausgenommen, von dem vorausgesetzt wird, daß dieser eine ursprünglich nicht beabsichtigte Position eingenommen hatte.

Möchte man den Stuttgarter Riß N° 1v<sup>21</sup> auf die Prager Kathedrale beziehen, empfiehlt es sich, die Proportionen der von Kletzl vorgeschlagenen seitenverkehrten Ergänzung des Planfragmentes<sup>22</sup> mit denen des verwirklichten Baues zu vergleichen. Versuchsweise soll hier das für die Kathedrale ermittelte Grundmaß angewendet werden. Beim Prager Chor entspricht die totale Höhe bis zur obersten Kreuzblume den drei Seitenlängen des

Grundquadrates (Abb. 5). Für den Stuttgarter Plan erreicht die verdreifachte Achsenbreite des ergänzten Mittelstückes eben das Niveau der großen Konsolen.<sup>23</sup> Während die Breite des Mittelstücks von der Wahl der oberen Bogenform (Halbkreis) abhängig ist, also einen variablen Wert darstellt, sind beim Seitenabschnitt dessen Höhe und Breite, natürlich mit Vorbehalt, der Zeichnung allein zu entnehmen. Beim Prager Domchor ist die Lage der Brüstung vom Grundmaß bestimmt (Abb. 5). Nimmt man versuchsweise auf den Stuttgarter Plan die Breite des Seitenschiffes für die Seitenlänge (c), die in der Prager Kathedrale die Breite des inneren Seitenschiffes ergibt, so würde der besonders mächtige Brüstungsstreifen oberhalb der von Matthias von Arras festgesetzten Höhe erscheinen. Da in der Zeichnung auf die Position dieser überaus wichtigen Waagerechten nicht reagiert wird, erscheint die Bestimmung der Stuttgarter Zeichnung als St. Veits-Plangut zumindest problematisch. Die Zeichnung wird in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts datiert,<sup>24</sup> in jene Zeit also, als sich die Bauhütte auf die Errichtung der Choroberteile konzentrierte.



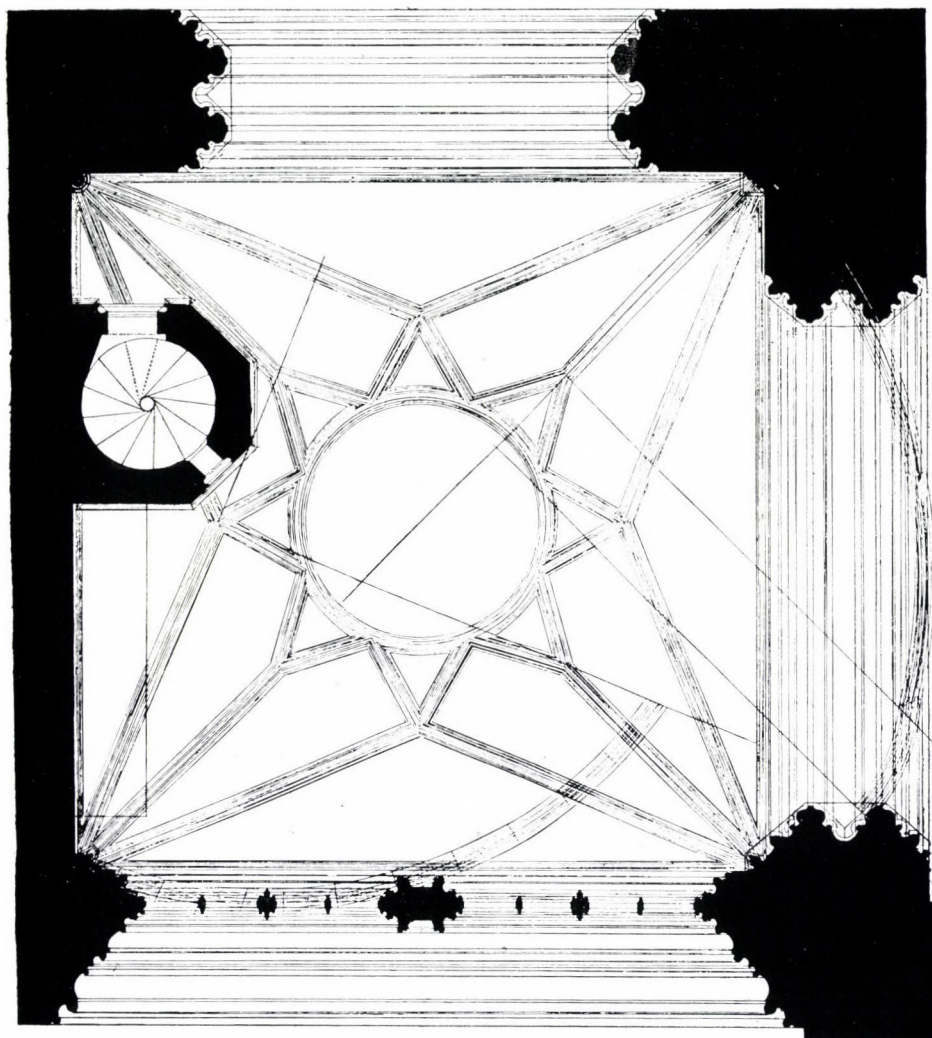


Abb. 5. Prag, Dom, Grundriß des Südturmes in der Erdgeschoßhöhe (Podlaha, Topographie)

Das sichtbare Auseinandergehen der Proportionen des Planfragmentes mit denen des realisierten Chores muß ohne Weiteres auch auf das im Wesentlichen ungebaut gebliebene Langhaus dieser Kathedrale bezogen werden, denn die Entscheidung über den Gesamtquerschnitt des Hochchores einer großen Kathedrale bedeutet ohne Zweifel schon eine solche über das Aufrißsystem der Hauptfassade. Ein damals entworfener Fassadenplan hätte auf die schon festgelegten Höhen- und Breitenwerte reagieren müssen, etwa in dem Sinne, wie dies die realisierte Südschauseite tut. Unseres Erachtens scheidet dieser Plan, der die wichtigste Stütze für jene Vorstellung über eine »praktische Turmlosigkeit der Westfront« um und nach 1370 bedeuten müßte, als konkretes Planstadium des Prager Domes aus. Jedenfalls würde die Eingliederung des Stuttgarter Planes in die Entstehungs-

geschichte des Veitsdomes die Definition des Parlerstiles besonders erschweren. Wenn auch in Peter Parlers Schaffen aus stilgeschichtlicher Sicht Manches nebeneinander auftreten kann, überrascht die enorme Amplitudo, die die Gegenüberstellung der beiden Fassadenerscheinungen, d. h. des Stuttgarter Gedankens und der ausgeführten Südfront (die nach Kletzl dem Stuttgarter Plan zeitlich vorangehen würde) vorführen müßte.<sup>25</sup>

Überhaupt wirkt der Plan von Stuttgart rätselhaft. Nähert man sich diesem von der Position der Fassadengestaltung aus, so interessiert vor allem das Problem der tektonischen Senkrechten des Strebepfeilers. In der Frage, was auf diesem Plan der Strebepfeiler ist, wurden in der Literatur zwei grundverschiedene Deutungsversuche formuliert. O. Kletzl<sup>26</sup> lokalisierte die große Konsole oben in

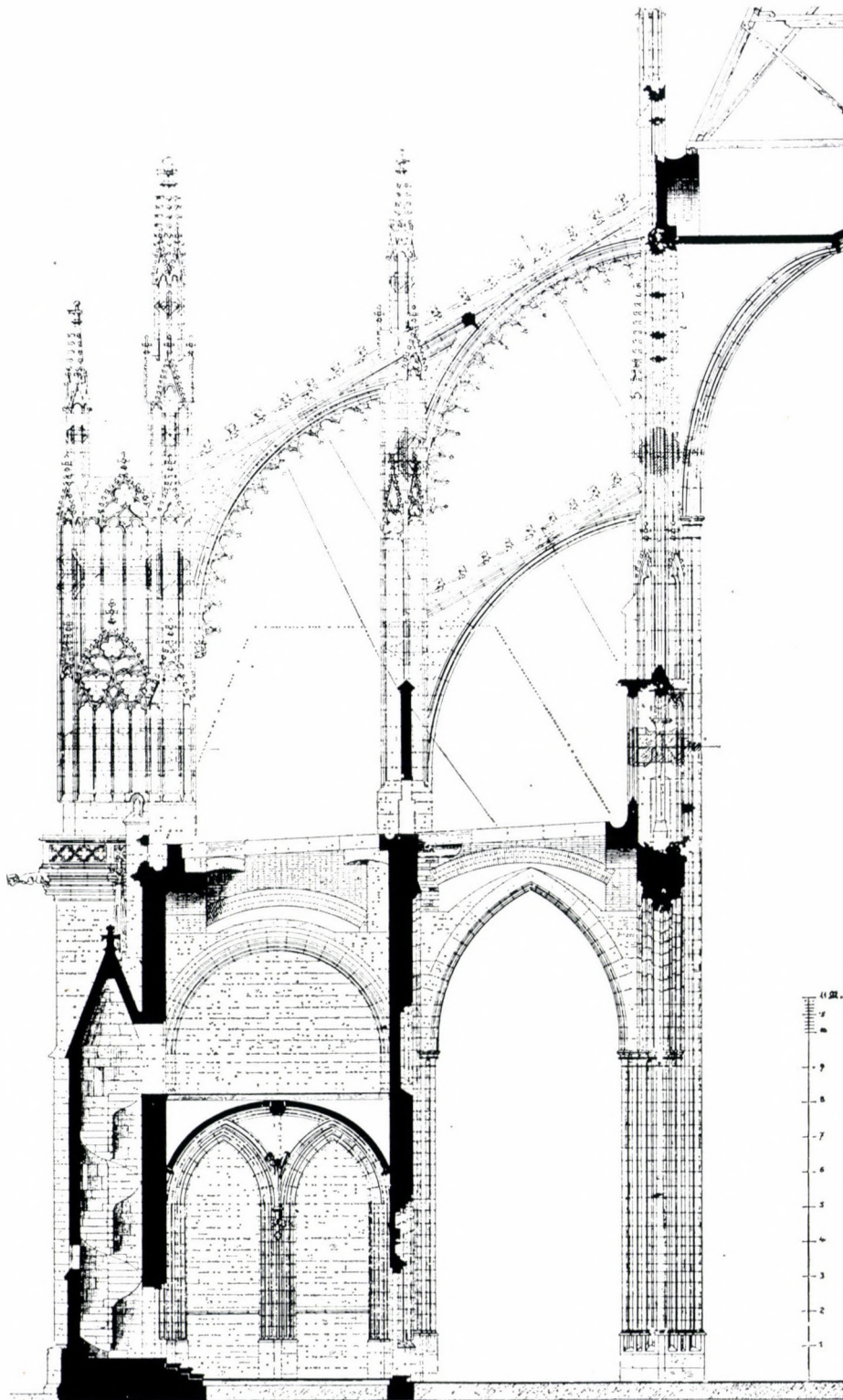


Abb. 6. Prag, Dom, Querschnitt durch den Vorchor, südliche Hälfte (Podlaha, Topographie)

eine vom Strebepfeiler und Mittelfeldwand gebildete Ecke. Dieser Strebepfeiler ist für die Obergadenzone nicht durchgezeichnet, nur eine Linie ist da, der die Konsole angehängt erscheint. »Min-

destens eine Ergänzung scheint hier gewiß: Das Paar Rahmenpfeiler der Mittelnische, welche in der Brüstungshöhe durch je einen Baldachin gekrönt wird, muß sich nach entsprechendem Absatz



bis zu den Bogenkonsolen herauf fortgesetzt haben.« (Kletzl) Will man mit Kletzl voraussetzen, es handle sich um ein System aufeinanderbezogener Teile, um eine große Fassade, so ist die vorgeschlagene lotrechte Fortsetzung durchaus berechtigt. Da die Ballustrade des Seitenschiffabschnittes in den Baldachinbereich eingreift und hinter dem Baldachin sichtbar bleibt, ist bei dem Pfeiler nicht etwa mit der gewöhnlichen durch die Abtreppe zur Fensterwand hin verursachten Volumenreduktion zu tun. Die Kernmasse der Strebe geht in der Baldachinhöhe völlig verloren. Das Problematische eines solchen Pfeilers liegt nicht darin, daß man sich die Fortsetzung nach oben im Sinne eines neuen Ansatzes hinter der Ballustrade nicht vorstellen kann. Die räumliche Darstellungsmethode beim Baldachin erlaubt es, an seine polygonale Gestalt zu denken. Daß nun sich die Baldachinstützen in die Kanten des Pfeilerabschnittes unten achsengerecht hineinprojizieren, ließe auf die polygonale Pfeilerform urteilen. Ebenbürtig könnte man hier mit einem, in einem freien Baldachin ausmündenden Treppenturm rechnen.

H. Koepf dagegen neigt dazu, alles rechts der durchgehenden Senkrechten als eine Strebepfeilerstirn aufzufassen.<sup>27</sup> Durch diese spiegelverkehrte Wiederholung würde die Pfeilerbreite eine ungewöhnliche Steigerung erfahren.<sup>28</sup> Jedenfalls würde die riesenhafte Konsole — die mit Kletzl's Vorstellung der mittleren Nische zuletzt zu vereinbaren wäre, jetzt dem Pfeilerstirnbereich zugezählt, so daß das zu ergänzende Gegenstück ihr näher gerückt werden müßte — die ziemlich außergewöhnliche Pfeilergestalt nur noch weiter komplizieren.

In letzter Instanz wäre auch die allgemeinere Bestimmung des Stuttgarter Plans als ein Fassadenriß eines reich organisierten Kirchenbaues nicht mit Sicherheit anzunehmen. Die vorhandene Darstellung des tektonischen Gerüsts ist ungenügend, trotz der Hinweise auf ein Vorprojekt, auf das Fragmentarische der zeichnerischen Fixierung und ähnliches. Daß im Text dieser Zeichnung zwei in den Maßen und in formaler Beschaffenheit so verschiedene »Strebepfeiler« gelesen werden konnten, ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich. Der Plan muß nicht unbedingt maßstäblich vereinheitlicht worden sein. Das vorliegende Aneinanderfügen der Formmotive scheint einen Einblick in den Gedankengang des Zeichners zu gewähren, der hier mehrere, mindestens zwei Baugedanken ver-

folgt haben kann. In der Klassifikation der Architekturzeichnungen wäre etwa an eine Entwurfskizze oder Lehrzeichnung zu urteilen. Nicht nur eine konstruktive Labilität wird zum Charakteristikum des Planfragmentes, es gibt auch Formmotive, die im Kontext einer Großfassade heterogen genug wirken würden. So begegnet man hier einer in der Strukturgotik ungewöhnlichen Verbindung einer Portalvorhalle mit einem krönenden Dachstuhl. Der Eindruck, als ob dieser in der Luft schwebte, wird von der Einzeichnung einer nach unten grenzenden Linie (Fenstersohlbank) besonders akzentuiert. Nur einseitig wird dieses Türmlein von einem Strebebogen unterstützt. Jenem »wie um eine Treppenspindel steigend« (Kletzl) angeordneten Fenster kann kaum die Bedeutung eines Westfensters des Seitenschiffes einer Kathedrale beigemessen werden. Auch bei der Pfeilerform in der »Nische« unten wirkt die Beziehung der Eckfialen zur stufenartig angelegten Kernmasse recht kurios. Man wäre (mit gewissem Vorbehalt) geneigt, diesen Plan in den Bereich der Kleinkunst zu verweisen, wo diese und andere Freiheiten eher vorstellbar wären, und etwa an eine Art dreiteiliges Reliquiar zu denken.

Sind die beiden Pläne auf die Prager Süd- und Westfassade nicht mit Sicherheit zu beziehen, gibt es dennoch eine alte Architekturzeichnung, die die Entstehungsgeschichte der Prager Fassaden beleuchten könnte: der Wiener Querschnitt durch den Vorchor des Prager Domes (Abb. 6).<sup>29</sup> Otto Kletzl bezeichnete diesen als einen »unmittelbaren Planentwurf für jenen nordwestlichen Strebebogensatz, der 1373 fertig dastand,<sup>30</sup> und machte auf »erhebliche Unterschiede in Obergadenhöhen, welche den Wiener Querschnitt und den ausgeführten Bau trennen«, aufmerksam. Das primäre Konstruktionsprinzip, jetzt auf den vertikalen Aufbau bezogen, ermöglicht es, die Relationen der Höhenwerte näher zu bestimmen. Die Gesamthöhe der hohen Wand entspricht auf dem Wiener Plan der dreifachen Seitenlänge des Grundquadrates (Abb. 6).<sup>31</sup> Von oben präsentiert sich das System folgendermaßen: Auf der Seitenlänge (c) ergibt sich die Fialenhöhe und (d) bestimmt die Höhe der Ballustrade, beide Gesimsgrenzen eingerechnet.<sup>32</sup> Die Distanz zwischen dem Kranzgesims und der oberen Triforiumsgrenze wird mit der Summe von (c)<sup>33</sup> und (c)<sup>34</sup> angegeben. Die Seitenlänge (c) ergibt die Triforiumshöhe, samt den beiden, in der Wandmitte gemessenen Grenzen. Der Modul (a) ergibt die Entfernung zwischen dem Arkadengesims (Tri-



foriumsboden) und dem Sockel (oberes Sockelgesims), dessen Höhe am Plan dem Wert  $\frac{d}{4}$  entspricht.<sup>35</sup> Während bei der realisierten hohen Wand (Abb. 5) die Totalhöhe der des Wiener Planes gleich kommt, nimmt hier keine der wichtigen Horizontalteilungen jene im Plan zugewiesene Position ein. Das Hochfahren des gesamten Wandsystems wird festgestellt. Fragt man bei diesen Änderungen nach Motivationen, empfiehlt es sich, zuerst auf die Höhenwerte der Erdgeschoßzone unsere Aufmerksamkeit zu richten. Für das Äußere der von Matthias von Arras ausgeführten Radialkapellen<sup>36</sup> entspricht der Abstand zwischen dem Sockelgesims (seinem unteren Rand) und dem Laufgangboden (= der Ansatzlinie der durchbrochenen Maßwerkfüllung der Ballustrade) dem Grundmaß. Im Inneren bestimmt die Seitenlänge (a) des Grundquadrates die Lage des Arkadengesimses, dessen Entfernung von der oberen Sockelzone. Die Sockelhöhe entspricht der Breite des Arkadenpfeilers. Auf dem Wiener Plan wird zwar für die Erdgeschoßzone in den Modulwerten des Matthias von Arras gedacht: Jene von der Seitenlänge (a) des Grundquadrates bestimmte Entfernung zwischen dem Sockel und der unteren Triforiumsgrenze erscheint hier aufgenommen. Überraschenderweise liegt auf dem Plan die Sockelhöhe weit unter dem Wert von Arras,<sup>37</sup> was zu Folge hat, daß auch die Gesamthöhe der Erdgeschoßzone unter das Maß der bereits ausgeführten Bauteile gerät. Hätte man nach diesem Vorentwurf im Domchor weitergebaut, wären sehr niedrige, mit den Teilen des Matthias von Arras unschön kontrastierende Pfeilerbasen dagewesen, und eine markante Knickung des Arkadengesimses. Um eine einheitliche Proportionierung erzielen zu können, war es nötig, die »erste«, ideale Vorstellung über die vertikale Entwicklung der hohen Wand mit den Maßen der realisierten Teile in Übereinstimmung zu bringen.<sup>38</sup> Da die Gesamthöhe der hohen Wand identisch bleiben sollte, war eine Verringerung der Obergadenhöhe dem Wiener Plan gegenüber die Folge: Was an Sockelhöhe unten zugewachsen war, mußte wieder in den Oberteilen abgenommen werden. Die Oberzone mußte aufs Neue vermessen werden. Die Reduzierung der Höhe der obersten Fiale bedeutet die auffälligste (nicht aber die einzige) Korrektur, die Parler für das Wandsystem wagen mußte.<sup>39</sup>

Es bleibt, die definitiven Höhenwerte zu überblicken (Abb. 8).<sup>40</sup> Die Höhe der oberen Fiale ent-

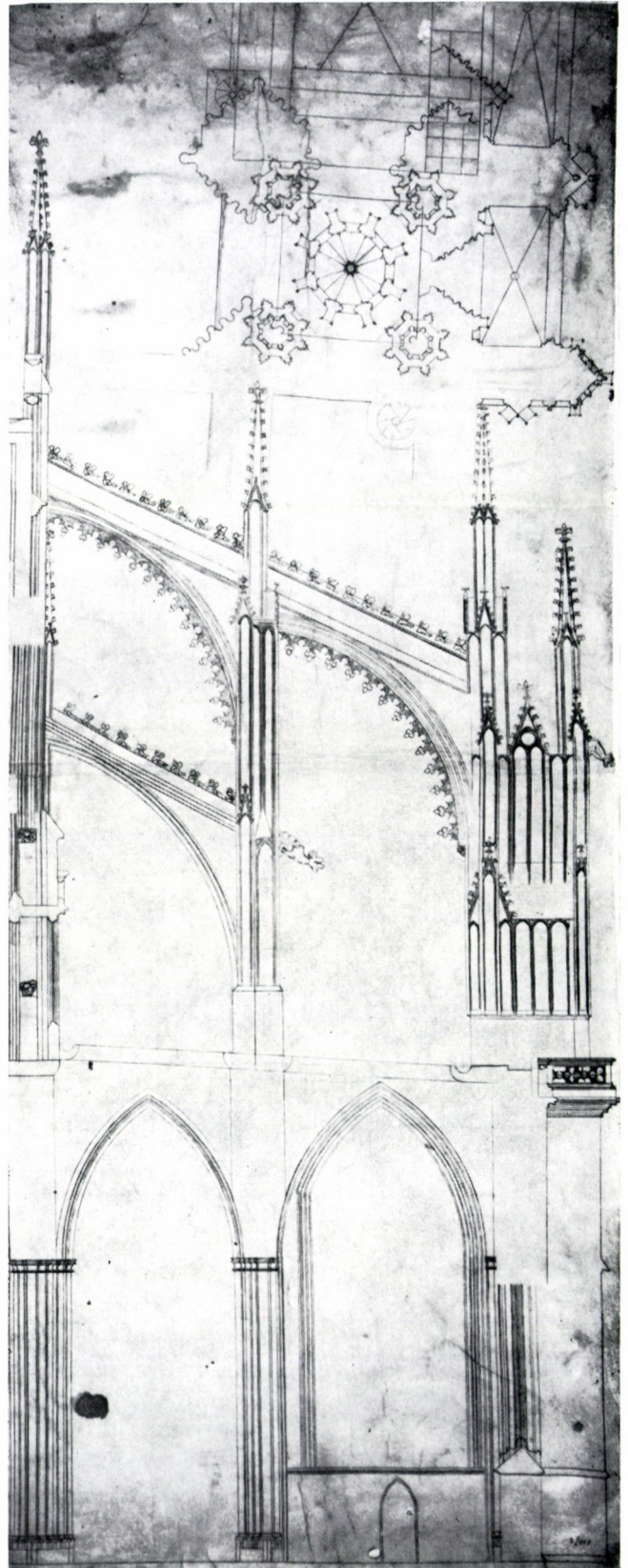


Abb. 7. Durchschnitt durch den Vorchor des Prager Domes. Wien, Akad. Bibl. 16.821 r



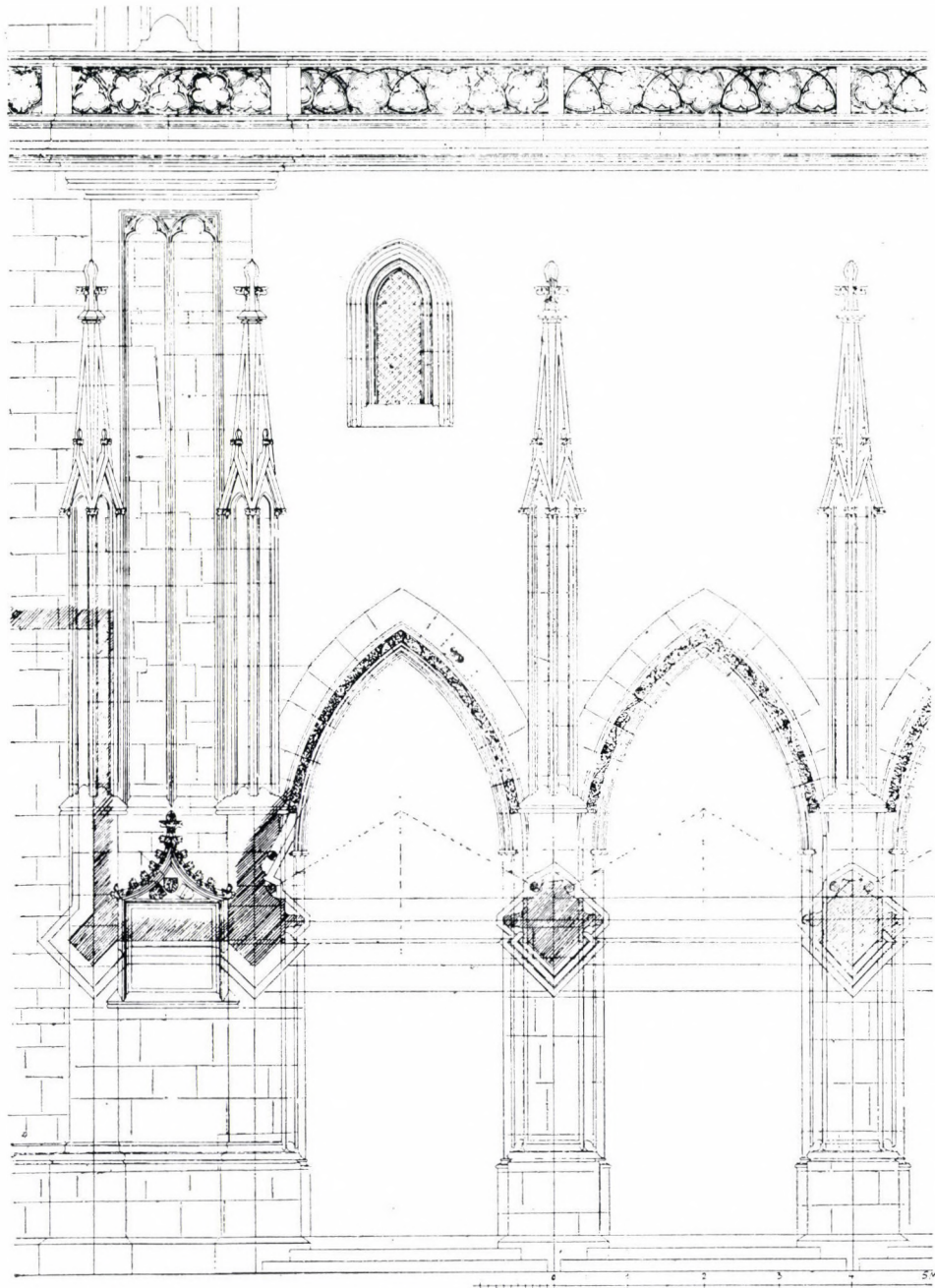


Abb. 8. Prag, Dom, Fassade der südlichen Vorhalle (Podlaha, Topographie)

spricht der Seitenlänge (d) und ebenso die der Balustrade samt den beiden rahmenden Gesimsen. Die Entfernung zwischen dem unteren Rand des Kranzgesimses und der oberen Triforiumsgrenze entspricht der Summe von (c) und (d). Während man auf dem Wiener Plan mit diesem Wert die Decke des Triforiums erreicht, beim realisierten Bau eben das Bodenniveau des darüberliegenden Laufganges (Abb. 5). Die Triforiumshöhe, samt den beiden Grenzen, kommt der Seitenlänge (d)

gleich.<sup>41</sup> So wurden aus dem Wiener Plan die Maße des Triforiums und der oberen Balustrade unverändert übernommen. Die Reduktion der Fialenhöhe bewirkte das Hinaufrücken der Balustrade, womit auch die Höhenzunahme der tragenden Mauer Masse zusammenhängt. Auch eine Vergrößerung der Entfernung zwischen dem Triforium und Balustrade macht sich im ausgeführten Zustand bemerkbar, was im Zusammenhang mit der statischen Ausbesserung des offenen Strebesystems in-



teressieren kann. Die Höhenwerte des baulich verwirklichten Chores sind mit denen der südlichen Querhausfront und des Südturmes (in entsprechenden Geschoßabschnitten) identisch.

Möchte man die Entstehungszeit eines großen, repräsentativen »Schaubildrisses« für die gesamte Westfassade, der verbindlich für die weitere Bautätigkeit gewesen ist,<sup>42</sup> zu ermitteln versuchen, so kann der Wiener Plan zum Vorchor<sup>43</sup> als Zeitgrenze herangezogen werden, wenn Bauausführungszeichnungen in definitiver Gestalt noch nicht vorgelegt werden konnten. Bei der Datierung der Wiener Zeichnung interessiert das Verhältnis der hier eingezeichneten Erdgeschoßteile (Sigismundkapelle) zu der 1367 vollendeten und geweihten Wenzelskapelle, die für die Unterzone den ersten absolut zuverlässigen Punkt der Chronologie bietet. Das gewünschte Verbindungsglied wäre in der Fensterwand der Sigismundkapelle<sup>44</sup> zu erblicken. Die Wiener Zeichnung schlägt hier für die Mauerstärke zwei Alternativen vor. Der Schnitt durch die Umfassungsmauer (oben) führt das 1 : 1 Verhältnis zur Mauertiefe des äußeren Strebepfeilers vor, und die untere Frontalsicht des profilierten Gewändes wählt wieder eine dem ausgeführten Zustand nächststehende Relation. Weiter fällt hier das Fensterprofil mit hochgezogenem Kernstück auf, das am Bau nicht ausgeführt wurde. Bei der Verwirklichung der Sigismundkapelle entschloß sich Parler für das »Gmündisch-Schwäbische Breitprofil«, das die Wirkung der Fensterbreite zu akzentuieren verhilft. Beim südlichen Gegenstück zu Sigismundkapelle, der Laurentius (Martinitz)-Kapelle, erscheint die Fensterwand auf die Weise realisiert,<sup>45</sup> die der definitiver Lösung der Sigismundkapelle entspricht. Da die Laurentiuskapelle an die Wenzelskapelle unmittelbar grenzt und diese beiden als Glieder einer Einheitskonzeption der Südwand zu betrachten sind, wäre die Errichtung der östlicheren unmittelbar vor der Wenzelskapelle anzunehmen.<sup>46</sup> Die Wiener Zeichnung wieder müßte der Martinitzkapelle vorangehen. Nichtsdestoweniger wäre auch mit Berücksichtigung des Ausmaßes der Korrektur in jener Problemzone, die übrigens kein Problem konstruktiver Art bedeutet, eine praktisch identische Entstehungszeit der Zeichnung mit der der Laurentiuskapelle nicht auszuschließen.<sup>47</sup> Die Realisation der Obergadenzone bedeutet den Terminus ante quem für die mögliche Entstehungszeit der fraglichen Bauausführungspläne. Da wenigstens ein Teil des interessierenden Zeitabschnittes von den erhaltenen

»Wochenrechnungen« beleuchtet wird, steht man hier auf relativ sicherem Boden. Jene Obergadenzone, die auf der Wiener Skizze in unausgereiftem

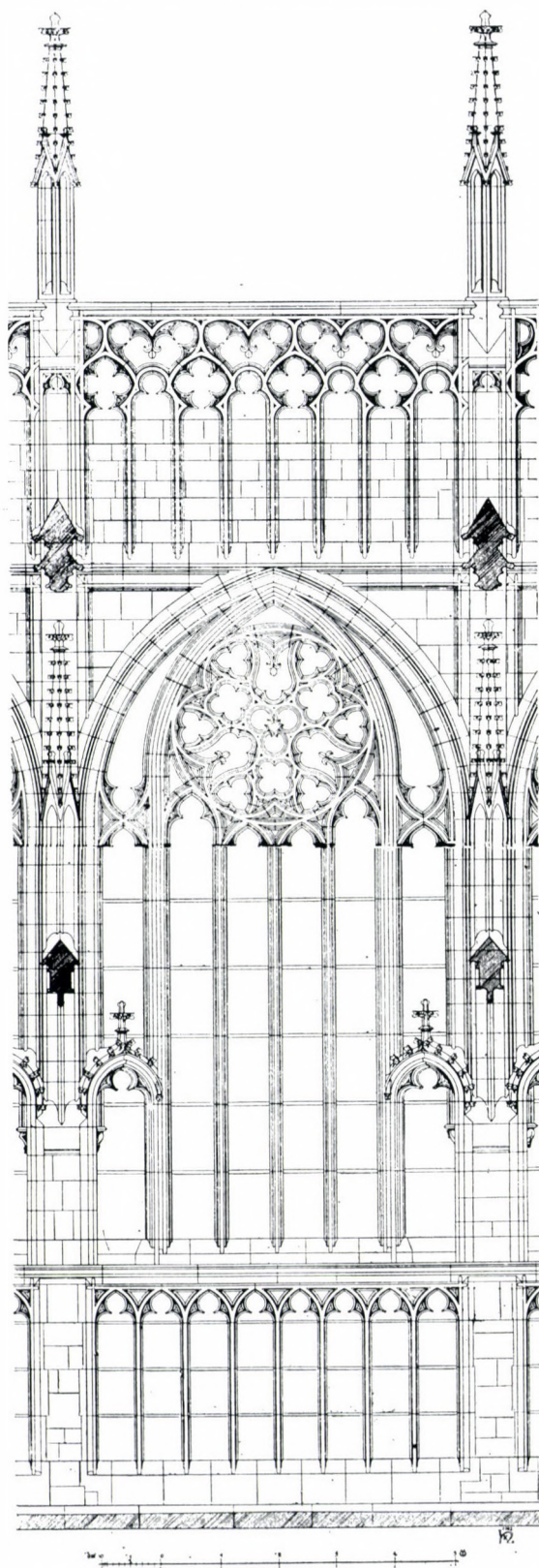


Abb. 9. Prag, Dom, Vorchorobergaden, (Podlaha, Topographie)





Abb. 10. Prag, Dom, Ansicht der Wenzelskapelle und der Südvorhalle von Osten (Aufnahme Jan Bartušek)

Stadium vorgeführt werden, wurden 1373 verwirklicht.<sup>48</sup> Seit spätestens 1371 war an den Oberteilen, am nördlichen Treppenturm und an dem östlichen Querhausgewänden, gearbeitet worden,<sup>49</sup> was beweist, daß die letzten Korrekturen des Obergadensystems schon damals vollzogen worden sein müssen. So wären die endgültigen Fassadenpläne in der Zeit um 1370 vorstellbar. Diese sind nicht erhalten, das südliche Querhaus und der Hochturm sind die einzigen Quellen, auf denen diesbezügliche Vorstellungen fußen können.<sup>50</sup> Daß es in

den 60er Jahren in der Prager Hütte Fassadenvorwürfe gegeben haben kann, ist durchaus möglich. Am ehesten aber befanden sich solche schon irgendwie in der Nähe der proportionell stabilisierten Kompositionen, etwa so, wie sich der Wiener Schnitt zum ausgeführten Chorsystem verhält.

Bei der südlichen Querhausfront fesselt die sehr verschiedene Ausbildung der rahmenden Pfeilerformen die Aufmerksamkeit.<sup>51</sup> Beide Pfeiler sind zwar der Straßburgischen Idee des Wachstums verpflichtet, werden aber als ausgesprochene Indi-



vidualitäten vorgeführt. Zur Begründung der Individualisierung und Kontrastierung des Pfeilers muß nicht daran gedacht werden, daß der als Plastiker tätige Meister seine Vorstellungskraft als Bildhauer spielen ließ, und auch nicht besonders daran, daß Parler den Kontrast zum Prinzip seines baulichen Denkens machte. Diese Pfeilervariationen lassen sich funktionell erklären. Da aber die Ordnung der südlichen Querhausfront an diesem wichtigen Punkt gestört ist, muß nach der Funktion des Turmes als (einseitigem) Begleiter des südlichen Transeptes gefragt werden. Nie wurde in der Literatur die Ursprünglichkeit der Position des Prager Hochturmes in Zweifel gezogen. Dieser wurde im Gegenteil sogar zum organischen Bestandteil der Südseite der Kathedrale erklärt. Zugunsten der assymetrischen Turmlage im frühen Planungsstadium wurden folgende Argumente erbracht.

1. Der von Otto Kletzl postulierte Zusammenhang zwischen der Wenzelskapelle, dem Südturm und dem turmlosen Westfassadenprojekt überzeugt nicht völlig.

a) Die Wenzelskapelle und der Turm entspringen nicht einem identischen Konstruktionsprinzip. Die Maße der Kapelle wurden nicht in Abhängigkeit vom Grundmaß gewonnen.<sup>52</sup>

b) Beim Stuttgarter »Fassadenplan« ist die Prager Bestimmung nicht nachzuweisen.

2. Gewöhnlich wird der Hochturm als eine unentbehrliche Komponente der natürlichen, der Stadt zugekehrten Schauseite aufgefaßt. Daß diese Beobachtung grundsätzlich richtig, und dem Prager Endergebnis auch adäquat ist, darüber kann kein Zweifel bestehen. Denn das hohe Mittelalter wußte, das Wichtige durch geeignete Kompositionsverfahren und formale Eigenschaften besonders zu akzentuieren. Hinsichtlich des Turmes soll die Frage in dem Sinne spezifiziert werden, ob seine Position für die repräsentative Wirkung die vorteilhafte Lösung gewesen ist. Es empfiehlt sich, zwischen der Nahwirkung und urbanistischen Fernwirkung der Kathedrale zu unterscheiden. Bekanntlich sind hohe Kathedraltürme vor allem darauf berechnet, eine stadt-, sogar landschaftsbeherrschende Rolle auszuüben. Angesichts der großen Wirkung der Prager Kathedrale als Krone der Stadt ist es gleichgültig, ob der Turm eine Aufgabe in der gegenwärtigen Position ausüben sollte, oder als Bestandteil einer Doppelturmfassade, also um einige Jochtiefen nach Westen verlegt. Übrigens hätten diese alternativen Turmposi-



Abb. 11. Prag, Dom, Chorstrebesystem und Treppenhaus des Süd-Querschiffes von Osten (Aufnahme Jan Bartušek)

tionen auch für die Ostansicht (aus unmittelbarer Nähe) einen ziemlich identischen Effekt zur Folge gehabt. Weder das Weiterrücken des Turmes, noch die Verschiebung auf die Längsachse hin wegen der Zugehörigkeit zur Westfront würden eine bemerkbare Schwächung der dominierenden Stellung der Turmvertikale, die übrigens in der Planung beträchtlich höher angelegt war, mit sich ziehen. Für die Wahrnehmung der Südschauseite vom Hof des Kaiserpalastes aus (Nahsicht) kann die repräsentative Komposition einer von Treppenhäusern eingefassten Querhausfront zur ausgeführten Südfassade eine ebenbürtige Alternative bieten. Es ist sogar vorstellbar, daß in der ersten Planung die durchgeformte gelungene Lösung den Vorzug vor dem Titanischen genossen hat. Jedenfalls schließen repräsentativ-kompositionelle Aspekte für die erste Planungsphase auch eine andere Vorstellung über das Gesamtbild der Veitskathedrale nicht aus.

3. Um die Ursprünglichkeit der Südposition des Hochturmes von den Nachfolgebauten her unterstützen zu wollen, wird gewöhnlich mit dem Turm der Wiener Stephanskirche argumentiert.<sup>53</sup> Bei beiden Kirchen ist ein seitlicher Turm zu baulichem Zentrum gemacht worden. Es ist zu überprüfen, inwieweit die Prager Lösung die Eigenart der Wiener Südseite unmittelbar angeregt haben kann. Es ist nicht zu vergessen, daß die Situation der Südtürme in Prag und Wien nicht identisch



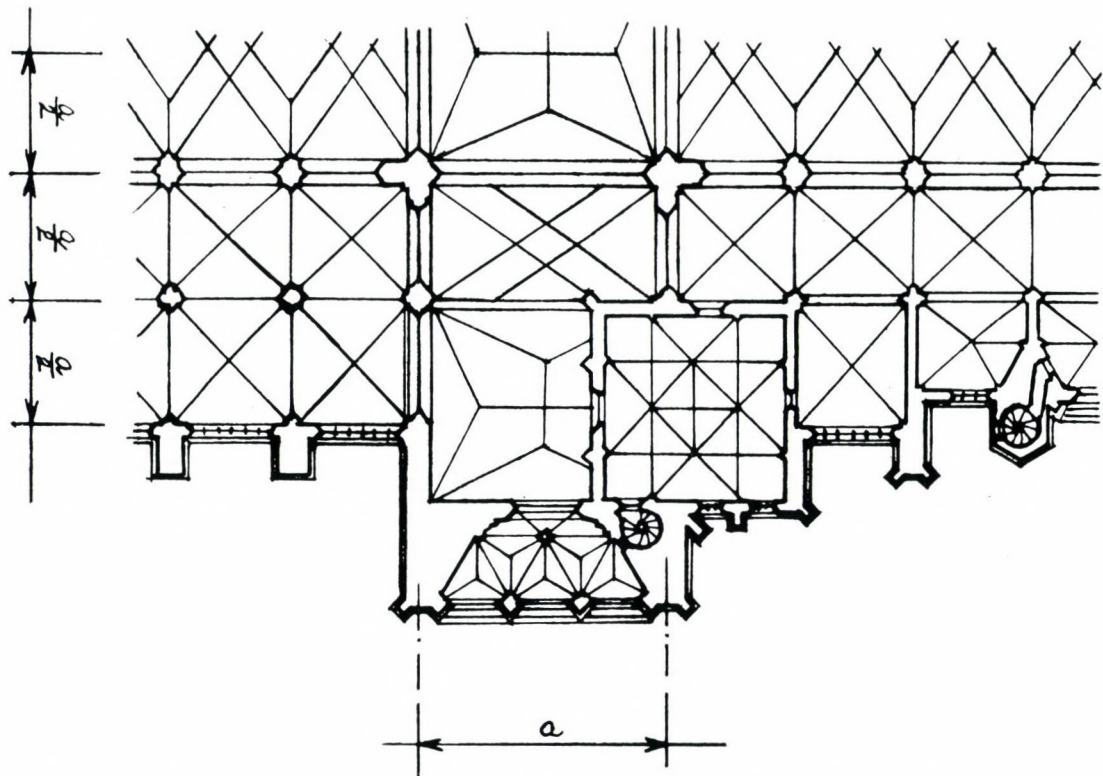


Abb. 12. Prag, Dom, Grundriß der ursprünglichen Querhausfront mit anliegenden Bauteilen. Rekonstruktionsversuch (Konstruktionssystem vgl. Abb. 3. Gezeichnet von Ing. Adolf Pospíšil)

sind. Bei St. Stephan nimmt der Turm die Position vor einem sich zwischen den Hallenchor und das Langhaus einschiebenden transeptartigen Travée ein. Der Südturm mit seinem Gegenstück im Norden dient eine Versinnbildlichung des lateinischen Kreuzes, die im Bereiche des deutschen Hallenbaues allgemein verloren gegangen ist. Denkt man sich bei diesem Turm die Teile oberhalb der Kranzgesimshöhe der Langhauswand weg, stellt sich eine Art querhausartige Wirkung ein.<sup>54</sup> In Prag dagegen handelt es sich um ein echtes Querhaus einer hochentwickelten Kathedrale, das von einem Hochturm begleitet wird. Obwohl die Typologie als verschieden erkannt wurde, muß dennoch als eigentlicher Grund für die Unmöglichkeit der Querverbindung von Prag nach Wien in der Chronologie erblickt werden. Man hat in Wien schon bei der Grundsteinlegung zum Langhaus (1359) mit den beiden Seitentürmen in der gegenwärtigen Position gerechnet. Das beweisen die Kirchenmodelle der Herzogenfiguren.<sup>55</sup> Damit wäre Prag für die Wiener Turmstellung als Quelle auszuschließen.<sup>56</sup> Jedenfalls liefert die Situation in Wien um 1359 kein eindeutiges Argument zugunsten der Annahme, daß in Prag schon 1364 (Kletzl) die Ansicht

bestanden haben kann, den Hochturm in der gegenwärtigen Position zu errichten.

Aus diesen Erörterungen ergibt sich, daß die gegenwärtige Position des Südturmes nicht mit absoluter Sicherheit als Erstkonzept anzusehen ist. Hinsichtlich erwähnten Theorie über die Prager Südfassade als ursprüngliche Einheitsplanung ist es angebracht, das Problem der Querhausfront als Doppelturmfassade im breiteren Rahmen des abendländischen Kathedralbaues zu verfolgen. Für diese Turmposition findet man Analogien in der klassischen Gotik Nordfrankreichs. In einer ziemlich kurzen Spanne um 1200 herrschte im Entstehungsgebiet der Gotik ein Trend zur katedralen Vieltürmigkeit.<sup>57</sup> In Laon, Reims und Chartres wurde jede der drei Fassaden als Doppelturmfassade geplant,<sup>58</sup> und an den Querhausfronten, Laon ausgenommen, die flankierenden Türme nur in ihren Unterteilen verwirklicht. In der darauffolgenden Entwicklung geht man von der Vieltürmigkeit ab, und die Doppelturmfassade wurde nur an der Westfront des basilikalischen Langhauses verwendet. Den Stilanalysen von Werner Groß und Willibald Sauerländer ist zu entnehmen, daß sich die Stilwende in der Querhausfassadengestaltung



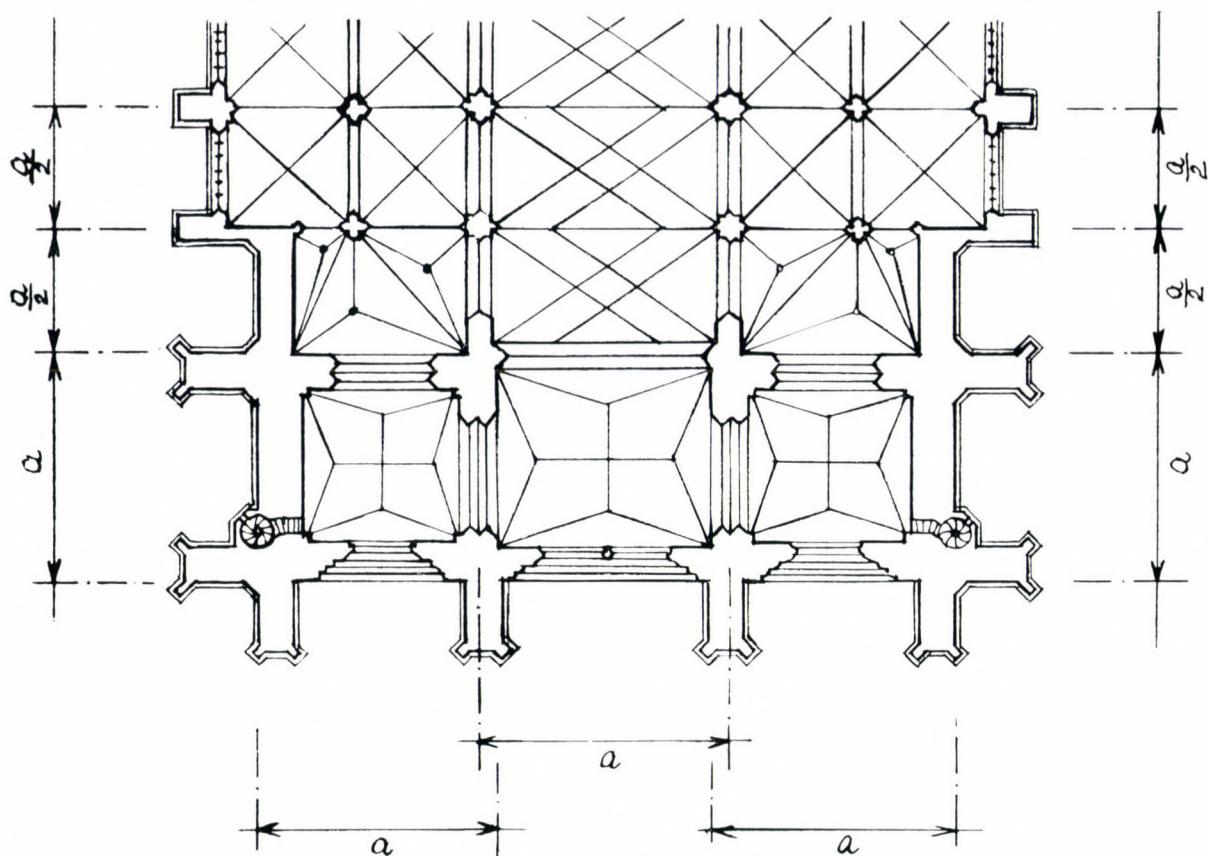


Abb. 13. Prag. Dom. Westfassade. Rekonstruktionsversuch. (Konstruktionssystem vgl. Abb. 3. Gezeichnet von Ing. Adolf Pospíšil)

zwischen Chartres und Notre-Dame von Paris ereignet hatte. »In Chartres, bei den gewaltigsten Querschiffen der abendländischen Gotik, brachen jene Motive als Vorhallengiebel, überhohe Lanzettfenstergruppe und gewaltig rotierendes Rosenfenster mit elementarer Macht aus dem Baukörper hervor, wurden aber mit gleicher Gewalt an ein seitliches Turmpaar und an die übrigen Systemglieder zurückgebunden.« (Werner Groß) Bei den Pariser Querhausfronten hat die hier vollzogene Umwandlung der vorquellenden Motive in Flächenstrukturen jene Autonomie des Gesamtsystems bewirkt, daß die Seitentürme entbehrlich werden konnten.<sup>59</sup> Die Dimensionen des Prager Turmes übersteigern alle bekannten Beispiele der Querhausfassadentürme. In der klassischen Zeit war eine sichtbar kleinere Gestaltung dieser Begleittürme zur Regel. So sind z. B. in Chartres<sup>60</sup> ihre Ausmaße von einer Johtiefe abhängig gewählt, so daß die Turmachsen mit jenen der Querhausseiten-schiffe in Übereinstimmung gebracht werden.

Mit großer Selbstverständlichkeit wird die einzigartige Lösung der südlichen Querhausecke (Treppenturm) aus der Vorchorsituation entwic-

kelt. Einmal formuliert, konnte die treppenturm-artig ausgebildete Eckstrebe der Querhausfassade<sup>61</sup> eigentlich nur symmetrisch wiederholt werden. Die ursprüngliche Querhausfront wurde zuerst als eine Treppenturmfassade geplant (Abb. 11). Das besonders starke raumbergende Element führt hier nicht nur eine große innere Spannung in die immer noch wesentlich flächenbestimmte Fassadenstruktur herbei, kann auch die symmetrische Ordnung des vorzustellenden Gesamts bestätigen. Einerseits betont die Raumhinterlegung der Vorhallenarkaden das Andersartige dieses Abschnittes innerhalb des Horizontalverbandes der Sockelzone, andererseits wird hier eine Beziehung nach oben hergestellt, zu den beiden Treppenhäusern, was beides die Querhausfront als eine autonome Einheit empfinden läßt.

Diese vorgeschlagene Fassadenergänzung bedeutet eine zeitgemäße Formverbindung, die nicht ohne (thematische) Entsprechungen dasteht.<sup>62</sup> Bevor die Pariser Gotik in Straßburg einge-zogen war, wurde die Südfront des Querschiffs von Münster<sup>63</sup> errichtet, die sich dem gleichen Fassadentyp zuordnen läßt. Im unmittelbaren Ausstrahlungsge-



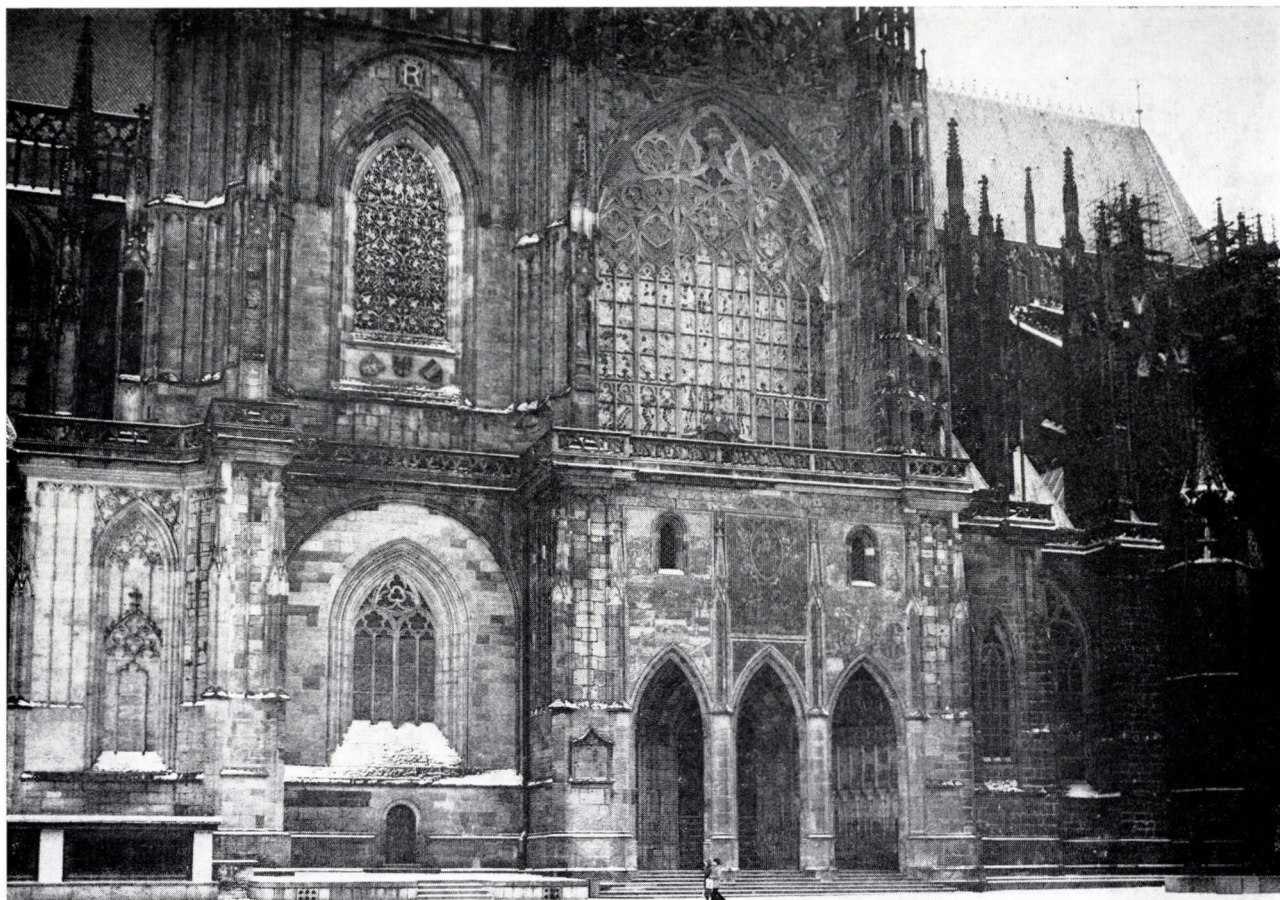


Abb. 14. Prag, Dom, Erdgeschoßzone der Südfassade, Vorhalle und Turmerdgeschoß. (Aufnahme Jan Bartušek)

biet des Straßburger Fassadenstils findet man diesen Gedanken in Rottweil wieder.<sup>64</sup> Die westliche Fassadenseite des Kapellenturmes — eine mit Prag zwar nicht identische, aber sehr verwandte Aufgabe — bezieht Treppenspindeln in die Gesamtkomposition mit, wodurch die Prager Lösung weitgehend antizipiert ist.<sup>65</sup> Auch die Überleitung der Treppenhauswände ins Stabwerk verbindet die beiden Beispiele.

Unser Rekonstruktionsversuch der Querhausfront als Treppenturmfassade läßt sich mit den Kenntnissen über die Entstehungsgeschichte des Veitsdomes vereinbaren. In der ersten Errichtungsphase wurde der Vorhallenkubus fertiggebaut (vor 1370) und in der Oberzone nur das östliche Treppenhaus mit seinem Pfeiler (1372),<sup>66</sup> mit dessen Fertigstellung die Arbeiten an dieser Fassade vorübergehend abgeschlossen wurden. Der be-

schriebene Zustand der in Ausführung begriffenen Querhausfront rief zwar nach einer regelmäßigen Wiederholung der schon Errichteten, aus technischer Sicht gesehen war aber keiner bedeutsameren Adaptation nötig, um das Bestehende mit einem Doppelturmfrontprogramm zu kombinieren, wie dies auch tatsächlich verwirklicht worden war, als man in den 90-er Jahren des 14. Jahrhunderts die Bautätigkeit an dieser Stelle wiederaufgenommen hatte. Spurlos verschwand jene Anschlußstelle der westlichen Umfassungsmauer des Querhausarmes (Abb. 11,2) in der Mauermasse des entsprechenden Hochturmpfeilers. Interessant sind einige Aspekte von Zutrittsmöglichkeiten zum ausgeführten Südtreppenturm und zu seinem vorausgesetzten Pendant (Abb. 2). Der Vorhallenpfeiler zum ersten, die Subkonstruktion des Treppenhauses, unterscheidet sich von seinem Gegenstück



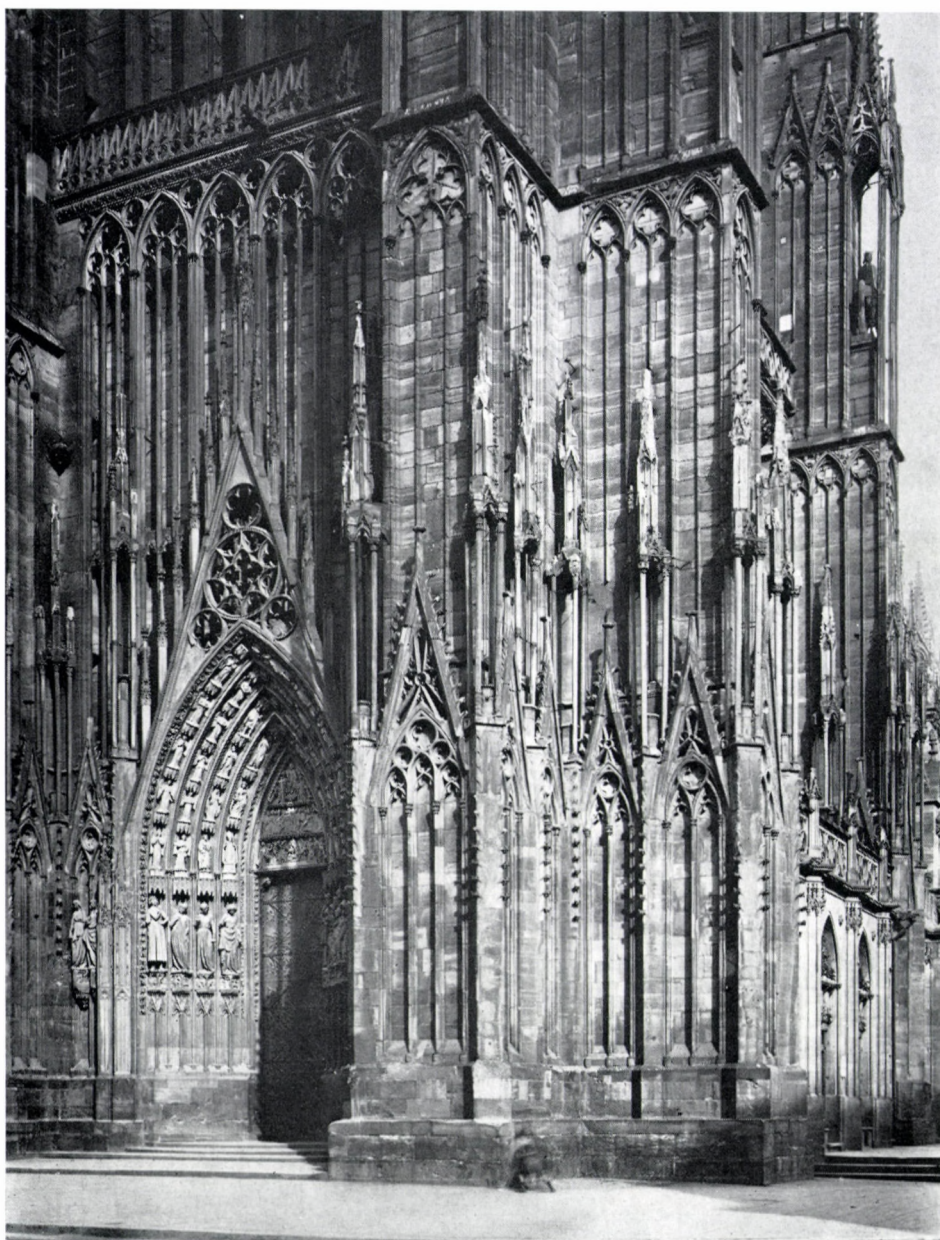


Abb. 15. Straßburg, Münster, Südwestecke der Westfassade (nach Wortmann: Der Westbau)

durch die Einfügung der Treppenspinden in die Pfeilermasse. Diese Wandeltreppe hatte zwischen der Wenzelskapelle und der oberhalb des Vorhallenraumes liegenden Sakristei<sup>67</sup> zu vermitteln, also zwischen diesen beiden, durch Funktion aneinander gebundenen und vom Cathedralraum absonderten Räumlichkeiten eine Verbindung herzustellen. Das offene Treppenhaus war ursprünglich von Triforium und auch von dem über dem Triforium befindlichen Laufgang aus zugänglich,<sup>68</sup> nie aber von der neuen Sakristei. Da im westlichen Vorhallenpfeiler eine Treppenspindel nicht motiviert war,<sup>69</sup> ist das Vorhandensein dieser »Unregel-

mäßigkeit« für das angenommene gleichartige Treppenhaus an der Westseite der Querhausfront irrelevant.

Die Beziehung des Auftraggebers zum Werk kann unseres Dafürhaltens bei St. Veits-Dom zugunsten der westlichen Doppelturmfassade sprechen. Karl IV. wuchs bekanntlich am französischen Königshofe heran, und der Eindruck der kirchlichen Baukunst der Ile-de-France wird auf seine empfängliche Seele voll religiöser Begeisterung und auch nicht ohne intellektuelle Ambitionen tief eingepägt haben. Als sich der Herrscher entschlossen hatte, Prag zur Residenz der deut-



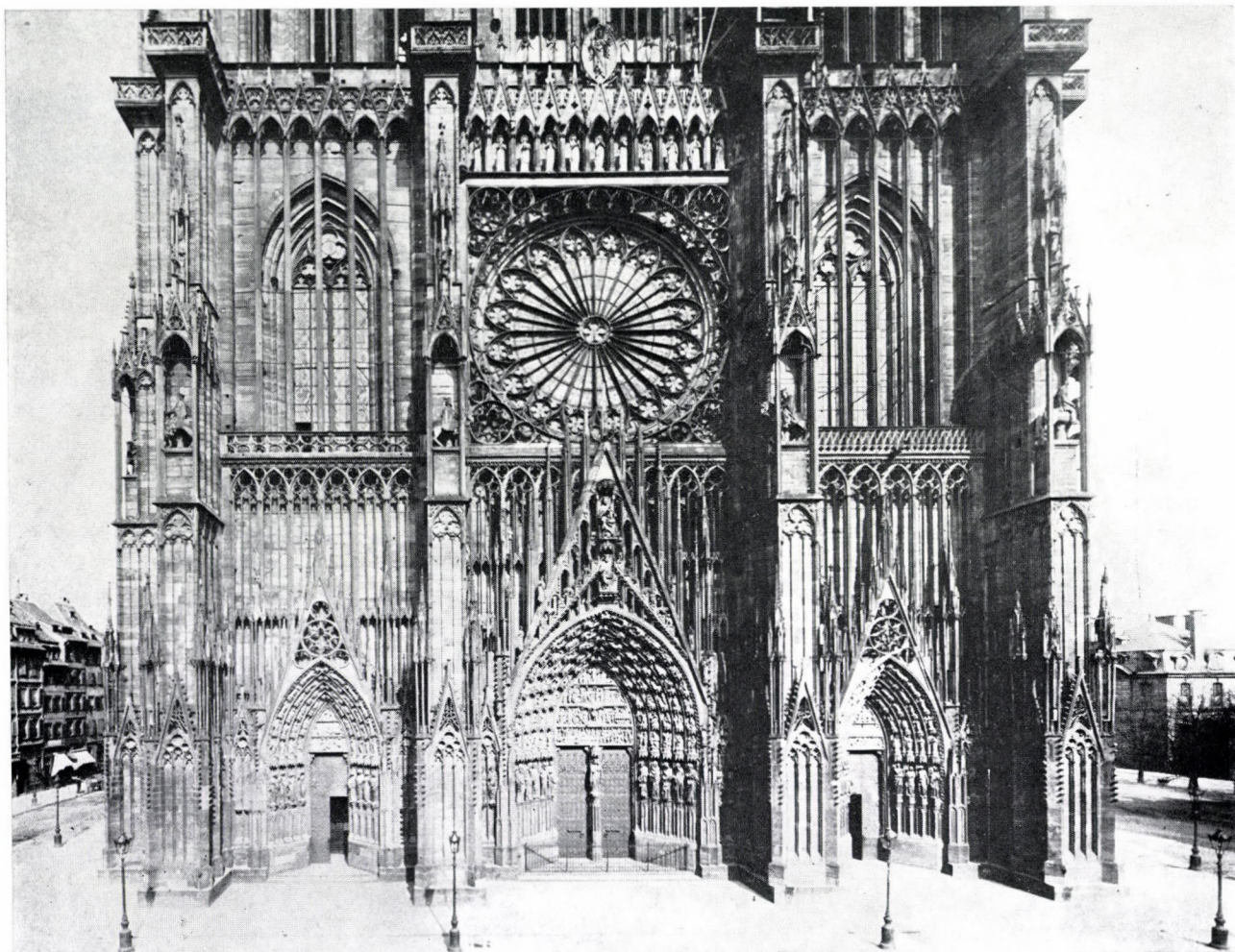


Abb. 16. Straßburg, Münster, Untergeschosse der Westfassade (nach Wortmann; Westfassade)

schen Kaiser und der Erzbischöfe von Böhmen zu erheben, konnte einiges von diesen Erlebnissen in eine Tat umgesetzt werden. Ist für die Prager Allerheiligenkapelle das Vorbild der Pariser Palastkapelle (Sainte-Chapelle) längst erkannt worden,<sup>70</sup> soll hier die Aufmerksamkeit auf das Problem gerichtet werden, ob die Veitskathedrale als eine »Kopie«<sup>71</sup> der Pariser Notre-Dame aufgefaßt werden konnte.<sup>72</sup> In bezug auf die postulierte Verbindung zwischen Notre Dame und St. Veit ist zu fragen, »wie die Form beschaffen sein muß, welche ihrer Züge nachgebildet werden müssen, um das Vorbild zu erkennen.«<sup>73</sup> Versucht man diese formalen Eigenschaften aufzuzählen, so wäre die gewaltige Ausweitung des Raumes zwischen der Kapellenzone<sup>74</sup> durch das Strebesystem, das einschiffig entworfene Querhaus, die Querhausfront ohne seitliche Türme, das Vorhandensein der Seitenschiffpaare im Langhaus und (wie wir voraussetzen) die Doppelturmfassade im Westen zu erwähnen.

Vor allem hatte die Doppelturmfassade die Identität der Bedeutung zu sichern. Die einzige Quelle, die über die Erscheinung dieser Westfassade Informationen geben kann, ist die heutige Südfront des Veitsdomes. Würde man die Teile westlich der Fassadenmittellachse des Querhauses spiegelverkehrt zu einer Doppelturmfassade ergänzen, erhielte man eine Kathedrale Gesamtfront. Da aber die gegenwärtige Südfassade als ein Ineinander von zwei Fassadenentwürfen, d. h. der ursprünglich für die Südseite geplanten Treppenturmfassade und der für die Westseite beabsichtigten Doppelturmfassade, aufzufassen ist, bedeutet hier das Herausschälen der entscheidenden Elemente der westlichen Doppelturmfassade aus dieser ungewöhnlichen Komposition das eigentliche Problem. Mit großer Wahrscheinlichkeit kann im Südturm einer der Westtürme erblickt werden, wobei eben jene hinsichtlich der Westposition vorgenommenen Änderungen den Charakter von sekundären Situation bekräftigen. Auch die





Abb. 17. Prag, Dom, Oberteile der Südfassade. (Aufnahme Jan Bartušek)

allgemeinen Verhältnisse der Südfrontkomposition, d. h. die Verteilung der wichtigsten Horizontalen und Vertikalen, sind für die geplante Westfront ohne Weiteres anzunehmen. Dagegen sei nachdrücklich betont, daß die eigentliche Querhausfront als eine autonome Komposition nicht automatisch ein jenem zu rekonstruierenden Westfrontprogramm wiederholt werden mußte. So sind einerseits dem Versuch um eine Rekonstruktion der Formvorstellung Parlers zwangsläufig Grenzen gesetzt, andererseits sind es eben diese »offen« bleibenden Kompositionseinheiten im vorzustellenden Fassa-

dengesamt, die eine ausgedehntere Annäherung an das Programm von Notre-Dame, wenigstens theoretisch, erlauben würden. Die Anordnung des Turmerdgeschoßes (Doppelfenster) widerspricht der hochkathedralen Idee der Portalzone. Dies ist zwar bei der Portalvorhalle des Südquerhauses grundsätzlich nicht der Fall, nichtsdestoweniger ist man, nicht nur aus baukompositionellen Gründen im Zweifel über die Urprünglichkeit auch dieser Großform im Kontext der geplanten Westfassade. Eher wäre hier ein zweiteiliges Portal ohne Vorhalle anzunehmen. Im ersten Obergeschoß der





Abb. 18. Prag, Dom, Südwestecke des Südturmes. (Aufnahme Jan Bartušek)

Querhausfront erscheint ein spitzbogig geschlossenes Riesfenster, das mit dem offenen Treppenhause gemeinsam für diese Fassade geplant und während der ersten Errichtungsphase auch teilweise verwirklicht worden war. So mag Parler das Mittelfeld für die Westfront auch anders gedacht haben, ohne die Alternativlösung im gegenwärtigen Kompromißprogramm irgendwie verwerten zu können. Grundsätzlich wäre die spitzbogige Fensterform im Rahmen der zu rekonstruierenden Prager Doppelturmfassade vorstellbar. Hier könnte sogar mit einer Art typologischer

Übereinstimmung zum Kölner Dom argumentiert werden. Dort erfuhr die Homogenisierung des Fassadenbildes die letzte Steigerung. Der Wimpergarkade wird zur Allgemeingültigkeit verholten. Auch die Rose der französischen Kathedralen wurde dieser vereinheitlichenden Systematisierung geopfert. Bei Parler, für den Denken in baulichen Formgegenständen charakteristisch ist, fehlt der Kölner Grund zum Verzicht auf das Rosettenfenster. Wenn auch die fragliche Fensterform für die vorzustellende Prager Westfassade in letzter Instanz unentschieden bleibt, denn im Rahmen



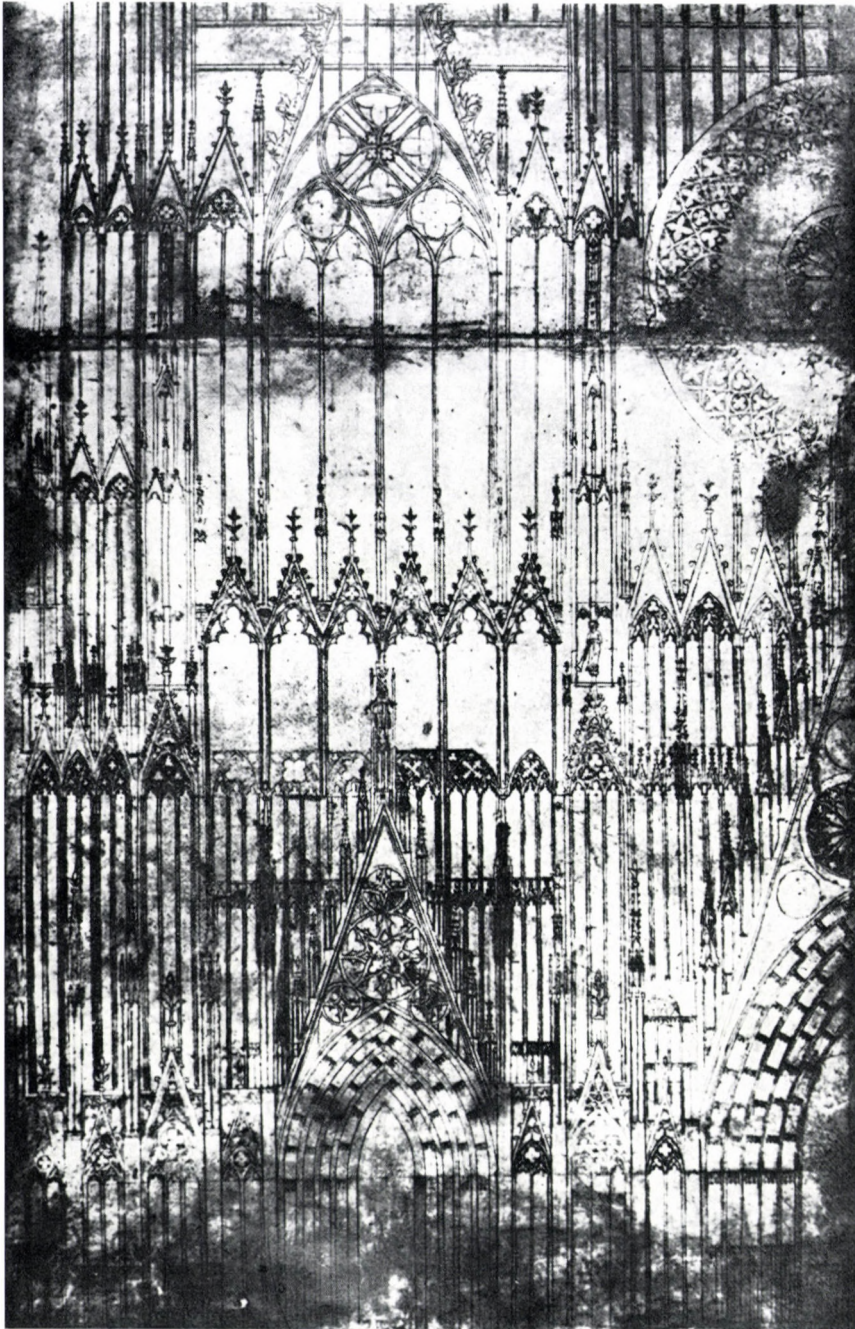


Abb. 19. Straßburg, Münster, Fassadenriß B, Untergeschosse (nach Wortmann: Westbau)

der kubischen Bauweise Parlers wären beide Alternativen irgendwie als gleichwertig aufzufassen, ist es die Nähe des Prager Hochturmes zu Augsburg, die eher zugunsten eines Rosettenfensters für das Mittelstück sprechen würde.

Die in wichtigen Merkmalen faßbare Prager Doppelturmfassade erscheint als ein dreihahniges Gesamtsystem. Hier treffen wir das Fassadenbild aus der französischen Kathedralgotik, wo vier Strebepfeiler in jedem Geschoßabschnitt drei Fel-

der rahmen. Die dreigeschoßige Urgliederung der Gesamtfront widerspiegelt die Verhältnisse des Innenraumes. Da man nun in Prag die zweisträngige Behandlung der Kölner Türme, in der an verdoppelte Seitenschiffe vorbildlich reagiert wird, nicht übernommen hat, sondern an einsträngige Turmsysteme (Straßburg) anknüpfte, wird ein Zusammenhang mit Notre-Dame von Paris verständlich, weil auch den Pariser Bau die Verbindung der dreiteiligen Fassadenstruktur mit dem



komplizierten fünfgliedrigen Langhaussystem charakterisiert. In Prag erinnert die allgemeine Verteilung der Waagerechten und Senkrechten an die Westwerk von Notre-Dame. Die beiden Fassaden<sup>75</sup> verbinden mittelschiffsbreite Turmabschnitte und auch die Dreiteilung im vertikalen Aufbau<sup>76</sup> (Portalzone, Rosengeschoß, Turmfreigeschoß). Sogar die obere Galerie der Pariser Fassade könnte in der besonders akzentuierten Höhe der Balustrade in Prag ein Echo gefunden haben.

Möchte man die westliche Doppelturmfront für Prag als annehmbar hinstellen, muß nach der Art von Verbindung dieser mit dem Langhaus-system gefragt werden (Abb. 12). Die im vorigen Jahrhundert durchgeführten Grabungen haben bewiesen, daß das Langhaus fünfschiffig geplant und in seinen Ostteilen teilweise auch verwirklicht worden war.<sup>77</sup> Daß das Grundrißsystem des Vorchores auch für das fünfschiffige Langhaus angenommen wurde,<sup>78</sup> hat nichts Ungewöhnliches zu bedeuten, wie die Kathedralen von Paris und Köln bezeugen. Im Prager Langhaus ließen sich Maße feststellen, die den Proportionen der beiden westlichen Chortravés entsprechen, die Peter Parler selbst festgesetzt hatte.<sup>79</sup> An beiden Orten ergibt der Modul (a) die Achsenbreite des Mittelschiffes, der Halbmodul (c) die des Seitenschiffes. Die äußere Abseite ist etwas breiter, weil die Seitenlänge (c) bei der Umfassungsmauer nicht in den Kern geht, sondern die Position der inneren Wandperipherie bestimmt. So liegt die Gesamtbreite des Abseitenpaares etwas über dem Wert des Mittelschiffes. Bei der rekonstruierten Fassade (Abb. 12) müssen gewichtige Abweichungen vom Langhaus-system erwähnt werden. Zwar ergibt hier das Grundmaß die Achsenentfernung der inneren Strebepfeiler, die der Turmpfeiler<sup>80</sup> liegt aber unter dem Fundamentalmaß; denn das Grundmaß bestimmt die Peripherie des Turmes. Nur die inneren Fassadenpfeiler stehen genau auf der Linie der Mittelschiffpfeiler. Jene für den Turm gewählte Modul-Abhängigkeit bewirkt dagegen die Vorlagerung des Turmkörpers aus dem Achsensystem des Langhauses: Die Achsenbeziehungen der mittleren Seitenschiffarkadenreihe und der Außenwand sind für den Westbau nicht verbindlich.<sup>81</sup> Um eine Verbindung von diesen beiden, eigentlich sehr selbständig durchdachten Großkompositionen herstellen zu können, war es einer Vermittlungszone nötig, die diese »Unregelmäßigkeiten« versöhnt.<sup>82</sup>

Fünfteilige Langhäuser bleiben auf eine sehr

exklusive Gruppe der Kathedralbauten beschränkt.<sup>83</sup> Es wird versucht, die Position der rekonstruierten Parlerlösung innerhalb dieser Gruppe zu definieren. Legt man auf die Entwicklungstendenz zur harmonischen Anpassung der Fassade an das Langhaus den Hauptakzent, so rückt die Verbindung von Notre-Dame zu Köln in den Vordergrund. Hinsichtlich des Wiener Risses für die Kölner Fassade erklärt Kaufmān,<sup>84</sup> daß »keine andere Fassade der deutschen Gotik in ihrer Baukomposition dem Langhause so homogen ist, unter den französischen höchstens diejenige der Pariser Notre-Dame.« Im Grundriß verbindet die achsengerechte Anpassung der Fassadentürme an das dahinterliegende System diese beiden Beispiele. Vier Jocheinheiten der Seitenschiffe decken sich merkwürdig mit den Dimensionen des quadratischen Turminnen. Diese Eigenschaft charakterisiert die Lösung von Prag nicht, bewußt ist Parler bei seinem Fassadenprojekt von dieser Art Korrespondenz beider Systeme abgewichen. Sollte die Prager Westfront die Erscheinung der Notre-Dame-Fassade in Erinnerung bringen, bot das Fassadenbild von Köln, wo aus den Pariser Voraussetzungen letzte Konsequenzen gezogen worden sind, kaum eine gewünschte Alternative. Wenn auch in Prag das Kölner Verfahren völlig umgangen scheint, lassen sich trotz verschiedener Grundrißgestalt konzeptionelle Übereinstimmungen (allgemeiner Art) mit der Pariser Kathedrale feststellen.<sup>85</sup>

Sehr ähnlich findet man die rekonstruierten Prager Verhältnisse bei der Kathedrale von Troyes vorgeformt,<sup>86</sup> dem Bau, der in die Notre-Dame-Nachfolge gehört. Wird man mit Wortmann für Parler einen Aufenthalt in Frankreich annehmen, wäre diese Kathedrale dem Kreis von Bauten zuzuzählen, an denen die Kunst des Meisters herangereift sein kann. Eben hier hat Parler eine Belehrung finden können, wie das Pariser Vorbild zu »kopieren« wäre. Daß der Prager Meister die Fassadentürme aus dem Achsensystem des Langhauses verlagerte und in diesem dem Beispiel von Troyes weitgehend folgte, dürfte als eine Angelegenheit des sich ändernden Zeitstils gewertet werden. An Kölner Verhältnissen gemessen,<sup>87</sup> erreicht im Wiener Riß die Entwicklung zur harmonischen Anpassung der Fassade ans dahinterliegende System den Höhepunkt, während der Meister des Kölner Planes, dem die Ausführung im Allgemeinen auch folgte, eine Auflockerung jener exemplarischen Achsenbindungen anstrebte.



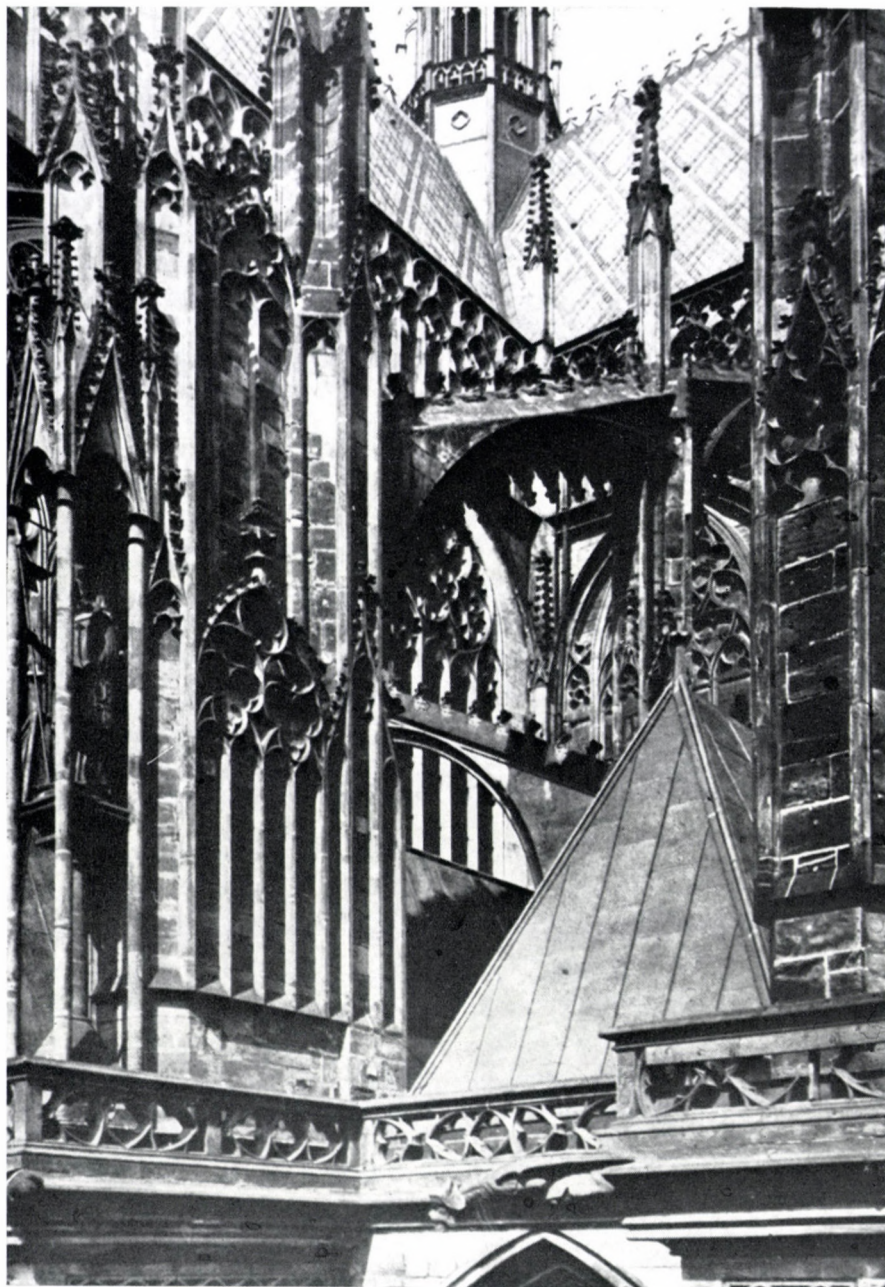


Abb. 20. Prag, Dom, Stribesystem der Südseite (Swoboda: Peter Parler)

Es lassen sich bei der von uns rekonstruierten Verbindung der Fassade ans Langhaus zwei Merkmale aufzählen, die sich als charakteristische Eigenschaften des Parlerstils um 1370 präsentieren. Die Beziehung des ersten Pfeilers, der die Arkadenreihe der Absseiten einleitet, zur inneren Turm-arkade gehört in die Kategorie von Wirkungen, die in dem Oeuvre Parlers durch die »achsialen Pfeiler« (Bachmann)<sup>88</sup> der Prager Südvorhalle und des Koliner Chores (Abb. 24) vertreten wird.<sup>89</sup> Durch ein Drängen der Baumassen nach den Seiten erscheinen die Prager Westteile mit dem Vorchor

verbunden. Beim Chor führt die Südseite diese Eigenschaft am ausgeprägtesten vor, aber auch im Norden kann Analoges beobachtet werden, wo bei der Sakristei der Halbmodul die Achsenbreite ergibt, während im benachbarten Raum der Sigismundkapelle die Breite der äußeren Hocheinheiten eine Steigerung erfährt (Abb. 2).

Als im Jahr 1385 nach jahrelanger konzentrierter Tätigkeit der Prager Domchor eingeweiht worden war, fühlte sich die auch weiterhin vom Meister Peter geleitete Dombauhütte in eine weitgehend veränderte Umwelt hineinversetzt. Der



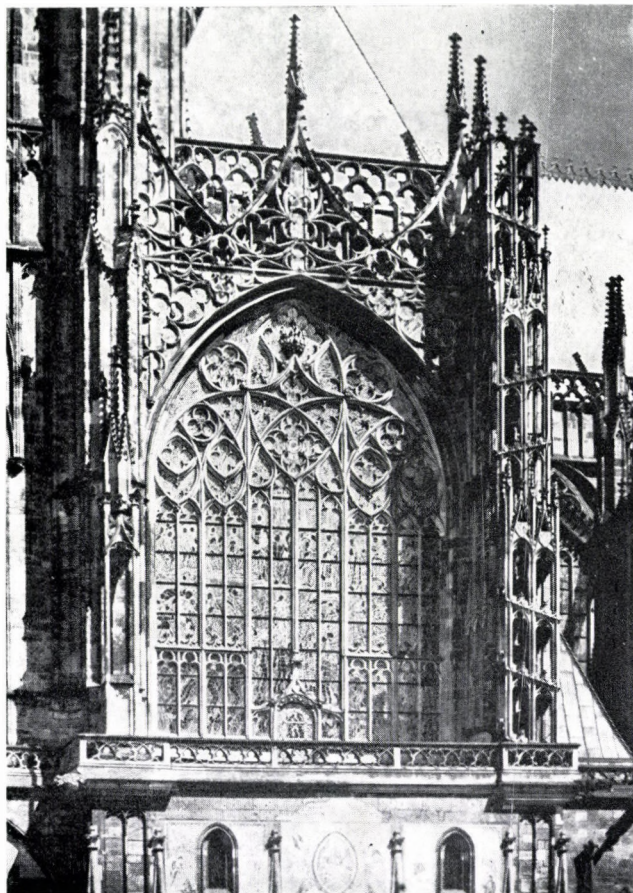


Abb. 21. Prag, Dom, Oberteile des Südquerhauses (Swoboda, Peter Parler)

freigiebige Bauherr Karl IV. war seit einigen Jahren bereits gestorben und die bevorstehenden Religionskriege zeichneten sich immer deutlicher an Konturen an. Unter den waltenden Verhältnissen scheint es kaum vorstellbar zu sein, daß man noch an die Vervollständigung der Kathedrale durch die westliche Doppelturmfront denken konnte. Jene Steigerung des südlichen Hochturmes zum Mittel- und Schlußpunkt des Bauganzes, die die gegenwärtige Erscheinung des Baues bestimmt, ist unserer Meinung nach als ein ganz besonders origineller Versuch zu werten, die Westfassadenpläne dem ideellen Plandasein zu entreißen. Für die hier vorgeschlagene Programmänderung kann schon aus chronologischen Gründen Peter Parler verantwortlich gemacht werden. In die Zeit zwischen 1385—1392 wären vorbereitende Tätigkeiten für die neue Aufgabe zu legen. So fände auch dieses damals sich einstellende Intermezzo in der Verwirklichung der Prager Kathedrale eine Erklärung. Die Lage der Dinge wäre gewissermaßen mit jener um die Übernahme des von Matthias von Arras hinterlassenen Torso von

Peter Parler in den 50er Jahren vergleichbar. Die Grundsteinlegung des Langhauses wird 1392 datiert.<sup>90</sup> Damals müssen definitive Pläne für das veränderte Programm, das mit der gegenwärtigen Position des Südturmes<sup>91</sup> rechnete, vorgelegen haben. Kolossale Dimensionen des Turmes blieben nicht ohne Auswirkung auf die Grundrißanordnung des Langhauses.<sup>92</sup> In bezug auf die Arkadenöffnung zum Langhause hin konnte das dem Turm unmittelbar angrenzende Seitenschiffsjoch nicht regelmäßig gestaltet werden. Nur in diesem Einzelfall erscheint jene von Parler aufgenommene klassische Schmaljochigkeit gestört. Wenn auch einer der großen Westfassadentürme in die Südfassade ohne grundsätzliche Änderungen inkorporiert werden konnte,<sup>93</sup> werden dennoch hier Situationen wirksam, die keineswegs mit der zuerstgeplanten Doppelturmfront zu vereinbaren sind. Die Applikation des Doppelfensters in der Portalzone und die Aufstellung der Wendeltreppe in der Turmhalle wären als die auffälligsten Abweichungen ansprechbar. Daß die gesamte Erdgeschoßzone der Fassadenseite eines Turmes vom Gitterwerk eines Fensters verstellt erscheint, stünde in der Fassadengestaltung völlig vereinzelt da. Für das Erstprojekt ist an dieser Stelle ein Portal anzunehmen.<sup>94</sup> Daß man beim heutigen Südturm auf jene übliche Kommunikationsmöglichkeit mit dem Äußeren verzichten konnte, wäre etwa mit der (von der Umplanung ermöglichten) neuen Zweckbestimmung der Turmhalle zu erklären, die nun eine Grabkapelle der Erzbischöfe von Prag wurde.<sup>95</sup> Den französischen Kathedralen und seinen unmittelbaren rheinländischen Vorbildern folgend, war Parler nicht bestrebt, das Treppenhaus in die Komposition seiner Doppelturmfassade miteinzubeziehen. Die Treppe sollte versteckt bleiben.<sup>96</sup> Als im Zusammenhang mit der Turmverlegung der westlich anliegende Kapitelsaal geplant wurde, wird die Aufstellung des Treppenturmes im Turminnen an Aktualität gewonnen haben.<sup>97</sup>

Erich Bachmann<sup>98</sup> machte beim Turmerdgeschoß auf dessen Mittelstellung zwischen dem Chor einerseits und den Turm- und Querhausoberteilen andererseits aufmerksam. Der reife Stil von Peter Parler bestimmt hier »die Schärfe und das Metallische der Blendwerke«, während »die nahe Verwandtschaft der Bogenfolgen und der andere Ausdruckcharakter« (Bachmann) auf die zuletztentstandenen Teile hindeuten. Formalgeschichtlich gesehen, folgte der Turmbau zuerst weitgehend dem von Peter Parler um 1370 ausgearbeiteten





Abb. 22. Prag, Dom, Oberteil des Südquerhauses. Detail. (Aufnahme Jan Bartušek)

ten System. Das Zeitgemäße blieb für die Sockelzone auf das Ornamentale beschränkt: an die Maßwerkausstattung des Doppelfensters und die reichdekorierte Außenwand des Kapitelsaales.<sup>99</sup> Die Südfassadenteile oberhalb der durchgehenden Balustrade gehören der Nachparlerzeit. Hier wurde nach einem weiteren Plan weitergebaut, der im Gegensatz zum Turmerdgeschoß die konstitutiven Eigenschaften des Fassadenprojektes um 1370 weitgehend abzuwandeln strebte.<sup>100</sup> Im Weiteren rückt die Formvorstellung Parlers in den

Vordergrund unserer Betrachtungen. Soweit es die gegenwärtige Lage zuläßt, möchte man sich um eine Stilanalyse des Fassadenprojektes von Peter Parler bemühen. Will man sich die Prager Doppelturmfassade vorstellen, die dem Planungsstadium der 70er Jahre entsprechen würde, so wären die entwicklungsgeschichtlich fortgeschrittensten Formmomente, wie »gleitende Dienste in breiten Kehlen«, »gekoppelte Kehlen« und »weiche runde Profile« (Bachmann), um einleitend das Auffälligste zur Geltung zu bringen, wegzudenken und



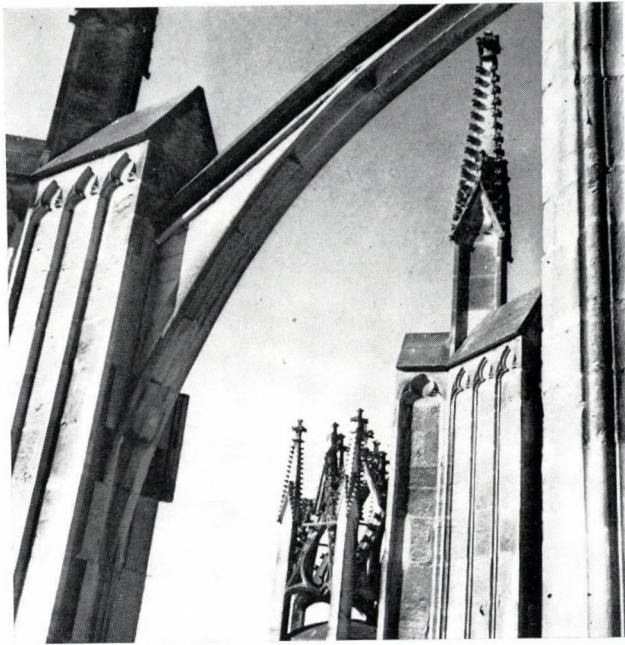


Abb. 23. Kolín, Stadtkirche, Treppenturmhelm

für die Fassadenoberteile durch Linearstruktur zu ersetzen.

Das Erdgeschoß der Prager Südfassade (Abb. 13) wird durch die Ausdruckskraft der kubischen Gestaltung besonders gekennzeichnet. Das Wandfeld wird von den Pfeilersenkrechten und von einem durch eine Balustrade betonten Gesims klar rechteckig begrenzt. Bei den Strebepfeilern fällt die Wirkung der mächtigen Mauerprismen auf, deren Kernmasse sich absatzlos präsentiert, der Verflüchtigung der Rundzonen ungeachtet. Unten ist die Pfeilermasse glatt belassen, in etwa halber Höhe treten eingetiefte Blendbahnen auf, zu rechteckigen Rahmenfeldern zusammengefaßt. Die Pfeilerform läßt den Straßburger Westbau (Abb. 14) als Vorstufe erkennen.<sup>101</sup> Beiderorts sind die Randglieder als schräggestellte glattwandige Vorlagen ausgebildet, als kräftig entwickelte Einfassungselemente für Blendgliederungen.<sup>102</sup> In Straßburg wird der untere Großabschnitt des Strebepfeilers in seinen Blendarkaden mit Wimpergen und krönenden Tabernakeln vom Bischofsmeister bestimmt,<sup>103</sup> über die Gestaltung der Oberteile des Abschnittes entscheidet Meister Erwins Hand, der von Wimpergen Abstand nahm.

Was aus der Gegenüberstellung dieser beiden Pfeilerfiguren resultiert, könnte man etwa mit der konventionellen Bezeichnung Reduktion bezeichnen. Für Peter Parler besaß jene für die hochgotische Fassadengestaltung symptomatische Lückenlosigkeit der Struktur keine besondere Anziehungs-

kraft. So wurde im internen Sektor aufs Gliedern des Strebepfeilers durch wimpergekrönte Blenden überhaupt verzichtet. Jene Reize, die bei der Schichtung durchsichtiger Wimpergflächen und dreiteiliger Maßwerkfenster wie bei der Straßburger Pfeilerstirn entstehen, gehen jetzt verloren. Das Straßburger Auftauchen des Blendfensters aus dem dunklen Grund des unteren Wimperges wird in Prag durch die Begegnung des leeren Abschnittes mit den eingetieften Blendbahnen ersetzt. Glatte und strukturierte Flächenabschnitte werden nur kontrastierend ausgespielt. Als Rechteckformate dargestellt folgen diese demselben Gesetz, der sich für die gesamte Erdgeschoßzone als verbindlich erweist. Nicht nur durch die Beseitigung des Schichtengefüges weicht der Raumgehalt zurück, auch die raumdurchdrungenen freistehenden Tabernakel der oberrheinischen Fassade werden zu massiven Gebilden mit eingesunkenen Seiten umgestaltet. Für die Prager Pfeiler wird die Steigerung der körperlichen Festigkeit festgestellt. Auch die Proportionen jenes Straßburger Großabschnittes wird weitgehend aufs Gedrungene geändert.

Die abschließend wirkende, um die Strebepfeiler verkröpfte Galerie ist typisches Straßburger Gut.<sup>104</sup> In Prag verläuft der vorhängende Laufgang mit Balustrade gleichförmig um die Strebepfeiler herum und über die dazwischenliegenden Wandfelder. In Straßburg kommt die Parallele oberhalb des ersten Turmobergeschosses vor (Abb. 15). Der Laufgang um die Strebepfeiler und Füllwände kontinuierlich herumgeleitet, diesmal aber auf die Turmabschnitte beschränkt, muß dem Formenschatz des Meisters Erwin zugezählt werden.<sup>105</sup> Im Straßburger Einflußbereich Südwestdeutschlands kann dieses Motiv mehrfach belegt werden.<sup>106</sup>

Bei der Herausbildung der rechteckigen Felder-einheiten wird ein Berührungspunkt zwischen Erwin und Parler gefunden, die Gestaltungsprinzipien ihrer Fassaden weichen aber beträchtlich voneinander ab. Meister Erwin entschied sich für die Reorganisation des Erdgeschoßfeldes, indem er das Großrechteck aus dem allgemeinen Emporstreben des Lichtenberger Risses auszuschneiden suchte.<sup>107</sup> Wird in den beiden Fällen aus geometrisch klarer Rechtecken komponiert, so findet man in Straßburg und auch in Prag jene abschließend wirkende Galerie, die das Erd- und Obergeschoß trennt. In der Beziehung der Horizontalen zu den Pfeilersenkrechten wird aber eine grundsätzliche





Abb. 24. Kolín, Stadtkirche, Ein Fenster der Chorsüdwand. (Aufnahme Jan Bartušek)

Abweichung festgestellt. In Straßburg liegt das abschließende Gesims des fraglichen Pfeilerabschnittes beträchtlich unterhalb des geschob-trennenden Horizontalgesimses. Reinhard Wortmann<sup>108</sup> spricht von der (bereits von B-Riß-Meister verwendeten) Kontrapunktierung der Geschob- und Strebepfeilereinteilungen. Bei Erwin kommt in der Auseinandersetzung zwischen den Richtungen »zu einem aktiven Empor der Turmabschnitte« (Wortmann). Peter Parler entschloß sich dazu, das Straßburger Emporstreben an der Ansatzstelle des ersten Obergeschosses zu unterbinden. So lag es nahe, die verkröpfte Laufgangsbalustrade von der Höhe des obersten fassaden-eingebundenen Turmgeschosses in die Erdnähe herunterzuholen und über die gesamte Fassadenbreite durchzuziehen. Mit einem sicheren Griff wurden die Verhältnisse in der Erdgeschoßzone völlig verändert. Es entstehen sehr ruhig empfundene Feldeinheiten, deren dem Quadrat nahestehenden Maßverhältnisse ihnen den Eindruck von Stabilität verleihen. In dieser neuen Position faßt die Laufganggalerie diese Rechteckfelder zu einer umfassenderen Einheit der Sockelzone zusammen.

Wie verschieden wirken die Prager Fassadenteile oberhalb der ersten Balustrade! Die seitlich weit vorgezogenen Turmpfeiler (Abb. 16, 17) sind hier an ihren Flanken von den bis zur höchsten erreichbaren Stelle durchgreifenden Pfeilersenk-rechten aktivisiert, ihre Stirnflächen gehen ganz in Baldachinen, ausgreifenden Fialengruppen etc. auf. Das Kleingegliederte bestimmt die formale Erscheinung. Man fragt nach den Voraussetzungen dieser Gliederungsweise. In der deutschen kathedralen Fassadengestaltung steht der Straßburger Riß-B am nächsten<sup>109</sup> (Abb. 18). Ständige Veränderung in der Senkrechten charakterisiert die Pfeilerfronten, und die Seiten sind beiderorts wieder von gleichartigen Blendbahnen begleitet. Die ununterbrochene Bewegung in den Senkrechten wird illusioniert. Mit Etagenteilungen wird grundsätzlich nicht gearbeitet. Jene Wimpergreihen, die die Pfeilermasse umspannen, haben keine festen Grenzen der Pfeilerabschnitte zu bedeuten. Das Nichtvorhandensein der widerhaltschaffenden Elemente ermöglicht die Zusammenschließung der Gesamtfigur im Großen, die von den durchgreifenden Linien der Strebsenkrechten geleistet wird.



Es ist die identische Grundeinstellung zum Problem des Pfeilers, zu seiner konsequenten Vereinheitlichung im vertikalen Sinne, die gemeinsam mit mehreren formalen Übereinstimmungen Peter Parler zum kongenialen Fortsetzer des B-Riß-Meisters erklären läßt.

Jedenfalls bleiben in der deutschen Kathedralen-Entwicklungslinie Straßburg (B-Riß)—Prag beschränkt. Meister Erwin, der vom B-Riß-Meister die Gliederungsart der Strebepfeiler durch Blenden und Tabernakel übernahm,<sup>110</sup> reduziert zwar die Pfeilertiefe mit zunehmender Höhe, das Kleingegliederte wird aber vermieden, das Leben der Blendmaßwerkbahnen spielt sich jeweils im Rahmen der Großabschnitte ab, durchgehende Verbindungen über einzelne Stockwerke hinweg gibt es nicht. Der große Kölner Fassadenriß rechnete mit dem Substanzverlust des Strebepfeilers.<sup>111</sup> Im verwirklichten Zustand wurde das raumschaffende Tabernakel zu einer Wimpergblende umgestaltet. So nehmen die realisierten Kölner Turmpfeiler die Gestalt der »stehengebliebenen Wandstreifen« an, die die Abtreppe zur Fensterwand hin nicht kennen und deren plane Flächen zu Trägern der Blenddekorationen werden, wo mit durchgehenden Linien nicht gerechnet wird, das belebende Variieren der Bahnenzahl für einzelne Abschnitte erscheint sogar bevorzugt.<sup>112</sup>

Während die Prager durchgreifenden Blendmaßwerkbahnen der Pfeilerseiten mit Straßburg B zusammenhängen, erweist sich die Gestalt der Pfeilerfront, zwar von analogem Geiste getragen, in der Einzeldurchbildung aber verschieden genug, um allein von derselben Quelle hergeleitet werden zu können. Hier interessiert das Strebewerk des Prager Domchores, das identische Merkmale aufweisen kann<sup>113</sup> und bei welchem sich die genetischen Voraussetzungen schrittweise verfolgen lassen.<sup>114</sup> So sind im folgenden der äußere Strebepfeileraufbau der Vorchorsüdseite der Kölner Kathedrale,<sup>115</sup> dieser des Wiener Akademieplanes N° 16.821r<sup>116</sup> (Vorprojekt für Prag) und dessen bereichertes ausgeführtes Gegenstück am Prager Chor<sup>117</sup> zu analysieren.

Der äußere Strebepfeiler von Köln wird auf einem kreuzförmigen Grundriß errichtet und im Aufriß zweigeschoßig aufgebaut. Die Schmuckmotive der Pfeilerwangen sind geschoßhaft, als in sich geschlossene Gebilde vorgeblendet. Dennoch wird in den Pfeilerverkleidungen ein Vertikaldrang spürbar,<sup>118</sup> diesmal von geschoßstörenden Wimpergmotiven bewirkt. Das kontrastlos sich über

die Pfeilerfigur ausbreitende Gliederrepertoire verleiht den Geist der Blendarkaden.

Die Übereinstimmung allgemeiner Verhältnisse erlaubt, im Kölner Strebepfeiler die Vorlage für jenen des Wiener Vorchorschnittes (Abb. 6) zu erblicken.<sup>119</sup> Die »entschiedene Parlerisierung« (Kletzl) der Kölner Pfeilerfigur wird mit den Änderungen im unteren Abschnitt eingeleitet. Auf dem Wiener Riß erscheint die Pfeilermasse bis an die Vorderseite der ausladenden Pfeilervorlage herangerückt und verschmälzt mit dieser zu einer Ebene, was ermöglichte, die Schenkel des hier beträchtlich hinaufgeschobenen Kleinwimpergs durchzuziehen und so die drei Blendmaßwerken mit einem Dreieckswimperg zusammenschließen. Nicht nur die Doppeldeutigkeit der Kölner Motivbezüge wird hiermit unwirksam gemacht, sondern der erste Schritt in der Richtung des Abbaus der waagerechten Geschoßteilungen schon vollzogen. Die vollstrukturierte Pfeilerfigur<sup>120</sup> ist eigens gesockelt, der glattwandige Sockelstreifen kontrastiert wirksam mit dem darüberliegenden, in die Fläche eingepreßten Schmuckwerk. Oberhalb des stark ausladenden Sockelgesimses schwillt die Pfeilermasse sichtbar an. In der zerklüfteten Erscheinung des oberen Pfeilerabschnittes bleiben die Kölner Verhältnisse weitgehend beibehalten. Erst hier taucht jene in der unteren Partie versteckte Kreuzfigur auf. Die aufgespaltene Pfeilerstirn bedeutet eine originelle Bereicherung des Prager Pfeilers. Die Blendbahnen der beiden Geschoßabschnitte<sup>121</sup> treten am Wiener Riß, wie in Köln, in ein Korrespondenzverhältnis ein. Im eigentlichen Verfeinern der Blendgliederungen in Stäbe, in der Linearstrukturierung par excellence, kommt der Strebepfeiler Peter Parlers dem Geschmack der Zeit entgegen.<sup>122</sup> Immerhin bleiben am Wiener Vorchorplan ausgedehnte Gesimsabschnitte bestehen, die dem Miteinanderverwachsen der Geschoßabschnitte entgegenzuwirken wissen. Um diese Residua des stabilen Kölner Geschoßaufbaus völlig abzubauen, wurde für die Problemzone nach einem frei disponiblen Formmotiv gesucht, das das allgemeine »um-die-Wette-Sprießen« (Groß) bewirken würde. Die Aufgabe fiel dem vierteiligen Blendfenster zu. So kann sich in der Unterzone des realisierten Strebepfeilers ein besonders reiches Schmuckwerk der Pfeilerflanke behaupten (Abb. 19). In der Mitte<sup>123</sup> steht eine Dreistranggruppe, von steilem Dreieckswimperg zusammengefaßt, links und rechts schließen sich breitere, vierteilige Blendfenster an, deren



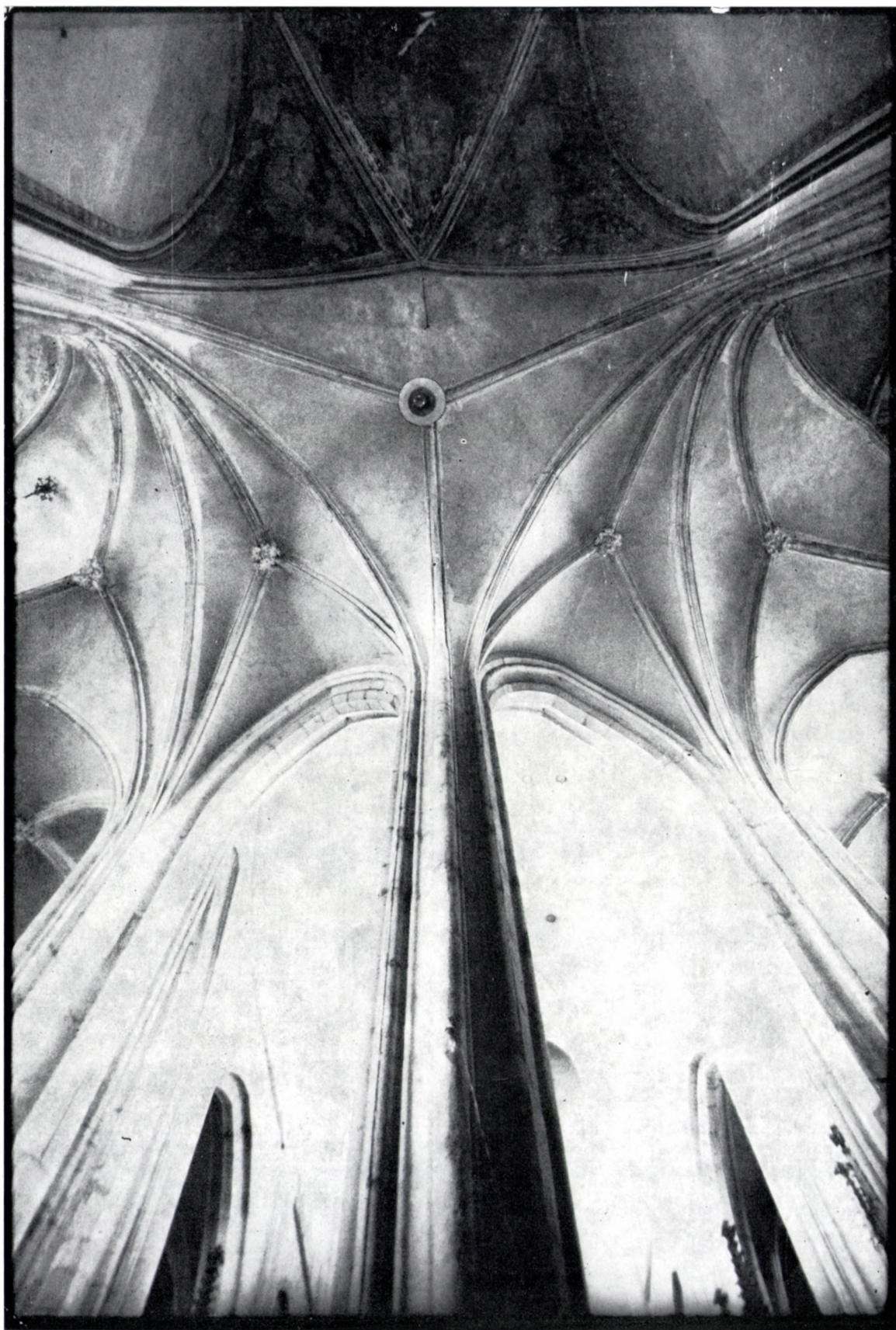


Abb. 25. Kolín, Parlerchor, Der axiale Pfeiler (Aufnahme Jan Bartušek)



Wimperge die rudimentäre Kielbogenform annehmen.<sup>124</sup>

Beim ausgeführten Prager Strebepfeileraufbau gibt es keine faßbare und eindeutig sprechende Trennung der übereinanderfolgenden Abschnitte. Diese wachsen zu einer durchstabten Einheitsfigur zusammen, deren Teilabschnitte untereinander verzahnt erscheinen. Die Erinnerung an die Geschoßgrenze von Köln bleibt nur in der optischen Abgrenzung erhalten, wo hinter den mächtig nach oben übergreifenden Maßwerkbogen die Reduktion der Pfeilerbreite ansetzt, wo sich das Hintermauerte und die offene Durchbrucharbeit begegnen.<sup>125</sup> Die Pfeilerstirn erscheint unten am prismatischen Plan aufgebaut, oben wird diese von zweien übereck gestellten Teilpfeilerchen beherrscht, deren Vorderseiten mit den entsprechenden Seiten des unteren Polygons jeweils zu einem durchgreifenden Strang zusammengeschlossen werden. Die wohl von den Y-förmigen Strebepfeilerfronten des Kölner Chorschlusses angeregte Aufspaltung eignete nicht nur dazu, den Nischen der Pfeilerflanken äußere Rahmen zu liefern, sondern schuf auch für die Pfeilerfront, ähnlich wie für die Pfeilerseiten, Voraussetzungen zu optischen Kontrastwirkungen der Wimpergmotive. Diese eigenartige Pfeilerstirnform machte es möglich, die Pfeilerfigur allseitig mit raumgeöffneten Motiven zu umspannen. In Prag erscheint die Gesamtfigur von durchgehenden Bahnen zusammengeschlossen. Diese sind sehr energisch geführt, was im Falle der den Dreieckwimperg zerreißenen Blendmaßwerk der Pfeilerflanke<sup>126</sup> besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Die einheitlich verlaufenden Linien bedeuten nur einen Aspekt der Gesamtwirkung. Die Abschnitte zwischen den Streben der steilen Stänge garantieren die Veränderung in den Senkrechten.<sup>127</sup> So bringt dieser Pfeiler immer neue Wimperge, Maßwerke, Teilpfeilerchen und Fialen aus sich heraus. Eigentlich hat es auch bei den Kölner Chorstrebepeilern eine starke Betonung der oberen Zonen gegeben. Erst in Prag ist diese fließend geworden.

Der Prager Fassadenpfeiler kann formale Bestandteile des Kölner Chorpfeilers aufweisen. Natürlich ist der Formenreichtum der Obergadenzonen nicht einfach von den Hochchorwänden zur Fassade herübergezogen, eine Steigerung der realen Maße infolge der neuen Aufgabe wird festgestellt. Ferner wird der Chorpfeiler eindeutig senkrecht angelegt.<sup>128</sup> Die Vorderseite des Chorpfeilers, von einem Tabernakelmotiv räumlich er-

weitert, bestimmt die Turmpfeilerfront im ersten Obergeschoß. Ausgreifende Stirnpfeilerchen und die trapezförmige Substruktion des kreuzförmigen Aufbaus, zwischen die beim Chorpfeiler eine Nische eingezwängt ist, erscheinen hier dicht aneinandergeschoben, die Mauerbrücke fällt weg. In einer Einkerbung berühren sich hier diese beiden »Gerüstformen« des Chorstrebepeilers.<sup>129</sup> So sieht man neben dieser Eintiefung den Strang liegen, die am Chorpfeiler den großen Dreieckwimperg durchschneidet. Mit der Reorganisation der Pfeilerfigur hängt der Abbau jener Umspannung der Pfeilermasse durch raumhinterlegte Wimpergmotive zusammen, eine Gesimstrennende ersetzt am Turme die kontrastreiche Zone des Chorpfeilers.<sup>130</sup> Während die Blendstränge der diagonalgestellten Stirnpfeilerchen die Höhe des Balustradenansatzes erreichen, kann der weitere Strang ungehindert ins zweite Obergeschoß hinaufgeführt werden. So sind alle Turmpfeilergliederungen der Pfeilerfigur von unten her konzipiert.<sup>131</sup> Die Gültigkeit des »principe générateur«,<sup>132</sup> der bei der Straßburger Riß-B-Fassade seine exemplarische Formulierung fand, muß am Prager Turm eingeschränkt werden. Die Stelle, die über die gesamte Pfeilerfigur entscheiden soll, befindet sich erst oberhalb der Brüstungsgalerie, also im obersten Obergeschoß. Die innerste Steilstrang, von der ständigen Verjüngung der Pfeilerstirn nicht erfaßt, gehört zu einem sehr schmalen stehengelassenen Mauerstreifen,<sup>133</sup> dem in letzter Instanz die beiden zueinander gedrehten Kreuzpfeiler vorgelagert erscheinen. Beim Turmpfeiler wird die Nähe zu Straßburg auf den ersten Blick durch eine Umordnung der vom Chorpfeiler her bekannten Formkomponenten gewonnen: Den Änderungen in der Senkrechten wird die Pfeilervorderseite reserviert und die Flanken werden wieder zum Wirkungsbereich der durchgreifenden Blendmaßwerken. So kann in der wachstumsmäßig behandelten Fassadenpfeilerform des Straßburger Risses B eine entscheidende Anregung auch für die »Parlerisierung« des Kölner Strebesystems (Wiener Aufriß, reiche Chorstrebepeiler in Prag) erblickt werden. Bei der Erstformulierung der Turmpfeiler ist die lineare Schärfe der Gliederungen im Sinne der ausgeführten Chorpfeiler anzunehmen. Beim verwirklichten Hochturm sind die durchgehenden Vertikallinien als Rundstäbe vorgeführt, wodurch die Klarheit der Linienführung beeinträchtigt erscheint.

Mit dem ersten Obergeschoß werden die ausgeführten Prager Turmpfeiler zu ineinandergleitenden



den Pfeilergruppen. Der Übergang von Pfeiler zu Pfeiler und analog von Pfeiler zu Turmwand präsentiert sich folgendermaßen (Abb. 16, 17): Unten wird die rechtwinklige Berührung des Einzelpfeilers mit der Wand zu einem viertelkreisförmigen Übergang umgestaltet; mit der Tierkonsole in der Höhe des Sockelgesimses setzen Strukturen an, die dem bis dahin gültigen Nebeneinander der tektonischen Senkrechten entgegenzuwirken trachten; zuerst »gekoppelte Kehlen«, darüber ein »gleitender Dienst« in einer breiten Kehle, welche vom oberen Balustradenniveau an leer belassen und zuletzt von einem Wimperg abgeschlossen wird. Oberhalb dieses Wimpergmotivs macht sich eine rechtwinklige Berührung der Pfeilersenkrechten geltend. Diese aufgezählten Wachstrukturen erscheinen an der Turmwand von einem steilen Strang begleitet, deren breite, an der Vorderseite reich durchfurchte »Stäbe«<sup>134</sup> etwa in halber Geschoßhöhe von Konsolen unterfangen werden. Daß Peter Parler diese Verschleifungsformen schon in seinem Erstprojekt verwendete, kann mit Sicherheit angenommen werden. Der Meister befaßte sich mit dem Baugedanken der Jochverschleifung im Obergaden des St. Veits-Chores.<sup>135</sup> Hier wird die obere Triforiumsgrenze um die Dienstbündel gekröpft und jene darüberliegenden, zwischen dem Bündelpfeiler und dem kräftigen Stab des inneren Fensters aufgespannten Kielbogen wiederholen die Position der schrägverlaufenden Fenstersohlbankabschnitte. Die so gewonnene Flexibilität der Triforienformen ist in der deutschen Kathedralgotik eine absolute Neuheit. Man möchte die gegenwärtigen Pfeilerverwachsungen am Turme von den jochverschleifenden Elementen der hohen Chorwand ableiten. Schräggestellte Gesimsstücke und Bogenformen vermitteln beiderorts zwischen Wand und Pfeiler.

Es empfiehlt sich die Aufmerksamkeit auf den Blendstrang zwischen dem Pfeiler und dem Turmfenster zu richten. Peter Parler mag ursprünglich hinsichtlich der Einfassung des Turmwandfeldes durch die Pfeilersenkrechten traditionsgemäß verfahren sein im Sinn der bis dahin für das Äußere<sup>136</sup> allgemeingültigen rechtwinkligen Begegnung. Denkt man sich am Prager Turm die Verwachsungsstrukturen weg, wozu man sich auch dadurch veranlaßt sieht, daß der äußere lisenenartige Stab, von der Verwachsungsstruktur überlagert, nur zur Hälfte faßbar erscheint, so bleibt für einen weiteren vorgeblendeten Strang der Raum frei. In Zusammenhang mit der erwähnten Straß-

burger Riß B Orientierung des Prager Strebepfeilers wäre eine zweistrangige Ausstattung des zwischen dem Pfeiler und den Fensteröffnungen liegenden Wandabschnittes anzunehmen. Hier interessiert besonders die Replik des Fassadenrisses B der Wiener Akademiesammlung N. 105069,<sup>137</sup> wo im Vergleich mit dem Erstentwurf des Frauenhauses ein zügigerer Aufstieg der Vertikalen angestrebt wird. In der Richtung zu der angenommenen Prager Lösung von Peter Parler wären jene Änderungen in den Straßburger Plänen bedeutsam, die das zweite Obergeschoß betreffen. Am Riß B sind zweistrangige Blendfenster in die Mauermaße eingetieft. Die Wiener Replik fügt diesen Blendfenstern plastischer Abstammung hinzu, die den Gedanken des Zusammenschließens im Großen weiterführen. An der Durchknüpfung zur unteren Blende ist die Maßwerkbalustrade<sup>138</sup> mitbeteiligt, oben wieder werden die Stäbe bis zum Kranzgesims hindurchgeleitet und finden, im Rahmen des vorliegenden perspektivischen Darstellungsversuchs, jeweils im entsprechenden Stab des Oktogonfensters eine vertikale Fortsetzung.

Die ausgeführte Erscheinung des Prager Südturnes führt die zweistrangige Behandlung des Erdgeschoßes vor.<sup>139</sup> Diese wird weiter oben nicht angenommen. Mit dem ersten Obergeschoß ging man auf einachsige Turmgeschoße über. In der Einstrangigkeit, die beim Doppelturmprogramm auch für die Sockelzone anzunehmen ist, kann auch eine Berührung mit Straßburg festgestellt werden. Das Fenster im ersten Obergeschoß nimmt weder die gesamte Breite, noch die Höhe der entsprechenden Feldeinheit ein.<sup>140</sup> Erst mit dem Fensterbogenansatz setzen die rahmenden Blendgliederungen an. So werden den nicht strukturierten Flächen weitgehenden Konzessionen erteilt. Das innere Konsolenpaar fängt nicht nur jenen Bogen ab, der mit dem Fensterbogen verschmilzt, sondern auch entsprechende Stäbe der seitlich rahmenden Blende, von welchem sich etwas höher wieder ein anderer, gedrückter Bogen abspaltet, der den ausladenden unteren Rand der Balustrade berührt. Dieser Blendbogen wäre in seinen Beziehungen zum Stäbwerk und den Kranzgesims mit dem echten Fensterbogen der Replik des Straßburger B-Risses zu vergleichen. Beiderorts resultieren Rechteckumfassungen für Fenster und seitliche Blendfenster aus der Begegnung durchgehender Stäbe mit unterteilenden Gesimsen. So folgt die Gliederungsweise im ersten Obergeschoß des Pra-



ger Turmes weitgehend jener des zweiten Straßburger Turmobergeschoßes, wie in der Wiener Replik des Risses B es zeichnerisch festgelegt wurde.<sup>141</sup>

Wie aber wurden die Waagerechten zur Geltung gebracht? Die untere Stockwerksgrenze, die eine Brüstung hat und alle Fassadenteile einheitlich verbindet, steht vereinzelt im Ganzen der Prager Fassade. Aber auch oberhalb dieser eindeutig sprechenden Trennenden wirken versteifende Horizontale. Der schmale »Sockelstreifen« gesellt sich am Turmabschnitt zur unteren Balustrade, wird um die Strebepfeiler herum gekröpft, findet aber im großen Fenster der Querhausfront<sup>142</sup> keine entsprechende Fortsetzung. Hier dagegen behauptet sich die Horizontale der oberen Triforiumsgrenze in ihrer im Chor festgelegten Höhe. Diese wird von den Vertikalen der Pfeiler überspielt und am Turm bleibt ihre Wirkung auf das axiale Fenster beschränkt.<sup>143</sup> Diese Tendenzen an der ausgeführten Südfront verfolgbar, können auch in die westliche Doppelturmfassade übertragen werden, wo wir für den Mittelteil ein Rosettenfenster voraussetzen möchten. Wenn die obere Triforiumsgrenze in der bereits im Chorsystem festgelegten Lage bleibt, schiebt sich zwischen das Triforium und die obere Balustrade ein quadratisches Feld.<sup>144</sup> Natürlich wäre im Zusammenhang mit der Rosette die obere Triforiumsgrenze als ein kräftiger Querbalken vorzustellen. Bei der Übertragung des Rosettenfensters auf das Prager System wäre es nicht unerlaubt, an eine Verdoppelung des Triforiums zu denken, etwa im Sinne der Pariser Querschiffsfrenten, wobei der untere Abschnitt, im Höhenausmaß dem triforienartigen Streifen am Turme angeglichen, hier eine völlige Vereinheitlichung in der waagerechten Richtung bewirken würde. In der Formulierung des Horizontalstreifens am zweiten Obergeschoß nähert sich die Prager Fassade beträchtlich dem französischen Kathedralgedanken, die Arkatur oberhalb des Rosettengeschoßes über die gesamte Fassadenbreite durchzuziehen. Am Turmabschnitt erscheint die große Balustrade als Ganzes vorgeblendet, am Mittelteil wieder als durchgebrochene Arbeit, und ursprünglich nicht als ein Gefüge von Gitterflächen formuliert. Die Schmuckvorstellung am Strebepfeiler reagiert auf diese Querverbindung, indem die ausgreifende Fialengruppierung mit ihren Wimpergen eben die Höhe des Balustradengesimses erreicht. Natürlich erscheint diese »trennende« Wimpergzzone vom allgemeinen Spießen der Pfei-

lerstruktur übertönt, der Wachstumspfeiler bedeutet eine immer in Bewegung befindliche Rahmung des rechteckigen Turmfeldes. Jene klare Ausgeformtheit der Rechteckfelder der von Erwin vorgesehenen Erdgeschoßzone konnte nicht mehr wiederholt werden. Trotz der vorhandenen Gegenrichtungen ist von dem ersten Obergeschoß an eine einheitliche Gesamtbewegung nach oben spürbar, die aus dem Zusammenströmen vieler Einzelformen resultiert.

Es ist angebracht, noch zur südlichen Querhausfront des Veitsdomes zu übergehen. Diese wird im Rekonstruktionsversuch der ursprünglichen Kathedralplanung als eine Treppenturm-fassade aufgefaßt. Die Bemerkungen zur Südfassade kann man mit der Betrachtung beginnen lassen, wie die exklusive Gestalt des südlichen Treppenhauses aus dem Kontext der südlichen Vorchorwand entwickelt wird. Bei der Planung der Südwand hatte Parler auf zwei Gegebenheiten Rücksicht nehmen müssen: auf die von seinem Vorgänger unvollendet gelassene Kreuzkapelle und auf die Lage der Grabstätte des heiligen Wenzel. Diese einmalige Ausgangsposition hat zu einer untraditionellen Wirkung des fraglichen Abschnittes der Baukomposition führen müssen. An der Südseite setzt Parlers Tätigkeit mit der Kreuzkapelle ein (Abb. 2, 11). Diese, von Matthias von Arras als polygonale Vorchorkapelle der lateinischgotischen Tradition begonnen,<sup>145</sup> wurde von Parler ins Viereck der nordfranzösisch bestimmten Systeme überführt. Eine verhältnismäßig geringe Kapellentiefe fällt hier auf.<sup>146</sup> Der erste von Parler entworfene Strebepfeiler der Südseite stößt nun mächtig nach außen vor, diesbezüglich auf die Verhältnisse an der nördlichen Vorchorwand stark kontrastierend. Die Breitenwirkung der Sockelzonen-teile, die die sehr verschiedenen Fluchtlinien der Arrasschen und der von Wenzelsgrab bestimmten Kapellenwand zu überbrücken hatte, kulminiert im östlichen Vorhallenpfeiler. Die Verhältnisse in der Erdgeschoßzone haben auf den Ober-gadenbereich unmittelbar eingewirkt. Um in diesem Bezirk des Festlich-Dekorativen ein Korrelat zu jener Bewegung der Erdgeschoßkuben entstehen zu lassen, müssen besondere Formmittel zu Hilfe kommen. Während die Sockelzonenpfeiler sich als reihenkonforme Glieder präsentieren,<sup>147</sup> macht sich in der Oberzone die Tendenz zur Individualisierung der einzelnen Pfeilerformen bemerkbar (Abb. 9). Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Zonen kann so definiert wer-



den: Je stärker die Baumasse unten nach außen drängt, desto ausdrucksvoller kann sich oben der Raumgehalt behaupten. Mit dem von Parler entwickelten »Standardtypus« des Chorstrebe Pfeilers<sup>148</sup> wird die Betrachtung der Oberzonenpfeiler eingeleitet. »Seine Vorderfront ist unten eingemischt, oben aufgefaltet, um dem Wasserspeier eine Mulde zu schaffen, zur Chorhaupt hin treibt er immer neue Stabwerke, Maßwerke und Fialen aus sich heraus« (Werner Groß). Die sicher nicht unbedeutenden Raumwerte, über welche diese Ausgangsposition verfügt, erfahren beim folgenden Pfeiler mit dem freien Figurentabernakel (für die Wenzelsstatue) eine weitere Steigerung. Bei den beiden, die Südostecke des Querhauses stützenden Strebe Pfeilern ist der Raumgehalt am ausgeprägtesten.

Das nach dem Osten gerichtete Glied dieses Pfeilerpaares (Abb. 9) wird von einer drastischen Reduktion des Volumens gekennzeichnet: Die Pfeilertiefe entspricht einer Hälfte der Pfeilerbreite.<sup>149</sup> Wie bei allen Strebe Pfeilern des St. Veits-Chores setzen hier Strukturen erst oberhalb des glatten Sockels ein. Die Senkrechten der kantigen Linearstäbe, denen die überspitzen Wimperge der unteren Reihe (die dem Nachobenströmen nur noch einen weiteren Antrieb verleihen) und auch die Dreipäße, die mit dem Geschoßgesimse gemeinsam auftreten, kaum ein Gegengewicht bilden, determinieren die Gesamterscheinung des Pfeilers. Dieses Zusammenziehen der Stockwerkabschnitte nach oben hin bedeutet einen eindeutigen Hinweis auf die von Straßburg (Riß B) bestimmte Entwicklungslinie in der Strebe Pfeilergestaltung, der auch die Prager Turmstrebe Pfeiler zugezählt werden konnten. Die beiden unteren Abschnitte führen bei festgehaltener Mauertiefe die Strukturen als vorgeblendete Motive vor, die die tragende Substanz allseitig und lückenlos umspannen. Im obersten Abschnitt erfährt das wechselseitige Verhältnis von Form und Grund eine Änderung: Die bis dahin gültige enge Fühlungsnahe der Strukturen mit der Oberfläche der Baumasse geht verloren. So begegnet man einerseits einer dreieckigen, einem schiefen Dächlein unmittelbar entwachsenden Halbfiale (Sporenform), der einer gewöhnlichen Verjüngung der Strebe Pfeilerstirn folgt, andererseits dem völlig von der Kernmasse abgelösten Stäbework,<sup>150</sup> das die Rechteckgestalt der Unterteile in den Sporenabschnitt zu überleiten und die totale Raumspannung der Sporenform bewirkt.

Da alle wesentlichen Formkomponenten dieses verräumlichten Pfeilerabschnittes im Motiv eines freistehenden Figurenbaldachins wiedergefunden werden können, wäre eine Ableitung dieser Richtung möglich. Die Beziehung des Oberabschnittes zu Ziborienformen kann am Vergleich mit dem Baldachin von hl. Wenzel<sup>151</sup> demonstriert werden. Wenn man in den alten Linearstäben des offenen Pfeilerabschnittes die Baldachinstützen erblicken will, erscheint deren Verhältnis zu den hier zu Kielbogen gewordenen Wimpergformen wesentlich verändert. Die Wimperge sind an ihren Stützen lose befestigt, die Ansatzstelle der Bogen entspricht nicht der eines traditionellen Baldachins, wo die Kleinfialen als vertikale Fortsetzungen der Stützen erscheinen. Die Stäbe werden diesmal weiter emporggeführt, um etwa in der Höhe der Wimpergblume in einem Krabbenschmuck auszumünden.<sup>152</sup> Den weiteren Bestandteilen des Baldachins — dem Fialenaufbau — fiel die Aufgabe zu, die Grundstruktur eines Ziboriums direkt in Frage zu stellen. Denn die Ansatzstelle dieses (halbirt ausgeführten) Aufbaues, die mit jener der Wimperge zusammenzufallen pflegt, wurde hier bis zum unteren Kranzgesims des »Baldachinabschnittes« herabgerückt, um den gesamten, für die Statue vorzubehaltenden Raum einnehmen zu können. So schmilzt der Fialenaufbau mit der tragenden Kernmasse des Gesamtpfeilers zusammen und die »Stützen« mit Wimpergen sind mit der Aufgabe beauftragt, für diese Sporenstirnform einen luftigen Rahmen zu schaffen. Daß diese Baldachin-Paraphrase auf die Proportionen der Einzelformen einwirkte, leuchtet ein. Wenn man im weiteren Bereich der Parlerhütten nach Analogien fragt, wird man an die früher entstandenen Freiburger Hahnentürme erinnert, an jenes Abwärtsgleiten der Turmhelmpyramide und die Verunklärung des Helmsatzes, die mit den hiesigen Beziehungen der Kielbogenformen und des Fialenaufbaues in Verbindung stehen lassen.<sup>153</sup> Otto Kletz<sup>154</sup> verdanken wir die Feststellung, daß jener mächtig vorgezogene Treppenhause Pfeiler (von der Ostseite her) »geradezu wandmäßig wirkt«. Um bei dem gegen Osten gerichteten Pfeiler jene durch die übliche Verjüngung nach oben verursachte flächenzersetzende Wirkung neutralisieren zu können, wurde solche seichte, fast lisenenhafte Pfeilerform angenommen, die an die Strebe Pfeiler der Pariser Querhausfronten erinnert. So verfließt diese Pfeilerfront mit der benachbarten Treppenhause Pfeilerflanke zu einer einheitlichen Fläche, identisch formulierte Struk-



turen sind an dieser Wirkung wesentlich mitbeteiligt.<sup>155</sup> Da der Pfeiler zwischen dem Wenzelsbaldachin und dem Treppenturm eine Mittelstellung einnimmt, wäre hier das raumbergende Element kaum wegzudanken. Andererseits bedeutet eine Verräumlichung des Pfeilers, dessen Kernmasse zu einem dünnen Mauerstreifen eingeschrumpft war, ein Problem, das auf eine sehr unkonventionelle Weise gelöst werden mußte. Der echte Baldachin, welcher die tragende Substanz in fraglicher Höhe völlig vertilgen würde, konnte kaum verwendet werden, nur seine elegante Paraphrase, die den Pfeilerstamm allseitig mit dem Raum umgeben und auf die eigenartige Großform des Treppenhauses vorbereiten sollte.

Während beim Ostpfeiler ein Übereinander des Vorgeblendeten und Offenen vorkommt, führt die dem Blick von Osten her sich öffnende Flanke des Treppenfeylers ein Nebeneinander von Blendmaßwerk und von durchbrochenen Bahnen vor. In der dunklen Zone des auf die Pfeilerperipherie hinausgeschobenen Treppenhauses erhält die schließende Wandfläche eine wirksame Rahmung. Die Voraussetzungen für diese skelettartige Treppenform liegen im deutschen Südwesten. Die Freiburger Westturmterre gilt im Bereich dieser Anlagen als »vollkommenste Leistung cathedral-deutscher Hochgotik« (Kletzl).<sup>156</sup> Eine Weiterentwicklung in dieser Richtung war nicht möglich. Parler wagte es, den Treppenturm mit dem Querhausstrebebeyler zu verbinden. Die Treppe erscheint dem Pfeiler vorgelagert. Um der beim Strebebeyler üblichen Abterreppung zur Fensterwand hin auch beim Treppenhaus Geltung zu verschaffen, war es nötig die Spindelachsen zurückzuverlegen.<sup>157</sup> Der Seitenblick (Abb. 9) läßt die klargezogene Grenze erkennen, in der sich Vorgeblendetes und Durchbrochenes begegnen. So kommt das Verhältnis der tragenden Pfeilermasse zur Treppenform klar zum Ausdruck. Die zuletzt genannte macht die Pfeilerverjüngung mit, in jeden der drei Abschnitte gleichbleibend, nur jeweils um eine Bahnbreite zurückversetzt. Wenn die Pfeilermasse, von Kräftsträngen überzogen, an der Flanke auftreten würde, wäre diese dem frontalen Blick jenseits einer dunklen Tiefenschicht nicht für sich faßbar geblieben. Die Pfeilervorderseite wird zu einem Gefüge von Gitterflächen. Alle Abschnitte der Treppenhausform präsentieren sich als formal identisch und die senkrechten Bahnen dieser Abschnitte, weitgehend zur Deckung gebracht, können als Einheitsbahnen abgelesen werden. Um

die Treppenfront nicht völlig in eine einheitliche Fläche verfließen zu lassen, entschied sich Parler für das Gegen- und Ineinander von Laufrichtungen. So erhielten die Einzelabschnitte Eigenwert. Die gewünschte Wirkung von durchbrochenen Flächen als konkret räumliches Hintereinander stellte sich ein. Mit einem sicheren Griff hat Parler die Aufgabe bewältigt, den Pfeiler, mit dem jetzt die Treppe eine Einheit bildet, hinter der Treppe nicht völlig in Vergessenheit geraten zu lassen.<sup>158</sup>

Die Querhausfront erhält ihre große Wirkung aus der Begegnung des Riesenfensters mit der darunterliegenden Vorhallenwand, welche sich mit Aufrissen antikathedraler Kirchen der deutschen Gotik berührt. Der gegensätzliche Gedanke durchdringt bis ins Kleinste die Fassadenstruktur. Von den raumhinterlegten Vorhallenarkaden wird eine Beziehung zu den beiden verräumlichten Treppenhäusern hergestellt. Die Flächenstruktur, auf die Notre-Dame-Gotik weisend, erscheint hier mit nicht zu vernachlässigenden Reliefwirkungen verbunden: das spitzbogig geschlossene Riesenfenster nimmt die gesamte Querhausbreite ein<sup>159</sup> und wird von einem mächtig vordrängenden Vorhallenkubus und von kräftigen Ausladungen der Pfeiler senkrechten eingeschlossen.

In der Pariser Bauweise wird nach W. Groß das »gliederkörperliche Zusammenspiel« der klassischen Phase zur »klar faßlichen Bauform«. Zuvor eigenständig gebildete Bauglieder werden zu flächenbezogenen Baumotiven wie Wimpergen, Rosen, Galerien, Fialen u. a., die der Umspannung der Kernmasse dienen, und dazu da sind, dieser die Wucht zu nehmen und den Oberflächen zu neuen Wirkungen zu verhelfen.<sup>160</sup> Bei der Prager Fassade wird das Formengewand der Pariser Bauweise im allgemeinen weitertradiert, wenn auch stark abgewandelt, nicht nur in Begleitformen und von der geometrischen Präzision des Hochgotischen weit entfernt. Im Wechselspiel zwischen Baumasse und Struktur werden in bezug auf die Gotik von Notre-Dame gewissermaßen entgegengesetzte Prinzipien zum Ausdruck gebracht.

Für die Gestaltung deutscher Kathedraalfassaden sind im allgemeinen zwei Modalitäten des Verhältnisses zwischen Form und Grund zu erwähnen.<sup>161</sup> Die Straßburger Fassade von Erwin arbeitet mit der Ablösung der Gliederungen von der tragenden Mauermasse. Diese ist zwar in ausgedehnten Abschnitten optisch faßbar, nicht aber



konstruktiv tätig vorgeführt.<sup>162</sup> Für Köln (und teilweise Straßburg B) wird das »Haften der Gliederungen am Grunde« (H. Kaufmann) festgestellt. Die tragende Substanz wirkt nicht, sondern flächenbetonende Motive, die als Scheibengebilde hintereinander geschichtet werden, bestimmen die Erscheinung. Das Haften der Strukturen am Grunde charakterisiert auch die Fassade in Prag. Das Nebeneinander der stabegliederten Fensterwand und eines konsistenten Wandgrundes, vor dem sich das Gestäbe abzeichnet, kennzeichnet den Prager Turm, wo an den Obergeschossen echte Fenster von Blendbahnen begleitet erscheinen, wie dies in der deutschen Hochgotik der Straßburger Riß B in seine gravitierenden Dreiergruppierungen vorführt. So ergibt sich für Straßburg und Prag eine weitgehend analoge Verschleierungsweise des tektonischen Aufbaus. Gleichzeitig treten aber beim Vergleich Möglichkeiten hervor, die es erlauben, Prag versuchsweise von der deutschen Hochgotik abzusetzen.

In Straßburg »B« bedeutete diese Art des Haftens am Grunde einen Mittelwert in der Strukturierung der Fassadentürme, indem in der Erdgeschoßzone das freistehende Stabwerk verwendet wird<sup>163</sup> und das zweite Obergeschoß wieder die Blenden, in den Grund vertieft, also kein von äußeres Gliederwerk aufweist. In Prag wird dieses wachstumsmäßige Hintereinander der Gitterflächen, das in Straßburg bei jedem höher liegenden Geschoßabschnitt jeweils eine Art Reduktion der Mauerbreite empfinden läßt, aufgegeben. So empfängt der einheitliche Grund ein von außen herangetragenes System von Gliederungen, die ihn immer unmittelbar berühren, in einer einzigen Reliefschicht. Es entsteht eine ausgeglichene optische Wirkung, das Mauerwerk schimmert überall gleich durch die Stäbe und Maßwerke der vorgeblendeten Motive. Die vom Baustoff losgelöste Gesamtstruktur war das Ziel der deutschen hochgotischen Fassadengestaltung (Straßburg, Köln). In Prag stellte dagegen die Lückenlosigkeit der Struktur nicht eine Determinante des Schaffens dar. So fällt im ersten Obergeschoß auf, daß die Strukturen erst von Konsolen unterstützt,<sup>164</sup> in gut halber Geschoßhöhe ansetzen. Die Freude an glattbelassenen Flächen wird dem »horror vacui« des Meisters vom Riß B gegenübergestellt. Die Kernmasse erscheint in bestimmten Zonen als konstruktiv tätig. Die Öffnung der Kernmassen kann bewirken, daß auch die im Aufriß erscheinenden Strukturen das Dahinterliegende nicht mehr ganz

vergessen lassen können. Erich Bachmann spricht von den »dröhnenden Turmmassen«.

Ganz allgemein versteht die Pariser Bauweise die konstruktive Leitung der Strebepfeiler. Wie wir von Willibald Sauerländer wissen, bedeutet Chartres in dieser Hinsicht einen gewissen Wendepunkt.<sup>165</sup> Während die »schweren Steinkuben der Pfeiler« am Langhause konstruktiv tätig gezeigt werden,<sup>166</sup> wird bei den Strebepfeilern des Südquerschiffes »alles auf die Führung flüssiger, die materielle Schwere des Steins verleugnender Linien abgestellt«. (W. Sauerländer). Was hier Chartres von der Pfeilergestaltung der zweiten Blüte der Pariser Bauweise<sup>167</sup> trennt, ist der Unterschied der eigenständig gebildeten Rundglieder von Chartres<sup>168</sup> und der Strukturglieder der darauffolgenden Entwicklungsphase. Die Prager Pfeiler, deren Abhängigkeitsverhältnis von Straßburg definiert wurde, konnte der Pariser Bauweise zugeordnet werden. Mit dem neuen Ansatz oberhalb der Brüstungsgalerie geht die Wirkung eines Stützpfeilers völlig verloren, keine Pfeilermasse ist da, die gegen die Mauer drücken würde, Feingliederungen verkleiden den Stamm.<sup>169</sup> Diese Pfeiler »ragen ohne Druck und widerstandlos empor«, »als ob sie nicht arbeiteten, sondern sich hochstrafften« (H. Kaufmann). Eine Diskrepanz zwischen voluminös empfundenen Turmmassen und Feingliederstrukturen der Pfeiler stellt sich ein.

Werner Groß hebt bei der Parlerarchitektur die Stileigenschaften der »Kubenkontrastierung und Kubenverbindung« hervor.<sup>170</sup> Es empfiehlt sich, diese Termini auch auf die Prager Fassade zu beziehen.

»Äußerungen der kubischen Bauweise findet man im abendländischen Mittelalter an weit auseinanderliegenden Orten und in verschiedenen Entwicklungsphasen.«<sup>171</sup> Die Pariser Bauweise schlägt hier mit der ihr eigenen Flächenstrukturierung andere Wege ein.<sup>172</sup> So erlaubt die Komposition aus Geschoßwürfeln die Parlerfassade von ihren rheinländischen Vorgängern abzusetzen, auch von der Erwins, die auf der anderen Seite über Formotive verfügt, die zum Ergebnis einer kubisch wirkenden Front führen könnten und die auch Peter Parler für seine Sockelzone neu zu würdigen verstanden hat. Die auf Meister Erwin zurückzuführenden Fassadenteile charakterisiert eine Vorwegnahme der großen Fensterwimperge. Allseitig klar gerahmte Geschoßrechtecke setzen sich durch. Die Fassadenwand ist aber zweischichtig angelegt. Die Horizontalen der Galerien erfassen



die Kernmasse nicht, sondern gehören zu dem selbstständigen Gliederwerk. Wenn sich auch die Rückwand in ausgedehnten Abschnitten sichtbar ist, sind keine Geschoßwürfel da, nur jene zur Rechteckform eingeschlossene Vorderflächen. Das Novum von Prag besteht in der Fühlungnahme der Strukturen mit den Mauer Massen. Dieses einschichtige Hinbreiten der Gliederungen über die Mauerflächen (gemeinsam mit dem Wiederbeleben des Voluminösen) erlaubt es, die Kompositionseinheiten als Kuben zu empfinden. Im Rahmen der Strukturgotik ist das Auftreten des kubischen Baudenkens mit der Fröhlichkeit der Parlersippe zu verbinden.<sup>173</sup>

In der Parlerarchitektur, die das Repertoire der Pariser Ausstattung weitertradierte, dachte man an eine Restitutionierung der deutlich gezogenen Grenzlinien zwischen den Einzelabschnitten. Prinzipiell sind raumhinterlegte Gitterflächen mit dem kubischen Denken unvereinbar. Um die Einzelwürfel für sich faßbar zu präsentieren, war hinsichtlich auf die hochentwickelte Wandstruktur der Pariser Bauweise die Sichtbarmachung der Berührungsstellen in der Waagerechten das Hauptproblem. Denn in Köln und in Straßburg B zielten die Wimpergarkaden auf eine Ausweitung der fraglichen Zonen über horizontale Abgrenzungen hinaus. Frei wählend verhält sich Peter Parler dem Ausstattungsrepertoire der hohen Gotik gegenüber. Die Beseitigung der gleitenden Diagonalformen der Wimperge bedeutet diesbezüglich das wichtigste Ereignis. Belassene Strukturen beteiligen sich an der Markierung der Würfleinheiten. Es gibt sehr verschieden formulierte Galerien bei der Prager Fassade, die bewirken, daß das Kubische zuletzt mit ungleicher Ausdruckskraft sich durchsetzen kann. So enthält beim Turmerdgeschoß das tektonische so viel »kubische Spannung« (W. Groß), daß hier trotz der gegenwärtigen völligen Öffnung der Felder und des Vorhandenseins mächtiger Mauer Massen darüber sich der Eindruck einer sehr stabil wirkenden Substruktur ergibt. Der ins Riesenhafte gesteigerten Balustrade des ersten Obergeschosses kann am Turme die Bedeutung eines Zwischengeschosses beigemessen werden — ein selbstständiger Würfel schaltet sich zwischen die beiden Großkuben ein.

Wenn die Formabsicht Peter Parlers, das Ganze der Fassade aus Geschoßwürfeln zu komponieren, ein systematisches Verdrängen des Wimpergs als Großform nach sich zog, verdient der Einzelfall einer Wiederbelebung des Wimpergs besondere

Aufmerksamkeit. Die Wimpergfeindlichkeit gilt nicht mehr ausschließlich. An der gegenwärtigen Prager Querhausfront steht man einem sehr originellen Experiment gegenüber, das Wimpergmotiv im Sinne des hier waltenden kubischen Denkens umzudeuten. Um die Eigenart dieser Formverbindung hervortreten zu lassen, wäre mit der Analyse der Prager Chorobergagenteile zu beginnen. Die ins enorme gesteigerte Balustrade zeigt unten eine vorgeblendete Stabwerkzone und darüber einen Maßwerkstreifen ohne Hintermauerung. Als Ganzes erscheint diese von einem stark ausladenden Kranzgesims von der Fensterwand gesondert. Die titanischen Dimensionen der Prager Balustrade finden formal in der Dissonanz dieses Quergliedes mit dem dahinterliegenden System eine Erklärung. In Köln<sup>174</sup> und bei den französischen Kathedralen der hohen Gotik drückt der obere Strebebogen gegen die Fensterwand, in Prag (Abb. 5) dagegen<sup>175</sup> steht diese konstruktive Leistung nicht im Einklang mit der künstlerischen Interpretation der Baumasse, indem sich der Bogen diesmal gegen die Balustrade anlehnt. So ist im bautechnischen Sinne der hintermauerte Balustradenabschnitt als ein Stück Fensterwand aufzufassen.<sup>176</sup> Eine wuchtige, von Konsolen unterfangene Rahmung des Fensterbogens ragt ins Kranzgesims hinein, ohne das von ihm festgesetzte Niveau überschreiten zu wollen.<sup>177</sup> Die unmittelbare Berührung dieser Fensterrahmung mit dem Kranzgesims, die eine Wimpergreminiszenz bedeutet, — beide Motive weisen eine auffallend starke Reliefwirkung auf — signalisiert die äußerste Gegenposition zum Wimpergstil.<sup>178</sup>

Daß dieser für den St. Veits-Chor konstatierte Tiefpunkt in der Richtung einer Wiederbelebung des Wimpergstiles überwunden werden konnte, kann die realisierte Querhausfront beweisen, wo man sehr unkonventionelle Wimpergexperimente durchgeführt hat und gleichzeitig die geerbten Rechteckeinheiten der Komposition weiter gelten ließ. Um den kontinuierlichen Verlauf des geschoßteilenden Kranzgesimses uneingeschrenkt wirken zu lassen, erwies es sich als nötig, dem Chorobergaden gegenüber die Zwickelflächen nach vorne zu rücken. Während am Chore die Fensterwandabschnitte beiderseits des Kranzgesimses in einer Ebene liegen, erscheinen am Querhause die Zwickelflächen sichtbar hervorgeschoben. Hier versenken jene stark vorquellenden Chorformen der Fensterrahmung und des Kranzgesimses in der Mauer Masse, in der hinter der Wimpergfolge liegenden



Querhausbalustrade bleibt die ursprüngliche Position der Fensterwand im Sinne des Chores erhalten. Jene von Erich Bachmann erwähnte auffallende Änderung der Kranzgesimswirkung kann in der vorliegenden Schichtung der Gitterflächen eine Erklärung finden. Diese dem Chor gegenüber vorgenommenen Umgestaltungen ermöglichen es, daß die vordere Einheitsfläche der Wimpergmaßwerke unterhalb des Gesimses als vorgeblendetes am Grunde liegen und oberhalb dieser Horizontale als freistehendes Spitzenwerk wirken konnte.

In der deutschen Hochgotik herrschte hingegen die Wimpergarkade vor. Die dreieckige Fläche des Wimpergs wurde in ihrer geometrischen Starrheit vorgeführt. Ohne Zweifel bedeutet diese für die Prager Bogenreihe einen Ausgang. Die Situation in Prag zeigt geschwungene Giebel und Wimpergverkeilungen; Beide bedeuten einen Beitrag der Nachparlerzeit.<sup>179</sup> Will man sich ein Zwischenstadium des Planens der fraglichen Zone etwa im Sinn einer Wimpergreihung gemäß der Wiener Formverbindung vorstellen, d. h. als einen Ausschnitt aus der unendlichen Reihe verkeilter Dreieckwimperge, so würde hier die Begegnung des Fensterbogens mit der Wimperggeraden unbefriedigend ausgefallen sein. Um das Hochstreben der Turmgliederungen mit einem Übergleiten der Energien zwischen den die Querhausfront rahmenden Pfeilersenkrechten zu potenzieren, war es nötig, eine einheitlich fließende Bahn zu schaffen, die starren Wimpergdreiecke zu »sanften Kurven« umzuwandeln. Dies fiel dem Fensterbogen als Aufgabe zu.<sup>180</sup>

Wenn man also die Prager Gitterzone als eine Durchgangszone von Energien auffaßt, wird die formale Umkehrung des darunterstehenden Fensterbogens zum wichtigsten Bestandteil der paraphraisierten Wimpergreihe. Nach dem Gedankengang des planenden Meisters hätte die Gegenkurve des Fensterbogens die eigentliche Schlüsselfigur bedeutet, wo die Paraphrase der Wimpergreihe ansetzen mußte. Daß nur diese Gegenkurve am axialen Wimperg angewendet wurde, zog bei diesem Motiv, das genetische Verbindung mit hochgotischen Wimpergarkaden aufweisen kann, eine gewichtige in der traditionellen Fenster-Wimperg-Verbindung nach sich. Beim seitlichen, um eine halbe Phase verschobenen Wimpergstück ist seine Verbindung mit dem Fensterscheitel nicht anders zu denken. Im Falle des Mittelstückes, dessen Schenkel vom Ansatzpunkte des Fensterbogens heraufzuwachsen pflügen, erscheint nun das von

durchschwungenen Schenkeln eingefasste Dreiecksfeld vom darunterliegenden Fensterbogen weit auseinandergerückt. So hat dieses genetisch primäre Glied der Reihe hinsichtlich der flächeneinbindenden Aufgabe des Motivs eigentlich eine untergeordnete Stellung. Wenn man darauf in der Komposition überhaupt verzichtet hätte, würde die Flächeneinbindung des Fensters durch die aus den Rahmen heraus getretene Maßwerkformen erfolgt sein. Daß man aber nicht so weit gehen wollte, findet wohl in der nachparlerischen Steigerung der Emporbewegung ihre Begründung. Es ist eben der mittlere eingesunkene Wimperg, der dem Querglied der Balustrade gewaltig entgegenwirken kann. Daß die Schenkel dieses Wimperges nicht in die Fensterzone hineinreichen und die Ansatzlinie aller Wimperge mit dem Kranzgesims zusammenfällt, findet im Denken in Baukuben eine Erklärung.

Die Zone der hintereinandergestaffelten Gitterflächen ruft komplizierte optische Effekte hervor. Unterhalb des Kranzgesimses befinden sich gleichmäßig lichte, vom Maßwerkmuster überzogene Zwickelflächen. Hier erscheint wieder nur die Bogentriade von dunklem Raumgrund begleitet und die zwischen den Wimpergen erscheinenden durchbrochenen Balustradenstücke ermöglichen Durchblicke ins Freie. Die mächtig ausholenden Wimpergkurven verdeutlichen hier die Grenzen zwischen den verschiedenen Flächen. So können die optischen Kontrastverhältnisse dieser Zone jener Überleitung der Bauenergie Nachdruck verleiten. Es stand außerhalb der Möglichkeiten der »hochragenden Standfigur« (Kaufmann) einer Wimpergarkade, die Kompositionseinheiten der Querhausfront als Geschoßrechtecke zu konstituieren und diese gleichzeitig als kraftdurchlässig zu interpretieren. Diese Aufgabe war mit einer Wimpergtriade zu bewältigen. Die von den Wimpergrahmen gelösten Maßwerkformen, die die gesamten Restflächen des Fensterfeldes überall gleich überziehen, ermöglichen es, daß Kontrastspannungen sich jetzt der gesamten Felddbreite bemächtigen. Die einheitlich durchgeführte Strukturierung ermöglicht es, verschieden geartete Flächen in der gesimstrennenden Fläche begegnen zu lassen, zu einer Linie zu reduzieren, die Rechteckgestalt des Riesenfenstergeschosses zu bestätigen und diese als Ganzes vom Balustradenrechteck abzusetzen. Das kubische Denken nahm optische Wirkungen für sich in Anspruch.<sup>181</sup>

Die Prager Fassade als Ganzes ist ein Reser-



voire gegensätzlicher Baugedanken. Variiert werden Formverbindungen mit jedem Geschoß und jeder Achse vorgeführt. Die neugewonnene Wucht der Mauermassen spielt diesmal eine bedeutende Rolle. Allgemein kennt die Pariser Bauweise verschieden gestaltete Flächen, die Kontrastwirkungen ermöglichen.<sup>182</sup> So bedeutet z. B. für die Kölner Domfassade die Lückenlosigkeit der Struktur keineswegs die Kontrastlosigkeit,<sup>183</sup> indem hier leere und blindenverzierte Abschnitte miteinander abwechseln.<sup>184</sup> Indem man die Skala der Kontrastwirkungen zu verbreiten bestrebt war, ist es nötig gewesen, nackte Flächen, die die antikathedrale Strömung in der deutschen Gotik charakterisieren, in die Hochgotische Kathedraalfassade einzubeziehen. Nur zaghaft setzt sich das bei der Kölner Westfront durch: die Fenster der Turmfreigeschosse werden von glatten Mauerstreifen begleitet.<sup>185</sup> Die Fassadenkomposition Erwins läßt das Nichtstrukturierte nicht mitspielen, dennoch könnte das von den optisch faßbaren glatten Wandabschnitten des ersten Turmobergeschosses<sup>186</sup> geleistete Kontrasteffekt gewissermaßen auf Prag hinweisen. »Der Strahlenkranz der großen Rose kontrastiert aufs äußerste zur Schlichtheit der Turmabschnitte« (W. Groß). Da die Wand zweischichtig angelegt wird und die Vorderfläche als Harfenwerk das Bild der Rechteckfelder beherrscht und in den durchbrochenen Rahmenzwickeln auch der Rose, ist hier in letzter Instanz eher von Gegensätzen unterschiedlich reicher Durchgestaltung zu sprechen.<sup>187</sup> Gegensätze der gespannten Oberflächenwirkungen und der Gitterflächen werden bei Erwin durch Strukturen nivelliert, Peter Parler hingegen hat diese Art des gegensätzlichen Baudenkens in aller Entschiedenheit vorgeführt.<sup>188</sup>

Unter den gleichrangigen Beispielen des deutschen Kulturbereichs wird die Parlerfassade als eine stark ausgeprägte Individualität empfunden. Es erübrigt sich, diese noch einmal hinsichtlich ihrer künstlerischen, von dem Konstruktiven befreiten Wirkungen mit Straßburg und Köln zu vergleichen. Im Riß B von Straßburg hat das Hochstreben eine ausschließliche Geltung gewonnen.<sup>189</sup> Bei der Fassade Erwins dominiert in der Erdgeschoßzone die Fassadenbreite.<sup>190</sup> Diese ist durch die identische Gestaltung des Harfenwerkes in der Portalzone besonders akzentuiert. Für die Wandfelder wird zwar die Bewegung zum Stillstand gebracht und muß in der Oberzone aufs Neue ansetzen, aber nicht für die Pfeiler, die die

horizontale Kontinuität wirksam aufreißen können. Das Gesamte ist von einer »sprunghaften Höhengewinnung« (Groß) wesentlich bestimmt. Der Ansatz der Bewegung von unten her verbindet die beiden Programme für Straßburg, die Antithetik der stehenden und nach oben streckenden Teile lag nicht in den Absichten der Straßburger Fassadenplanung. Einen anderen Weg schlägt man in Köln ein, wo die Strebepfeiler innerhalb des Fassadenquadrums nicht zugunsten der einen oder anderen Richtung entschieden sind, sondern »als Bindeglieder durchgehenden Zusammenhang der Flächen auch nach der Breite zu fühlbar« machen.<sup>191</sup> Da »mit den aufstrebenden Richtungen die Querverbindungen durch das ganze Geviert geleitet sind« (Kaufmann), wird der Eindruck des Stehens für das gesamte Quadrupel der überwiegende und erst mit dem freistehenden Turmoktagon wird die eindeutige Geltung der Vertikale gewonnen. Die schichtartig angelegte Wandstruktur in Köln bewirkt, daß sich die Begegnung der stehenden und emporragenden Fassadenteile nicht als ein harter Anstoß der Baukräfte präsentiert.

Nur das Vorhandensein stehender und hochragender Fassadenteile in allgemeiner Bestimmung haben die Fassaden von Köln und Prag gemeinsam. Peter Parler verstand, die Erdgeschoßzone als stehend zu interpretieren. Die selbstsicheren Baukuben sind von einer kontinuierlich umgürtelten Brüstungswaagerechten zu einer Sockelzone zusammengebunden. Alle, hier nur im beschränkten Ausmaß veranschaulichten Energien klingen in der Geschoßgrenze aus. Alle Bewegung setzt oberhalb der Balustrade von Neuem an. Diese ist hauptsächlich von den Pfeilern getragen, aber auch die langgestrafften Linienbahnen der Turmwände sind an diesem Hochschwung mitbeteiligt. Die Großkuben der Oberteile sind in ihren Grenzen deutlich genug bestätigt. Die horizontalen Richtungen treten mit Vertikalen in einer Symbiose auf, von den Senkrechten aber übertönt und nie den Anspruch an Dominanz erhebend. So hat am Pfeiler die Geschoßmarkierung durch Wimpergreihen eher eine ideelle Bedeutung, und tatsächlich verschwindet dieser stabilisierende Moment in der nachdrücklichen Emporbewegung. Die Blendgliederungen, zur Einbettung der Fenster bestimmt, werden nicht von der Balustradengrenze aufgefangen, sondern können ihren steilen Weg durch diese bahnen. Die Prager Oberteile sind als hochragend aufzufassen. In aller Entschiedenheit wird in der Gesamtfassade die Antithetik des stabilisie-



renden Ausgreifens in die Breite und des unaufhaltsamen Nach-Oben-Gleitens vorgeführt, worin der von den Strukturen geleistete Haupteffekt erblickt werden kann.

### Exkurs

Wenn man nach baulichen Parallelen zu der Entwicklungsphase zwischen Erwins Fassade in Straßburg und der Prager Doppelturmfassade sucht, empfiehlt es sich, einige Bemerkungen zur Stilwende in der Chorgestaltung zu machen. Beim Prager Dom erfolgte eine konsequente Eingliederung der Fassade in den Systemzusammenhang des Chores. Die charakterisierten Merkmale der Sockelzone der Südfront findet man bei den Parlerschen Vorchorteilen wieder. Die gegenwärtige Erscheinung der Chorschlußunterteile geht auf den französischen Meister Matthias von Arras zurück, dem das Ganze des Dombaues als eine Kathedrale im Geiste der lateinischen Gotik vorgeschwebt haben muß.<sup>192</sup>

Peter Parler dachte an eine grundverschiedene Art der Wandgeschlossenheit.<sup>193</sup> Kolin und insbesondere St. Barbara von Kutteneberg (Abb. 26), die eine gattungsverwandte Kathedrale ist, lassen auf die Gestalt jener Erdgeschoßzone urteilen, die der schwäbische Meister für Prag formuliert haben mag, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, seine Konzeption vom Anfang an verwirklichen zu können.<sup>194</sup> Die Außenwand des Chorumganges wird hier so prall geschlossen vorgeführt, daß sie an Festungsanlagen erinnert. Nur die feierlich aufgerichteten Fenster, in denen sich jedes zweite Feld öffnet, deuten auf die sakrale Bestimmung dieses einheitlichen Mauermantels hin.

Mit dem Chor der Pariser Kathedrale kann die Reihe der Voraussetzungen eingeleitet werden. Bei den dortigen Chorkapellen, die auf den Gesamtplan des Jean de Chelles zurückzuführen wären,<sup>195</sup> sind die Vorderflächen der Kapellenwände an die Strebebepfeilerfronten herangerückt und mit diesen zu einer Ebene verschmolzen, wodurch der einheitliche Flächengrund zur Entfaltung der Gliederungen gewonnen wird. In den zuerst entstandenen Vorchorteilen<sup>196</sup> präsentiert sich die Kapellenwand als eine von einem Dreieckswimperg umfaßtes Feld, in dem das Fenster die ganze Wand einnimmt. Auf den beiden Seiten schließen sich rahmend zwei schmalere Blindfenster an, ebenfalls vom Bogen und Wimperg

geschlossen. Eine in unendlichem Muster sich darbietende Verdreifachung des Fenstermotivs stellt sich ein. Am Chorschluß wird diese Fensterreihe auf eine gebrochene Fläche übertragen. Im Zusammenhang mit der Zweischiffigkeit des Chorumganges erscheint hier das regelmäßige Abwechseln des Offenen und Vorgeblendeten gestört, es treten echte Zwei- und Dreifenstergruppen auf.

Mit dem Notre-Dame-Chor durch den Kapellenkranz mit eingezogenen Strebebepfeilern verbunden, verfügt der Gmünder Chorbau (Abb. 25) über eine starke formale Komponente, die von der Pariser Strukturgotik abgeleitet wird.<sup>197</sup> Wie verschieden wirkt aber das Gmünder Choräußere, trotz der aufgezählten vergleichbaren Merkmale. Die Wegnahme des Fensterwimpergs bei der Kapellenwand bedeutet die auffallendste Änderung. Nur die Balustrade, diese treue Begleiterin in der Wimpergscheibe, bleibt bestehen. Die bekrönende Ausweitung der Pariser Kapellenwand wurde durch die feste Abgrenzung ersetzt. In bezug auf den Notre-Dame-Chor konnte Werner Groß »die Überführung der Pariser Flächigkeit in eine füllige Kubik« feststellen.

Neben Paris muß man in Gmünd mit unmittelbarer Einwirkung einer weiteren hochkathedralen Quelle — Straßburg — gerechnet werden.<sup>198</sup> Es ist das Verhältnis zwischen der Senkrechten des Strebebepfeilers und der Waagerechten der Balustraden, das von der Erwinschen Fassadenkomposition<sup>199</sup> angeregt worden sein kann. Wie am Pariser Notre-Dame-Chorschluß verklammert sich in Gmünd das Kaffgesims durch je einen Wasserspeier mit den Sporenvorlagen der Strebebepfeiler. Das kontinuierliche Herumlaufen des Gesimses über Wand- und Pfeilerabschnitte kommt aber in Gmünd nicht vor. Das die Pfeilerstirn belebende Dreieckswimperg, das sich in Paris unterhalb der Gesimswaagerechten befand,<sup>200</sup> erscheint nun beträchtlich höher hinaufgerückt. Die Pfeilervorlagen finden ihre lotrechte Fortsetzung in den Fialen, die die Balustradenabschnitte der Kapellenwände zwischen sich nehmen. Der Dreieckswimperg der Pfeilerstirn erscheint in Gmünd in einem Rechteckrahmen einverleibt, dessen oberer Abschluß sichtbar oberhalb des entsprechenden Balustradengesimses liegt. Die Formverbindung der wimperggekrönten Statuennische, die die Kompositionsaufgabe der Straßburger Reitertabernakel Erwins<sup>201</sup> reflektiert, gliedert sich restlos in die Pfeilerentwicklung in der Senkrechten ein. So wird die Kontinuität der horizontalen Trennenden für



die Pfeilerstirn unwirksam gemacht. Die von den Maßwerkbalustraden repräsentierten Geschoßeinteilungen werden von den vertikalen Teilungen der Strebepfeiler kontrapunktiert.<sup>202</sup> Aus dieser Begegnung der Richtungen resultiert auch hier das aktive Emporstreben der Geschoßkuben.<sup>203</sup> Die Anwendung dieses wichtigen Straßburger Kompositionsprinzips<sup>204</sup> erlaubt es den Gmünder Meister Heinrich auch als einen Erben von Erwin zu betrachten.

Die erwähnten Beispiele der Parlerchöre in Böhmen helfen die Frage nach Möglichkeiten einer weiteren Steigerung des Kubisch-Geschlossenen zu beantworten. Zwischen Paris und Gmünd einerseits und Kuttenberg (Abb. 26) andererseits existiert ein nicht zu vernachlässigender Unterschied in der Gestaltung der Chorkapellen. Während die ersteren die äußeren Kapellenwände an die Stirnseiten der Strebepfeiler hinausrücken lassen, was sich als »additiv« bezeichnen läßt,<sup>205</sup> möchte man Kuttenberg in dieser Hinsicht etwa mit dem Termin »divisiv« charakterisieren: aus dem einheitlichen Mauermassiv werden Chorkapellenräume herausgehöhlt. Diese Methode, die latente Zisterzienserimpulse erkennen läßt,<sup>206</sup> hat sich zur Steigerung der geschlossenen Wandwirkungen als ganz besonders behilflich erwiesen. In Kuttenberg ist nur das Äußere des Kapellenkranzes direkt mit Gmünd vergleichbar<sup>207</sup> und in dieser unteren Zone ist das wieder nur das Fensterfeld, das ein identisches Gestaltungsprinzip aufweisen kann. Beiderorts bilden die spornförmigen Wandvorlagen Vertikalrahmungen der Fensterfelder. Durch diese Dreieckgebilde sind die Polygonecken verschärft und die Strebepfeilerbreite nach außen hin vermittelt.<sup>208</sup> Peter Parlers Absicht, riesenhafte keilförmige Baublöcke stehen zu lassen,<sup>209</sup> ermöglichte es, die Fensterfelder und Pfeilerspiegel zu gleichartigen Formaten in der Komposition des Kapellenrundes zu erheben. Gmünd gegenüber wird die Pfeilerstirn als eine nunmehr autonom wirkende Polygonseite gezeigt. Diese titanischen Strebepfeilerformen sollen eine Paraphrase des Pfeilergedankens bedeuten und sind als Komponenten eines präexistenten Konstruktionssystems nicht vorstellbar.<sup>210</sup>

Nur die Verschiedenartigkeit der Flächenbildung kann dieser Kongruenz und Identität der Rechteckfelder entgegengewirkt haben: die Gitterflächen der Maßwerkfenster wechseln nun regelmäßig mit leeren, glattgeschliffenen Flächen ab. Die Assimilierung der Fensterfelder und Pfeilerfronten entschied auch über die Gestalt der Maßwerkbalustrade. Wie bei der Sockelzone der Prager Fassade verfolgt man hier die Straßburger Art, den Laufgang mit Brüstung um die Strebepfeiler herumzuführen. Die Herumführung bleibt hier natürlich auf die Begleitung der Pfeilervorderseiten beschränkt. So kann sich hier ein ununterbrochen verlaufender Gitterstreifen behaupten, nur von unentbehrlichen Dreieckprismen in der Fortsetzung der Sporen rhythmisch belebt, der das kubische Erdgeschoß zu einer Einheitsform zusammenschließt und diese hermetisch gegen die Oberzone absetzt. Die Chorbauten Peter Parlers konzentrieren das Massiv-Geschlossene in die Erdgeschoßzone. Der Meister hat die Mauermasse der abstrakt-funktionellen Formenwelt der Pariser Bauweise weitgehend entkleidet und davon nur soviel weiterleben lassen, was die Artikulierung der Rechteckrahmen schafft und die horizontal betonte Lagerung des Bauteiles zu garantieren strebt. In Gmünd sind die rechteckig eingefassten Fenster zwischen die Jochbahnen eingespannt, die den Höhendrang garantieren. In Kuttenberg und Kolin besteht diese Art von Einspannung nicht, da es hier in der unteren Zone keine Strebepfeiler gibt, nur gigantische leere Flächen der autonomen Großkuben, und jedenfalls keine Pfeiler, die »ein vorstellbares Verknüpftsein nach oben herzustellen wüßten« (O. Kletzl). Gegenüber Gmünd, dessen Strebepfeiler sich immer noch dem hochkathedralen Gefügezwang verpflichtet verhalten, wirkt die Kuttenberger Sockelzone als eine ruhig empfundene und autonom wirkende Großform (Parlermotiv). Es sind hier eben die Pfeilerspiegel, die mit großer Überzeugung jene der Strukturgotik gegenübergestellte Formabsicht manifestieren: die Bauformen anschaulich zu machen. Das Parlermotiv der Chorsockelzone läßt die wesentlichen Wirkungen des Prager Fassadenunterteiles erkennen.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Zu einer Analyse 47 ff; 51 ff.

<sup>2</sup> Kletzl, O.: Planfragmente 38; Bachmann, E.: Zu einer Analyse 33; Stockhausen: Der erste Entwurf 600; Zykan, M.: Zur Baugeschichte 39. u. a.

<sup>3</sup> Planfragmente 38. »Erst aus dem Entschluß zum Ausbau der Wenzelskapelle über quadratischem Grundriß ergab sich die Notwendigkeit, als Gegenwert in das Plansystem den Quadratgrundriß eines Hauptturmes einzuführen. Vgl. auch



*derselbe*: Zur Identität 51 ff; *derselbe*: Die Junker 122; *Stockhausen*: Der erste Entwurf 593.

<sup>4</sup> Für die planende Arbeit des Peter Parler erwies sich die Konstruktionsweise seines Vorgängers als verbindlich. Durchlaufend im Text werden modulabhängige Proportionen des Veitsdomes zur Erwähnung gebracht. Zu vergleichen: *Velte, M.*: Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrißgestaltung der gotischen Kirchen, Basel 1951, 65 ff; *Booz, P.*: Der Baumeister der Gotik, München — Berlin 1965, 37 ff; *Mojon, L.*: Der Münsterbaumeister Mattheus Ensinger, Bern 1967, 39 ff; *Pause, P.*: Gotische Architekturzeichnungen, 46 ff;

<sup>5</sup> Das Grundmaß (a) ergibt die Diagonale dieses von der Gesimskante bestimmten Quadrates.

<sup>6</sup> Die Aufrißwerte können hier dahingestellt bleiben.

<sup>7</sup> *Podlaha*: T. V/c.

<sup>8</sup> Eigentlich entspricht der gegenwärtige Turmgrundriß nicht einem echten Quadrat, die N-S-Achse ist etwas kürzer.

<sup>9</sup> *Podlaha*: 90, Fig. 117.

<sup>10</sup> Wieder nur für die Fassadenseite, an den Turmflanken macht sich die erwähnte Kürzung bemerkbar, die der Seitenlänge des Pfeilerrücksprungs entspricht.

— Der Halbmodul (c) ergibt den Abstand der Vertikalbahnen, die das Fenster des zweiten Obergeschosses rahmen, als die äußere Breite des Fenstergewändes. (Diese Teile im Aufriß bei *Podlaha*: Fig. 116).

— Weitere von der Quadratur abhängige Proportionen sind aufzuzählen. (Abb. 4) = (*Podlaha*: Fig. 103).

Von der Turmwestwand (im Lichten) gemessen, bestimmt die Quadraturseite (b) die Position der großen Kehle bei der zum Querhaus hin vermittelnden Arkade. Ebenso von der Südwand her gelangt man zur inneren Kehle der gegenüberliegenden Arkade. Bei der östlichen Arkade ergibt die Seite (c) die Arkadenbreite in der inneren Kehle, bei der nördlichen Arkade die Seite (d) die Arkadenbreite an den Birnstäben. Ferner bestimmt die Seitenlänge (c) die innere Breite des (an dieser Stelle ursprünglich nicht beabsichtigten) südlichen Doppelfensters.

<sup>11</sup> Die hier die Parlerplanung einleitet und an der von Matthias von Arras begründeten Kapellentiefe festhält.

<sup>12</sup> *Bachmann, E.*: Zu einer Analyse 33. »Wenn man die Ostwand des Querhauses hart anschließend (= an das Wenzelsgrab) aufgeführt hätte, wären nur geringfügige Asymmetrien die Folge gewesen. Freilich wäre dadurch kein kubischer, sondern ein gangartiger Raum entstanden.«

<sup>13</sup> Planfragmente 22 ff; 33 ff.

<sup>14</sup> Aus dem Kontext: Doppelturmfassade.

<sup>15</sup> Planfragmente 38.

<sup>16</sup> *Abb. Koepf, H.*: Die gotischen Planrisse, Abb. 70.

<sup>17</sup> Planfragmente 38; die Entstehungszeit vor 1364.

<sup>18</sup> Die Mauerbreite beim erwähnten Wandstück allein erlaubt es kaum, an eine solcher Wände zu denken, die das äußere Seitenschiff des fünfschiffigen Langhauses zu einer Reihenfolge von einander getrennter Kapellen umgestalten würde. Zu vergleichen sind die sehr dünnen trennenden Wände der von Arras und Parler gebauten Kapellen der Südseite. — Übrigens gibt es keinen Grund, sich solche Kapellen im geplanten Langhause vorzustellen. Aus proportionellen Gründen ist die ebenerwähnte Lokalisation des fraglichen Wandstückes auszuschließen, nur noch ein Hineinragen in das innere Seitenschiff wäre mit den hier versuchsweise applizierten Maßen zu vereinbaren, was eine recht kuriose Situation zu Folge haben müßte.

<sup>19</sup> *Kletzl, O.*: Planfragmente 38. »In einer dritten, östlichen Nische sollte da die freie Seite jener Wenzelskapelle Platz finden, die sich dem Jochsystem des Neubaus darum besser eingefügt hätte, weil sie nur teilweise neu gebaut, nicht wesentlich vergrößert werden sollte.«

<sup>20</sup> Um welchen Bau es sich handeln mag, möchten wir dahinstellen, nur einige formgeschichtliche Aspekte können erwähnt werden. Durch Schrägflächen verschliffene Strebepfeilerfronten der Erdgeschößzone (am linksseitigen Turmpfeiler des Planes verfolgbar) kommen im Oeuvre Parlers nicht vor. Dieser Meister arbeitet ausschließlich mit der rechteckigen Grundform. Bei den zuerst entstandenen Teilen der Nordseite der Prager Kathedrale (Sakristei) findet in der Sockelzone die unstrukturierte Kernmasse Anwendung, die allgemein reicher ausgestattete Südseite bevorzugt die durch

Straßburg bestimmte Pfeilerform mit diagonalgestellten Vorlagen. Ausgeführt findet man dagegen diese vom Wiener Riß her bekannte Pfeilerform beim Ulrich Ensingers Ulmer Westturm. (*Wortmann, R.*: Das Ulmer Münster 16 — Westturmgrundriß nach alten Bauplänen). Hier, wie auch am verfolgten Plan wird zwischen nahverwandte Strebepfeiler die rechteckige Vorhalle eingefügt, der am trapezförmigen Grundriß aufgerichtete Vorhallenraum der Prager Südseite wird in Ulm nicht aufgenommen. Die im Plane vorkommende Formverbindung des mittleren, größeren Achtecks, zu welchem vier kleinere gravitieren, wurde von *Hans Koepf* (Die gotischen Planrisse 14—15) als ein von vier Treppentürmen begleitetes Oktogon gesehrt interpretiert — ein Baugeданке also, der den Ulmer Turmplan Ulrichs von Ensinger (*Wortmann, R.*: Das Ulmer Münster 16) und später noch seinen Straßburger Oktogon charakterisiert. Der Wiener Turmriß ist für die Ulmer Tätigkeit von Ensinger besonders wichtig. Die Datierung des Planes muß auch weiterhin offen bleiben. Dieser tritt am Pergament der Wiener Akademie-Sammlung N<sup>o</sup> 16.821v gemeinsam mit dem Vorchorquerschnitt der Prager Kathedrale auf, welcher als der älteste mit Sicherheit auf diesen Bau zu beziehende Planriß einzustufen ist. Die relative Chronologie dieser beiden Baugeданке wurde von *Otto Kletzl* festgestellt. Die Kreuzblume des Fialenturms am äußeren Prager Strebepfeiler fehlt, konnte auch nicht eingezeichnet werden, weil hier schon der Strebepfeiler des oberen Turmplanes war. Der in der oberen Ecke des Blattes erscheinende Grundriß wurde also vor dem Chorquerschnitt gezeichnet. Ob nun die Entstehungszeit der Baugeданке der nicht identifizierten Turmfassade und des Prager Vorchorsystems dieser festgestellten relativen Chronologie entsprechen würde, ist nicht ganz sicher. Wird man im Prager Plan, der mit Sicherheit das Stadium des Veitschores vor der definitiven Festlegung der Höhenwerte darstellt, eine wortgetreue Kopie erblicken wollen, könnte der Turmplan zeitlich an die Ära Ensinger herangerückt werden. Zugunsten einer späteren Datierung dürfte ein charakteristisches Parlerdetail sprechen — die durch ausgreifende Fialengruppe verschliffene Pfeilerstirn am rechtseitigen Pfeiler. Wenn man annimmt, daß dieses für das Prager Strebesystem aus den Kölner Voraussetzungen entwickelt wurden war (vergleiche weiter), so könnte am Turme an seine sekundäre Anwendung geurteilt werden.

<sup>21</sup> *Kletzl, O.*: Planfragmente 33 ff.

<sup>22</sup> Planfragmente, Abb. 2.

<sup>23</sup> So würde hier eine besondere Steilheit der Komposition auffallen. *Kletzl* (Planfragmente 47) selbst machte auf diese Höhendifferenz aufmerksam: »Geht im Mittelschiff des Prager Domes die lichte Breite knapp dreimal in die Höhe auf, so reicht diese in Köln noch um ein Breitendrittel darüber hinaus. Das gleiche Verhältnis schlägt die Planergänzung der Abbildung 2 für die Mittelnische des Fassadenfragments Nr. 1 v vor.« —, ohne darin einen Hinderungsgrund für die Charakteristik des Planes aus Vorentwurf zur Prager Westfassade erblicken zu wollen.

<sup>24</sup> *Kletzl, O.*: Planfragmente 29, 37, 43. Der Plan »kann als Hinweis auf ein Frühstadium der Entwurfsarbeit für die Prager-Hauptfassade in der 70-er Jahren gelten.«

<sup>25</sup> *Kletzl* selbst war sich dieser Tatsache bewußt, indem er einerseits das Hypothetische der Bestimmung des Stuttgarter Fassadenrisses erwähnte und andererseits bei der Charakteristik der beiden fraglichen Fassadenkonzeptionen eine Art Polarität konstatierte: die einheitlich konzipierte Südchaussée »in ausgesprochen parlerischer Art als waagrecht bestimmtes Wandsystem gelöst.« (Planfragmente 38). Beim Stuttgarter Planfragment fehlt das kubische Baudenken des Prager Meisters überhaupt.

<sup>26</sup> Planfragmente 34.

<sup>27</sup> Die Stuttgarter Parlerpläne 60. »... daß es sich bei dem Bauteil zur Rechten um Stirnfläche eines Strebepfeilers handelt, dessen linke senkrechte Begrenzung in der die Konsole rahmenden Linie gegeben ist. Die rechte Begrenzung wäre leicht nach der Mittelachse zu ergänzen, die man durch die beiden Dreieckgiebel am rechten Bildrand gezogen denken kann.«

<sup>28</sup> Auch bezüglich der Pfeilerproportionen im *Kletzls* Rekonstruktionsvorschlag.

<sup>29</sup> Akad.-Bibliothek Nr. 16.821 r, Abb. *Koepf, H.*: Die gotischen Planrisse, Abb. 70.



<sup>30</sup> Planfragmente 26.

<sup>31</sup> Die Achsenbreite des inneren Seitenschiffes entspricht der Quadratseite (c).

<sup>32</sup> Die Gesamtdistanz von oben zur unteren Balustradengrenze liegt unter der Summe von (c + d).

<sup>33</sup> Zur unteren Ansatzstelle des Strebebogens — zur Deckplatte der Dienbündelkapitelle.

<sup>34</sup> Zum oberschließenden Balustradengesims.

<sup>35</sup> Die Arkadenpfeilerbreite gleicht d.

<sup>36</sup> *Podlaha*: T. IV.

<sup>37</sup> Bei Matthias von Arras entspricht die Sockelhöhe der Mauerbreite des Arkadenpfeilers. (*Podlaha*: T. IV). Bei Parler wird das fast identische Verhältnis festgestellt. (*Podlaha*: Abb. 35—37). Auf dem Wiener Plan entspricht die Sockelhöhe etwa einer halben Pfeilerbreite.

<sup>38</sup> In der Festlegung der Sockelzonenhöhen hat Matthias von Arras auf die Parlersche Planung unmittelbar eingewirkt. In praktisch identischer Höhe verläuft jene Brüstung, die die Arrasischen und Parlerschen Teile kontinuierlich begleitet und im Interieur wieder das Arkadengesims.

Bei der südlichen Querhausvorhalle (Abb. 20, *Podlaha*: Abb. 83) bestimmt die Seite (a) nicht nur die Sockel-Balustrade-Distanz, sondern auch die Entfernung der Achsenstäbe der rahmenden Pfeiler gleich dem Modul, so daß sich die Vorhallen-Stirnwand als ein echt quadratisches Feld präsentiert.

Weitere von der Grundquadratur bestimmte Proportionen (Abb. 20) sind zu erwähnen. (g) ergibt die Sockelhöhe und die der oberen Brüstung samt dem die Pfeilerstirn begleitenden Gesimsstück.

(b) gibt die Entfernung vom Sockelgesims zu den Wimpergkrenzblumen der Fialen;

(c) ergibt die gesamte Fialenhöhe;

(d) bestimmt die Fiale bis zur Wimpergkrenzblumenhöhe;

(e) bestimmt die Sockelbreite des rahmenden Strebepfeilers und

(f) dessen Stirnbreite in der Fialenhöhe. Von (f) ist auch die innere Breite des Arkadenbogens abhängig.

<sup>39</sup> Diese zöge de facto eine Zunahme der Obergadenhöhe mit sich, denn die stabilisierte Position der oberen Balustradengrenze käme, in den Wiener Plan hineinprojiziert, etwa in die halbe Höhe des Fialenstammes zu liegen.

<sup>40</sup> *Podlaha*: T., VI.

<sup>41</sup> Weitere vom Grundmaß abzuleitende Werte (Abb. 8): (e) = Fialenriese am Obergadenfenster; Arkadenhöhe des oberen Triforium; Durchmesser des Kreises im Fenster. (f) — Breite von 3 Bahnen in der Balustrade und in der äußeren Triforiumswand.

Zur Ermittlung übergeordnete Proportionen größerer Abschnitte wären folgende Abhängigkeiten zu erwähnen. So ist von der Seitenlänge (a) die Distanz von der oberen Fialenkrenzblume zur Ansatzstelle der Wimperge der fenstertrennender Fiale bestimmt, weiter diese von der oberen Balustradengrenze zur Ansatzstelle des Bogens des oberen Triforium, und auch die vom oberen Triforiumsgesims zur Ansatzstelle des oberen Strebebogensrates (Abb. 8).

Die Entfernung vom Arkadengesims zum Dachstuhlansatz (Ende der tragenden Wand) beträgt (2b) (Abb. 5).

<sup>42</sup> Feinzeichnung des definitiven Entwurfes (*Frey*). Zur Klassifikation der Architekturzeichnungen:

*Frey, D.*: in: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte I/1937 s. v. Architekturzeichnung, 992 ff.;

*Kletzl, O.*: Planfragmente, 4 ff.

*Pause, P.*: Architekturzeichnungen, *Bucher, F.*: Design 55 ff.

<sup>43</sup> *O. Kletzl*, Planfragmente 10, bezeichnete den Wiener Plan als »eine Hüttenreplik des Vorentwurfes.« Der kopienhafte Charakter ließe sich mit dem Hinweis auf die relative Chronologie der beiden auf dem Pergament gezeichneten Baugedanken bekräftigen, die nicht unbedingt die stilistischen Positionen derselben widerspiegeln muß. In *F. Buchers*: System der Architekturzeichnungen gehört dieser Plan in die Abteilung der »Zwischenpläne, die Bauabschnitte oder besondere Probleme darstellen.«

<sup>44</sup> *Kletzl, O.*: Planfragmente 26—27.

<sup>45</sup> *Podlaha*: 24, Abb. 28.

<sup>46</sup> *V. Birnbaum* (Wann kam Peter Parler nach Prag, in: *Umění II/51 ff.*) nahm 1355 als das Jahr der baulichen Vol-

endung der Laurentius-Kapelle an, was von *J. Opitz* (*Die Plastik 133*), widerlegt werden konnte. »Es erscheint nicht als zwingend, daß die Kapelle auch nicht nach seinem (= des Fundators Zdeslav) Tode hätte errichtet werden können, wenn die Erlaubnis dazu schon gegeben war. (*Opitz*). Allgemein zum Verhältnis der Kapellengründungen und deren baulichen Verwirklichungen: *Lasteyrie, R. de*: 203. Die Baugeschichte der (auf dem Wiener Plan abgebildeten) Sigismundkapelle ist als recht problematisch zu bezeichnen. Hier war ein von einem Mittelpfeiler zusammengefaßter Zentralraum beabsichtigt. Zuerst war die Mittelstütze ohne jene einseitige Verstärkung gedacht und tatsächlich begann man im Sinne der ersten Idee, Pfeilerstücke vorzubereiten. Die im Wiener Plan vorgeschlagene Sicherung der zentralen Stütze wurde dem Pfeiler sekundär hinzugefügt. So gibt die Zeichnung über wenigstens zwei Entwicklungsstadien des Kapellenraumes Evidenz, wobei das Ganze immer noch als unausgereift bezeichnet werden kann.

Die überlieferten historischen Nachrichten gehen den Bau unmittelbar nicht an, nur das mobile Ausstattungsrepertoire des Kapellenraumes.

*V. Birnbaum* (*Chrám sv. Víta 25*) nahm die Vollendung im Jahre 1362 (Errichtung des Urban-Altars) an.

*O. Kletzl* (Planfragmente 23—24) betrachtete noch das Jahr 1365 (Übertragung der Sigismunds-reliquien in die Kathedrale) als Fertigstellungsdatum zu früh, mit Sicherheit eigentlich erst 1376 (endgültige Reliquienübertragung in den neuen Tumba-Altar).

<sup>47</sup> Für die Entstehung des Wiener Planes wird von *Kletzl* 1365 als wahrscheinliche untere Grenze vorgeschlagen. Im Zusammenhang mit dieser plausiblen Datierung möchte man darauf aufmerksam machen, daß schon diese Zeichnung beim Triforium mit aus- und einknickenden Gesimsen rechnet, die dieses Querglied zu einem jochverschleifenden Gebilde umzugestalten halfen. Wäre im Plan mit traditionellen jochgebundenen Triforiumabschnitten gerechnet worden, hätte die obere Grenze in der Wandmitte in einem deutlichen Abstand vom Bündelpfeiler liegen müssen. Die Triforiumsgrenze erscheint aber aus der oben erwähnten Position in den Bereich des Bündelpfeilers so übergreifend sichtbar hinausgerückt, daß nur sein axiales Glied sich frei nach oben entfalten kann. Vgl. *Svoboda, K. M.*: Peter Parler, Abb. 14, *Podlaha 31*, Abb. 39 (Schnitt durch die Wand in der Triforiumshöhe).

<sup>48</sup> *Birnbaum, V.*: *Chrám sv. Víta 29*. *Kletzl, O.*: Planfragmente 24.

<sup>49</sup> *Birnbaum, V.*: *Chrám sv. Víta 26*.

<sup>50</sup> Die Wiener Pläne Nr. 16.817 und 16.817R berühren den Zustand nach der Programmänderung.

<sup>51</sup> Abb. *Svoboda* (Peter Parler, T. 4).

<sup>52</sup> Am ausführlichsten bei *Kletzl* (Planfragmente 33 ff.).

Die im Parlerschen Vorchorabschnitt der Südseite enthaltenen Eigenschaften der seitlichen Bewegung der Sockelzonenkuben und der raumschaffenden Bereicherung der Oberseite (vgl. ausführlich weiter) erreichen im Treppenhauspfeiler die letzte Steigerung; der Hochturm steht schon außerhalb dieses großen Zusammenhanges von all dem unberührt, was der Südseite Einheitlichkeit verleiht.

<sup>53</sup> *Kletzl, O.*: Zur Identität 45 ff.

<sup>54</sup> *Zykan, M.*: Zur Baugeschichte 38.

<sup>55</sup> *Kosegarten, A.*: Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XX*, 1965, 74 ff.

— Aus methodologischer Sicht wichtige Ermittlungen hinsichtlich der Aussagekraft der Modelle über die anfängliche Grundplanung bei *Reinhard Wortman*, (Hallenplan 106).

— Die Inangriffnahme der Arbeiten an den Südturmfundamenten in Wien wird zum Jahre 1359 angesetzt. *Zykan, M.*: Zur Baugeschichte 30.

<sup>56</sup> Auch für die Zeit der baulichen Anfänge des Stephans-turmes wären Einwirkungen aus Prag einzuschränken. So wurde in den Unterteilen jene geschlossene Massivität der Prager Sockelzone nicht übernommen, die raumschaffende Instrumentation der rheinländischen Pfeilergestaltung wirkt hier weiter.

<sup>57</sup> *Sauerländer, W.*: Chartres 10.

<sup>58</sup> *Jantzen, H.*: Die Gotik 36.

<sup>59</sup> *Gross, W.*: Gotik 201. Die Aufgabe des Südturmes, das Querhaus zu begleiten, reicht allein nicht dazu aus, im gege-



benen Fall von einem Rückgriff über die Pariser Bauweise bis auf Chartres zurück sprechen zu können. Übrigens wäre dieser rein theoretisch gedachte »Rückgriff« auf die klassische Querhausfassadengestaltung kaum mit *K. M. Svoboda* (Klassische Züge 16) These über die »Parlersche Reform auf die klassische Gotik« gleichzusetzen. Bei Svoboda werden Merkmale wie »plastische Fülle der Dienste«, »Kapitelle als wieder wirkliche Unterbrechungen des Höhenschwunges«, »Wiederherstellung des Kontrastes zwischen tragendem Pfeiler und eliminiertes, durch Fenster ersetzter Wand« erwähnt, die ebenbürtig als Hinweise auf den Kölner Chor zu verstehen wären, der zur Pariser Bauweise gehört.

<sup>60</sup> *Sauerländer, W.*: Chartres.

<sup>61</sup> Mit jenem begleitenden »isenenartigen« Pfeiler.

<sup>62</sup> *Kletzl, O.*: Planfragmente 107.

<sup>63</sup> Das Straßburger Münster (Langewiesche) Abb. 26. Aus der Zeit der zweiten Blüte der Notre-Dame-Gotik kann auf die Treppenturmfassade der Kapelle in St-Germer verwiesen werden.

<sup>64</sup> *Koepf, H.*: Baukunst der Gotik, Schwäbische Kunstgeschichte II, Konstanz-Stuttgart 1961, 52. Abb. 58.

<sup>65</sup> *Wortmann, R.*: Das Ulmer-Münster 86.

<sup>66</sup> *Kletzl, O.*: Planfragmente 104. Die Eintragungen der Wochenrechnungen zu einer Wendeltreppe sind auf das südliche Treppenhaus zu beziehen.

<sup>67</sup> »Sacristia nova«, jetzt Schatzkammer. *Podlaha: Metropolitní chrám* 64.

<sup>68</sup> *Podlaha: Metropolitní chrám* 70.

<sup>69</sup> Im Grundriß (*Podlaha: Abb. 82*) ist dieser Pfeiler kreisförmig gestaltet, was sich aber im Schnitt (dasselbst T. VII — Schnitte durch die Krönungskammer) als ein kleiner zylindrischer schalengewölbter Raum präsentiert, unklarer Bestimmung (*Podlaha: 64: ein kleiner Keller*), aber keineswegs mit einer Treppenspinde zusammenhängend.

<sup>70</sup> *Svoboda: Klassische Züge* 12.

<sup>71</sup> Kopie im Sinn Günther Bandmanns. Nach *Bandmann* (Mittelalterliche Architektur 47) können »nur wenige und unbedeutende Bauunternehmungen des Mittelalters auf eine bewußte Anknüpfung an hervorragende Vorbilder verzichten. Die Baumeister eines größeren Unternehmens hatten ihr Ingenium auf die Kopie, nicht auf die Schöpfung »origineller« Formen zu richten.« Allgemein rücken im Spätmittelalter ästhetische Werte in den Vordergrund, die inhaltliche Aussage tritt vor dem formalen Ausdruck zurück. Der deutsche Reichsstil der zweiten Hälfte des 14. Jh. stellt übrigens in seiner Entstehungszeit kein typisches Phänomen dar. Jedenfalls werden auf das Herkommen neuerlich besondere Akzente gelegt, so daß die Bedeutung des kaiserlichen Bauherrn und des Werkmeisters irgendwie Balance halten dürften.

<sup>72</sup> Die erste Planungsphase unter Matthias von Arras soll dahingestellt bleiben.

<sup>73</sup> *G. Bandmann* (Mittelalterliche Architektur 48): »Die Formen werden nur insoweit vom Vorbild übertragen, als sie Träger von Assoziationen zur Bedeutung des Vorbildes sein können.« So kann neben dieser im Bereich der Inhalte aufgegriffenen Vorbild-Kopie-Verbindung die unmittelbare Quelle eine Rolle spielen, der konkrete Anregungen zur Herausbildung des Ausstattungsrepertoire liefern kann, im Sinne einer Verbindung von einer Bauhütte zur anderen. In dieser Richtung wird besonders auf die Fassadenprogramme von Straßburg aufmerksam gemacht. Im Fall der Prager Kathedrale wird sich zeigen, daß die von uns vorausgesetzte inhaltliche Verbindung dem Zurückgreifen auf die zeitlich näherliegenden, deutschen Vorbildlösungen eine gewünschte Richtung geben kann, etwa so, daß auf die »formalen Vorbilder« auswählend reagiert wird, um das »inhaltliche Vorbild« neu im Geiste entstehen zu lassen.

<sup>74</sup> In Kuttenberg wird aufs Pariser Kapellenrund reagiert, vgl. Exkurs I.

<sup>75</sup> Die ausgeglichenen Dimensionen der Abschnitte ermöglichen es, daß im Fassadenganzem jeweils eine Triade quadratischer Felder zur Wirkung kommt. Während diese in Paris die Mittelstellung zwischen den Hochrechtecken der Portalzone und der freistehenden Turmgewölbe einnimmt, ist in Prag die Erdgeschoßzone zu einem aus Quadrateinheiten gebildeten Horizontalstreifen geworden. So wurde jenes für die als klassisch zu bezeichnende Fassadengestalt symptomatische Gleichgewicht von »Gliederdynamik und geo-

metrischer Statik« zugunsten eines Höhendranges entschieden. Trotz diesem von Strukturen geleiteten Fundamentaleffekt, der die Prager Fassade von ihrem Vorbild trennt, gibt es hier Formmomente im Spiel, die genügend zu vergegenwärtigen wissen, daß diese dem französischen Vorbild nächststeht als irgendwelche Kathedraalfassade der deutschen Gotik. Aus den deutschen Doppelturmfassaden interessiert hier am ehesten Erwins Komposition. Hier sind, in bezug auf die Verbindung Paris-Prag, die »Neunfelderordnung« (*Groß*) und sehr stark entwickelte einachsige Turmabschnitte die wichtigsten Berührungspunkte. Wie verschieden baut aber Erwin aus klar rechteckig begrenzten Einheiten sein Ganzes auf. Im Unterschied zu Paris und Prag, wo angesichts der allgemeinen Verteilung der Horizontalen und Vertikalen ein Abhängigkeitsverhältnis formuliert werden kann, gibt es bei Erwin keine wirksame Waagerechte, die eine durchgehende Verbindung über die Gesamtfront hin herstellen würde. Mit der Eigenschaft des Überspiels der Horizontalen durch die Strebe Pfeiler, was der Fassade eine eigenständige Dynamik verleiht, hängt zusammen, daß jene beiden durchgehenden Quergalerien, die in Paris und Prag die Rosetten-Fensterzone zwischen sich nehmen, hier nicht Anwendung finden konnten. Die Wirksamkeit der durchgehenden Waagerechten erweist sich in Prag auch für die Oberteile als verbindlich, wenn auch die Grenzen der Einheiten nicht überall mit gleicher Entschiedenheit geführt werden. Dieser klaren Felderbildung kommt das Ausscheiden des Wimpermotivs förderlich entgegen, dessen Hinwegzielen über die Geschofdtrennenden in Paris noch nicht und bei St. Veit nicht mehr den Intentionen des planenden Geistes entsprach.

<sup>76</sup> *W. Groß: Gotik* 63.

<sup>77</sup> Jahrbuch des Prager Dombauvereines 1875, S. 5 a 1879, S. 6.

<sup>78</sup> *Kletzl: Planfragmente* 37.

<sup>79</sup> Obwohl man mit der Verwirklichung des Langhauses erst um 1400 begonnen hatte (*O. Kletzl: Zur künstlerischen Ausstattung* 275), spricht nichts dafür, daß in diesem Punkte von der Erstproportionierung irgendwie abgewichen werden sollte.

<sup>80</sup> Für die Sockelzone ergibt die Seitenlänge (d) die Pfeilertiefe und (f) die Pfeilerbreite (vgl. *Podlaha: Metropolitní chrám*, Abb. 90, Maßstab daselbst). In den Oberteilen können die Modulabhängigkeiten der Pfeilerstruktur bis in die kleinsten Details verfolgt werden. (*Podlaha: Abb. 109*, Maßstab daselbst). Beim Baldachin bedeutet die Seite (j) die Achsenbreite des Freisäulenpaares. Die Seitenlänge (g) gehört dem Quadrat, aus dem das Kreuzpfeilerchen mit diagonalgestellten Teilstücken entwickelt wird. Die Achsenbreite der die Kreuzfigurecken markierenden Rundstäbe entspricht (k), dieselbe Achsenbreite bei der dem Kreuzpfeilerchen entwachsenden Fiale entspricht (i). Beim um 45° gedrehten oberen Kreuzpfeilerchen variieren die Seitenlängen (i) für Stirnseiten (= Achsenbreite der Rundstäbe und ein Rundstabdurchmesser dazu) und (k) für Eckseiten. Die Sporenform, d. h. die Fiale, die dem oberen Kreuzpfeilerchen entwachst, ist von der Seitenlänge (i) abhängig (Achsenentfernung der Rundstäbe). Weiter ergibt (i) beim rechteckigen Pfeilerkern ganz oben die Achsenbreite der Rundstäbe. Jene zwischen den Strebe Pfeilern vermittelnde Kehle ist von der Seitenlänge (h) abhängig.

<sup>81</sup> Die Linie der Seitenschiffpfeiler, durch die Seitenlänge (c) an diese der Mittelschiffpfeiler gebunden, konnte keineswegs ins symmetrische System der Fassade aufgenommen werden. Ist beim Turm die Entfernung der gegenüberliegenden äußeren Wandflächen vom Grundmaß bestimmt, geht die ideelle Halbierende des (äußeren) Turmquadrates mit der erwähnten Arkadenreihe auseinander. Darüberhinaus ist die Längsachse der inneren Turmhalle mit dieser ideellen Linie nicht identisch, sondern der Hauptlängsachse zu hinausgerückt erscheint, weil die rahmenden Turmwände eine ungleiche Stärke aufweisen.

<sup>82</sup> Für das dem Turm anliegende Doppeljoch stellt sich eine von der Situation des hier aus statischen Gründen anzunehmenden östlichen Turmpfeilers verursachte, beträchtliche Einengung ein. Da die Prager Turmpfeiler in der Erdgeschoßhöhe von der Seitenlänge (d) bestimmt sind, was mehr als eine Hälfte der Jochtiefe bedeutet, wäre eine Verklammerung dieses gesamten Jochabschnittes anzunehmen, welcher sich



als fensterlos präsentieren würde. Diese zwangsläufige Einengung, zusammen mit der einzigen Arkadenöffnung, die zur Turmhalle hin vermitteln sollte, erlaubten die regelmäßige Verteilung von Gewölbestützen nicht, dagegen eine solche, die Rippendreistrahlkombinationen erforderte. Übrigens ist Parler durch sein Experimentieren mit dieser Wölbart berühmt geworden. Erst mit dem vorletzten Travé haben sich »gewöhnliche« Langhausproportionen durchsetzen können. Was das Äußere angeht, war die Mauertiefe der seitlichen Turmpfeiler mächtig genug, um das festzustellende Übertreten der Umfassungswand des Langhauses aus der Flucht der Turmaußenwand und jenes damit zusammenhängende Hervorrücken der Langhausstrebpfeiler für den von Westen hergerichteten Blick unwirksam zu machen (Abb. 11).

<sup>83</sup> *Clemen, P.*: Der Dom zu Köln 122–123; *Kaufmann, H.*: Die Kölner Domfassade 80 ff., 90 ff.; *Groß, W.*: Gotik 63, 84, 94.

<sup>84</sup> Die Kölner Domfassade 83.

<sup>85</sup> Grundriß bei *E. Gall*, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, Leipzig 1925, S. 369, Abb. 191. So wird in der quadratischen Turmhalle auf die Aufstellung des Mittelpfeilers verzichtet. Da in Paris sich die Turmhalle mittels einer Doppellarkade nach den Seitenschiffen öffnet, reicht die Zweiteiligkeit der Abseiten bis an die Grenze des Turmhallenraumes heran. So führt hier das (einzige) Turmportal auf die mittlere Arkadenstütze zu. In Prag findet man diesen Effekt abgewandelt wieder. Natürlich konnte dieser nicht auf die Turmhalle beschränkt bleiben, denn hier sollte dem Westportal eine Arkadenöffnung gegenüberstehen. Folglich erscheint jene den Blick fesselnde Stütze um eine Jochtiefe in den Abseitenbereich hinausgerückt, ein neuer optischer Wirkungszusammenhang zwischen Turm und Langhaus stellt sich ein.

<sup>86</sup> *Clemen*: Der Dom zu Köln 123; Grundriß Abb. 84. Bereits im 13. Jh. geplant.

<sup>87</sup> *Kaufmann*: Die Kölner Domfassade 82–83; 92–94.

<sup>88</sup> Trotz der erwähnten Tatsache, daß die Arkaden- und Pfeilerachsen diesmal nicht zur Deckung gebracht werden.

<sup>89</sup> *Richter, V.*: Maltézský kostel 40 ff.; *Bachmann, E.*: Zu einer Analyse 35 ff.

<sup>90</sup> *Kletzl, O.*: Planfragmente 58.

<sup>91</sup> Eventuell auch mit seinem Gegenstück an der Nordseite, dessen spärliche Überreste während der Fundamentierung des neugotischen Langhauses entdeckt wurden (*Podlaha*: Metropolitní chrám 5–6). Diese schon dem 16. Jh. angehörende Bautätigkeit wird kaum das Fundamentniveau überschritten haben. Stellt man sich den Nordturm in Dimensionen des Südlichen vor, tauchen bezüglich der verschiedene, Proportionierung des Nord- und Südarmes beim Querhaus weitere Probleme auf, etwa das mächtige Hinausrücken des Turmkörpers aus der Fluchtlinie der Querhausfront. Die Rekonstruktion im Detail kann mangels kritisch ausgewerteter Unterlagen nicht vorgenommen werden.

<sup>92</sup> Vgl. den Gesamtgrundriß bei *Podlaha*: Metropolitní chrám T. III.

<sup>93</sup> Der Turm mag für die ursprüngliche Situation quadratisch entworfen worden sein. Im ausgeführten Zustand erscheint dessen Fassade vom Grundmaß (a) bestimmt, während die Turmflanke etwas unter diesen Wert liegt (Abb. 3). Bei der Vermessung der Turmflanke war u. a. auf die Verhältnisse der Querhausvorhalle zu reagieren.

<sup>94</sup> Wie die Sockelzone im Projekt der Prager Doppelturmfassade im Einzelnen aus gesehen haben kann, ist nicht ganz eindeutig zu ermitteln. Es mag befremden, daß sich die Turm-erdgeschoßzone nicht als Portalzone präsentiert, indem die gesamte Feldbreite von einem Doppelfenster eingenommen wird. Während bei den rheinländischen Großfassaden Fenster motive gemeinsam mit Portalen Anwendung finden (in Köln kommen in den äußeren Bahnen Fensteröffnungen im Sinne der dortigen Oberteile vor, und in den inneren werden diese mit Portalen kombiniert. In Straßburg erscheinen Portale von schmalen Blendfenstern begleitet), besteht in Prag für den Turm keine Eintrittsmöglichkeit von außen her. Bei diesem von einem Wiener Plan (Ak. Nr. 16.817) bekannten Doppelfenster (jetzt völlig verändert) geht das Verdrängen der Mauer nicht in die im Riesenfensterfeld des Querhauses erreichte Weite. Der Mittelpfeiler schafft eine Verbindung zwischen der offenen Fensterzone und den darunterliegenden

wandgeschlossenen Abschnitten der hohen Fensterbank und des Sockelstreifens. Bei dieser Doppelfensterbildung wären Anregungen von Portalkompositionen her anzunehmen. (Vorhallenportal der Nürnberger Frauenkirche — *Kriegbaum, F.*: Nürnberg, Deutscher Kunstverlag 1967, T. 45.)

<sup>95</sup> *Podlaha*: Metropolitní chrám 76.

<sup>96</sup> Ihre Lokalisation kann per analogiam (Straßburg, Troyes) vorgeschlagen werden (Abb. 11).

<sup>97</sup> Die Proportionen des Kapitelsaales sind zu berücksichtigen, wo der Treppenkörper als störend empfunden worden sein müßte (Abb. 2).

<sup>98</sup> Zu einer Analyse 56.

<sup>99</sup> Im Inneren dieses Saales treten sehr fortschrittliche Knickrippensterne auf, die gemeinsam mit dem Stern gewölbe der Turmhalle (Hasenburgerkapelle), mit dessen kurviger Rippenführung, eine neue Phase der Gewölbekunst einzuleiten scheinen.

<sup>100</sup> *E. Bachmann* (Zu einer Analyse 58) sieht im entwerfenden Meister der Turmoberteile und des Querhauses einen der Söhne Parlers, am ehesten Johannes. Detailspekte der Chronologie der Bauarbeiten im 15. Jh. sollen hier dahingestellt bleiben. Der bisherige Stand des Wissens bei *O. Kletzl* (Planfragmente 36 ff.) und *E. Bachmann* (Zu einer Analyse 56 ff.). Der Fassadenentwurf des Johannes hat in mehreren wichtigen Bauzentren der deutschen Gotik ein Echo finden können. Unmittelbar wurde in Wien reagiert, wo Peter Prachatz die Prager Gedanken der Umhüllung des Kerns durch viele Einzelmotive und der vielfältigen Miteinanderwobenheit von Strebe- und Maßwerkformen weiterzuführen mußte. Ulrich von Ensingen nahm wieder die Prager Bogengirlanden auf, die dem Straßburger Oktogon eine individuelle Signatur einprägten. Auch beim Passauer Domchor, wo Hans Krumenauer die Strebpfeiler linear zu strukturieren begann, ist man mit dem zweiten Pfeilerabschnitt auf weiche Rundprofile Prager Provenienz übergegangen.

<sup>101</sup> *Kletzl, O.*: Planfragmente 40.

<sup>102</sup> Köln als mögliche Anregungsquelle steht außer Frage. Hier wird die Eckvorlage in die von Blindbahnen überzogenen Teilstücke, welche jeweils parallel zur Fassadenfläche stehen, aufgespaltet. *Kaufmann, H.*: Die Kölner Domfassade 86; *Zimmermann-Deißler*, Das Erdgeschoß 65.

<sup>103</sup> *Wortmann, R.*: Der Westbau 316.

<sup>104</sup> *Anstett, P.*: Das Martinismünster 50.

<sup>105</sup> Nach *W. Groß* (Die Hochgotik 51 ff) und *R. Wortmann* (Der Westbau 315 ff.; Rekonstruktion Abb. 31) gehört in Straßburg das erste Obergeschoß zu Erwins ursprünglichem Konzept. Ob die aktivisierenden Wimpergreihen am Geschoßabschluß auf Erwin zurückzuführen sind, ist nicht ganz sicher. *R. Wortmann* räumt ein, daß diese Bauteile wenigstens in der Detaildurchbildung nicht mehr von Erwin stammen müßten. Mit gewisser Wahrscheinlichkeit dürfte die gegenwärtige Erscheinung der entsprechenden Stelle in einen Zusammenhang mit der »Erneuerung« des Wimpergostils im zweiten Obergeschoß nach 1330 gebracht werden. (Vgl. *Stockhausen*: Der erste Entwurf 611.; *Kunze, H.*: Der Stand unseres Wissens um die Baugeschichte des Straßburger Münsters, Elsaß-Lothringisches Jahrbuch 18, 1939, 103; *Kletzl, O.*: Ein Werkriß 144.) Bekanntlich hat Erwin mehrere Anregungen vom Stil der Pariser Notre-Dame empfangen. Neben der uns hier interessierenden kontinuierlichen Laufgangsbrüstung, die in der Pariser oberen Abschlußgalerie (um 1240) ihr Gegenstück hat (weitere französische Beispiele: Clermont-Ferrand, Limoges), u. a. in den rechteckig begrenzten Wandfeldern Zusammenhänge erblickt werden können, und sogar die Straßburger zweischichtige Wandstruktur scheint in der Riesenbalustrade der Pariser Westfront vorgebildet.

<sup>106</sup> Colmar, Schlettstadt, Niederhaßlach. *Anstett, P.*: Das Martinismünster.

<sup>107</sup> *Groß, W.*: Die Abendländische Architektur 292.

<sup>108</sup> Der Westbau 304.

<sup>109</sup> *O. Kletzl* (Planfragmente 39) erwähnt die Einwirkungsmöglichkeit des Straßburger Risses (im Zusammenhang mit Stuttgarter Fragment N. 1v) auf die Fassadenentwürfe der Parler. Zu den Riß-B-Motiven an der gegenwärtigen Prager Fassade vgl. *Kletzl*: Planfragmente, besonders S. 42. Für die freien Baldachine am ersten Haupttrimgeschoß allein dürfte auch eine Vermittlung über Köln angenommen werden.



<sup>110</sup> Wortmann, R.: Der Westbau 316.

<sup>111</sup> Kaufmann, H.: Die Kölner Domfassade 105.

<sup>112</sup> Werner Groß erwähnt bei dem Straßburger Riß-B-Pfeiler »den Eindruck des kontinuierlichen Hochwachsens« (Gotik 88). Wenn man Straßburg als eine exemplarische Formulierung des Wachstumsmäßigen betrachtet, ist es angebracht, die Anwendung dieses Terminus in bezug auf Köln zu überprüfen (Kaufmann, H.: 115–116). Vorausgesetzt, daß die Kernmasse des Strebepfeilers ihre Rechteckgestalt behalten kann und das Schmuckwerk am Grunde haftet, »gleiten oben die Vorlagen flüssiger denn je ineinander über, und so gut wie gelenklos wächst ein Glied aus dem anderen hervor«. Das Wachstumsmäßige wird also im Rahmen einer flächenhaft empfundenen, von außen herangetragenen Dekorationsschicht begriffen. Nur in der Eigenschaft eines ständigen Wechsels in der Vertikale beruht eine definitivische Verbindung zwischen den beiden Pfeilerformulierungen. Straßburg B und seine Nachfolge lassen im räumlichen Hintereinander stets neue Formen herauswachsen. Daß die für Straßburg B und Prag hervorgehobene Zusammenschließung im Großen zu einer unabdingbaren Eigenschaft des Wachstumspfeilers erklärt werden kann, können auch die Fassadenanalysen Kaufmanns bekräftigen. »In genaueren Herübernahme des inneren Hochchorsystems ist der Mittelstab in das Triforium hinein verlängert: der durchgehende Strang stellt Wachstumszusammenhang her«. Diese Art von Wachstumszusammenhang fand bei den Kölner Strebepfeiler nicht Anwendung. Diese halten weitgehend an der »Formenaddition« fest, welche im Riß E des Südturmes ihren Höhenpunkt findet (Kaufmann, H.: 97 ff.) und während der weiteren Entwicklung über den Fassadenriß F zum ausgeführten Südturm einem »zügigeren Aufstieg der Vertikalen« zu weichen beginnt, aber nie ganz verloren geht.

<sup>113</sup> Bachmann, E.: Zur einer Analyse 52.

<sup>114</sup> Kletzl, O.: Planfragmente 22 ff.

<sup>115</sup> Clemen, P.: Der Dom zu Köln 88 ff., Fig. 55.

<sup>116</sup> Kletzl, O.: Planfragmente, T. II.

<sup>117</sup> Podlaha, A.—Hilbert, K.: Metropolitní chrám, Abb. 68, Schnitte Abb. 72a, b.

<sup>118</sup> Groß, W.: Abendländische Architektur 106.

<sup>119</sup> Kletzl, O.: Planfragmente 29.

<sup>120</sup> Die leere Fläche der Schräge läßt auf das Unfertige urteilen.

<sup>121</sup> Köln gegenüber sieht man hier im zweiten Abschnitt die gleiche Mauertiefe beibehalten, so daß oben noch eine weitere entsprechende Bahn hinzutreten kann.

<sup>122</sup> Diese Pfeilerfigur des Wiener Planes wurde auch tatsächlich in einem Fall im Norden ausgeführt. Mit dem zweiten nördlichen Pfeilersatz werden die Pfeiler als reihenkonforme Bauglieder behandelt, die in der vorliegenden Typologie die Endformulation repräsentieren.

<sup>123</sup> In symmetrischer Anordnung nur bei den Chorschlußpfeilern, wo der innere Widerlager mit dem Äußeren zur einheitlichen Pfeilermasse zusammenwächst, verfolgbar.

<sup>124</sup> Diese Art der Dreiwimperggliederung auf einer ungebrochenen Fläche ist für die deutsche Strebepfeilergestaltung keineswegs typisch, Anregungen von anderen Aufgaben sind anzunehmen. Sehr allgemein ließe sich etwa die Dreizahl der Portale an West- und Querhausfassaden der Kathedralen der Pariser Bauweise anführen, weiter verwandte Motivverbindungen, wie die Südschauseite der Straßburger Katherinenkapelle, und das zweite Turmobergeschoß der dortigen Westfassade. Ein Wimpergmotiv als Verschleierungselement eines Pfeilerdächleins oder einer Pfeilerschräge erscheint am erwähnten Kölner Pfeiler vorgebildet.

Es ist angebracht, die Bogenfolgen der Strebepfeilerflanke mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Wandsystem der Prager Allerheiligenkapelle zu vergleichen. Hier erscheinen die Wandfelder durch Pfeilersenkrechte strikt voneinander gesondert, bei den Domstrebepeilern dagegen wird von dieser bloßen Aneinanderreihung sichtbar abgewichen. Das kielbogig geschlossene Blendfenster liegt nicht in einem beiderseitig kräftig markierten Rahmenfeld. Die innere Rahmung dieses Fensters ist nicht am trennenden »Pfeiler« (d. h. an der durchgreifenden Bahn) befestigt, die Bogenfolge geht hier ungehindert über den »Pfeiler«. Wenn es auch hier nicht um eine kontinuierliche Folge schmaler trennender Blendbahnen und mächtiger Blendfenster geht, die im regelmäßigen Ab-

wecheln den Mauerkerne des Pfeilers überziehen würden, beharrt hier Parler auf der Stilstufe der Palastkapelle. Der Formgedanke eines die Fenster und Pfeiler verbindenden Wimpergs ist hier weit davon entfernt, den Höhendrang des »Pfeilers« irgendwie zu neutralisieren. Die Absicht, die Querströmungen des weichen Stils vorwegnehmen zu wollen, gibt es hier nicht, im Gegenteil: die durchgehende Bahn, die den Dreieckwimperg schneidet, zu der auch die großen Blendfenster neigen, entscheidet die Gesamtwirkung der Pfeilerflanke zugunsten der Senkrechten. Die oben schrittweise verfolgte historische Ableitung, d. h. die Entstehung des Prager Dreieckwimpergs aus Kölner Voraussetzungen und die Einfügung des kielbogig geschlossenen Fensters als »variables Detail« in die Gesamtkomposition, liefert allein Erklärung für diese »Unregelmäßigkeit«.

<sup>125</sup> Wenn man dennoch auf ein trennendes Element zwischen den Abschnitten hinweisen möchte, wäre dies am ehesten noch in der nach oben ausgeglichenen Lage der Wimpergscheitel, in deren Kreuzblumen zu erblicken. Für die Pfeilerwangen liegen die Bogenansätze der drei Blendfenster gleich hoch und ebenso steht es mit der Lage ihrer Scheitel, mit welcher die obere Abgrenzung der in verschiedenen Höhen ansetzenden Pfeilerstirnwimperge zusammenfällt. Diese zu einer idealen Linie zu ergänzende Kreuzblumenreihe gehört, an den Vorstufen von Köln (die Lage des Kleinwimpergs) und des Wiener Planrißes gemessen, eigentlich schon dem oberen Pfeilerabschnitt, alles hier ist im Gleiten begriffen.

<sup>126</sup> Kletzl, O.: Planfragmente 28.

<sup>127</sup> So akzentuiert die (wie in Köln) dreibahnige Unterteilung der in der Seitennische liegenden Wandfläche, auf das vierteilige Blendfenster darunter bezogen, das Andersartige. Ebenso das trapezförmige innere Rahmungsglied dieser Nische, das sich hinter dem Dreieckwimperg aus der Pfeilermasse entwickelt und unmittelbar in den kreuzförmigen Aufbau übergeht und auch die diagonalgestellte Pfeilergruppe, die aus dem abgeschliffenen unteren Vorderfrontabschnitt herauswächst.

<sup>128</sup> E. Bachmann (Zu einer Analyse 52) stellte fest, daß die verwendeten Komponenten des Chorstrebepeilers »nicht hinter-, sondern übereinander abgelesen werden müssen.«

<sup>129</sup> Unterhalb des Pfeilergesimses begegnet man an dieser Stelle einer seichten Kehle, die dem Spätstadium der Ausführung angehört.

<sup>130</sup> Das Gesims ist hier kaum als geschoßkonstituierendes Element zu deuten, eher kann hier die Bestrebung erblickt werden, den individuellen Reichtum des Ausstattungsrepertoire zu verbreitern. Für die Vorderseite wird diese Trennende von einer Baldachinfiale überspielt, vgl. etwa Köln, Riß-E, Kaufmann, H.: Die Kölner Domfassade 98, Abb. 12; Straßburg, Meister Erwin, Wortmann, R.: Der Westbau, Abb. 8, und an den Flanken von emporeilenden Stabsenkrechten durchbohrt.

<sup>131</sup> »Im unteren Abschnitt häufen sich die Rundstäbe und dort sind auch alle Gestaltänderungen, die den Strebepeiler nach oben nimmt, vorgeformt enthalten.« Bachmann, E.: Zu einer Analyse 55.

<sup>132</sup> Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française, Paris, T. VII, 434 ff.; Groß, W.: Gotik 88.

<sup>133</sup> Im ausgeführten Zustand nur ganz oben im zweiten Turmobergeschoß sichtbar, fast im gesamten Verlauf von Verwachsungsstrukturen verhüllt. Podlaha-Hilbert: Abb. 116.

<sup>134</sup> Die Verschiedenartigkeit der Stäbelformen (Rundstäbe des Pfeilers und linienhafte, im Endeffekt den Linearstrukturen nahestehende Formationen des Turmfeldes) leistet zur Abgrenzung des Pfeilers und der Fensterwand einen Beitrag. Durch die gegenwärtige Position der Trennenden, die aus dem Rundstab und dem halbierten »Linearstab« besteht, erscheint der »Wirkungsbereich« des Pfeilers zu Ungunsten der Turmwand erweitert.

<sup>135</sup> Abb. Swoboda, K. M.: Peter Parler, T. 14.

<sup>136</sup> Groß, W.: Chorfassaden 133. Beim Ulmer Turm des Ulrich von Ensingen sind artverwandte Verwachsungsformen nicht feststellbar, auch dieser in mehreren Eigenschaften parlerisch verfahrenende Meister verhält sich in diesem Punkt eher traditionell. Wortmann, R.: Das Ulmer Münster 86.

<sup>137</sup> Abb. Koepf, H.: Die gotischen Planrisse, Abb. 66.

<sup>138</sup> Im Originalen Riß-B leer gelassen, also unfertig geblieben, wie u. a. auch die Oktogonfenster.



<sup>139</sup> Worüber der wohl nachträglich zeichnerisch fixierte Entwurf der beiden unteren Turmgewölbe aus der Wiener Akademiesammlung N. 16.817 belehrt.

<sup>140</sup> Die Fensteröffnung wird beträchtlich unterhalb der geschoßtrennenden Horizontalen abgeschlossen, was in Straßburg mit dem Programm Erwins zu vergleichen wäre.

<sup>141</sup> Da sich in Prag aber zwei Bogen vom rahmenden Stab abspalten dürfte parallel auf eine Auseinandersetzung mit dem Wimpermotiv geschlossen werden. Der untere, mit dem Fensterbogen verwachsene Rand, der den Fensterbogenrahmungen des hiesigen Chorobergades ähnlich, eine starke plastische Wirkung aufweist, kann als ein Wimpergesidium betrachtet werden. Die Position des oberen Bogens wieder erlaubt es, auf die Peripherie einer dreieckigen Wimpergtafel als Ausgangsposition zu urteilen, die sich hier biegen mußte, um nicht in die Oberzone einzuschneiden und so die zu bewahrende Rechteckgestalt des Feldes zu stören. Welche Freiheiten sich die Parler- und Nachparlerarchitektur in der Wimpergestaltung leistet, kann skizzenhaft dargestellt werden. Nicht nur Reduktionen (Kolfin) und Verschmelzungen, aus denen dann rudimentäre Kielbogen resultieren (Allerheiligenkapelle), sind zu erwähnen. Am ersten Turmobergeschoß werden die Grenzen der Dreiecktafel fast unerkennlich transformiert, und die Maßwerkfüllung fällt völlig weg. Beim Fenster des sogenannten Kapitelsaales (Abb. *Koepf*). Die gotischen Planrisse, Abb. 68 links) erscheinen wieder die Zwickelflächen von blinden Maßwerkdekorationen überspannen, die genetisch von der Maßwerktafel einer Wimperges herzuweisen wären, was auch die Zwickelgliederungen der Querhausfront bezeugen können. In den zuletzt erwähnten Fällen bleibt jeweils eine Komponente des Wimpermotivs erhalten (Rahmung, Maßwerk), die in einen Rechteckrahmen eingefügt wird. So hat sich in der Architektur der Nachparlerzeit eigentlich eine Tendenz durchsetzen können, die Wimpermotiv mit der kubischen Kompositionsweise gemeinsam auftreten zu lassen.

<sup>142</sup> Die Füllungen des Querschiff-fensters sind neu, über die Gestalt seiner unteren Hälfte belehrt ein Ausschnitt aus der Prager Fassadenkomposition der Wiener Sammlung N. 16.817. (Abb. *Koepf*, H.: Planrisse, Abb. 68.)

<sup>143</sup> Das Turmfenster ausgenommen, wo beide diese Horizontalen zur Wirkung kommen, liegt die Waagerechte im Turmabschnitt tiefer als im Mittelstück. Die Tieferlegung des Quergliedes am Turme dürfte mit der Absicht zusammenhängen, größtmögliche glattgeschliffene Flächenabschnitte wirken zu lassen. Die gegenwärtige Erscheinung der Fassade führt das Motiv des eingeschriebenen Triforiums in der umspannenden Fensternische in zwei Formulierungen vor. Beim Riesfenster steigen die Fensterstäbe in die Triforiumzone herunter, die Triforiumsgrenze scheint an den durchgreifenden Stäben nur lose eingehängt zu sein. Das Turmfenster gestaltet die Triforiumzone massiv, eine zweimal getreppte Mauer wird hier zu einer eigenartigen Vertretungsformation. Der untere Abschnitt wird hier vom Fenstergewände aus dem Verband des Sockelstreifens herausgenommen und eigens gegliedert. In der Detaildurchbildung dieses Abschnittes fallen Nischenpaare auf, die die gleiche Hand mit den gekoppelten Kehlen der Pfeilerverwachsungsstrukturen verraten. Beides kann der Nachparlerzeit zugerechnet werden.

<sup>144</sup> Die Entfernung zwischen der oberen Triforiumsgrenze und dem Balustradenansatz oben wird mit der Summe der Seitenlängen ( $c + d$ ) angegeben (Abb. 5), was dem Abstand der das Mittelstück zwischen sich nehmenden Strebpfeiler entspricht (Abb. 7). Vgl. auch den Südvorhallengrundriß bei *Podlaha*, Abb. 90, wo das Querhausfenster im gleichen Maßstab als bei *Podlaha* Abb. 83 (hier Abb. 7) eingezeichnet ist.

<sup>145</sup> *Lasteyrie*, R. de: 205.

<sup>146</sup> Die südlichen Kapellen des Matthias von Arras liegen sichtbar unter dem Halbmodulwert ( $c$ ), der die Tiefe der ersten Polygonalkapelle der Nordseite (Annenkapelle) bestimmt.

<sup>147</sup> Abb. *Podlaha*: 51, Abb. 71.

<sup>148</sup> Der freie Pfeiler zwischen der Kreuz- und Martinizkapelle, Abb. *Swoboda*: Peter Parler, T. 7 (rechts).

<sup>149</sup> Die Seitenlänge ( $g$ ) ergibt die Pfeilerbreite, die Seite ( $h$ ) die Spornformseite, die Pfeilertiefe entspricht  $g/2$ . *Podlaha*: 70, Abb. 96, Maßstab daselbst.

<sup>150</sup> Vgl. die Westfassadenpfeiler der Ordenskirchen in Salem.

<sup>151</sup> *Swoboda*, K. M.: Peter Parler, T. 7 (links). Dieser kann in der Baldachingestaltung eine vorbildliche Lösung des Stütze-Last-Problems darstellen. Parler arbeitet hier mit der unzeitgemäßen Form der plastischen Rundsäule.

<sup>152</sup> Hier erscheint die von *E. Bachmann* (Zu einer Analyse 54), analysierte labile Baldachinform des Veitsturmes, die schon dem 15. Jahrhundert gehört, in einer ihrer wesentlichen Eigenschaften antizipiert.

<sup>153</sup> Das Merkmal der völligen Ablösung der Stäbe von der Wand, erlaubt, bei diesem Prager Pfeiler nach Beziehungen zum Straßburger Werk Erwin zu fragen. Wenn man auch gern eine andere typologische Ableitung vorschlagen möchte, kann ein nahe verwandtes Verhältnis der Stäbe zur festen, optisch faßbaren Rückwand konstatiert werden. Der raumborgende Pfeilerabschnitt kann ein bewegliches Spiel von Schlagschatten aufweisen — jene Kategorie von optischen Wirkungen, die nach *Dehio* (Das Straßburger Münster, Leipzig, 1922, 15) mit dem Straßburger Werk des Meisters Erwin eingeleitet worden war.

<sup>154</sup> Planfragmente 112.

<sup>155</sup> *Podlaha*: 51, Abb. 71.

<sup>156</sup> *Kletzl*, O.: Planfragmente 110; *Adam*, E.: Der Turm 18 ff; *derselbe*: Das Freiburger Münster.

<sup>157</sup> Das Treppenhaus wurde über einem quadratischen Plan errichtet. Die Seitenlänge ( $g$ ) ergibt die Breite (= die Achsenbreite der äußeren Stäbe der Vorderseite). In der vertikalen Entwicklung werden einzelne Abschnitte jeweils um eine Bahnbreite zurückversetzt. Die Achsenbreite einer Vertikalbahn beträgt ( $g/2$ ). Die Mauertiefe des Treppenturmpfeilers mit seinen fünf Bahnen entspricht der Summe von ( $e$ ) und ( $g/2$ ). *Podlaha*: Metropolitní-chrám 70, Abb. 96, Maßstab daselbst.

<sup>158</sup> Als Strukturglied eines Strebpfeilers blieb die Prager Treppe ohne Nachfolge. Eigentlich griff man nur bei dem Kaschauer Dom auf diese Leistung zurück. Dort wurde die artverwandte Treppe ins Kircheninnere von St. Elisabeth versetzt. Im Zusammenhang mit der Person des kaiserlichen Auftraggebers, Sigismund, konnte Ernő Marosi für die erste Kaschauer Bauphase die Beziehung zwischen Prag und Kaschau als eine Direktverbindung von einer Bauhütte zur anderen definieren (*Marosi*; Beiträge 229 ff.; *derselbe*: Stiltendenzen 1 ff.).

<sup>159</sup> Nicht nur der Gedanke der Treppenturmfront wäre vom deutschen Südwesten herzuweisen, auch für die Großform des Spitzbogigen Querhausfrontfensters konnte dieser Raum Aufschluß geben. Die Beispiele der Ritterstiftskirche in Wimpfen (*Arens*, F.: Die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen in Tal, F. G. B. 1953) und des Zisterzienserbaues in Salem (*Eydoux*, H. P.: L'architecture des églises cisterciennes d'Allemagne, Paris 1952, 73 ff., Abb. 115) gehen in dieser Hinsicht zeitlich voran.

<sup>160</sup> *Groß*, W.: Abendländische Architektur 36, 106; *Groß*, W.: Chorfassaden 123; *Groß*, W.: Gotik 87.

<sup>161</sup> *Kaufmann*, H.: Die Kölner Domfassade 125 ff; *Groß*, W.: Chorfassaden 138, Anm. 9.

<sup>162</sup> *Groß*, W.: Hochgotik 339; *Groß*, W.: Chorfassaden 139.

<sup>163</sup> *Wortmann*, R.: Westbau 198.

<sup>164</sup> Man denkt an die Aufgabe der Konsolenstütze bei den Zisterziensern und Bettelorden.

<sup>165</sup> *Sauerländer*, W.: Die Kathedrale von Chartres 9—10, Abb. daselbst.

<sup>166</sup> Die gleiche Stufe würden die Pfeiler des nördlichen Querhauses von St. Denis vertreten. *Branner*, R.: St. Louis 50—51, Abb. T. 45.

<sup>167</sup> Beispiele dafür sind der Chor von St. Urbain in Troyes (*Branner*, R.: St. Louis 106 ff., T. 117) und die Querhausfronten von Rouen.

<sup>168</sup> *W. Sauerländer* (Chartres 10) verfolgt identische Arkadenwirkungen beim Portikus und bei den oberen Pfeilerabschnitten.

<sup>169</sup> Eine ganz besonders einzigartige Versteckung der Stützenfunktion des Strebpfeilers führt die östliche Randzone der Prager Querhausfront vor. Die Strukturierung verfolgt hier bis dahin unaufgeschlossene Wege. Die Aufgabe des Blendfensters, von den Pariser Querhausfronten her bekannt, hat hier die Großform des Treppenhauses zu erfüllen.



Dieses präsentiert sich dem frontal aufgerichteten Blick als ein Gefüge von hintereinandergeschichteten Gitterflächen, deren Stäbe vor dem dunklen Raumgrund linear erscheinen. Die Kernmasse ist völlig verborgen, nur die Wendeltreppe, die gemeinsam mit dem Gerüst an der Emporbewegung beteiligt ist, schimmert aus dem Dunklen durch.

<sup>170</sup> Propyläen Kunstgeschichte 188.

<sup>171</sup> Sauerländer, W.: Chartres 9; Groß, W.: Gotik 165.

<sup>172</sup> Groß, W.: Chorfassaden 130.

<sup>173</sup> Groß, W.: Propyläen 188. Groß verfolgt die neue Attitüde bei der Nürnberger Frauenkirche und beim Chorbau von Schwäbisch Gmünd.

<sup>174</sup> Clemen, P.: Der Dom zu Köln, Fig. 55.

<sup>175</sup> Bachmann, E.: Zu einer Analyse 46; Podlaha-Hilbert: Abb. 68.

<sup>176</sup> »Das Kranzgesims hat sich herab bewegt und die Brüstungsstäbe nach unten ausgedehnt.« (E. Bachmann) Stellt man sich das Gesims in die Ausgangsposition zurückverlegt und die Stäbegliederungen zum Fensterbogen durchgezogen, erhält man die Formulierung von Halle/Saale. Groß, H.: Chorfassaden 129.

<sup>177</sup> Svoboda, K. M.: Peter Parler, T. 11.

<sup>178</sup> Für den mit dem Chorobergaden etwa gleichzeitig entstandenen Querhausfrontplan wäre die Wimbergzone wegzudenken, wo die Fensterzone der Westfassade von dem Hochchor herübergezogen erscheint.

<sup>179</sup> Als ein frühes Beispiel von Wimbergverzahnungen ist die Treppenturmkrone an der Südseite des Koliner Parlerchores zu nennen (Kletzl: Planfragmente 59); Peter Parler gibt dem Treppenhaus einen festen kuppelartigen Abschluß (der bei der Vorhalle des Wiener Parlerbaues Maria Stiegen aufgenommen wurde), worauf eine aus Eckfialen und sich verschränkenden Dreieckgiebeln gebildete Zierkrone aufsitzt, eine überaus originelle Paraphrase der durchbrochenen Helmform, die durch Treibung bestimmt wird (Abb. 22). Das Merkmal der Wimbergverschränkung zeigt weiter der dem Werk des in Prag geschulten Peter von Prachatitz zuzuschreibende Doppelgiebel des Wiener Turmktogongeschosses (Zykan: Zur Baugeschichte 36, T. 35), wo die monumentale Form mit der Einbindung in die gerade Fläche gemeinsam auftritt.

<sup>180</sup> Bachmann, E.: Zu einer Analyse 52.

<sup>181</sup> Jedenfalls bedeuten die Prager »Bogenguirlanden«, die dem Geist des Vertikalismus aus der Pariser Bauweise ihre Entstehung verdanken, etwas anderes, als jene ununterbrochen durchlaufenden Querverbindungen weicher Kielbogenformen, die den »weichen« Stil der Spätgotik charakterisieren. Groß, W.: Chorfassaden 133. Die formalen Voraussetzungen der Prager Lösung lassen sich für die Schaffenszeit Peter Parlers belegen. So auch die konkav geschweifte Wimbergform, die wir von Ulrich Ensingers Ulmer Turmplan (1392) kennen, wo mit der Prager Herkunft auch dieser Elemente gerechnet wird (Armin Conradt).

<sup>182</sup> In Stäbe zerlegte Fensterfläche, mit Strukturen überzogene Fläche und auch nackte Oberfläche.

<sup>183</sup> Kaufmann, H.: Die Kölner Domfassade 123.

<sup>184</sup> Die Vollstrukturierung zielt eigentlich nur daran, die Gegensätze glattbelassener Wandabschnitte und offener Stabwerke zu beseitigen. Übrigens war auch diese Art von Kontrastwirkungen in der rheinländischen Hochgotik nicht unbekannt (Groß, W.: Propyläen 183; Jantzen, H.: Die Gotik 176). Diese resultieren aus der zeitlichen Uneinheitlichkeit der fraglichen Bauteile und der entwerfenden Meister, wodurch ihre zukunftsweisende Wirkung keineswegs vermindert werden soll.

<sup>185</sup> Groß, W.: Propyläen 182.

<sup>186</sup> Hier hängt die Sichtbarmachung des Wandgrundes mit der Reduzierung des Harfenwerkes der Unterzone auf Hauptlinien zusammen (Fortlassen der Zwischenstäbe).

<sup>187</sup> Wortmann, R.: Westbau 312.

<sup>188</sup> Bei der gegenwärtigen Südfront sind folgende Formkontraste zu beobachten. Das erste Obergeschoß zeigt nackte Oberflächen, der Turmmasse dem Gewebehaften des Riesenfensters gegenübergestellt. Balustradenabschnitte werden dem Turm vorgeblendet und als Schichtung der Motive vor dem dunklen Raumgrund am Mittelteil vorgeführt. Es begegnen nicht nur große Kontraste der benachbarten Bauteile, sondern auch innerhalb der Rechteckeinheiten können weitere kontrastierende Formmomente festgestellt werden.

Am Turme wirken reich gegliederte Strebepeiler neben glatter Fensterwand, nackte neben gegliederten Oberflächen. Es können in der vertikalen Abfolge folgende Formgegenstände beobachtet werden. Die Pfeilersenkrechten sind unten als »hart gepreßte Wandstücke« (Groß) gegeben, oben als eine Filigranarbeit, mit betontem Wechsel des Pfeilerschmuckes. Am Turme kontrastiert das breit angelegte Doppelfenster der Erdgeschoßwand mit den belassenen Wandstreifen darüber. Die Querhausfront erhält ihre große Wirkung aus der Begegnung des Riesenfensters mit der (stark vorgezogenen) Vorhallenwand, welche mit Aufrissen antikathedraler Kirchen der deutschen Gotik Berührungspunkte aufweisen kann (die Fläche als artikulierte Kontinuität).

<sup>189</sup> Groß, W.: Hochgotik 51 ff.; Wortmann, R.: Der Westbau 294 ff.

<sup>190</sup> Groß, W.: Gotik 90.

<sup>191</sup> Kaufmann, H.: Die Kölner Domfassade 124.

<sup>192</sup> Jantzen, H.: Die Gotik 152.

<sup>193</sup> Vgl. Svoboda, K. M.: Peter Parler 18.

<sup>194</sup> In Kuttenberg wird 1388 mit dem Chorerdgeschoß begonnen. Der Binnenchor entspricht im Grundriß der ausgeführten Gestalt des in Prag (Meister Matthias von Arras), die Anordnung der Radialkapellen folgt eigenen Gesetzen. Die wichtigsten Abweichungen vom kanonischen Grundrißtypus werden in der Sonderform eines Kapellenkranzes mit eingezogenen Strebepeilern zusammenschließenden Chorundts und in der axialen Pfeilerstellung erblickt. (Svoboda, K. M.: Peter Parler 21, T. 31, Plan S. 22; vgl. Kletzl, O.: Planfragmente, Anm. 134).

<sup>195</sup> Kletzl, O.: Ein Werkriß 109. Zur Chronologie der einzelnen Kapellen Aubert, M.: La cathédrale 95. Zum Stil des Jean de Chelles: Groß, W.: Die Hochgotik 337, derselbe: Abendländische Architektur 103; derselbe: Gotik und Spätgotik 87.

<sup>196</sup> Abb. Branner, R.: St. Louis, T. 118.

<sup>197</sup> Kletzl, O.: Planfragmente 87; Kletzl, O.: Ein Werkriß 154; W. Groß: Gotik und Spätgotik 157. Bei den Breitfenstern der Kapellen ist die Pariser Provenienz anzunehmen. Die Maßwerk Galerie der Kapellenwand operiert in beiden Fällen mit Vierpaßmustern. Auch die von Sporenvorlagen geleistete Rahmung der Pfeilerstirn verbindet beide Chorbauten. Ferner werden jene die Obergadenfenster umrahmenden Fensterbogen, die auch an Entlastungsbogen der Romanik erinnern mit katedralen (nach Kletzl: Pariser) Strebebogen in einem Zusammenhang gebracht. Die verräumlichende Umwandlung der Pfeilerwimperge in Nischen würdigte Kletzl (Ein Werkriß 119) als vom Chorplan der Straßburger Frauhausammlung N°21 angeregt. Aber auch bei den später entstandenen Kapellen des Pariser Chores wird die Tendenz beobachtet, die Strebepeilerfronten in Nischen umzuwandeln (Abb. Notre Dame zu Paris, Sammlung Parthenon, T. V.).

<sup>198</sup> O. Kletzl (Ein Werkriß) erklärte die Straßburger Bauhütte in bezug auf die »süddeutsche Sondergotik« der Parler zum Umschlagplatz der Pariser Baugedanken. Der von ihm veröffentlichte und um 1330 datierte Chorplan der Pariser Kathedrale kann diese Verbindung bekräftigen. Die 1331 begonnene Straßburger Katherinenkapelle könnte eine allein ausgeführte Komponente jenes damaligen Erneuerungsprogrammes der Ostteile repräsentieren.

<sup>199</sup> Wortmann, R.: Der Westbau 314.

<sup>200</sup> Notre-Dame, Sammlung Parthenon T. V.

<sup>201</sup> Abb. Wortmann, R.: Der Westbau 298, Abb. 7.

<sup>202</sup> Wenn auch die identische Ausladung des Pfeilers für die beiden Zonen nicht behalten werden konnte, wird hier ein Zusammenhang der beiden Geschoßzonen vorgetäuscht; für den axialen Blick treibt der rechteckgerahmte Wimberg die tabernakelbesetzte und in eine Fiale ausmündende Sporenform des Obergadenabschnittes aus sich heraus.

<sup>203</sup> Verschiedener Meinung ist P. Anstett (Das Martinsmünster 65), der die »Vermeidung aller in die Höhe gezogenen Formen« als eines der Stilmerkmale Gmünds erwähnt.

<sup>204</sup> Die dank der hier angewendeten Hallendisposition, die eine Art einschichtige Wirkungen des Choraußenbaues mit sich zog, möglich war.

<sup>205</sup> Vgl. Lasteyrie, R. de: L'architecture 226. In Paris sind die Kapellen nachträglich errichtet, im Gmünd Ergebnisse einer einheitlichen Planung.



<sup>206</sup> *Lasteyrie, R. de*: 206—208; *Kletzl, O.*: Ein Werkriß 156; *Anstett, P.*: 64; Zwettl geht zeitlich unmittelbar voraus.

<sup>207</sup> Ausführliche Analysen von Kolin bringt *P. Anstett* (Das Martinsmünster 67 ff).

<sup>208</sup> Die Dreiecksporen sind für Gmünd und die böhmischen Parlerchöre von den diagonalgestellten Pfeilervorlagen (Paris, Straßburg-Fassade) abzuleiten. Diese sind auch von der Prager Fassade her bekannt. Das Hinausrücken der Kapellenwand aufs Niveau der Pfeilerfront läßt die Viereckgebilde teilweise in der Mauermasse versenken. In Kolin (Abb. 23) kann die vorgeschlagene Ableitung der Sporen bestätigt werden. Bei einer bewußt durchgeführten Assymetrie gelangt hier das Fenster so unter die Vorlage, daß ihre

rechteckige Gestalt völlig zur Geltung kommen kann. In Gmünd ist die Zugehörigkeit der Sporen zum Pfeiler auf den ersten Blick verständlich, was in Kuttenberg und Kolin, wegen der Assimilierung der Feldeinheiten nicht der Fall ist.  
<sup>209</sup> Vgl. *Kletzl, O.*: Planfragmente 88.

<sup>210</sup> Wenn man sich in Gmünd die äußeren Kapellenwände in die »Ausgangsposition« zurückversetzt vorstellt, bekommt man einen Chor mit hallenartigem Umgang (vgl. den Sebaldus-Chor in Nürnberg). In Kuttenberg und besonders in Kolin, wo es sich um besonders seichte trapezförmige »Absiden« handelt, würde ein ungewöhnliches Spiel sich überdeckender Körper auftreten.

#### LITERATUR UND ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- Adam, E., Der Turm des Freiburger Münsters, in: *Schauinsland* 73, 1955.
- Adam, E., Das Freiburger Münster, Große Bauten Europas I, Stuttgart 1968.
- Anstett, P., Das Martinsmünster zu Colmar, Berlin 1965.
- Aubert, M., La cathédrale Notre Dame de Paris, Paris 1945.
- Bachmann, E., Zu einer Analyse des Prager Veitsdomes, in: K. M. Swoboda—E. Bachmann, Studien zu Peter Parler, Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum 2, Brünn—Leipzig 1939.
- Bandmann, G., Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951.
- Birnbaum, V., Chrám svatého Víta, in: *Kniha o Praze I*.
- Branner, R., St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture, London 1965.
- Bucher, F., Design in Gothic Architecture, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* XXVII/1, 1968.
- Clemen, P., Der Dom zu Köln. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I/3, Düsseldorf 1937.
- Conradt, A., Ulrich von Ensigen als Ulmer Münsterbaumeister und seine Voraussetzungen, Dissertation Freiburg 1959.
- Groß, W., Die Hochgotik im deutschen Kirchenbau, Der Stilwandel um 1250, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8, 1933.
- Groß, W., Die abendländische Architektur um 1300, Stuttgart 1948.
- Groß, W., Mitteldeutsche Chorfassaden um 1400, in: *Festschrift Wolff Schubert*, Weimar 1968.
- Groß, W., Gotik und Spätgotik, Frankfurt/Main 1969.
- Groß, W., Propyläen Kunstgeschichte 6 (Mittelalter II, Das hohe Mittelalter).
- Jantzen, H., Die Gotik des Abendlandes, Köln 1962.
- Kaufmann, H., Die Kölner Domfassade, in: *Festschrift der Kölner Dom*, Köln 1948.
- Kletzl, O., Wenzel und Johann Parler, in: *Sudetendeutsche Lebensbilder* 3, Reichenberg 1929—1934.
- Kletzl, O., Zur künstlerischen Ausstattung des Prager Veitsdomes in vorhussitischer Zeit, in: *Germanoslavica* 1931—1932.
- Kletzl, O., Zur Identität der Dombaumeister Wenzel Parler d. Ä. von Prag und Wenzel von Wien, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* IX, 1934.
- Kletzl, O., Meister Erwin von Steinbach und seine Bedeutung für die deutsche Gotik, in: *Forschungen und Fortschritte* 11, Berlin 1935.
- Kletzl, O., Die Junker von Prag in Straßburg, *Schriften des Elsaß-Lothringen-Institutes*, N. F. 15, Frankfurt 1936.
- Kletzl, O., Planfragmente aus der deutschen Dombauhütte von Prag in Stuttgart und Ulm. Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1939.
- Kletzl, O., Ein Werkriß des Frauenhauses von Straßburg, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11—12, 1938—39.
- Koepf, H., Die Stuttgarter Parlerpläne, in: *Neue Beiträge zur Archeologie und Kunstgeschichte Schwabens*, Stuttgart 1952.
- Koepf, H., Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen, Studien zur österreichischen Kunstgeschichte IV, Wien—Köln—Graz 1969.
- Lehmann, E., Schubert, E., Der Dom zu Meissen, Berlin 1976.
- de Lasteyrie, R., *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique I*, Paris 1926—27.
- Marosi, E., Beiträge zur Baugeschichte der St. Elisabeth-Pfarrkirche von Kassa, in: *Acta historiae Artium* X, 1964.
- Marosi, E., Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau, in: *Acta historiae Artium* XV, 1969.
- Marosi, E., Stiltendenzen und Zentren des spätgotischen Architektur in Ungarn, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch der Universität Graz* VI, 1971.
- Opitz, J., Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger, Prag 1936.
- Pause, P., Gotische Architekturzeichnungen in Deutschland (Dissertation), Bonn 1973.
- Podlaha, A., Hilbert, K., *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Soutis památek historických a uměleckých v království českém I*, Praha 1906.
- Richter, V., Maltézský kostel Panny Marie na Malé Straně v Praze ve středověku, in: *Památky archeologické* 38, Bd. II, 1932.
- Sauerländer, W., Die Kathedrale von Chartres, Stuttgart 1954.
- Sauerländer, W., Gotische Skulptur in Frankreich 1140—1270, München 1970.
- Stockhausen, H. A., Der erste Entwurf zum Straßburger Glockengeschloß, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* XI—XII, 1941.
- Swoboda, K. M., Klassische Züge in der Kunst des Prager Deutschen Dombaumeister Peter Parler, in: Swoboda—Bachmann, Studien zu Peter Parler, Brünn—Leipzig 1939.
- Swoboda, K. M., Peter Parler, Der Baukünstler und Bildhauer, Wien 1942.
- Wagner-Rieger, R., Architektur, in: *Ausstellungskatalog Krems/Donau* 1967.
- Wortmann, R., Der Westbau des Straßburger Münsters und Meister Erwin, in: *Bonner Jahrbücher* 169, 1969.
- Wortmann, R., Das Ulmer Münster. Große Bauten Europas 4 (herausgegeben von Ernst Adam), Stuttgart 1972.
- Wortmann, R., Hallenplan und Basilikabau der Parler in Ulm, in: *600 Jahre Ulmer Münster (Festschrift)*, Ulm 1977.
- Zimmermann-Deißler, E., Das Erdgeschoß des Südturmes vom Kölner Dom, in: *Kölner Domblatt* 14—15, 1958.
- Zykan, M., Zur Baugeschichte des Hochturmes von St. Stephan, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, 1970.



# ON BALDASSARE PERUZZI'S COMPOSITIONS ENGRAVED BY THE MASTER OF THE DIE

by

L. ZENTAI

Dedicated to Professor Lajos Vayer in honor of his 70th birthday

The several decades long contemptuous silence, by which the graphic art of the Italian Renaissance, especially its reproductive branch, was surrounded in the first half of our century and was almost buried in oblivion, slowly began to resolve in the 60-es. And in the research work in the history of art during the past twenty years we can expressly find a reviving interest for graphic art that shows an undoubted and continually increasing tendency. While, however, the further elaborations of the Italian graphic incunables can rely upon the big corpus compiled by A. M. Hind with at least the hope of completeness, the historical research of the huge quantity of prints from the 16th century had to start out from the summaries of the 19th century handbooks, from the collecting of the results of sporadically published studies, and could step further from these. In symptomatic harmony with the formation of the research methods in the history of art of the last two decades, the turning point was indicated also in this field by an important exhibition<sup>1</sup> that, after nearly fifty years, was the first to draw up the real "panorama"<sup>2</sup> of the period. This has also shown the way to further research. The most important marking stones of this work are: a series of exhibitions on the history of graphic art that have rendered conscious the newly increased importance of this branch of art, as well as a few more recent monographs of engravers. The latter form of elaboration is at present, in all probability, the most actual form of scientific stepping ahead also in this field.<sup>3</sup> On the other hand, the illustrated new edition of the large work of A. Bartsch, the role of which in other schools is strongly questionable though, in the elaboration of the history of Italian graphic art — just because of the inorganization of the preparatory works — could perhaps be the crystallization point of a later summarization.<sup>4</sup>

One of the main impulses of the renewed examination of the reproductive graphic material in

the works in art history of the past years was undoubtedly the broadening of research in the history of painting, the more many-sided consideration of the written and pictorial source material than earlier. This has brought several important results already up to now, and promises even more. The work of Marcantonio Raimondi, one of the eminent figures of 16th century Italian graphic art, could receive a special place in these elaborations not only, and perhaps first of all not because of his artistic qualities, but also because he has become one of the main figures of the reviving Raphael research, one of the most important achievements of which was in recent years the continuation of the discontinued corpus of drawings.<sup>5</sup> Besides this, the Raimondi graphic workshop can also claim a broader interest in the history of graphic art, since with its organization and structure it has become so to say a model of the later European development of reproductive graphic art.

The scientific elaboration of the history of the Raimondi workshop obviously has to go side by side with the research of the Roman painting of the years 1510—1520, of which it is an organic complement. From their joint examination further results can be expected in the genetic and iconographic analysis of the works of fine arts, besides the numerous important and interesting material brought to light so far. The more recent monographs surveying the activity of the painters working in Rome in the first third of the 16th century, have already considered — in different degrees — also the graphic material connected with the painter's oeuvre.<sup>6</sup> These research works, however, as can be seen hereinafter, in many cases still are waiting for continuation, they can be completed from several points of view. Even the comparatively larger number of publications elaborating the graphic oeuvre of Marcantonio Raimondi himself, leader of the workshop, have given a reply only to a minor part of the questions raised, while the activities





Fig. 1. Circle of Marcantonio Raimondi: Aeneas and Anchises. Engraving, B 186.

of two other members of the workshop, Agostino de'Musi and Marco Dente, are known to us quite fragmentarily. The graphic activity of a third copperplate engraver, connected somewhat looser with the workshop, of the so-called Master of the Die, is practically unknown.

As a part of a greater work elaborating the activity of the Raimondi workshop formed in the magic circle of Raphael's art and of the Master of the Die connected with it, hereinafter we are going to raise some problems connected with the oeuvre of the latter engraver. We propose to examine in greater detail some engravings of his, which — partly demonstrably already earlier and partly presumed by us — have preserved for us compositions of one of the important figures of the Roman school of painters from the beginning of the 16th century, Baldassare Peruzzi, whose real significance has been discovered only recently. In fact it seems that the more profound iconographic analysis of these engravings adds a few very interesting dashes of colour to the picture we could make for ourselves on the basis of the research made so far, of the Roman art of the years 1510—1520, and of the cultural and political interrelations of this art.

However, the special literature of graphic art dealing with this engraver's workshop of rather loose structure touched the engraver mentioned under the name Master of the Die and unknown in person, in general only very briefly. In the most favourable case he is mentioned beside Agostino de'Musi and Marco Dente only as the third. A considerable part of the authors, starting out from the "muteness" of Vasari and from the comparatively late dating (1532—33) of certain engravings prepared by the master — very likely correctly — did not regard him as an actual member of the workshop, although his close connection with Raimondi's style has been recognized by each of them. Moreover, in accordance with the initial lack of differentiation in the Raphael research, he was ranged by many researchers among the engravers directly using Raphael's heritage. His activity has been surveyed by only one essay to be called more or less monographic. This, however, collected the necessary data to the verification only of a strongly disputable hypothesis regarding the engraver.<sup>7</sup> Thus, the survey of the literature dealing with the master and containing the data known so far, will not be too lengthy. The bibliography does not date back earlier than to the years about 1800. In fact, the artist's individuality of the Master of the Die, inconceivable in his person, but slowly unfolding in his engravings, begins to assume more distinct outlines only in the graphic handbooks published about this time, in the new lists published in connection with the flourishing collecting of engravings and with the arrangement of the collections of engravings. In the most important lexicon of graphic art of the end of the 18th century, in the Dictionnaire of Heineken,<sup>8</sup> a group of the engravings of the "Maître B sur un Dez" known today was already published as a separate appendix. For the time being it was published still under the headword Nicolas Beatrizet, with whom the majority of the earlier authors identified him, while his works were included by others in the oeuvre of Giulio Bonasone. Heineken recognizes that the style of the unknown engraver differs from that of the other two, because of the absence of other positive knowledge, however, he maintains for the time being an expectant attitude. Huber in his Handbuch<sup>9</sup> mentions though Heineken's point of view, but he leaves it without an answer. De Angelis in his Notizie<sup>10</sup> joins Heineken, but he raises the collection of the works of the master only as a desire.





Fig. 2. Ugo da Carpi: Aeneas and Anchises. Chiaroscuro Woodcut, B 104.12.





*Raphael Urbinas inuentor  
Pau Thom exc Roma*

Falso Sinon, lunon crudele, e' fera,  
 Hor uoi sete contenti or' arde Troia,  
 Hor e' misero Enea, se' ben l'altera,  
 Fuor delle fiamme' il uede, hor la sua gioia

E che' del padre e' carco et ei che spera,  
 Col fauor de sue dei uscir di noia,  
 Seco gli porta, e' seco ascanio doue,  
 Lo scorge' Marte, a' far' eterne proue'

Fig. 3. Master of the Die: Aeneas and Anchises. Engraving, B 72.





Fig. 4. Master of the Die: The Power of Eros. Engraving, B 25.

The first and, up to the present time, fundamental list of works was compiled by Adam Bartsch in 1813, in volume 15 of his huge work.<sup>11</sup> He mentions 85 copperplate engravings as works of the Master of the Die, among them besides those signed with a die, also such ones which were signed with the monogram B. V., and such ones which were dated (1532 and 1533), as well as some, which are unsigned. He holds the works supplied with dates early works of the master. Therefore he establishes his date of birth in a time about 1512. From the letter V he infers his origin from Venice. He derives his style from that of Raimondi and presumes that he could be his pupil. Within the general stylistic marks characteristic of Raimondi, he describes his peculiar individual manner that can be rather

easily recognized especially by his big headed, short limbed, stubby figures. On the basis of a jointly prepared series of engravings, Bartsch infers a cooperation with Agostino de'Musi, whom — in his opinion — the master surpassed both in drawing and in the technique of engraving, although, as Bartsch states, the quality of his engravings is not always equal.

The handbooks and lexicons (Brulliot, Heller, Le Blanc, Nagler, Passavant, Wessely, Singer) published during the 19th century usually simply adopt the standpoint of Bartsch. Only Nagler and Passavant add to it a few minor remarks, or complements.<sup>12</sup> The same can be said also about the scanty literature published on the master in the 20th century. Within this Kristeller's remark is





Fig. 5. Baldassare Peruzzi: Study for the Figure of Apollo. Drawing, Paris, Louvre.

noteworthy that brings the style of the Master of the Die into connection with Raimondi's later style. And of his own period, the 1920-es Pittaluga's evaluation is characteristic, who discusses the Master, on the basis of his scenic backgrounds bringing out atmospheric effects and in general because of his "expressionistic" features, as one of the most original figures of the Raimondi school.<sup>13</sup> The latest summary of our knowledge regarding him originates from Oberhuber, in the

corresponding headword of the catalogue of the exhibition in the Albertina in 1966, already mentioned.

The reconstruction of the artist's individuality and activity of the Master of the Die made by Bartsch, has, of course, left many open questions, and if we examine it thorougher, it also raises many new problems for us. Part of the authors following after him, directly or indirectly also refer to the unsolved problems. For example, the question of the internal unity of the oeuvre, the chronological order of the preparation of the works, the sources and iconography of the representations, and the eventually presumable more transposed meaning of some of them, are unprocessed. The question of the personality of the unknown master is also an open problem, always exciting the curiosity of the art historian.

As has been mentioned, the oeuvre of the Master of the Die reconstructed by Bartsch runs up to 85 sheets. This number has been somewhat modified by the later research, but not in a significant degree. This quantity of engravings is not too large in comparison with the activity of the contemporary graphic artists, but it is not insignificant either. If we see it only within the closest Raimondi school, we can state that it does not attain the volume of the oeuvre of Raimondi and Musi, but it exceeds that of Dente.<sup>14</sup> It is just therefore rather surprising that we have absolutely no written data from the 16th century regarding the person of the master or regarding his activity and his artist's individuality. Although the data of the sources on the Roman engravers from the beginning of the 16th century are in general rather laconic, the activity of the Raimondi workshop unfolding beside Raphael, is described by Vasari in broad outlines considerably well.<sup>15</sup> However, he tells not a single word on the Master, as an existing *person*, although in the critical period, at the time of his presumable activity, he turned up in Rome.<sup>16</sup> We have to return to this fundamentally strange fact later on.

The aforesaid do not mean that Vasari regarding the *works* of the Master of the Die is completely uninteresting as a work of reference. In fact, we find the — probable — mentioning of the engravings of the Master even in two passages of the *Vite*. One of these furnishes comparatively little information. He mentions a composition among the sheets of Raimondi prepared after Raphael's drawings, *viz.*: *Enea che porta in collo Anchise*





Fig. 6. Raphael: Draped Figure and Apollo. Drawing, Lille, Musée Wicar.

mentre che arde Troia (Vasari—Milanesi, V. 413.), and as an explanation he adds: *il quale disegno avea fatto Raffaello per farne un quadretto*. His latter remark has not yet been taken properly into consideration by the Raphael research. The composition is in obvious connection with the known group of figures of the fresco representing the Fire in the Borgo in the Stanza dell'Incendio of the Vatican, on the basis of which, besides Caraglio's copy of engraving (B 60), also several variants have been prepared. The figures of an engraving (B 186) (fig. 1) of very problematic attribution, in general conditionally attributed to Raimondi, stand before a white background, while according to Vasari's description in the background the burning Troy can be seen. Two engravings correspond to this description, *viz.*: the chiaroscuro woodcut of Ugo da Carpi (B XII. 104.12) (fig. 2), which is

also mentioned by Vasari at its own place (V. 421), as well as sheet B 72 (fig. 3) of the Master of the Die, prepared after Ugo's engraving. Two cases are possible, *viz.*: either actually also Raimondi has prepared an engraved copy on this drawing of Raphael, all impressions of which have been destroyed — and eventually this could have been used by Ugo, and after him also by the Master.<sup>17</sup> Or Vasari by mistake — not unfrequent with him — disregarding the signature of the engraving simply ranged one of the not at all insignificant compositions of the engraver among Raimondi's works.<sup>18</sup>

The other mentioning made by Vasari in connection with the works of the Master of the Die is considerably longer, and regarding one period of the activity of the Master, it also contains much more information. Closing down the discussing





Fig. 7. Baldassare Peruzzi: Study for the Figure of Jupiter. Drawing, Windsor Castle.

of the Roman graphic artists, and then briefly touching the Venetian artists, in connection with the Flemish Stephan Kalkar working there, he returns again to Rome and discusses a Flemish painter working there: "Fra molte carte in poi, che sono uscite di mano ai Fiamminghi da dieci anni in qua, sono molto belle alcune disegnate da un Michele pittore, il quale lavorò molti anni in Roma in due cappelle, che sono nella chiesa de' Tedeschi; le quali carte sono la storia delle serpi di Moisè, e la trentadue storie di Psiche e d'Amore; che sono tenute bellissime." (V. 435—6.).<sup>19</sup> The

painter called by Vasari the designer of the series of copperplate engravings (B 39—70) was identified with Michiel Coxcie also already by the earlier literature, and the more recent results of the century long discussion about the correctness of the attribution seems to justify Vasari's assertion.<sup>20</sup> According to the testimony of the sources Coxcie worked in Rome between 1531 and 1539, and Vasari met him also personally in 1532 (VII. 581—2).<sup>21</sup> At that time the Flemish artist was just preparing frescoes in the national church of the Germans, in the S. Maria dell'Anima, and the



author of the *Vite* was surprised, how well Coxcie succeeded in this work of his to adapt himself to the Italian manner. Vasari, as we have seen ("da dieci anni in qua") also gives the date of preparation of the engraving and the series of engravings consisting of 32 sheets described by him, *viz.*: (apparently approximately) 1540. Since this is the only case that besides the sheets supplied with dates, also a written source furnishes a foothold regarding the chronological order of the activity of the Master of the Die, we have to discuss this statement somewhat more closely. Vasari speaks about Coxcie's two works together and without any stylistic or chronological differentiation, *viz.* about the series of engravings following the Raphaellesque stylistic trend, similarly to the early frescoes in the S. Maria dell'Anima, and about the sheet representing the Erection of the Brazen Serpent, on whose style the Michelangesque way of representation leaves its mark, with Coxcie continually strengthening as from the middle of the 1530-es. In the knowledge of some further historical facts, we try to define the date of preparation of the drawings serving as models for the series of engravings somewhat more accurately. The work could hardly be started still in 1532. In fact, it is not likely that either Coxcie would have left such an important commission without mentioning at the time of his meeting with Vasari, or that the latter would have forgotten about such an important information. Thus Coxcie must have prepared the drawings after 1532, but still before 1539, because at this time he already lives again in Flanders. On the other hand, the plates after the drawings were undoubtedly engraved in Rome: not only because, as we shall see, the provenience of the models from the 10-s and the 20-es from different, but unambiguously Roman sources is a decisive argument almost in itself in favour of the activity of the Master of the Die in Rome, but also because these copperplates, supposedly within a short time, are in possession of the Roman publisher of prints Antonio Salamanca, and the 3rd state of the series appears already with his signature.<sup>22</sup> And the most important argument is: that three sheets of the series (B 42, 45, 51) were not engraved by the Master, but by Agostino de'Musi.<sup>23</sup> Musi returned from Mantua to Rome about 1530. In the beginning his activity as an engraver seems to flourish, but after 1532 we find already only a few mythological and historical representations, as well as about half a dozen portraits among his

signed and dated works. After 1536 all sure traces disappear on his activity.<sup>24</sup> Thus, we can presume that Coxcie prepared the series of drawings between 1532 and 1536. The style of the representation also refers to this time. From these drawings Musi, last member of the more strictly taken Raimondi workshop living in Rome, selected three compositions and made the engravings. The three sheets are from the first third of the story, but they do not reproduce scenes following after one another. Musi for some reason (other occupation, sickness, departure, or death) does not continue the work, and now it is completed entirely by the Master of the Die.<sup>25</sup> Thus, the date of the preparation of the series, in all probability, could be the period about 1536.<sup>26</sup> Vasari saw the complete series of engravings for the first time perhaps in 1545–6. At this time both he and Perino del Vaga are again in Rome, among other things in competition for works to be performed for Pope Paul III.<sup>27</sup> Perino extensively utilizes the engraved compositions to the fresco frieze of the Sala di Psiche in the Castel Sant' Angelo, painted at this time.<sup>28</sup> Thus Vasari also could get to know about the existence of the series (the edition of which by Salamanca could be in circulation in a large number of copies), and he obviously stored it in his memory simply as a work made somewhat earlier.

As we have seen, Vasari mentions by name only the designer of the series of engravings, and he keeps silent about the engravers. The later literature on the history of graphic art could easily identify the three engravings made by Musi, on the basis of the known signature (A.V.), while the other engravings prepared by the Master of the Die were for a long time incorporated into the amorphous mass<sup>29</sup> of the unsigned copperplate engravings attributed, with more or less justification, to Raimondi. The recognition of the style of the Master of the Die was rendered difficult by the circumstance that the majority of the collections of prints possessed only the later series made from the plates strongly "improved" and reengraved by Salamanca. On these impressions the style of the three sheets engraved by Musi and that of the engravings of the Master of the Die are merged. The characteristic manner of engraving of the Master of the Die can be recognized only on the few preserved original series of the state preceding the signature of Salamanca, and the monogram B.V. can be seen also on two sheets of these series (B 44 and 47), while on the later retouched



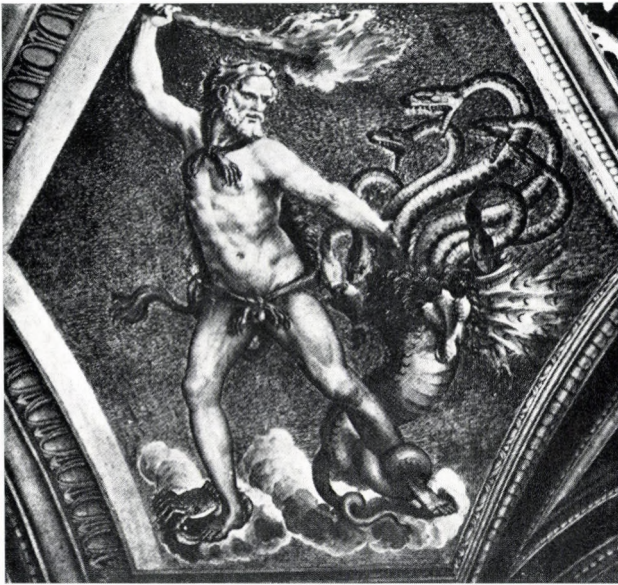


Fig. 8. Baldassare Peruzzi: Hercules Killing the Hydra of Lerna. Fresco, Rome, Farnesina, Loggia di Galatea.

impressions it gets lost in the strengthened shading.<sup>30</sup>

On this occasion we are not in a position to give the critical valuation of the complete size of the oeuvre reconstructed by Bartsch and the later literature on graphic art. We can discuss the peculiar problems of the history of graphic art connected with the engravings only inasmuch, as it seems to be necessary for the thorough examination of the questions raised by way of introduction.<sup>31</sup> From the viewpoint of our research mainly of iconographic character, first of all at least the approximate knowledge of the chronological order of the preparation of the works would be important for us. However, the chronology of the activity of the Raimondi workshop is for the time being rather unprocessed. Raimondi's last engraving supplied with a date (B 487) is from 1510. Thus, the stylistic development of his Roman period can be drawn up only conditionally, although the works serving as a source — mainly drawings of Raphael and his school — in many cases furnish a good foothold. Among the engravings of Dente only a single dated sheet can be found (B 242, 1519), thus their chronological order is completely doubtful. On the other hand the chronology of Musi's engravings, on the basis of the dates to be found in many cases on them becomes quite distinct before us. Since in a certain period he gets into an obvious connection also with the engraver discussed by

us, we shall refer to the latter master — as we have done it also hitherto — still on several occasions.

As has been seen by us, in connection with the activity of the Master of the Die, so far two dates of years, and a more or less accurately definable date could be fixed on the basis of a few engravings dated to 1532 and 1533, and on the basis of the Amor and Psyche series, the time of preparation of which — with the help of Vasari — could be established by us in a somewhat later date. On the basis of this chronological order, as well as of the fact that the style and technique of the majority of the dated engravings show a loose, unbound and sometimes rough-and-ready character, while the ones signed with a monogram, but having no date show a precise, metal like polished character, and sometimes a technically higher quality, a considerable part of the writers on graphic art, inasmuch as they touch chronological questions at all, following Bartsch, put the time of the beginning of the career of the Master of the Die to a period about 1532, and dated the majority of his engravings to a time later than this. Only Kristeller presumed — without any special reasoning — a reversed chronological order.<sup>32</sup> We, first of all on the basis of considerations of the technique of the engravings, join this standpoint.

If we disregard minor differences, and transitional variants, among the engravings of the Master of the Die we can distinguish three major groups, which in their style and the technique of engraving rather distinctly differ from each other. The characteristics of the first group<sup>33</sup> are: a minute, meticulous technique, a very clear, silverly bright, transparent system of lines; in the shading and proportioning dots and lines of dots also play an important role. The shading lines are somewhat stiff, they frequently run over the contour lines. The stressing of the figures and the landscape background is identical, their proportion is harmonically balanced, the scenery is rich in details, laid out in depth (figs 23 and 4).

In the second group<sup>34</sup> the lines of intersection are longer, more dynamical, the role of the contour is stronger; the forms are more plastic, they are composed of big bright plains and of big darker surfaces made of a dense network of lines. The stubby, monumentally block like figures covered with heavy draperies, rise mostly above the scenery, they become dominant also with their greater richness of details. The scenery is to some extent





Fig. 9. After Baldassare Peruzzi: Copy of the Decoration of a Façade. Drawing, Paris, Louvre





Mentr' el tuo Padre in quella, en questa parte  
 Sequisti o' Roma, e' mentre i membri uniti  
 Tenesti del tuo corpo, ognun di Marte  
 T'aveua per figlia e' rionfando i siti

Tuoi d'abbondantia empisti, e' ral fu larte  
 Che' ne trabocco'l tenere ei sue liti  
 Gran segni ancor nel uentre tuo si uede  
 Che gia tenesti 'l mondo sotto 'l piede

Fig. 10. Master of the Die: The Triumph of Cybele. Engraving, B 18.





*Fig. 11.* Baldassare Peruzzi: The Triumph of Cybele. Drawing, London, British Museum.



reduced as compared with the former group (figs 10 and 13).

The third group is formed by the bulk of the engravings prepared in 1532—3 and by those made thereafter. On these engravings we can observe an engraver's technique similar to that of the former group, but in a rougher form, as well as less fine details, and a somewhat improvised, yet stiffer sketching of the lines. The scenery is drawn up with a few lines, is almost only signalled.

The order of the description of the above three groups set up by us is, of course, intended, but in our opinion it illustrates the relative chronological order of the stylistic development of the Master of the Die. In fact, we can observe a similar process of development also with Raimondi — in the first half of the 1510-s, after 1515, and finally in his last period —, the influence of which on the Master can be demonstrated in the certain periods and in its details. This process in great outlines is reproduced also by Musi's development.<sup>35</sup> In the stylistic development of Musi the moment is noteworthy that, although he, almost all the time preserves his original more picturesque, in light and shade more contrasting, individual manner showing fine contour lines, about 1530 he assumes the plastic, monumental style of Raimondi's mature period in a much greater degree than earlier. At this time he signs his engravings almost in every case together with the small tablet applied by the Raimondi workshop in the second half of the 1510-s. After the Sacco, as we know, the engraver's workshop was also dissolved. Raimondi, impoverished, very likely moved back to Bologna. Dente died, and Musi, after a few years' stay in Mantua, returned to Rome only about 1530. Then here, in all probability, he endeavoured to take over Raimondi's earlier role. In this activity of his, very likely, he had to go shares also with the Master discussed by us,<sup>36</sup> whose sudden appearance in the profession was very likely connected with the fact that in 1527 practically all significant engravers left Rome. The Master of the Die at this time seems to be one of the first heralds of the slow revival, of the slow artistic unfolding after the great tragedy. His modest and, as we shall see, rather conservative activity very likely did not last too long: either because he died, or because for some reason he retired from engraving. The more modern engravers, more readily joining the newer, mannerist trends, as for example Jacopo Caraglio or Giulio Bonasone soon outshined even the memory of

his existence. It could happen like this that Vasari (who at the time of his stay in Rome in 1531—1532, apparently in a very young age, occupied with the paving of his own career, gets no knowledge at all of the activity of the Master) in the middle of the 1540-es could see in the series *Amor and Psyche* prepared after Coxcie, already only the anonymous document of his activity, and could deem it worth mentioning later on in his great work.

The judgement of Baldassare Peruzzi's role in the unfolding and development of the High Renaissance graphic art in Rome is rather contradictory in art historical literature. The reason hiding behind the extreme standpoints is obviously that his activity in this field is actually hardly known up to the present time. Vasari does not mention him among the artists being in connection with the copperplate engravers, with Raimondi's circle. On the other hand, the only information furnished by him, in which he attributes the *preparation* of a woodcut to the painter, is obviously enough wrong.<sup>37</sup> The woodcut made by Ugo da Carpi (fig. 24) is at any rate the only graphic representation, on which Peruzzi's name — as inventor — can be read in a contemporary inscription. Thus, corroborated also with arguments of style criticism, it is still the strongest point for the judgement of his role played in graphic art, even if Vasari, eventually only seeing the woodcut and misunderstanding its inscription, arrived from it at a wrong conclusion. In fact, it is not impossible either that in 1530, at the time of their meeting in Siena,<sup>38</sup> Peruzzi talked to Vasari about his design made for Ugo, and the latter much later, forgetting the details, contracted the two working processes. It is deplorable that if the woodcut really came up, no mention at all was made of the time of preparation of the composition, of its circumstances and purpose, or if it was mentioned, it was wrapped in obscurity. Thus, as we shall see, as regards the allegoric meaning of the very interesting composition in its content, Vasari is a very laconic, although not uninteresting source.

Peruzzi's role in the development of Roman copperplate engraving, first of all in that of Raimondi, was first examined by research in history of art of the end of the last century. The merit of the pioneering work is due to H. Hirt and F. Wickhoff,<sup>39</sup> who attached a decisive importance to Peruzzi in the development of Raimondi's





Fig. 12. The "Taccuino Senese", f. 57. Siena, Biblioteca Comunale.

Roman style of engraving. According to Wickhoff, Raimondi elaborated an engraver's style with the help of Peruzzi that became suitable for the interpretation of Raphael's works. Since, however, both scholars, without proper foundation, thought to discover Peruzzi's authorship in a whole series of engravings, their assumptions were treated with a certain reservation by later literature, and a great part of them were even rejected by it.<sup>40</sup> More recent research, in turn, even if it did not verify the opinion, according to which Peruzzi would have been the first Roman artist, with whom Raimondi got into connection, convincingly confirmed again the assumption raised earlier that from the first years of Raimondi's stay in Rome, together with Raphael, also he belonged among the supporters and furnishers of designs of the developing school of engravers.<sup>41</sup>

Since, as has been mentioned by us, sources relating to this fact are entirely missing, the re-

searchers could attempt to bring certain groups of Raimondi's engravings into connection with Peruzzi's preserved or destroyed designs only on the basis of arguments of style criticism.<sup>42</sup> Even if the outlines of the oeuvre unfolding this way are still rather obscure, the picture drawn on the basis of the most established attributions shows that Peruzzi, even if not without breaks, but with more or less continuity, was in connection with Raimondi as from the years about 1510 up to the Sacco. The engraver in the first years of his stay in Rome makes a copy of Peruzzi's drawing representing Scipio's triumphal procession (B 213).<sup>43</sup> The comparison with the model at any rate refutes Wickhoff's hypothesis and leads to the conclusion: Raimondi *does not* learn from Peruzzi the stylistic elements of the High Renaissance, on the contrary, just in possession of these, he transforms and improves further the design of the painter still rooted in the formal traditions of the Quattrocento. An



engraved composition (B 352) of unknown designation, according to certain assumptions from the middle of the 1510-s, shows the representations of certain scenes of the Aeneis, in the middle with the figure of Neptune calming the stormy waves ("Quos ego . . .").<sup>44</sup> The engraving is a very good example of Peruzzi's descriptive fantasy rich in details, with which he revived the world, and the spirit of the stories of antique topics, even if not with an archaeological accuracy, but with a great vivacity. There are some engravings that considering the modelling of the figures are connected with Peruzzi's style from the 1520-es, while in their technique they represent Raimondi's late Roman period: a mysterious composition (B 397),<sup>45</sup> representing two sibyls or Muses, seven allegories of virtue (B 386—92), and finally an engraving (B 422),<sup>46</sup> made after the "reconstruction" drawing of an antique relief representing a lion-hunting. It is noteworthy that Peruzzi made no design at all for Marco Dente, who had an energetic style, but a somewhat stiffer technique, and was less able to render the fineness of details. It is also to be noted that the only engraving by Agostino de'Musi, whose composition has ever been brought into connection with Peruzzi by literature, dates from 1531, thus from a period much after Raimondi's departure from Rome.<sup>47</sup>

Summing up: it seems that at the time of the flourishing of the Raimondi workshop in Rome, that is between the beginning of the 1510-s and 1527, Peruzzi could be in closer connection only with the leading master of the workshop. Regarding his cooperation with the two other members of the workshop we cannot raise even more earnest assumptions. In this connection, on the other hand, it is noteworthy that the more recent literature dealing with Peruzzi discusses six engravings of the Master of the Die, which, partly on the basis of demonstrably undoubted arguments, and partly on the basis of earnest considerations, are presumably preserving Peruzzi's compositions.<sup>48</sup> The surest basis for the further examination of the relation of Peruzzi and the Master of the Die is furnished by the two engravings, in the case of which primary, direct sources refer to Peruzzi's authorship, *viz.*: the engraving B 17, representing a Hercules allegory, which is a copy of a Peruzzi composition engraved also by Ugo da Carpi, already mentioned, as well as the engraving B 18, a Cybele allegory, which was made with the use of a drawing to be attributed unambiguously to

Peruzzi both on the basis of its style and historical sources. Further on we shall have some additional remarks on the interpretation of the very interesting iconography of these two engravings. Besides this, with the utilization of lessons resulting from the stylistic characteristics, we try to reconstruct so far unknown Peruzzi compositions with the help of further two engravings of the Master of the Die. We make the analysis of the four engravings in the order, in which the compositions presumably came into existence in Peruzzi's oeuvre. It seems that this order even in its sketchiness also renders an interesting and characteristic picture not only of Peruzzi's development, but also the one decade's — and including also the "after-life" created by the four engravings — the two decades' development of the whole contemporary Roman artistic culture and cultural policy.

*Engraving B 25* (fig. 4) of the Master of the Die, on the basis of its technical characteristics (scrupulous, careful, slightly stiff elaboration, shading lines running over the contours), as well as on the basis of the way of signing, is included by us among his comparatively early works, very likely among those made still in the second half of the 1520-es. The strong affinity of the engraving with Raimondi's works was specially emphasized already by Bartsch. On the basis of his opinion this sheet was held almost unanimously a copy made after Raphael's design.<sup>49</sup> However, several features of the composition appeared to be incompatible with Raphael's style. And some of its characteristics exactly moved us to examine its possible connections with Peruzzi's works, and to discover finally in the engraving the graphic reproduction of a so far unknown composition of Peruzzi.

If we compare it with engraving B 17 representing the Hercules allegory (fig. 24) mentioned in the preceding and undoubtedly preserving Peruzzi's composition, besides the general similarity to be found in the drawing of the figures, in the types of face, in the folding of the drapery, we can find quite close congruences for example in the hair-do, especially in the case of the Muse (Thalia?, Melpomene?) sitting on the right edge of the quoted engraving, or in the case of the female figure sitting on the left side of the present engraving. This female figure is also otherwise a typical example of Peruzzi's modelling of the figures. If we compare it with a drawing of Peruzzi,





Fig. 13. Master of the Die: The Phoenix. Engraving, B 76.

representing Apollo (fig. 5),<sup>50</sup> apart from the marks rendering the sexual differences perceptible, the great similarity of the pose, the proportions and of the elaboration of the details of the two figures, strikes one's eye at once. It is obvious that Peruzzi repeated the contrapposto of the Apollo figure, full of inner movement and still harmoniously balanced, also in the female figure of the engraving, putting a long flute in her hand to justify her pose. The source of the gestures of the two figures — at least in final conclusion — was very likely really a preserved record of an antique type of Apollo statue, as this was presumed by Frommel in connection with the drawing.<sup>51</sup> It appears, however that Peruzzi was inspired by this type of statue not directly, but in a form elaborated by Raphael. Through their friendly relations, Peruzzi could

easily attain also Raphael's drawings, in one group of which we also find this Apollo motive on a sheet, *viz.*: among the drawings prepared for the fresco *Dispute*, but definitely already as an early sketch of the niche figure of the *School of Athens* (fig. 6).<sup>52</sup> Raphael finally decided upon a more complicated solution, richer in motion. The design made for it was later engraved by Raimondi (B 335). For Peruzzi, however, even the variant preserved in the Lille drawing was sufficient, and perhaps still too animated. Thus, on his drawing the vehemence and dynamism of the gestures become soft, the forms intersecting each other in space fit close to the plain, the closed, ornamental contour takes over the leading role.

Even if not in such a direct form, but presumably Raphael's nude studies could also play





Fig. 14. Baldassare Peruzzi: Detail of a Fresco of the Sala del Fregio. Rome, Farnesina.

a role in the shaping of the other standing or sitting female figures, first of all those, which he prepared for certain groups of the left side of the Dispute fresco.<sup>53</sup> Nothing surprising can be found in the fact that sketches made from nude youths served as models also for female figures. After all, this was a generally spread custom in the practice of the workshops of the age. Through Peruzzi these figures appear on the engraving transformed, in a narrow space, in a relief-like decorative arrangement. The near relative of the male figure (Jupiter) declining out from his carriage, on the right above, can be found similarly on one of Peruzzi's drawings (fig. 7), which on his own part is again a free variant of an antique type of statue.<sup>54</sup> The drawing is considered by Frommel as a design made for an engraving, and although we do not know such an engraved composition, the figure of Jupiter of the engraving discussed by us, in its proportions, in the details of the shaping, in the character of the folding of the mantle, in the form of the attributes (eagle, bundle of lightning), betrays characteristics showing the hand of the same artist. We can discover the analogy of the head-type of Jupiter also in the Hercules of the ceiling of the Loggia di Galatea in the Farnesina (fig. 8).<sup>55</sup>

The theme of the engraving was designated first of all by Bartsch, *viz.*: Jupiter amoureux de Ganymède. The sheet itself has been hardly mentioned in literature. Its more detailed iconographic analysis — at least to our knowledge — was made

only by P. C. Mayo in her dissertation, written by her on the Ganymede myth.<sup>56</sup> The dissertation surveys the antique, medieval and Renaissance interpretations of the myth. Starting out from Panofsky's essay, she deals at a greater length with the moralizing, Neoplatonic perception of the myth. Then she analyses the composition of the Master of the Die, as the first known example of the purely erotic interpretation of the Ganymede myth in the beginning of the 16th century. We must agree with this opinion (as long as another example does not turn up), and we hope to be able to support it hereinafter also with some complements. The author describes the representation correctly, the figures, *viz.*: Venus with the sleeping Amor, with the three Graces; Ganymede, with Mercury and Jupiter. Later on, however, she is overcome by doubts, and tries to dissolve these with absurd suppositions, *viz.*: the three female figures — she thinks — still cannot be the three Graces, because their similar arrangement is unknown, and it is causeless that one of them is holding a sceptre(?) in her hand. Instead of them in the female figures she believes to discover three goddesses, Venus, Athene and Hera (thus), and in the composition she sees the Judgment of Paris hidden in the scene. In her opinion the absence of Paris is unessential, because he is substituted by Mercury. Thus, Venus appears twice though, this, however, is justified, in fact her second appearance would refer to her relation to Anchises. The elements of the composition would be connected by the unity of the place, *viz.*: the kidnapping of Ganymede, the Judgment of Paris and the meeting of Venus and Anchises took place equally on the mountain Ida. Ultimately, she leaves the interpretation of the *whole* of the composition open.

It seems that Mayo was led to a deadlock by the wrong conception of the proportions of the representation and by the wrong conception of the emphases of its content.<sup>57</sup> She tries to analyse the composition as the myth of Ganymede, and as the logical unity of the scenes being connected with it by a historical necessity, and she fails in doing so. She cannot be successful in this either, since the central figure, the protagonist of the composition is not Ganymede but Venus, or rather Amor sleeping in her lap, whose power fascinating everybody, even the supreme god, is characterized also by the two stanzas of four lines. The three female figures, in spite of the unusual way of representation, are identical with the three Graces belong-





Fig. 15. Baldassare Peruzzi: Orpheus. Fresco, Rome, Farnesina, Sala del Fregio.

ing to the suite of Venus. Their arrangement in a group tries to include them into the epic unity of the scene. Obviously, it differs for this reason from the arrangement known from the so-called Piccolomini type, at this time regarded as almost canonical in the independent representations. The female figure on the left side does not hold a sceptre, but a flute in her hand. But this, as has been seen by us, very likely could have formal reasons. Peruzzi's representations of antique subjects, as was referred to by Frommel, are very frequently not "dogmatic" at all.<sup>58</sup> Thus, Ganyমেде's story is an episode — one of the examples of Amor's power that does not spare even Jupiter, it paralyzes his limbs, and strikes him with an unconsciousness similar to sleep.<sup>59</sup> Mercury, Jupiter's delegate — or Amor's begetter?<sup>60</sup> — is an astonished witness of the scene.

For the engraver, or more accurately for the publisher of the engraving (who had the representation made in a copperplate engraving and subsequently had an explanatory text in two *quattrini* compiled on it), the story of Ganyমেদে was not essential either, which is not even mentioned in the text, but the illustration of the power of love

in mythological surroundings. It is doubtless, however, that the complicated reasoning of the contemporary love-treatises, their Neoplatonic final note,<sup>61</sup> their spirit, stand apart from representation as well as from the interpretation. As it was correctly indicated by Mayo, it is simply sensual, a sublimed version of the erotic series showing the loves of gods, which after Raimondi's frustrated attempt, appeared one after the other in the second half of the 1520-es, and then also later.<sup>62</sup>

The date of the preparation of the engraving does not furnish a sure foothold for the dating of the composition. After all, as it frequently occurred in the practice of the Raimondi school, and as we shall see it also on the example of sheet B 18, the engravers could use also drawings originating from a much earlier date. The lower limit of time of the preparation of the design (concluded from the use of the Raphaelesque motives) is the time of the works in the Stanza della Segnatura, but Peruzzi's stylistic development would exclude even by itself the possibility to date the drawing to a periode earlier than this. In the course of the 1510-s Peruzzi is influenced by the decisive





Fig. 16. Nicoletto da Modena: Orpheus. Engraving, Hind 13.

effect on part of the great masters of the Renaissance, first of all on part of Raphael, and he builds these experiences into his own style at this time. The Paris and the Windsor drawings mentioned as analogies, are dated by Frommel to the very beginning of the 1520-es. However, in our opinion, on his works made at this time the influence of the more modern aspirations of the Raphael school is already strongly felt. In the two drawings and in the figures of the engraved composition, on the other hand, still the lessons of the early Roman

period of Raphael are decisive. Thus, the design serving as model for the engraving could hardly be made later than in the course of the 1510-s. The theme itself fits excellently into a whole series of Roman works of the decade, the period of Leo X, radiating an emphatically epicurean atmosphere. The most salient example of these is the villa of Agostino Chigi, by its later name: the Farnesina.<sup>63</sup> Peruzzi — both of them coming from Siena — already from the first period of his settling in Rome, stood in close relation with the banker,





Fig. 17. Nicoletto da Modena: Three Stags. Engraving, Hind 44.

who paved his career.<sup>64</sup> After the completion of the construction of the villa, he could undertake a significant part also in the pictorial decoration of this. In the first period (between 1509 and 1511), the painting of the frieze of the Sala del Fregio, the ceiling fresco of the Loggia di Galatea, as well as the façade painting of the villa made in picturesque *terretta* technique can be regarded as his works. Soon after this Sebastiano del Piombo, and very likely already also Raphael, worked in the above-mentioned Loggia.<sup>65</sup> In 1517 and 1518 the decoration of the villa received a new impulsion.

The frescoes of the big ground-floor loggia, and, according to the more recent research, of the Sala Grande above the ground-floor, as well as of the adjoining bedroom could be completed at this time, in connection with the marriage plans of Agostino Chigi.<sup>66</sup> The frescoes were made by Raphael, and his workshop, as well as by Peruzzi and Sodoma. The iconographic and iconological interpretation of the frescoes and fresco cycles has always been the most interesting field of the painting of secular themes of the Roman High Renaissance, and since the pioneering study of R. Förster,



many researchers were occupied with this.<sup>67</sup> The connections of Agostino with the broad circle of scholars, poets and artists of the papal court explain, and at the same time, emphasize the paradigmatic character of the great ensemble of painters. Through the acquaintance with his individuality, his way of living, and the certain details of his life, the personal relations of the decoration of several rooms could be disclosed, and through this their say has become more comprehensible, their relationships have become easy to survey. Of the two large ceiling decorations that of the Sala di Galatea reflect his birth horoscope upon the plain of the ceiling. The Loggia di Amor e Psiche is the summary of his love-life. And the decoration of the bedroom with scenes taken from the life of Alexander the Great is perhaps really the preparation to his last marriage.

In the long discussion going on about the interpretation of the story of the Amor and Psyche, the moderate standpoint of Shearman seems to be the most acceptable. This suggests a compromise between the "verbatim" and the allegoric interpretation. It preserves Bellori's fundamentally correct statement, *viz.*: the cycle of frescos propagates the almightiness of love — Amor vincit omnia, with a reference to Vergil's eclogue —, but it does not exclude the more sublime humanist conception of the motto either, which is also hidden in the story from the very first.<sup>68</sup> Shearman also stresses the peculiar personal conception of the motto, *viz.*: in Agostino's *impresa* there appear also four arrows bound together (Amor's attributes), which on the plane of allegory also hides in itself the possibility to identify his own person and that of Amor. Thus the palace of Agostino Chigi — is the palace of Amor.<sup>69</sup>

The question is now, how the composition preserved by the engraving discussed by us can be fitted into this ensemble, with which, as regards its spirit, it is undoubtedly in harmony? We find frescoes of mythological subjects also in several rooms of the villa. The iconography of these can be more or less resolved, and their literary sources can also be reconstructed. The system of their choice of subject, its logic, however, in the case of both the Sala del Fregio and the Sala delle Prospettive remain hidden for us.<sup>70</sup> It is also possible that there is no deeper connection of the contents between the certain scenes, and the choice of the themes is capricious, following accidentally one after the other. On this we can find a definite

reference for example in connection with the decoration of the Palazzo Madama, from a not much later date.<sup>71</sup> Even Ovid himself, used as a main source, with the loose structure of the *Metamorphoses*, suggests this method of elaboration. Certain groups of themes can be strung on some common thread, but again only without the knowledge of the reason. Thus, for example, the string of Jupiter's erotic stories can be shown in the Sala del Fregio.<sup>72</sup> This indicates that the accessory theme of the engraved composition discussed by us, for some reason, turned up already also here. However, the more simple, frieze like character of the frescoes excludes in advance that Peruzzi's drawing could have been made in connection with them. There was, however, still another part of the decoration of the villa, which, in spite of our deficient knowledge, on the basis of a few documents preserved, still seems to indicate the right track regarding the origin of the composition B 25 — and this is the destroyed fresco decoration of the façade. The sources do not furnish any information on the programme of the decoration. The short mentioning by Vasari ("... e l'adornò fuori di terretta, con istorie di sua mano molto belle") (IV. 593) permits the conclusion that — similarly to the former ones — also this series of frescoes could not have a uniform, definite programme, which could have been indicated in the description. On the few fragments of paintings preserved in the arcade segments of the eastern façade, young female figures can be seen with the attributes of the Olympic gods.<sup>73</sup> This refers to a mythological programme. In their style — if their bad state permits such an analysis at all — Frommel believes to recognize Raphael's influence. If the decoration of the façade was really made in the first period (between 1509 and 1511, when the scaffolding of the building just completed, still could be used), this influence could affect Peruzzi on part of the frescoes of the first Vatican stanza, just like in the case of the engraved composition. A design made about 1560,<sup>74</sup> which represents the architectural structure of the northern façade, indicates painted wall-faces above the ground floor, above the row of windows, with undefinable scenes. The shape of the decorated fields is identical with that of the engraved composition. From the viewpoint of the composition discussed by us, another drawing is still more interesting, which represents two mythological scenes above each other (fig. 9).<sup>75</sup> Frommel, on the basis of the shape and of the





Fig. 18. 17th Century Copy after the Destroyed Apse Mosaics of the Old Basilica of Saint Peter, Rome. Drawing.

stylistic elements reminding of the Sala del Fregio, presumes that the drawing contains the copy of two compositions of the destroyed façade decoration. In the upper field Pasiphae can be seen, as she gives order to Daedalus for the construction of the wooden cow (Apollodorus 3,1,2). The lower scene represents the love of Mars and Venus, as well as Vulcanus with Neptune, as he hammers the invisible net, as well as the squealing Helios on his four-horsed carriage, and the laughing gods of the Olymp assembled together (Ovid, Met. IV. 171–189). Both stories illustrate the power of Amor. The theme of the engraving discussed by us fits accurately into this relation. Besides this the construction of the compositions is also similar, viz.: the ensemble of minor groups of figures loosely placed side by side, which is divided into its elements by curling clouds, rocks, or draperies. In the shaping of the figures, even in spite of the changes of different nature made by the engraver and the copyist, Peruzzi's characteristic manner is well discernible. On the basis of all these, it seems we can venture the assumption that the engraving B 25 of the Master of the Die, the connections of which with Peruzzi's style and with

the circle of themes of the frescoes of the Farnesina appear to be doubtless, is perhaps a further preserved document of just this destroyed façade decoration.

While in the case of the engraving discussed before, we can only presume that Peruzzi's composition served as a model, in the case of another engraving of the Master of the Die representing the *triumphal procession of Cybele* (B 18) (fig. 10), this relationship seems to be unambiguously demonstrable. The drawing of an identical theme of the British Museum (fig. 11) has been defined as Peruzzi's work by A. E. Popham, and this definition, besides the doubtless stylistic analogies, is confirmed also by the historical data of sources connected with the iconography of the representation.<sup>76</sup>

In the festivity on September 13 and 14, 1513, arranged in Rome in honour of Giuliano and Lorenzo de' Medici, younger brother and nephew of Leo X, on the occasion that they received the Roman citizenship, Peruzzi played an eminent role.<sup>77</sup> For the arrangement of the festival ceremonies, a temporary theatre decorated with histor-



ical and allegorical representations was constructed on the Capitol, in which, as the closing chord of the series of festivities, the drama of Plautus entitled *Poenulus* was performed. At the same place, however, still on the first day, after the dazzling feast, in accordance with the contemporary customs, allegorical figures marched up living picture like (according to the description of the eyewitness: "rappresentazioni allegoriche"), which with unambiguous references revealed the ecclesiarch's programme of Leo X to the spectators, to the invited notabilities of Rome and Florence.<sup>78</sup> One of the most spectacular moments of the procession was the arrival of Cybele on her carriage drawn by lions, among the personifications of Rome and Florence. The possibility of the connection between Peruzzi's drawing and this scene of the "rappresentazioni" was raised by Frommel, and his very interesting assumption deserves that we should examine it more closely.

In the design of the composition Peruzzi's direct model — as this was established by Pouncey and Gere — was the relief of a Roman altar set up in 295 A. D., which was definitely known by Peruzzi, since in fact we find the copy of the Cybele figure of the relief on sheet f. 57 (fig. 12) of the Siena "Taccuino" preserving also copies of Peruzzi's sketches.<sup>79</sup> The relief, however, could give an impulse only to the figure of the goddess and to her placing in the two-wheeled triumphal car drawn by two lions, and to every other element of the drawing we must look for another source. On the relief the goddess holds in her hand a tambourine and (very likely) poppy-heads, while on the drawing she holds a huge pine-cone with her right hand, and with her left hand she points downwards, quasi under herself. The pine, pine-cone, as the symbol of the vital element (ever-green), or as a reference pointing to the connection with the Attis cult, belongs to the most frequent attributes of Cybele. Pierio Valeriano includes it in his work as her "hieroglyph".<sup>80</sup> The triumphal car is decorated with garlands, the garments of the goddess, as Apuleius also describes it, is embellished with an ornament made of flowers and leafy twigs, befitting the great goddess of nature and vegetation.<sup>81</sup> The tower- or wall-crown characterizes her as a town protecting goddess, and we find references to this in a whole series of classic sources. On the relief, however, we find a simple crown, while literature, seemingly, does not know an antique example for the threefold wall-crown of the

drawing.<sup>82</sup> The round objects represented near the goddess, symbolizes the fertile earth, with which Cybele was either identified by the sources, or shown as the possessor of the same. The tambourine appearing also on the relief, was interpreted as such an earth symbol by Augustinus, after Varro, but this could be characterized also by the spheric form among the insignia of the goddess to be seen for example on the painting of Mantegna.<sup>83</sup> On the drawing the foot of the goddess is resting on a huge sphere, on the side of which turned towards us, three constellations of the zodiac running around can be seen. The three signs of the zodiac (Cancer-Lion-Virgin) can be interpreted as an astrological allusion to Cybele. We find the figure of Cybele, after Manilius, also on the fresco of the Palazzo Schifanoia, viz.: together with Jupiter in the representation of the month of July. In July the sun stands in the sign of the Lion, over which Cybele is ruling.<sup>84</sup> The huge sphere filling a significant part of the composition, however, is unknown in the tradition of the representations of Cybele, and we have to turn to the description of the Roman "rappresentazione" of 1513 on this point, viz.: ". . . seguiva una carretta al modo antiquo formata, duo leoni la tiravano. Sedeva in essa Cybele con una gran palla inante, fatta alla similitudine del mondo." — one of the eye-witnesses writes,<sup>85</sup> Paolo Palliolo, in his report prepared on the series of events. The representation to be seen on the drawing completely corresponds to the description, which explains also the symbolic function of the sphere. The little surplus to be discovered in a few details to the advantage of the drawing, either could not be seen on the allegorical figure of the procession, or Palliolo disregarded their description. These are: the pine-cone, the wall-crown, and the animal figure lying under the chair of Cybele. It seems that Frommel's cautiousness is exaggerated, when he establishes only conditionally some kind of connection between the festivity of 1513 and the preparation of the drawing. Peruzzi's participation, and even his eminent role, in the artistic execution of the programme (see Vasari-Milanesi, IV. 595), the iconographic agreement between the drawing and the realized living allegorical figure, the identity of the style of the drawing with that of other designs<sup>86</sup> dating from this time, made for similarly short lived decorations, all these indicate that we have to do with the design of one of the living pictures of the procession. We have to do with an early and still



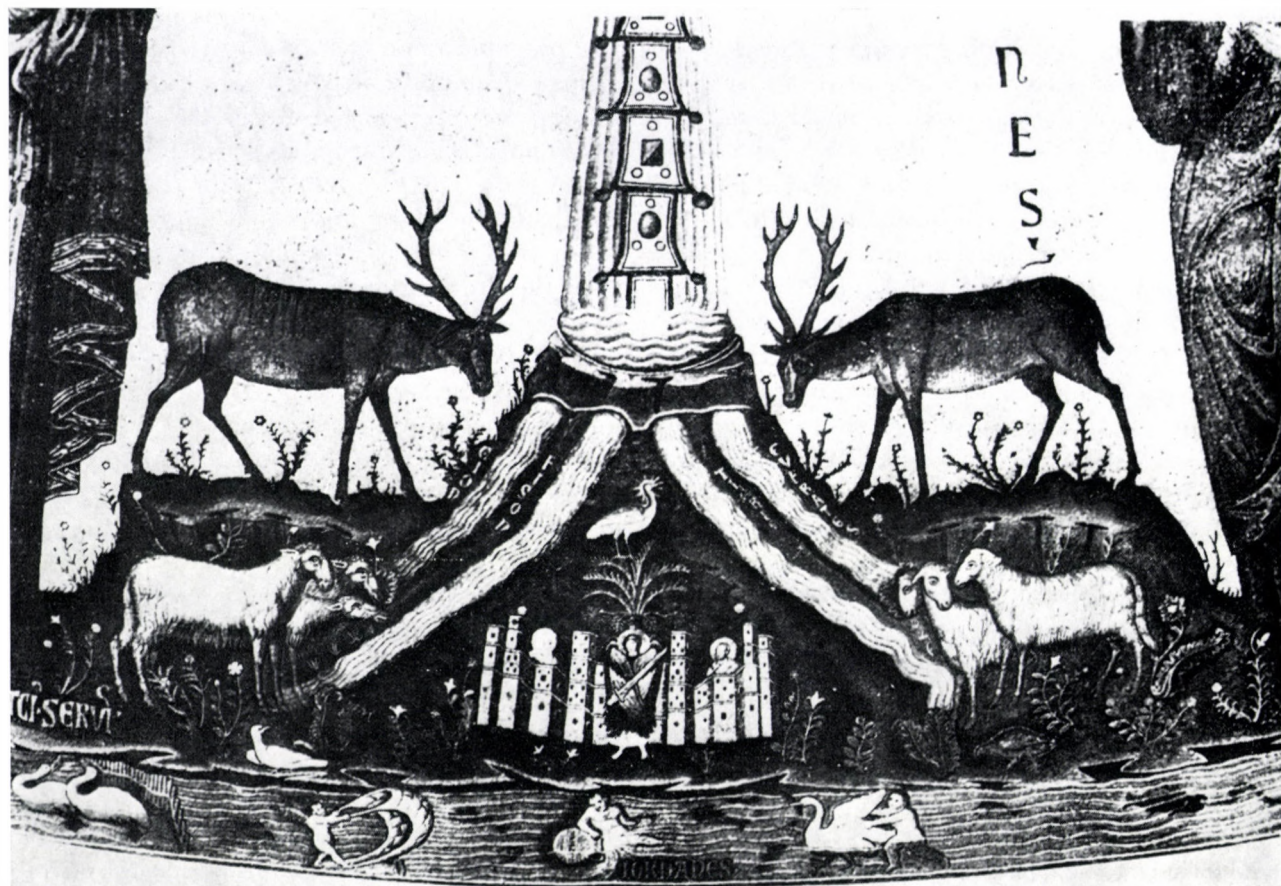


Fig. 19. Jacopo Torriti: Detail of the Apse Mosaics of the S. Giovanni in Laterano, Rome.

rare example of the type of drawing, which we soon can find frequently — and among the first examples just in connection with the Medici festivities.

The authors of the London catalogue defined the theme of the composition as the representation of “Cybele or Rome”, and this was confirmed also by Frommel with the reference to the figure of the wolf lying under the chair of Cybele and to the twins. The animal to be seen there, however, as it is shown by its characteristic head form, and its round ears is unambiguously a lioness, and there is no trace of the twins on the drawing. If we read through Palliolo’s description attentively, the symbolic meaning of the allegoric figure becomes unambiguous and clear, and at the same time we get an explanation on the interpretation of some details of the drawing.

As her carriage reached the middle of the stage, Cybele told (in verse) that as long as the ancient Romans worshipped her and offered sacrifices to her, out of gratitude she also helped the Romans always in their distress. Now that Pope Leo stands

at the head of religion, the situation is similar, because the pope governs the religion as well as she, Cybele is carried by the two lions. After this the goddess turned towards the sphere, she rapped it with one of her feet and said: Come on, o glorious Rome, come forward from the darkness and enjoy the desired sky! Then the sphere broke in two with a tremendous detonation, and Rome stepped out from it in the shape of a beautiful young girl, in a golden attire and with a crown on her head. Beside her a flock of birds rose into the air. In the meantime the attendants of Cybele distributed coins on one side of which the figure of Giuliano de’ Medici, and on the other the allegoric figure of Rome was to be seen. Rome replied to the goddess similarly in a verse. She greeted the light never seen before with enthusiasm, and the brilliance, and then she expressed her thanks and gratitude for the liberation, that she could come under the government of the great Leo. After this the allegory of Florence entered the stage, viz.: a lady riding a huge lion, and complaining with bitter words that the great clan of the Medicis has



become already faithless to her. (She referred to Giuliano's and Lorenzo's becoming Roman citizens.) She asked Rome to be satisfied with Leo, and to leave the other members of the family to go back. At this time Cybele asked the two antagonists to reconcile, *viz.*: they should become one people ("Sia retta con pari auspicii de Medici Fiorenza, et Roma di Leone, et fra voi stabilite eterna confederatione.").<sup>87</sup>

Thus, the main figure of the allegoric representation is Leo X, as the other allegories of the series of festivities also sum it up: he brings peace, he brings prosperity to Rome (and Florence).<sup>88</sup> The figure of Cybele, together with her attributes, expresses this sphere of thought, there and also on the drawing. This, otherwise, in connection with Cybele, appears with several antique authors, thus also with Ovid, *viz.*: "Cur huic genus acre leonum praebent insolitas ad iuga curva iubas? . . . Feritas mollita per illam creditur, id curru testificata suo est." (Fasti, IV. 215—8); in a more general sense, again on the basis of Varro, with Saint Augustine (De civitate Dei, VII. 24). Valeriano quotes him later: in the opinion of Saint Augustine, the lions drawing Cybele's carriage expresses the conviction of the ancients that even the most distant, the most remote region is cultivable — thus they are, so to say, the symbols of civilizatory belief.<sup>89</sup> The lion representations also refer with stress to the person of Leo X, *viz.*: the two lions harnessed to the carriage, the zodiacal constellation of the Lion, as well as the lioness lying under the chair, otherwise being devoid of every mythographic justification. In the representations of the literature and fine arts of the 1510-s we can find also many other examples of symbolic play rhyming to the name of the pope (Leo = lion).<sup>90</sup> Perhaps the triple mural crown worn by Cybele and resembling to the papal tiara is also a reference to the office of Leo. The model of the immense pine-cone could have been the bronze statue decorating the court of the Vatican Belvedere that was known also in the course of the Middle Ages, and that symbolized Rome already also for Dante (Inferno, XXXI. 60). Otherwise, the sanctuary of Attis and the Phrygian goddess had stood earlier on the Vatican hill, on the place of the present day Saint Peter basilica, or in the vicinity thereof. And the huge world globe itself with its form could also conjure up in the spectator the clan of Leo X, as a reference to one of the six balls (palle) to be seen on the Medici coat-of-arms.<sup>91</sup>

The engraving of the Master of the Die (B 18) was prepared undoubtedly with the utilization of Peruzzi's composition, although the London drawing, as correctly referred to this by Frommel, can by no means be regarded as a model prepared for the engraver. If the drawing was really made in 1513, and the engraving B 18 is a mature work of the unknown engraver from the years about 1530,<sup>92</sup> then the drawing could be used only much after its coming into being. The numerous minor differences in the certain details, and on the other hand the fact that otherwise the engraver used to reproduce his models very accurately, also permits the assumption that Peruzzi made an intermediate design for him. As a matter of fact the proportions of the goddess are considerably slimmer on the engraving than on the drawing, and this change can be observed in Peruzzi's works exactly as from the 1520-es.

If we examine the details of the iconography of the engraved composition, the most conspicuous change is the decrease, we can say, the disappearance of the signs referring to Leo X. In fact, the two lions drawing the carriage are the organic part of the mythological unity of the composition. This fact supports the assumption that the engraving was prepared later, at least after the death of Leo X, consequently at the time of Clement VII. After all, in Leo's lifetime such a modification would have been unjustified. The representation of the engraving also contains the fundamental elements of the Cybele myth, *viz.*: the signs referring to her power over nature, first of all over the vegetation, to renewal, to fertility, to abundance (spikes, pine-cone, cornucopia, birds picking about berries). On the other hand, with the epic representation of agricultural work (harvest, threshing, grinding) the role filled by the goddess in the ancient Roman cult is also stressed, *viz.*: supervision over the arable lands and over the fertility of the vineyards.<sup>93</sup> The constellation the zodiac surrounding the world globe has changed by a quarter cycle. At this time it turns towards us in the constellation Ram-Bull-Twins, referring to the beginning of the year, to the vernal renewal, in the festival of which (March 25th) at the old times the image of the goddess was carried on a carriage round the city.<sup>94</sup> The figure of the ram lying in the end of the carriage refers perhaps also to this festival. At the festivals besides the sacrifice of a bull the sacrifice of a ram (criobolium) was also offered, as the inscription and representations of the altar



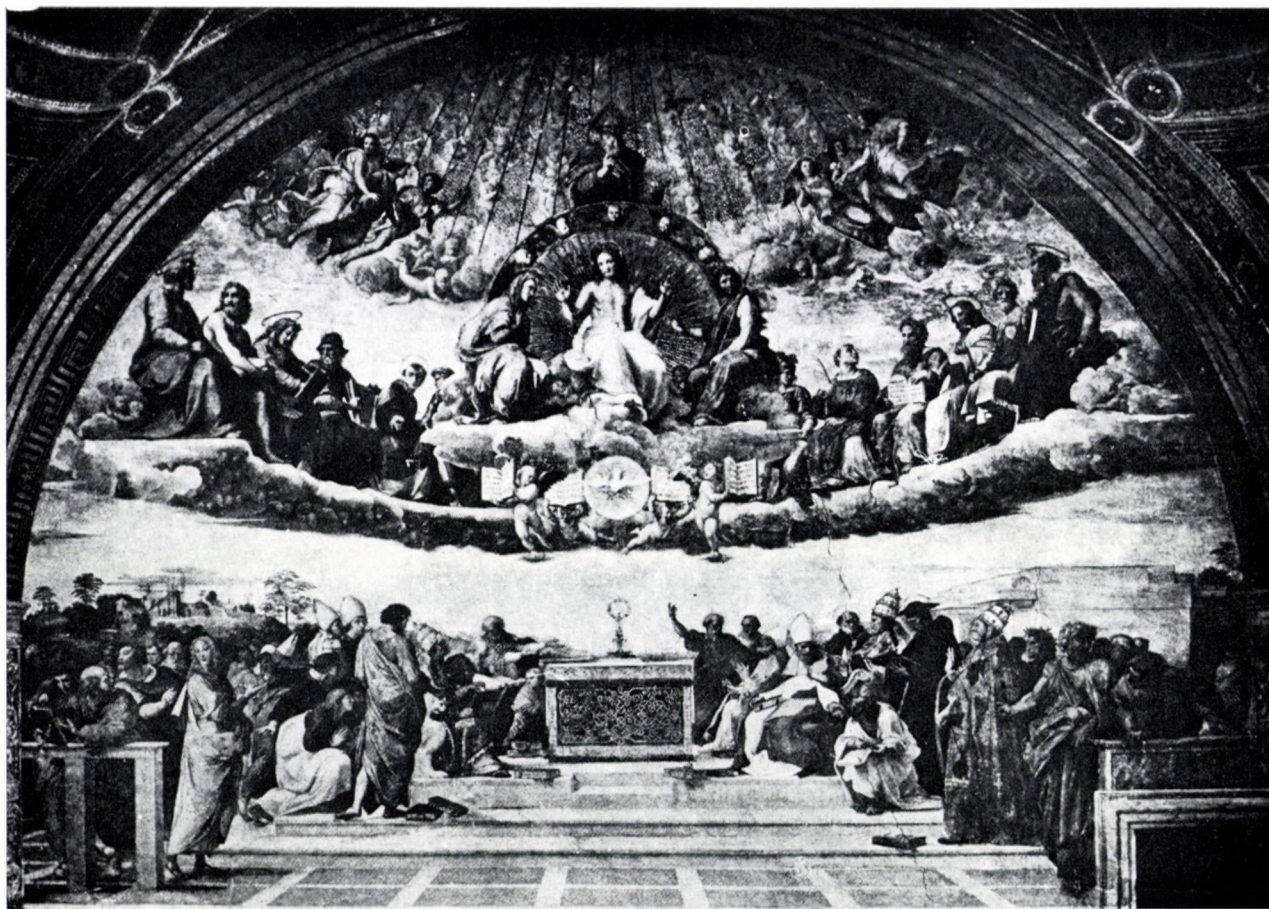


Fig. 20. Raphael: Disputa. Fresco, Vatican, Palace, Stanza della Segnatura.

of L. Cornelius Scipio Oreitus, already mentioned, also refer to this.<sup>95</sup> Otherwise, according to Ovid (*Fasti*, IV. 179 ff.), the transportation of Cybele to Rome, took also place in the spring, on April 4th, the memory of which was eternized by the festival of Megalesia. Below the foot of the goddess, clinging to the world globe, a monkey-like creature is crouching. If we have identified it correctly, its presence refers to the fact that the compiler of the iconography of the engraving used also certain elements of the hieroglyphics, becoming fashionable in this period. The main source of the new "picture language" was the work of the Egyptian Horapollo, which at this time has already appeared also in several printed editions, and in Rome Pierio Valeriano was working on his great work, the *Hieroglyphica* just at this time, in which he wished to realize the huge synthesis of puzzle language.<sup>96</sup> According to Horapollo the representation of the monkey (*cynocephalus*) venerated by the Egyptians had in the picture language also several meanings. One of these (I. 16) served for the marking of the two equinoxes.

Thus the monkey to be seen on the engraving discussed can be the symbol of the vernal equinox.

The interpretation of the animals to be seen under the foot of the goddess is not an easy task, because they represent obviously parts of a carefully elaborated system of symbols composed from different sources. From afar, the "hieroglyphic" portrait of emperor Maximilian I. resembles to the ensemble of figures of the engraving. This was prepared by Dürer for the woodcut-triumphal arch with the use of the elements of the "Egyptian" rebus language. This representation that is undoubtedly more complicated than the engraving of the Master of the Die and is an entirely personal composition, could hardly be interpreted without the code fortunately preserved for us.<sup>97</sup> In our case, however, Horapollo already does not render any further help. Therefore, starting out from the generally known symbolic meanings of the animals to be seen here, we can raise merely assumptions. Cybele's pointing gesture that on the drawing is directed to the lioness, here stresses the ensemble of the dog and the hare crouching side by side



under the foot of the goddess. This pairing of animals, as this will be discussed by us later on in greater detail,<sup>98</sup> is the topos-like symbol of paradisaical conditions, and here it can refer to the peace-creating function of Cybele.<sup>99</sup> In this connection, of the numerous characteristics and meanings of the hedgehog, most probably its pugnacity, or its linking up with the sin of avaritia can be taken into account.<sup>100</sup> Although its possibility is little enough, still we mention that, since the hedgehog was also the devise of Louis XII, the hedgehog representation of the engraving could exactly characterize also him.<sup>101</sup> Thus, the system of meanings of the group of animals would seem though to be rather heterogeneous — we could say, devoid of a common denominator — the above-mentioned example of Dürer, however, shows that this is theoretically possible. Nevertheless, although in 1512 or soon afterwards, the representation of the symbol of Louis XII in the position of the defeated still could have been entirely justified, almost two decades later the actuality of such a hidden allusion is already rather doubtful. The same cannot be said in the case of the eagle half pressed together by the weight of the globe. The unambiguous symbolic connection of this with the empire, at this time with the German Empire, could awake rather vivid thoughts in the spectator — especially, if the engraving was really made about 1530, thus soon after the Sacco. At any rate, also according to the testimony of the two explanatory *quattrini*, it seems that the say of the allegorical representation has to be looked for in this direction, *viz.*: the verses lament the old greatness and glory of Rome, and the engraving itself sets up a memorial to this past golden age.<sup>102</sup> In those, who knew the story of Cybele's transportation to Rome and the sibyllic prophecy after Livy or Ovid,<sup>103</sup> the representation could awake also some pleasant hope: the appearance of the goddess at this time, in 204 B.C., rendered possible to drive out the foreign conqueror from Rome, and this event, as so frequently since then, could repeat itself again.

*Engraving B 76* of the Master of the Die, on the basis of its technical and stylistic characteristics, can be ranged with the middle period, among the engravings presumably made about 1530. The traditionally accepted designation of its theme is: The Phoenix.<sup>104</sup> The representation, however, even at the first glance differs well perceptibly from the generally known Phoenix-compositions. With its

peculiarity it attracts our attention and induces us to observe it also more closely (fig. 13).

The middle axis of the composition is formed by a tree with withered crown, rising from a hilly region bordered by mountains, and covered with groups of trees. Among the branches there is a huge eagle-like bird, standing on flaming fire-logs, with outstretched wings, with feet longer than those of the eagle, with ornate tail-feathers, and with a small crest on its head. Around the tree there are twelve animals arranged in a loose semicircle. In an order going from the left to the right there are: a horned cattle lying between two bears, a hare crouching between two dogs, a lamb standing between two wolves, and a lioness crouching between two stags. On one of the branches of the dry stem of the tree stretching in from the left edge, there is a dove sitting between two falcon-like birds of prey. On the left side, in the middle part there is a rising rock mass crowned with a group of trees, with a dark cave opening, in front of which there is a lion in a posture ready to jump.

Thus the engraved composition consists of various animals arranged in a wooded, groved region. We can find no human figures in it. If we would search after the designer of the composition in the Roman artists' circles of the beginning of the 16th century, then we could, of course, think first of all about Giovanni da Udine, who at this time acquired here the greatest fame in the field of plant and animal representation.<sup>105</sup> It is, however, sufficient to compare the animal figures of the engraving with the animal figures of the "Giuochi di putti" series, partly reproduced similarly by the Master of the Die: the animal figures of Giovanni da Udine, even in the copies of Tommaso Vincidor, are more lively, fresher drawn, their movements are easier, bolder, their anatomy is correct. In comparison with them the animals of the Phoenix engraving are stiffer, their details seem to be more poorish, sometimes more misdrawn, in short they seem to be considerably more archaic. This induced us that in connection with this engraving we should examine also Peruzzi's works. In fact, the painter, somewhat earlier than Giovanni da Udine, had also executed decorative painting commissions of similar character in the papal court, and in a certain period of their careers they worked also together.<sup>106</sup>

Although works from Peruzzi confined exclusively to animal representations have not been preserved for us, the formation of animal figures





Fig. 21. Moderno: Orpheus. Bronze Medal, Washington, National Gallery.

(figs. 14 and 15) to be found scattered on his frescos from different periods, but first of all from the 1510-s, shows a striking similarity with the animal figures of the Phoenix engraving.<sup>107</sup> Characteristic features of representation both on the paintings and on the engravings are as follows: an archaic way of representation, stressing the contours of the side view, preserving the traditions of the animal pattern books; the rather sharp separation of the certain parts of the body and the bundles of muscles with dividing lines, their jointing being so frequently inorganic, anatomically deficient; mostly slim, haggard, muscular bodies, thin, long and frequently stiffly drawn limbs. The groups of animals stick tightly, flatly to each other, their arrangement in space is primitive. And as regards the flora; the naked big trees with dry branches are frequent also on the paintings. The inspiring sources to the certain elements of the engraved composition can be established rather unambiguously, *viz.*: besides a few Italian copperplate engravings, first of all Dürer's engravings — of course in a strongly simplified variation. The Orpheus engraving (Hind 13) of Nicoletto da

Modena,<sup>108</sup> who also worked in Rome, could influence the composition of the engraving, the three figures of stags (Hind 44) could influence the formation of the group of animals on the right side (figs 16 and 17). Otherwise, Peruzzi used the figure of the Orpheus engraving also to the main figure of the Orpheus fresco in the Sala del Fregio of the Villa Farnesina (fig. 15). Adoptions of motives can be observed further from Dürer's engravings Adam and Eve (B 1), and St. Eustace (B 57).

The identity of the main figure of the composition can easily be established with the help of the iconographic characteristics and of the answers hidden in the questions of the verses, *viz.*: we really have to do with a Phoenix representation, with a frequent figure of antique and medieval animal symbolism. And not even the Phoenix figure in itself will be the point that will be noteworthy, but the fact that at this time it appears before us as the main figure of an unusually large-scale composition starting association of ideas of many directions. The main figure of the engraving, as we have seen, is the huge bird resembling to an eagle, but also having features differing from it.



Certain elements of its representation have taken shape in the course of its several thousand years' changing, and knowing some more important moments of these changes, we can understand also the certain details of the representation better.<sup>109</sup>

Today it is already a generally accepted fact that the earliest appearance of the Phoenix bird, well known also in the antique, medieval and Renaissance animal symbology, can be discovered in the figure of the Egyptian bennu that very likely in the course of the 1st century A.D., in the Roman Empire, fused with the marks of the mythical Phoenix figure of classical antiquity, has become the basis of the further development of Christian Phoenix symbology.<sup>110</sup> The bennu, whose figure has been preserved in a large number by relief monuments, papyri (Book of the Dead, vignettes), was represented by the Egyptians as a long-legged bird, with two feathers on its head, and essentially to be identified with the heron. These monuments, in the course of the millennia, have created such a firm tradition of representation that did not cease to make its effect perceptible even about the beginning of our era, after the change taken place in iconography.<sup>111</sup>

We find the signs of the changing of the Phoenix figure first in the description of a few Greek and Roman authors, at first with Herodotus, who speaks of Phoenix representations of the size of an eagle and reminding of an eagle's silhouette, seen by him in Egypt. Then the Phoenix is compared with the eagle by Pliny, Philostratus, Solinus and Eusebius, not even mentioning the heron-like form. In the spreading of the eagle-shaped Phoenix representation, very likely, the decisive role was played by the two important moments of the formations of the Phoenix *symbology*, *viz.*: the one is, when in the Roman imperial age the Phoenix took over the symbolic place up to now filled by the eagle on the medals issued on certain special occasions, and the other is, when in the course of the Middle Ages, the Phoenix gradually took over the place of the eagle also in the Christian resurrection symbology.<sup>112</sup> Although the elaboration of the changes in the figure of the Phoenix is, deplorably, very deficient in the fundamental works dealing with Phoenix symbolics, on some characteristic by-groups, in great outlines, we still can observe the changing of the emphases in the representations of the two types.

On the Roman medals we can find both forms. However, the Early Christian monumental mosaic

art (and also the medieval Roman mosaics following this tradition), presumably because the eagle form conjured up memories of the imperial cult, preserve the Egyptian type.<sup>113</sup> On the medieval representations later on unequivocally the eagle form is spread, which remains the fundamental type also in the beginning of the Renaissance.<sup>114</sup> Parallely with this, however, we also find some interesting appearances of the heron form. In the sudden increasing appearance of the Phoenix figure conjuring up the bennu in the beginning of the 16th century, we very likely must take into consideration also the Egypt cult slowly strengthening in the course of the Renaissance. Its first signs manifested themselves in the humanist hieroglyphics, and its presence inspiring a whole iconographic programme can be found first exactly in Rome, on the Vatican frescoes of Pinturicchio.<sup>115</sup> A fresco and a series of tapestries are also connected with the papal court, but already with the person of Leo X. On these we find unambiguously Phoenix representations of the heron form.<sup>116</sup> It is especially noteworthy for us that some pieces of the latter series were also reproduced by the Master of the Die in his engravings. Since the form of the main figure of the engraving discussed by us, as we have seen, resembles mostly to that of the eagle, thus we find ourselves face to face with the two types of representation within the same circle of artists. Thus, we can presume that the conscious selection between the two types was influenced by some definite intention, eventually by the inner connections, or relations of the contents of the compositions.

Together with the falling into the background of the unambiguous bennu type the really existing model of the mythical Phoenix has disappeared, and thus this bird has become an entirely mythical fantasy formation. The eagle form serving more and more frequently as a basis, from time to time was furnished with complementary marks by the source texts and by the certain representations. These served for the differentiation from the eagle. In the case of more simple, attribute-like representations this was not always done, but the drawer of the engraving discussed by us clearly stresses a few characteristic features. These were completed with additional ones by the concomitant verses with the obvious purpose to make the agreement of the representation complete. Such characteristics are the feather crest of the top of the head,<sup>117</sup> which could be included in the description as a





Fig. 22. Title-page of the Lauretum. Woodcut, Firenze, 1515.



remembrance of the heron form, the ornate tail, and the long leg also referring to the wading-bird ancestor. The complements of the verses are: the purple and golden colours and the praise of the exquisite beauty of the bird.<sup>118</sup> Further details of the representation — the flaming logs, outstretched wings, open beak — and the other informations hidden in the first two verses refer already to the epical elements of the Phoenix mythology: to solitary life, death by fire and renaissance.<sup>119</sup>

The references hidden in the questions, in those mentioned above, as well as the reference in verse 5 to the “beautiful works performed through pains”, which are unambiguously referred to the Phoenix by verse last but one, lead us already to the field of the symbolic interpretation of the mythical bird. Glancing through this, we can very soon see that although in the case of the object to be examined by us we have to do with the most frequent and most general formation of antique and medieval animal symbology, in the interpretation discussed in regard to the possibilities we are faced just with an “embarras de richesse”.<sup>120</sup>

In the approach perhaps it can give further help, if the most important types of application of the Phoenix symbology, changing from age to age, are also standing clearly before us. The original Egyptian pith of the legend, reconstructed by the more recent research, will be less interesting from our point of view, since it was unknown to the man of the Renaissance. We shall have, however, to examine those elements of it, which have been transmitted by a late source, Horapollon's Hieroglyphica, to the more educated Italian public of the 15th and 16th centuries.<sup>121</sup>

First we are going to survey in short the antique Roman and medieval Christian development of the Phoenix myth, which in a higher or smaller degree carried in itself also the Egyptian components. In fact, the long age of the Egyptian bennu, its periodical appearance, its intertwining with the Re and the Osiris cult furnished the pith of the antique Phoenix symbology, which unfolded most completely in the Roman imperial age — partly intertwined with the eagle symbology and also enriched by it. We can stress its most important moment, which was already present also in the Egyptian legend, *viz.*: the bird died, in its son it rose from the dead, it renewed, and the appearance of the new Phoenix at the same time also meant the beginning of a new age.<sup>122</sup> The largest group of the Roman Phoenix representations can be seen

on the coins issued in the imperial age, on the verso of the coins. Their meaning, as this is supported also by the inscriptions, was connected partly to the apotheosis of the emperors, referred to their immortality and to the eternity of the empire, and partly in connection with the new emperor it proclaimed the renewal of the empire, a promise for the coming of a new golden age.<sup>123</sup> This type of representation later on, after the Roman model, continues to survive also in the course of the Middle Ages.<sup>124</sup> Similar expectations were expressed, at least according to certain interpretations, in some historical works (in Tacitus, in Pliny the Elder and also in others), which reported on the appearances of the Phoenix, while with Martial, in one of his epigrams, in which we find the first mentioning of the death by fire of the Phoenix, the Phoenix motive turns up as the poetical comparison of the reconstruction, revival of Rome after the conflagration.<sup>125</sup> This interpretation we also find later, in medieval sources.<sup>126</sup>

Christianity discovered the Phoenix myth very early, it used the Phoenix myth in its exegesis, it included it in the system of its artistic representations. After Clement of Rome a whole series of the early Christian writers mention it as a testimony of the resurrection of Christ, as well as of the dead, and of eternal life. This idea can thank its spreading in a wide circle to the numerous reading variants of the Physiologus, a hand-book by an unknown author in Greek language, on natural science, mostly describing animals. This, in Latin translation and in translation to several national languages, among other things, has made also the myth of the Phoenix a common European property.<sup>127</sup> We can find the Phoenix representation in this symbolic sense in most of the Early Christian and medieval artistic monuments.<sup>128</sup> Connected with other elements of the Phoenix legend, of course, also other possibilities of interpretation presented themselves, on which, even if scattered, we find several examples. The Phoenix could symbolize various virtues, *viz.*: hope, constancy, the purity of Christian life, and it could also refer to the dogma of the virginity of Mary.<sup>129</sup> We find its figure with the Italian poets as from the 13th century: it served for the expression of the sentiment of burning in love and of renaissance.<sup>130</sup>

All this extensive mass of symbolic meanings could be expressed with the figure of the Phoenix itself, as well as with reference to the certain elements of the legend. On the engraving discussed





Quella ch'el secol primo aurato e' degno,  
 Che del uiver comun dell'alma madre,  
 Ruppe' la dolce' uia, con falso ingegno,  
 Meno' seco lasciua, e' falsita de,

Di doppia faccia ornata, e' col disegno.  
 Medesmo altroue usato, Poi le strade,  
 Volgendo al bel Parnaso, e' sua famiglia,  
 Le scaccia Hercole fuor, batte' e' scopiglia

Fig. 23. Master of the Die: Hercules, Protector of the Parnassus. Engraving, B 17.





Fig. 24. Ugo da Carpi: Hercules, Protector of the Parnassus. Chiaroscuro Woodcut, B 133.12.

by us, as we have seen, the Phoenix appears in the framework of a larger composition as the main figure of the same. And to be able to interpret this representation correctly, we have to examine also other elements of the composition

The scene of the renaissance of the Phoenix in the legends is generally Heliopolis, its habitation, however, is indicated by the different sources in different regions of the world — generally in the distant, mysterious East.<sup>131</sup> This place is always peculiar, distant from the world of the mortals, identified by Ovid with the Elysium, and by Lactantius, in his poem *De ave Phoenice*, it is described as a paradisaical region.<sup>132</sup> Flying on the highest tree of this region, the Phoenix greets the rising sun with its song every morning (lines 39—42). We can read similarly in Lactantius somewhat further the voluntary preparation of the Phoenix to death: it flies to Phoenicia and there it builds a nest to itself on the top of a high palm tree. Both the country and the tree were named after it (lines 65—78).<sup>133</sup>

The work of Lactantius was written in the first half of the 4th century. Similarly, as from the middle of this century we find in the Christian monumental art such symbolic paradise represen-

tations, on which, on the top of a tall palm tree, also the figure of the Phoenix appears. The earliest of them is the destroyed apse mosaic of the old basilica of Saint Peter from the age of Constantine the Great that has become the basic type and starting point for the later mosaics of similar destination (fig. 18): the apse mosaics of the SS. Cosma e Damiano and the S. Prassede from the 6th and the 9th centuries, as well as the apse mosaic of the S. Giovanni in Laterano, the work of Jacopo Torriti, originally prepared at the end of the 13th century (fig. 19), similarly as the reconstruction of an Early Christian composition.<sup>134</sup> From the viewpoint of the engraving discussed by us the latter work seems to be the most interesting. In fact, there the Phoenix is sitting on a palm tree erecting from among the town walls symbolizing the Paradise. Here the Phoenix is also in the centre of the composition. At this time, we find the revival of the Early Christian and Carolingian art and church culture, also in several fields in Rome, among other things, as the nearest example in the decoration of the Sistine Chapel.<sup>135</sup> And however striking it appears, because of the differences in quality and dimensions, we can find the close analogy of the general arrangement of the Phoenix composition in the *Disputa* fresco of the Vatican Stanza della Segnatura (fig. 20), the form of which conjuring up an Early Christian apse composition has been discovered by the Raphael literature already long ago.<sup>136</sup> For Peruzzi, as we could see already also on an earlier example, nothing could be more natural than the use of the Raphaelesque model.

The written sources generally mention palm tree as the place of habitation and (on some occasions) as the place of the death of the Phoenix, and we see palm trees also on Early Christian representations, according to the meaning, the opulent crowns of verdant trees, as the symbol of the rich fertility of the Paradise.<sup>137</sup> The tree represented on the engraving, however, is a frondiferous kind of tree, in a dry, leafless state. Among the antique sources we find reference only with Pliny (*Nat. hist.* XIII. 4.), saying that the palm on which the Phoenix flew, died together with it, and then revived. However, a later description resembles most to the representation of the engraving discussed by us, which can be read in one of the episodes of the romance of Alexander, *viz.*: Alexander the Great arrives in India, in the gate of the Paradise he sights a tree, without leaves and fruits, among



the branches of which a beautiful bird with a head glittering like sunbeam was sitting — this bird was called Phoenix.<sup>138</sup> The work of Pseudo-Callisthenes was a very popular piece of reading through the whole Middle Ages. For example the description of the meeting with the Phoenix very likely has inspired also one of the Phoenix metaphors of Petrarca (Rime, CCCXXIII.). Its knowledge in the beginning of the 16th century for the designer of the engraving can also be presumed without any special difficulty. After all, the last Italian Alexander romance, still connected with the medieval traditions, the work of Domenico Falugio, entitled "Triumpho Magno", appeared in 1521 exactly in Rome.<sup>139</sup> The Italian Alexander romance achieved the peak of its popularity in the 15th century in Tuscany. In the beginning of the 16th century the centre of interest was transferred to Rome, presumably on the personal influence of the Tuscan Leo X. This assumption is supported by the fact that Falugio, just for this work of his, was crowned to poet by Pietro Bembo on the basis of a brief of Pope Leo dated July 19th 1521.<sup>140</sup>

On the engraving, as we have seen, the big tree rising from the middle of the hilly region, alternating with wooded groves, is surrounded by twelve quadruped animals in a semicircular arrangement. Outside of their circle there is a lion. The fowl are represented by the two falcons and the dove. The twelve animals are arranged on both sides in two groups of three each. Within the animal groups of three, in general two predatory animals each flank one herbivorous animal each, except the group on the right, where a lioness is crouching between two stags. This difference is perhaps justified by the appearance of the lion in a role differing from that of the other predatory animals. In the literary and pictorial sources of the Phoenix legend, known to us, we do not find any antecedents accurately corresponding to such a solution of the representation, at most similar ones to some extent. According to a group of literary works describing it, for example, the Phoenix, after its renaissance, sets out at the head of a flock of birds, and then hostility ceases among the birds.<sup>141</sup> The Phoenix, as the symbol of the Saviour, appears together with a group of animals in one of the 15th century hand-written copies of a medieval didactic poem as an illustration of the Genesis.<sup>142</sup> This example, however, is so isolated and distant that its influence can hardly come into question. At most it draws our attention to the conceptual



Fig. 25. Baldassare Peruzzi: Hercules' Fight with the Nemean Lion. Fresco, Rome, Farnesina, Loggia di Galatea.

possibility of the knowledge of representations eventually occurring in similar didactic works. It is very likely, however, that in the case of the groups of animals we have to count with sources not directly connected with the Phoenix symbology.

The peaceful coexistence of the animals — predatory and herbivorous — in the works of literature and fine arts is a frequently recurring motive, one of the most expressive symbols of the representation of idyllic peace. Even if in periodically changing historical relationships, it always served for the symbolic expression of nostalgic memories referring to the past and of the hopes and desires fed on the same. Its certain groups of animals with a characteristic composition crop up with a striking continuity sometimes through many centuries, and it seems that the artist preparing the composition of the engraving discussed by us also borrowed from this tradition.

One of the classic places of the description of the symbolic "peace of the animals" — and undoubtedly the primary source of the animal groups of the engraving — is the Messianic prophecy of prophet Isaiah: "The wolf shall dwell with the lamb, and the leopard shall lie down with





Fig. 26. Albrecht Dürer: "Ercules". Woodcut, Meder 238.

the kid, and the calf and the lion and the falting together, and a little child shall lead them. The cow and the bear shall feed; their young shall lie down together; and the lion shall eat straw like the ox." (English translation: The Holy Bible. Revised Standard Version, 1952, p. 537)<sup>143</sup> This passage had a strong influence on the literature of Christian patristics, and it strongly influenced also Early Christian art. In medieval symbology, however, later on it was pushed into the background.<sup>144</sup>

The myth of Orpheus is of similar influence on the formation of the animal symbology and iconography as the prophecy of Isaiah. The Orpheus myth became known for the Middle Ages especially after Ovid. On the basis of the so-called Orphic hymns, the theory of the Christian Orpheus, Orpheus like the symbol of Christ, had been elaborated already by the Early Christian Fathers of the Church, which at the time of the Renaissance continued to live in the Neoplatonic interpretations.<sup>145</sup> At this point the Orpheus myth touches the Phoenix legend (Phoenix—Christ) also in its symbolic meaning. And taking into consideration

the composition of the engraving discussed by us it seems that we can count also with the influence of the solution of its form. We can read about the song of the Phoenix, about its hymn to the sun in Lactantius and also in Claudianus. Philostratus writes so to say about the "swan-song" of the Phoenix, thus in a similar conception as it can be seen also on the representation of the engraving.<sup>146</sup> And to listen to the song of Orpheus partly the same animals gathered, as about the Phoenix, and in the same way. The designer of the composition of the engraving could be inspired also by literary sources, but he could borrow ideas also from the contemporary representations of the Orpheus myth.<sup>147</sup>

The representation of the "peace of the animals" in the classic tradition was connected with the golden age conceptions, and it also played a role in the pictorial formation of the Augustan peace ideology. Among the literature of the latter undoubtedly Vergil's eclogue IV was of the strongest influence, in one of whose frequently quoted lines, resounding also in the representation of the engraving ("nec magnos metuent armenta leones" IV. 22), similarly the optimism of the poet is reflected, in contrast to the more doubting expectations of Horace.<sup>148</sup> The myth of the Saturnian golden age becomes rather eclipsed though in the Middle Ages, but later it revives so much the vividly at the time of the Renaissance, especially in the humanist environment of Lorenzo de' Medici.<sup>149</sup>

On the basis of the above examples it seems we can say that the selection and arrangement of the animals on the engraving unambiguously refer to the sources representing the state of peace — that of the paradisiacal or Messianic peace, or that of the golden age or of the Augustan peace —, and presumably, at least on one of the levels of its meaning, it is destined to express some content connected with this sphere of thought. With the placing of the habitation to the Paradise the further development of the Phoenix symbology could be connected with the legend without a hitch. After all, we could already see the germs of the idea for example in the work of Lactantius, in the description of the flock of birds, and we can find them still in another passage of his poem, *viz.*: after the elapse of a thousand years the Phoenix flies on a tall palm tree, "in quam nulla nocens animans prorepere possit, lubricus aut serpens aut avis ulla rapax" (lines 71 and 72).<sup>150</sup> On the engraving discussed by us the exclusion of the lion preparing to jump



and obviously intending to attack, from the circle of the peaceful animals, can be interpreted first of all in this meaning.

If we examine the animals arranged in the environment of the Phoenix, in their numerical relationship, the repetitions and regularities unambiguously permit the conclusion that in their arrangement also arithmetic principles played an important role. Around the tree 12 animals are arranged in a semicircle, 6 each on both sides, in a grouping of 4 times 3. On the tree to the left side 3 birds are sitting. These most fundamental numbers of the antique and medieval number symbolism could not appear here by chance. The question again is rather only, with which of the far-reaching possibilities of interpretation can be counted with in connection with the Phoenix.<sup>151</sup>

If we regard the role of the sacred bird of the sun as one of the original functions of the Phoenix, the number 12 could also refer to the mythical number of the rays of the sun, or — as in the medieval iconographic tradition of the church the place of the sun in many fields was gradually eclipsed by the personification of the year raising less heathen associations — to the 12 months of the year, and 4 times 3 grouping of the animals to the seasons of the year. Sometimes Christian symbolism similarly combines the representations of the year and eternity (symbolized also with the figure of the Phoenix).<sup>152</sup>

The number 12, and its divisors occurring also on the engraving discussed by us, appear also in the poem of Lactantius several times. It is not impossible that these turns of the legend were preserved in Lactantius partly still as the reminiscences of the antique astral and time symbology. That, however, is almost sure that, similarly to the other constituent elements of the poem, the Bible, or its Christian interpretation, is the main source also in the case of the numerical relations.<sup>153</sup>

Since Lactantius describes the habitation of the Phoenix unambiguously as a paradisaical region, and since in the preceding pages we have already seen several signs of the circumstance that on the engraving we can interpret the environment of the Phoenix in a similar way, it seems to be profitable to take into consideration at least a few of the extremely extensive sources in literature and in fine arts of the Paradise representations from the viewpoint of the numerical regularities, effective in them. As it has already been discussed, more or less at the same time with the poem of Lactantius,



Fig. 27. The "Taccuino Senese", f. 8. Siena, Biblioteca Comunale.

there appear similarly in the 4th century the first monumental representations of the Paradise and the celestial Jerusalem connected with the same. These create a centuries long living iconographic tradition in Roman mosaic art. They mould into a form of fine arts the tradition developed in the Jewish Apocalypics, and described especially in the book of evangelist John on the heavenly Revelations, the Messianic revelation filled with Christian content.<sup>154</sup> The picture drawn up in the concluding chapter of the Apocalypse is not only fascinating, but affecting also the composition of the engraving it appears to be determinative in such a degree both in its details and in its whole spirit that we deem the quotation of some lines of it to be definitely illuminating:

- Apoc. 21. 2. And I saw the holy city, new Jerusalem, coming down out of heaven from God, prepared as a bride adorned for her husband;
12. It had a great, high wall, with twelve gates, and at the gates twelve angels, and on the gates the names of the twelve tribes of the sons of Israel were inscribed;



13. on the east three gates, on the north three gates, on the south three gates, and on the west three gates.
14. And the wall of the city had twelve foundations, and on them the twelve names of the twelve apostles of the Lamb.
27. But nothing unclean shall enter it, nor any one who practices abomination or falsehood, but only those who are written in the Lamb's book of life.
22. 1. Then he showed me the river of the water of life, bright as crystal, flowing from the throne of God and of the Lamb.
  2. through the middle of the street of the city; also, on either side of the river, the tree of life with its twelve kinds of fruit, yielding its fruit each month; and leaves of the tree were for the healing of the nations.
22. 14. Blessed are those who wash their robes, that they may have the right to the tree of life and that they may enter the city by the gates.
15. Outside are the dogs and sorcerers and fornicators and murderers and idolaters, and everyone who loves and practices falsehood.

(English text taken from: The Holy Bible, Revised Standard Version, revised 1952, pp. 979–980.)

The picture of the Paradise in the course of the Middle Ages both in theology and in the iconography of fine arts occupied a central place. In the intertwining network of the ideas built upon one another, according to the different symbolic interpretation of the representations the elements, the details frequently changed, but the hierarchic structure of the composition, the order of the number relations always remained permanent.<sup>155</sup> In the central axis stood the representation referring to the deity and in connection with it to eternal life, to redemption, *viz.*: Christ, the cross, the lamb, the tree of life or, on Torriti's mosaic and also on the engraving discussed by us, exactly the Phoenix. In its neighbourhood, around it or under it there are references to the four gospels: the four paradisiacal rivers, four towers or the

four sides of the city, etc. — on the engraving the four groups of the animals. All these could, of course, mean also something else, *viz.*: the four virtues, or the four elements, the cardinal points, the four seasons, etc.<sup>156</sup> The symbols of the twelve apostles: twelve wings of door, twelve lambs or doves, or the dozens of other possibilities of typological expression that were replaceable also by each other.<sup>157</sup> The twelve animals of the engraving arranged in a semicircle connect, in all probability with this sphere of motives. The number three, as an element of reference to the Holy Trinity, can occur in the most different forms, as the most frequent motive of medieval number symbolism. It appears also in the Physiologus at the mentioning of the parallel between the lives of the Phoenix and Christ.<sup>158</sup> On the engraving discussed the groups of three of the animals and the stressed group of three of the birds hide in themselves an unambiguous allusion referring to this.

On the basis of the facts surveyed in the foregoing we feel we did not entirely misunderstand the engraving discussed by us, if, at least on one of the levels of its meaning, we regard it as a symbolic Paradise representation. In this case, of course, we could come to new road-junctions, if we would try to follow up the different possibilities of the allegoric interpretations of the Paradise effective in the course of the Middle Ages. For a direction, however, we can turn perhaps to Augustine, whose influential allegoric Paradise interpretation was also of a summarizing character, and at the same time it also served as a starting point and as a standard for the later discussions.<sup>159</sup> For Augustine the Paradise could mean the community of the faithful, the blessed and the Church itself; the tree of life could mean wisdom and Christ himself; the tree of knowledge could mean the bitter experience of the disobedient and free will; the four rivers could mean the four principle virtues and the gospels; the trees and fruits of the Paradise the useful knowledge, the virtuous life of the pious ones, and the saints themselves, the works of the saints. With this he essentially sums up the evangelic and apostolic teaching on the Paradise, which served as a moral lesson, and at the same time as a direction for the other-worldly life. He draws up that picture of it as the highest Christian mystery, which appears also in the Early Christian Roman monumental art, and which determined very likely also the meaning of the engraving of the Master of the Die, *viz.*: the spi-





Fig. 28. Baldassare Peruzzi: Study for a Triumphal Arch for Leo X. Drawing, Florence, Uffizi.



ritual centre of the composition is theophany (the Phoenix stands in place of Christ) and the flock of the faithful, of the blessed contemplate God in the happy paradisaical peace.<sup>160</sup>

In this abstract, general sense the engraving is the representation of a Messianic vision, *viz.*: it represents the ancient, original unity of Christ, the Church and the faithful, their idyllic, paradisaical condition. This condition, however, is far from being undisturbed. The lion loitering around the peaceful group of animals can take up its most fearful form to be imagined in medieval animal symbolism, and then it becomes the living personifier of the evil one watching for the faithful: "Be sober, be watchful. Your adversary the devil prowls around like a roaring lion, seeking some one to devour. Resist him, firm in your faith, . . ." (The first letter of Peter, 5. 8–9. English translation taken from The Holy Bible, Revised Standard Version, revised 1952, p. 959).<sup>161</sup> The idyllic mood of paradisaical peace suddenly turns grave, and in the rich diversity of contents of the representation the stern unanimity of the words of apologetics is apparent. The sheet becomes an admonition: it is a message, a demand to the faithful to the protection of the ecclesiastic congregation.

In the course of our research made so far we have surveyed the periodically changing symbolic manifestations of the Phoenix myth. Then counting though on the theoretical possibility of the diversity of manifestations, we have followed through the threads connected with the Christian interpretation of the myth, since the unbroken tradition of one and a half millennia seemed to ensure the validity of this interpretation. In the knowledge of the contemporary customs of representation in symbolic art, we however, can not at all hold for sure that, even if our opinion was correct regarding the meaning of the engraving composition, we have entirely exhausted the relevant possibilities of expression. We are encouraged to attempt a "multi-layer" interpretation also by the Phoenix interpretation of the humanist Pierio Valeriano, the first summarizer of Renaissance hieroglyphics, working in these years in Rome, in the environment of the papal court, being in connection with the most significant personalities, scholars, writers, and artists.<sup>162</sup> The list of authors of Valeriano (a characteristic example of syncretic Renaissance myth interpretation) bears witness

to a good knowledge of the most important sources of the Phoenix legend: of the Christian writers he quotes Tertullian and Lactantius (the latter among the heathen writers). Of the Roman writers he quotes Ovid, Manilius and Pliny, but — as a result of the nature of his work — he relies in the greatest degree on the opinion of Horapollo. What is most noteworthy from the viewpoint of the engraved composition, is that he emphasizes Pliny's report on the palm tree bearing an identical name with the Phoenix, withering and greening out again, as well as three important passages of the Phoenix interpretation of the old Egyptians from Horapollo, quoting them almost in full, *viz.*:

*La rinovazione*

I Sacerdoti d'Egitto . . . quando egli fusse avvenuto, che qualche cosa per lungo numero d'anni fusse stata intermessa . . . i giuochi, o spettacoli pubblici, i sacrificii, le cere nove, le supplicationi, e le publiche preghiere, che si facevano a i dei, i costumi, i riti, i splendori de i Trionfi, o qual ch'altra cosa cosi fatta; e che poi questa medesima si fusse rinovata, o ristaurata; per significare questa cosa, solevano scolpir', e figurare una Fenice. (p. 251)

*Una longa lontananza*

. . . significavano per quest' uccello, colui, il quale dalla sua propria casa partito, et andato in pellegrinaggio, e molto tempo ne sia stato lontano. (p. 252)

*La prestanza, et eccellenza sopra l'altre cose*

. . . significava ancora una Prestanza, et eccellenza sopra l'altre cose; e cosi se uno fusse stato chiaro, e famoso in qualche dote, o d'ingegno, o di corpo, o di ricchezze, dicevano, che questo tale inondava, otraboccava . . . (p. 253)

Valeriano, finally, does not deny the Christian interpretation of the Phoenix figure, moreover in connection with Tertullian he confirms that in it we have to see the symbol of one of the greatest mysteries of Christianity — but he opens also another sphere of interpretation that is earlier than Christianity, became eclipsed, and has been buried in oblivion. Just therefore he feels that it needs longer expounding and explanation. Valeriano, of course, (using his own expression), is only a "whimsical eccentric", who deals with the elaboration of a (we could say) "synthetic" symbology,



with its general possibility. And sometimes also he himself feels that he still has to assert the sense of his collecting work before his contemporaries.<sup>163</sup> For us, however, he is now definitely interesting. In fact, he shows the abstract theoretical side of such a symbolic formation, whose concrete realization we could also see from the same time. Thus, we should sum up, what according to Valeriano the Phoenix meant for the "Egyptians", *viz.*: renewal, returning home after a long absence, and excellence above everything.

Also in the course of our previous analyses we have already arrived on one occasion at the person of Leo X, the pope and the representative of the Medici family, as the final source of the sphere of thought of a representation. And in the literature dealing with the artistic culture of this period we can find the almost innumerable examples of that unparalleled diversity, inventiveness, by which the pope (and his environment) found a fascinating, diversified and always new form of expression for their ideas destined for propagation in words, pictures, both in lasting and ephemeral forms of art. We have just a little to be immersed in this glittering world, and we immediately come across the figure of the Phoenix with a self-evident naturalness.

The year 1512 with the election of Giovanni de' Medici to pope meant the spectacular end of the 18 years' exile of the Medicis: they could return to Florence, and they also could get a foothold in Rome. For making people swallow the bitter pill of the taking over of power a single means offered itself, and the descendants of the family next in turn took also advantage of this in all possible ways: they presented their regime as the organic continuation of the government of Lorenzo il Magnifico, as the return of the *pax Medicea*, as the restoration of the old golden age.<sup>164</sup> The mood of the ecstasy of joy quite natural within the Medici party, and artificially exaggerated outside it was well suggested by the festivities of the year 1513 both in Rome, as we have seen, and in Florence. The Florence carnival of the year 1513 (February 6th to 8th) by several months in anticipation, was started to be organized by two groups of youths of the Medici party, whose names conjured up the memory of the old Medici impresas. Giuliano de' Medici, Lorenzo's son, stood at the head of the company named *Diamante*, and Lorenzo di Piero, Lorenzo's grandson, stood at the head of the company named *Broncone*.<sup>165</sup> The

festivity itself is described by Vasari in the biography of Pontormo (Milanesi, VI. 251—4), where he clearly explains also the allegoric meaning of the name of the latter society, *viz.*: "aveva per impresa un broncone, cioè è un tronco di lauro secco che rinverdiva le foglie, quasi per mostrare che rinfrescava e risorgeva il nome dell'avolo". (Otherwise the greening out dry laurel branch at the famous "Giostra" of 1469 was Lorenzo's "impresa amorosa".)<sup>166</sup> Both societies marched up living picture allegories. In the seven carriages of the *Broncone* society the salient mythical and historical figures of Italy appeared beginning from Saturn (!) to Trajan, and the procession was closed in the seventh carriage by the allegoric composition symbolizing the golden age. In the middle of the carriage there was "una gran palla in forma d'apamondo", from which a naked child with gilded body stepped out "il quale rappresentava l'Età dell'Oro resurgente, e la fine di quella del ferro, della quale egli usciva e la fine di quella del ferro, della quale egli usciva e rinasceva per la creazione di quel pontefice: e questo medesimo significava il broncone secco rimettente le nuove foglie . . ." (Vasari—Milanesi VI. 254). The programme of the living pictures was composed by Jacopo Nardi, and the people marching up sang the carnival "canti" written by the author for this occasion (*I sette trionfi del secolo d'oro*). The closing lines of the second stanza:

ma ora essendo in fondo,  
torna il secol felice;  
e come la fenice,  
rinasce dal broncon del verde alloro:  
così nasce del ferro un secol d'oro.<sup>167</sup>

Two years later, a collection of poems appeared, dedicated to the young Lorenzo, founder of the *Broncone*, on its title-page with the Phoenix in the foliage of a laurel-tree (fig. 22). The lines of the introductory verse unambiguously refer to the analogy of the Phoenix, the renewal of the gens *Medicea*:

Phoenix est hodie Laurus, ut ales erat.  
Quis neget hoc? similis tempus monstratur in omne  
Laurus, et est Laurus, Laurus ut ante fuit;  
Qui post exilium gaudet potuisse renasci.<sup>168</sup>

In these literary representations and representations of fine arts the Phoenix figure, as the herald



of the new golden age (together with the other great topos of Renaissance symbology, the symbology of the reviving vegetation)<sup>169</sup> — with the mediation of the golden age mythology developed around the *Magnifico*<sup>170</sup> — appears again in an antique, heathen form. That one, who starts the process of renascence, who carries the promise of fulfilment, can only be a significant personality, the most prominent member of the Medici clan, who returned after a long absence, — and this at this time is indisputably the pope, Leo X, or the one designated by him for this role. We can by no means regard it surprising that in the panegyric literature of the 1510-s we also find Leo as Phoenix.<sup>171</sup> His person, however, is not only a guarantee of the return of the Saturnian golden age, but at the same time it is also a pledge of the unity of the Christian Church, of the liquidation of discord in faith, of the coming of Messianic peace,<sup>172</sup> — and at the same time it is also the embodiment of the peaceful coexistence of the two worlds, of heathen and Christian culture.

We do not know exactly the original purpose and designation of the composition of the Phoenix engraving. On the basis of the characteristics of its style, of its subject-matter, and of its whole sphere of thought, we can presume that it could be prepared in the 1510-s. Knowing at this time Peruzzi's close connection with the papal court, his participation in its programmes, we cannot think it to be excluded that the idea of the composition arose exactly on the occasion of some of the festivities. The allusion to the pope, to the Medici family was very likely still perceptible for the contemporaries. The allegorization without human figures, merely with animal figures could belong among the typical examples of the hieroglyphic, pre-emblematic way of representation fashionable in those days.<sup>173</sup> The Phoenix with its characteristic animals of the "peace of the animals" accurately fulfils those most important demands, which soon afterwards were placed by Paolo Giovio before the ideal "impresa", the modern allegoric representation, *viz.*: possibly it should not use human figures, but only interesting animals; part of it should be perceptible for everybody, while another part only for certain people. We find also several allegoric works of similar solution in the court of the pope.<sup>174</sup> The engraver made his copy already something later, very likely one or one and a half decades after the coming into existence of the composition. The person of the pope has

changed: he is Clement VII, but still a Medici. The public is partly the same, at the most of a broader circle. Very likely, the message in cipher of the representation was recognized still by many, while others needed some explanation. The verses themselves are also laconic, but: *Sapienti sat.*

The *copperplate engraving B 17* (fig. 23) of the Master of the Die, as has been already mentioned, even if indirectly, preserves such a composition, in the case of which Peruzzi's autorship is guaranteed by the earliest and most direct sources.<sup>175</sup> The reproduction is inasmuch secondary, as it was prepared after the chiaroscuro woodcut (fig. 24) of Ugo da Carpi, following his model very accurately. The composition of the engraving tallies with that of the woodcut in every detail.<sup>176</sup> It differs somewhat only in the formation of the figures, as a consequence resulting from the individual character of the engraver and from the representation peculiarities of the copperplate engraver's technique. The engraving, in its general impression is devoid of the dramatic mood of the woodcut, it is rather idyllic, descriptive in the details. In accordance with this, in the woodcut the dynamic, animated details, while in the engraving the representation of the calm groups of figures is more successful. On the engraving again two four-lined verses assist in the interpretation of the composition.

The chiaroscuro woodcut is the work of Ugo da Carpi made after the (lost) drawing of Peruzzi, as the signature to be read on the bottom of the plate indicates: *BAL . SEN PER . VGO* (Baldassare Senese, that is Peruzzi, by Ugo da Carpi).<sup>177</sup> The composition, as has also been mentioned, is described also by Vasari, actually in full (thus also regarding the preparation of the wood block) as Peruzzi's work, which would be made by him after Ugo's design (Milanesi, V. 422). The hand-books on graphic art adopted Vasari's standpoint up to beginning of the last century, in later literature, however, beginning with Bartsch this assumption is unambiguously rejected.<sup>178</sup> The technical sureness of the woodcut really does not show the hand of an amateur, and if the drier character of the sheet is in a certain degree different from the general style of Ugo's woodcuts, this can also result from the character of Peruzzi's drawing, which, differing from Ugo's main models, the designs made by Raphael and his school, used still less frequently the wash becoming fashionable at this time, and shaded in a more traditional way with cross-



hatching. The woodcut was prepared with the use of two blocks. According to Vasari's assertion though, this method was characteristic of Ugo's early Roman works, however of his known and dated woodcuts just the earliest ones (from 1518) are printed from several blocks, while several sheets printed from two blocks are to be found also among the later ones. It is very likely that the number of the blocks used depended always rather on the technique of the design.

The first definition of the "subject" of the woodcut and the first description of the composition originate also from Vasari, *viz.*: "... una carta d'Ercole che caccia l'Avarizia carica di vasi d'oro e d'argento dal monte di Parnaso, dove sono le Muse in diverse belle attitudini, che fu bellissima;" (Milanesi V. 422).<sup>179</sup> Thus, the composition represents the Parnassus, with Apollo, Minerva and the Muses. Behind them Hercules is represented as he is driving out a female figure, clasping treasures (a bowl, a jug, a money-bag, a long chain), the personification of Avaritia (?),<sup>180</sup> from the sacred home of knowledge and art. In the background there are antique buildings: a triumphal arch, a temple (?), and parts of a Pantheon-like building. In their topographic character, however, these buildings rather refer to Rome, than to the Parnassus. Since the woodcut does not simply visualize a known mythological story, but it mixes mythological and allegorical elements in an unusual way, we can presume that with their connecting the artist wants to convey some special say. The sense of this, however, we cannot grasp already with the simple viewing of the composition. We have to solve a representation turned to a puzzle. Vasari, as has been seen, got not further than the enumeration of the generally known iconographic elements of the scene, and than the praise of the beauty of the shaping. Thus, the sense of their relationship has remained hidden already also for him. This shows the meaning of the composition was connected either very tightly to a definite sphere of thought, or to a definite date, or to a not too long period of time, by the dissolution or passing of which its sense has rapidly become obscure. The two explanatory stanzas of the engraved variant of the composition remain our only foothold. We must, however, be cautious with the use of these, as long as we have not established the difference of time between the preparation of the woodcut and of the engraving, and the importance of the difference from the viewpoint of the mean-

ing of the representation, respectively of the eventual change of the same. At any rate, the accurate definition of the time of preparation of the engraved composition, of its place and circumstances seems to be essential also in this case to be able to step farther, for the hope of the possibility of a correct interpretation.

All signs point to the fact that both the woodcut and the engraving were made in Rome with an almost doubtless surety. In accordance with this, the extreme limits of the time of preparation of the woodcut are 1516–18 and, presumably, 1527, the initial and closing dates of the stay of Ugo da Carpi in Rome. And the engraving was made very likely in the second half of the 1520-s, similarly to engraving B 25, already discussed, as an early work of the Master of the Die.<sup>181</sup> We could get a more accurate date, if we could include the composition into the chronological order of the development of Peruzzi's style. This was attempted recently by Frommel, and at the same time he also came forward with a very interesting hypothesis also in connection with the interpretation of the composition.<sup>182</sup> In his opinion the woodcut could be prepared at a time between 1522 and 1524, and its issue would be connected with the death of Pope Adrian VI, or with the election of Clement VII. The composition would express the conviction of the artists in an allegoric form that after the dreary period of Adrian, once more in a Medici pope, Clement, they will find again a liberal patron, and Clement, similarly to Hercules, will drive out avarice and greed from the world of the artists. The interpretation seems to be very convincing. The idea, as Frommel writes: "ein Lebensproblem der Renaissancekünstler", can be found in the writings of Cellini, Fr. da Olanda, and Vasari, and Adrian's avarice, hostile attitude to art is scourged really very sharply for example by Valeriano, Giovio, as well as certain pasquinades.<sup>183</sup> The fact cannot serve as an earnest counter-argument either that Clement proved by no means to be a worthy successor of his elder cousin, Leo in the patronizing of art. In fact his great economy, just in the first period of his pontificate, incurred the anger of those affected.<sup>184</sup> As a matter of fact, all this did not become evident at once. At any rate, we can already meditate on the circumstance, whether merely the forgetting of the bad memory of a dead could demand such a sharp attitude, such a vehement action. In fact, the opponent of the energetic Hercules figure of the engraving seems



to be a dangerous active enemy. The weakest point of Frommel's assumption is however that the stylistic characterization of the woodcut examined by him and its date of preparation established by him does not seem to be quite convincing, and well founded. The author, deplorably enough, without a special argumentation, places the composition in the chronological order of Peruzzi's stylistic development between the so-called Bentivogli cartoon and a cartoon representing the Presentation in the Temple. Peruzzi between June 1521 and August 1523, at the time of his stay in Bologna, prepared the modello representing the Adoration of the Magi<sup>185</sup> for Count Giovanni Battista Bentivogli, whose guest he was. He returned to Rome in the summer of 1523, and soon after he received a commission from Filippo Sergardi for the preparation of a fresco representing the Presentation in the Temple for the church S. Maria della Pace. For the latter composition he made a design very likely in 1523—24.<sup>186</sup> On both cartoons one can observe well those manneristic features that were more and more apparent in Peruzzi's painting on the influence of the Raphael school becoming independent as from the beginning of the 1520-s. Characteristics of these were: outlines striving for a softer, ornamental effect, a nervous, decorative folding of the draperies, strongly twisted, elongated figures, with complicated, counterpoised gestures. From all this almost nothing can be seen on the woodcut. The composition is considerably more conservative, and even if with a multiple transposition, it reflects the spirit of Raphael and of the High Renaissance. The figures are more stubby in their proportions, their shaping and movements are functionally organized, harmonically balanced. In what they differ from the Raphaelesque classic forms, that is not the precipitation of the new stylistic trend, but Peruzzi's throughout preserved late Quattrocento stylistic heritage and to a certain extent his limitedness in the use of the methods of representation of High Renaissance.

Peruzzi, as has been seen, from the very beginning of the 1510-s, persistently and gradually builds into his art the results of the way of representation of the Roman Renaissance painters, first of all those of Raphael, in the meantime himself similarly changing. The whole second decade in the spirit of this development can be regarded more or less as a uniform stylistic period, as compared with which the beginning of the 1520-s will

bring a change. The composition of the woodcut can be inserted more smoothly into the series of works made in these years than into that of the later ones. The figure of Hercules follows the Hercules type of the ceiling of the Loggia di Galatea<sup>187</sup> (fig. 8) in its gesture, in its lineaments, in the details of its attire. The drawing of its figure is in anatomic elaboration a more developed variant of the earlier example. Apollo's misdrawn back is not a manneristic distortion either, but the same anatomic deficiency (although on a more developed scale) to be observed well also on another Hercules figure of the Loggia di Galatea<sup>188</sup> (fig. 25).

The composition, regarding its sources, is rather heterogeneous. Peruzzi borrowed the ensemble of Hercules and the female figure driven by him from one of Dürer's woodcuts ("Ercules", B 127) (fig. 26), made about 1496, of course, transplanted into the style of the Roman school.<sup>189</sup> Presumably, this group, as well as the Muse leaning on her elbow, supporting her chin, in the background were that evoked Vasari's recognition. The type of the latter appears also on several antique Roman reliefs. For the representation of the ensemble with the sitting Apollo, however, the model was very likely a relief fragment got lost since then, which still must have been known to Peruzzi. After all, as has already been mentioned in the case of the altar of Scipio Oretius, among the copies of drawing of the Siena pattern-book we also find a rough sketch made by him of the relief<sup>190</sup> (fig. 27).

Since Ugo da Carpi arrived in Rome between 1516 and 1518, the woodcut itself could not be made earlier than the second half of the 1510-s.<sup>191</sup> The fact that the drawing prepared by Peruzzi could not be earlier than this time either, is indicated by the phase of the development of its figure style, and by the characteristics of the buildings of the background. These in fact show the influence of the architectural details to be seen on the frescoes of the Stanza dell'Incendio (1514—17), and on certain pieces (The Sacrifice at Lystra, St. Paul preaching at Athens) of the series of tapestries representing the life of St. Peter and St. Paul. Among Peruzzi's frescoes the nearest stylistic analogies can be found perhaps in the frescoes of the Palazzo della Cancelleria (about 1519) and of the Villa Stati (about 1519—20)<sup>192</sup> — thus we can regard the end of the 1510-s, eventually the very beginning of the 1520-s as the most likely date of preparation of the composition. This time, however, is still the last period of the pontificate of Leo X.



With the change of the date, of the circumstances, the attempt of interpretation made by Frommel regarding the actual intention, purpose of the composition loses its ground. Independently from this, the message of a more general validity hidden in the representation and discovered by Frommel: art needs open-handed patrons — preserves its strength also in the new environment, moreover, knowing the attitude of Pope Leo to arts, it fits close into this relationship less constrainedly. In one of Peruzzi's drawings (fig. 28) that could have been prepared for one of the festivities of 1513 or for one of the festivities of similar character following after this, we can recognize also an earlier variant of the composition.<sup>193</sup> On the decoration project the sketch of a four-columned triumphal arch can be seen, on the framework of this the name of Leo (LEO. X. P. M.), under this his papal insignia and the Medici coat-of-arms appear. Below in two rows of female figures, according to Peruzzi's inscription "muse", can be seen. Among them, at least judged on her characteristic helmet, apparently Minerva is standing, as the second figure from the left, representing the sciences. In the middle there is a small hill, according to its inscription the "parnasso", on it a lion is sitting, under its paw the Medici sphere can be seen. In the knowledge of the lion symbolism of the age it is: Leo X, as the leader of the Muses, the patron of arts and science. It was a characteristic example of antiquization just at the time of the pontificate of Leo becoming more and more prevalent in the circle of the humanists that panegyric literature frequently compared the pope with Sol or Apollo the sun-god.<sup>194</sup> And that this association of ideas could not be unknown even for the broader public, is shown by the Pasquino, which in 1513, in the year of the election of Leo X, at the usual festivity of St. Mark's day assumes the figure of Apollo, and in his versified congratulations he praises Leo as the friend of the Muses and of peace.<sup>195</sup> The author of the pasquinade, similarly to many other contemporaries of his, also greets Leo as the harbinger of peace. We see Minerva both on the drawing in the Uffizi and on the prints, in the group of the Muses, and this perhaps permits us to discover again a message of general validity pointing farther than the narrower circle of artists, in the representation. The contemporaries, as we have seen already several examples for this, saw in the pope nothing less, than the creator of a new golden age, and the composi-

tion preserved in both the woodcut and the engraving, a visualization of the empire of Apollo, in the spirit of Virgil ("... iam regnat Apollo"), can also refer to this.<sup>196</sup> For the author of the versified explanation on the engraved variant made very likely one decade later, this allegoric reference still could be unambiguous, since in the first line of the first *quattrino* he speaks just about the danger threatening the golden age. And as the architectural details to be seen in the background indicate for us, this golden age is: the golden age of Rome.

If we compare the engraved composition and the drawing in the Uffizi, prepared in 1513 or one or two years later, one essential difference of the content strikes our eyes at once. On the drawing Leo X. occupies the middle of the composition as the victorious Apollo, while on the engraving Apollo, Minerva and the Muses, like a group threatened by some danger — not too anxious though — appear on the edge of the representation, the real, active protagonist of which is Hercules. We could regard the hero also this time as the impersonal champion of virtue, as we find several examples for this in a whole series of representations,<sup>197</sup> but again too many signs point to the possibility that we should identify also the figure of Hercules rather with a further role of Pope Leo. In the course of the iconographic analysis of the ensembles, Shearman discovered among the emblems on the ceiling of the Stanza d'Eliodoro, and among the allegoric representations decorating the borders of a series of tapestries of the Vatican, several, more or less hidden Hercules representations, the presence of which could have an explanation only brought into connection with the person of Leo X.<sup>198</sup> The most unambiguous references can be found in the work of Egidio da Viterbo written in 1513 and dedicated to Pope Leo, in which the author discusses the figure of Hercules as the mythical archetype of Leo, starting out from the consideration that he was the first Tuscan hero, who wore the *signum leonis* (the lion's skin), and at the same time he was also *exemplum virtutis*, the champion of virtue.<sup>199</sup> The patronage of Hercules over the Florentines as a myth fostered as from the ducento through generations ensured for him a special worship even in the years about 1500. This worship attained its peak in the work of another humanist of less firm credit, coming from Viterbo, Annio da Viterbo, who made the antique hero exactly the founder of Florence.<sup>200</sup> The politically conscious



Hercules cult of the early Medicis was continued almost without a break by the representatives of the family in the beginning of the 16th century. On the occasion of the entry of Leo X to Florence in December 1515 one of the most significant figures of the allegoric decoration of the festivity arranged for him was “una grandissima Statua di Ereole colla Clava in sulle spalle”, made of wood covered with clay, but painted to have the effect of bronze. It was very likely the work of Bandinelli.<sup>201</sup> The transplantation of this Florentine tradition to Rome and its becoming popular there is again testified by the Pasquino. In 1517 it was dressed as Hercules, representing his fight with Cacus, according to the explanation of the verse as a reference to Leo’s war fought against the Duke of Urbino.<sup>202</sup>

But against whom or what does the Hercules or Leo X of the engraving fight? Against whom must he defend the Parnassus created by him, the “peace of Leo”, the new golden age of Rome? The number of the enemies is like a host, and only the references hidden in the frescoes of the stanzas of the Vatican Palace almost come up to a war chronicle.<sup>203</sup> The painting of the fresco cycles went through the time of reign of four consecutive popes. The political content of their programmes can sometimes be more or less unambiguously established. In other cases, as for example in the case of the Stanza d’Eliodoro, their interpretation is, to use Shearman’s expression, built on intuition, that is only on conjectures. The assumption of the actual political meaning in this case for example is forced out merely by the fact that besides that no other connecting link can be found between the certain scenes.<sup>204</sup>

The problem of interpretation of the frescoes of the Stanza d’Eliodoro, of course, has not been chosen by us by chance. The actualizing references of the fresco giving the later name of the hall was already recognized also by Vasari (Milanesi, IV. 345), and what is most interesting for us, he describes it with the same words, as in the case of the engraving discussed above: the hero of the scene on the fresco is “papa Giulio che caccia l’avarizia dalla chiesa” — just like Leo-Hercules does it with the enemy invading the Parnassus. The biblical story making the pith of the fresco composition leaves no doubt at all regarding the activeness and dangerousness of the invader, and the attempts of interpretation do not lose sight of this either, *viz.*: they refer it unambiguously and

with justification to the outer or inner enemy actual just at the time of the preparation of the fresco, to the French, or to the schismatic cardinals backed by the French.<sup>205</sup> The energetic figures of the engraving reproducing the Peruzzi composition, apparently can rather belong to some similar sphere of thought. At any rate, in some relationship of similar kind perhaps they could be interpreted more adequately, than as a reference to the bloodless figure and avarice of Adrian VI.

We can perhaps attempt a last assumption starting out from the probable date of the preparation of the drawing (and the woodcut) and from the allegoric explanation of the copperplate engraving appearing to be comparatively reliable. The enemy invading the Parnassus — as we can read it in the *quattrini* — bringing immorality and falsehood along with itself devastates the golden age (of Leo X), and with a false trick it is going to rob the treasures — the property taken in actual or figurative sense — of those living in this happy world.<sup>206</sup> The conquerors frequently invading Italy at about that time came with soldiers, and had no need for a trick, at the end of the 1510-s, about 1520, however, also a new enemy appeared, perhaps even more formidable for the papal Rome, and this was Protestantism, the unfolding of Reformation.

Pope Julius II was still fighting with the inner opposition formed by the conciliarist cardinals, which had successfully been pushed back by Leo X, by this delaying for a short time the imminent schism. By this time, however, already the opposition in Germany also started attack. From the far-reaching theological controversies becoming deeper and deeper, which finally led to the dissolution of the unity of the Christian Church, it is perhaps sufficient to bring up a few moments. The chronological order of the events well known to us in broad outlines is as follows: October 31, 1517 — the pinning up of Luther’s Wittenberg theses; 1518 — theological fights between the Roman standpoint (Tetzels, Prierias, Cajetan) and Luther; 1519 — the question of the election of the emperor in the centre, the putting of Luther’s lawsuit on the agenda — one of the main urgents of his sentencing is also cardinal Giulio de’ Medici (!);<sup>207</sup> June 15, 1520 — the issue of the bull beginning with the words *Exsurge Domini*, the sharp condemnation of Luther’s teachings, a lofty warning to the faithful, *viz.*: mendacious teachers come, foxes are lurking around the vineyard of the Lord,



a wild-boar comes from the forest to destroy it.<sup>208</sup> Finally January 3, 1521 — Luther's excommunication in the bull beginning with the words *Decet Romanum Pontificem*.

Pope Leo obtained knowledge of Luther's attitude perhaps through the archbishop of Mainz in the beginning of 1518, and presumably he followed the course of the cause continuously.<sup>209</sup> It could not be doubtful even for a moment that the attack was directed against the authority of the Church, against the superiority of the pope and the Roman Holy See.<sup>210</sup> In the disputes of 1518–19 the question of the relation of the pope and the council is raised again, and among the theses of 1517 especially the problem of No. 58, the question of the clemency treasure (*thesaurus ecclesiae*) of the Church;<sup>211</sup> then in the course of 1519–20, especially in the writings of Ulrich von Hutten becoming more and more vehemently aggressive (*Vadiscus sive Trias Romana*), and evoked by them, the flaming up again of the disputes about the donation of Constantine the Great (*Constitutum Constantini*), which doubted the bases of the secular power of the Church. The energetic attitude of the pope in 1520–21, at least looking at it from the viewpoint of Rome, created the illusion of the taking of the upper hand by the Holy See. By this time the anti-Lutheran polemy could be known already in a broader circle also in Rome, at least the pasquinades of the year 1521 refer to this, which besides the touching on other actual problems also contained outbursts against Luther.<sup>212</sup>

Peruzzi, through his close connections with Agostino Chigi, and several ecclesiastic persons, as well as with the papal court, could gain knowledges of several details of the events also from direct sources.<sup>213</sup> If our assumption is correct, by which we have referred the composition to the person of Leo X, then July 1521, the time of Peruzzi's moving to Bologna, is the date *before* which his design for the prints must have come into existence. Perhaps we are not mistaken too much, if we try to interpret the Hercules allegory in the atmosphere of this rough and vehement polemy, as a less direct reference than that of the polemical essays, and still a rather definite allusion to the fight carried on by Leo X against those endangering his pontificate of the Renaissance style, the unity of the Roman Church, and both the mystic and the secular property of the Church, against the "treacherous" attackers, who act under the disguise of the "true" faith. In the first period

of the fight the woodcut of Ugo da Carpi was prepared. One decade later, when the composition was engraved by the Master of the Die, the Roman Church carried on at the most rear-guard fights, Clement VII, however, as an active participant in the events taking place at the time of Leo's pontificate, as well as the member of the family next in turn could regard himself as the continuer of Leo's cause. The Hercules of the copperplate engraving thus undergoes a personal change, or more accurately the idealized features of Leo are assumed by Clement. He takes energetic measures against the attackers of the one time golden age, "...le scaccia . . . fuor, batte, e scopiglia."

The four copperplate engravings, if we have approached the interpretation of their meaning correctly, in the mirror of Peruzzi's activity flashed four pictures on Leo's "golden age", on the unparalleled salient decade of Roman Renaissance culture in spite of its historically negative elements. Even if signal-like, the representations rendered perceptible for us the unfolding, the peak of this flourishing of arts, and the approach of its disastrous end. Of the original glittering of the picture, of course, little has remained, and we should not seek the reason of this only in the fact that the engravings, with their narrower means, were unable for the true interpretation. The deeper reason is very likely that all this is already only a tired reflected light. A few years after the Sacco we could witness also in different fields of artistic life, how Rome tries to get straight again, how Clement VII tries to bring back again the old golden age of Leo X, the result, however, is very modest everywhere.<sup>214</sup> The choice of subject of the engravings is symptomatic: there are no more splendid festivities, no new commissions for artists for representative decorations — there remains the remembrance of them. The upswing of the edition of engravings itself in these years is also connected with the general situation to a certain extent. We know from Vasari (*Milanesi*, V. 611) that Il Baviera, the one time factotum of Raffaello, tried to help several painters fallen into poverty, with commissions for drawings to be reproduced in engravings, one of these painters was Perino del Vaga. It is not impossible that also Peruzzi worked for him, eventually he delivered his earlier drawings for reproduction. In fact, his falling into captivity at the time of the Sacco, the obligation to procure the ransom burdened him with such a debt,



which he could not pay back entirely even in 1529.<sup>215</sup> If this assumption is correct, then we can logically conclude from it that the Master of the Die was also in connection with Il Baviera. This cooperation was joined also by a poet. He could be perhaps one of the lot of poets living in Rome already at the time of Leo X (whose number did not diminish considerably even under Clement VII),<sup>216</sup> who naturally entered into the spirit of the engraved representations diffusing nostalgia. For the time being his identity is veiled in mist. In fact, the unknown poet permits on only one occasion to come into the foreground, even if not his person, but his existence, his work, of which he is proud: on a sheet of the engraver representing a grotesque ornament (B 82). The lines of poetry again conjure up the brilliant art of sometime Rome, at whose coming to light the poet and the painter assisted together:

Il poeta el pittor Vanno di pare  
Et tira il lor ardire tutto ad un segno  
Si come espresso in questa carte appare  
Fregiare dopre et dartificio degno

Di questo Roma ci puo essemplio dare  
Roma ricetta dogni chiaro ingegno  
Da le cui grotte oue mai non saggiora  
Hor tanta luce a si bella arte torna<sup>217</sup>

In the absence of proper evidence we can, of course, hardly think earnestly that the pope would directly cooperate in the issue of the engraving discussed above, or even that he would have known

about its appearance, although, if we give credit to Vasari's reports (Milanesi, V. 418—9), the assumption is by no means absurd. It seems that Clement VII sometimes took a strong stand also in questions regarding the art of the engraving. One of the cases happened in 1524, when the pope prohibited the distribution of a series of engravings prepared by Raimondi after the drawings of Giulio Romano, of an erotic subject, becoming ill-famed (and later having a great effect), "poichè ne furono trovati di questi disegni in luoghi dove meno si sarebbe pensato", and he threw the engraver in the prison of the Castel Sant' Angelo. The other case happened not much later, *viz.*: a design for a print was made by Bandinelli on the pope's commission, representing the Martyrdom of St. Lawrence, and, because he liked it very much, he had it reproduced by Raimondi in an engraving. Moreover: when it came to a dispute between Bandinelli and Raimondi regarding the quality of the representations, he considered the work of the engraver to be more successful, from the artistic point of view superior.<sup>218</sup> Even if we have to be cautious in the exaggerated generalization of the conclusions to be drawn from these two minor episodes, that much we can state that the effect of the reproductive graphic art on the public is recognized already also in the — still — leading cultural centre of contemporary Rome. This effect — depending on its role — is valued in a condemning or approving way, moreover, sporadically, we also can find examples when the peculiar artistic values of this young and modest branch of art are recognized.

## NOTES

<sup>1</sup> Oberhuber, K.: Graphische Sammlung Albertina. Die Kunst der Graphik III. Renaissance in Italien 16. Jahrhundert. Wien 1966.

<sup>2</sup> Pittaluga, M.: L'incisione italiana nel cinquecento. Milano 1929. Petrucci, A.: Panorama della incisione italiana. Il cinquecento. Roma 1964. This is a work containing interesting ideas, but it is rather essay-like, than a historically summarizing survey.

<sup>3</sup> Levenson, J. A.: Prints of the Italian Renaissance. Washington, D. C. National Gallery of Art 1973; Rome and Venice. Prints of the High Renaissance. Cambridge, Mass. Fogg Art Museum, Harvard University 1974; Sopher, M.: Italian Prints of the Sixteenth Century. Berkeley, CA, University Art Museum, University of California 1975; Debaisieux, F.: Exposition de gravures italiennes des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles. Caen, Musée des Beaux-Arts 1976; Shoemaker, I. H.: The Engravings of Marcantonio Raimondi. The Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence 1981.

<sup>4</sup> The Illustrated Bartsch. The Works of Marcantonio Raimondi and of his School. Ed. K. Oberhuber. Vols 26—27. New York 1979., as well as further vols published thereafter.

<sup>5</sup> Oberhuber, K.: Raphaels Zeichnungen. Abteilung IX. Berlin 1972.

<sup>6</sup> In a smaller degree F. Hartt: Giulio Romano. New Haven 1958.; with a broader circumspection A. Marabottini: Polidoro da Caravaggio. Roma 1969.; L. Ravelli: Polidoro Caldara da Caravaggio. Bergamo 1978.; as well as Chr. L. Frommel: Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner. Wien—München 1967/68.

<sup>7</sup> Fischel, A.: Der Meister mit dem Würfel. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der "Graphischen Künste" 44 (1921) 21—22.

<sup>8</sup> Heineken, C. H. de: Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes. II. Leipzig 1788. 271 ff., 282 ff.

<sup>9</sup> Huber, M.: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. III. Zürich 1799, 140.

<sup>10</sup> Angelis, L. de: Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a G. Gori. VI. Siena 1809. 161.

<sup>11</sup> Bartsch, A.: Le peintre graveur. XV. Vienne 1813. 179 ff.

<sup>12</sup> Nagler, G. K.: Die Monogrammisten. I. München 1858. 687—91, no. 1563; 901—2, no. 2098; Passavant, J. D.: Le peintre-graveur. VI. Leipzig 1864. 98 ff.

<sup>13</sup> Kristeller, P.: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1911. 265—6; Pittaluga: *op. cit.* 168 ff.



<sup>14</sup> Raimondi (according to Bartsch) 358 plates — but a considerable part of these is doubtful, presumably shop work, or engravings only prepared after his manner; Musi: about 180 plates; Dente: about 60 plates.

<sup>15</sup> Vasari, G.: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*. Ed. G. Milanesi. V. Firenze 1880. 395 ff.

<sup>16</sup> Kallab, W.: *Vasaristudien*. Wien—Leipzig 1908. 48—50.

<sup>17</sup> Although among the engravings originating from this period we find already less frequently such a full destruction, or unic print meaning the last stage before destruction, one of the most successful compositions of the Master of the Die, attaining several editions (B 74 — The Triumph of Scipio Africanus), was undoubtedly made after a Raimondi engraving, whose last known copy is kept in the Paris Bibliothèque Nationale (cp. *Delaborde, H.*: *Marc-Antoine Raimondi*. Paris without year, No. 191).

<sup>18</sup> In a similar way he enumerates for example Musi's compositions B 92—95, among Raimondi's works although they are also signed and also dated with the year number 1518.

<sup>19</sup> An etching representing the scene Moses and the Brazen Serpent, on which the inscription "Mighele Flamingo inventur" can be read, according to Wurzbach is Coxie's autographic work, which was later reworked by an engraver. The technique of the etching is related to that of the Flemings working in the 1540-s. It sharply differs from the works of the Master of the Die. The literature relating to it see: *Faries, M.*: A Drawing of the Brazen Serpent by M. Coxie. *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 44 (1975) 131—41.

<sup>20</sup> *Shearman, J.*: Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischem Stil. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 60 (1964) 59—100, especially 66 ff.; *Schwarzenberg, E.*: Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 73 (1977) 107—36 — with reference to the earlier literature. To the style of the figures of the engraved representations see Coxie's frescoes in the church S. Maria dell'Anima — *Dacos, N.*: *Les peintres belges à Rome au XVI. siècle*. Bruxelles—Rome 1964. Pl. VI.

<sup>21</sup> *Puyvelde, L. van*: *La peinture flamande à Rome*. Bruxelles 1950. 95.

<sup>22</sup> All the three states can be found for example in the graphic collection of the Paris Bibliothèque Nationale.

<sup>23</sup> On the 1st and 2nd states the signatures can be seen well: A. V.

<sup>24</sup> *Oberhuber: op. cit.* (Note 1) 103 ff. — with the earlier literature.

<sup>25</sup> A composition, B 71, not included in the final assembling of the series, is also his work.

<sup>26</sup> The beginning, or at least flourishing of the activity of Salamanca as a publisher of engravings can be put just on this date. The first copperplate engraving published by him, bearing his monogram and also date of year (Bartsch XIV, No. 400) is dating from 1538. The publisher's signature to be seen on the engraving of J. Francia, prepared in 1530, is posterior, the date of its putting on the engraving is undeterminable. In connection with Salamanca's activity see: *Ozzola, L.*: *Gli editori di stampe a Roma nei secoli XVI e XVII*. *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 33 (1910) 400—411; *Huelsen, Chr.*: *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri*, in: *Collectanea Variae Doctrinae Leoni S. Olschki*. Monachii, MDCCCXXI. 121—70; *Bellini, P.*: *Stampatori e mercanti di stampe in Italia nei secoli XVI e XVII*. *I quaderni del conoscitore di stampe*. No. 26 (1975) 21 ff. The taking over and re-publishing of the series of the Master of the Die could be one of the early, significant undertakings of Salamanca. In fact, the number of the copies of states preceding his signature, preserved is very little, what shows that have not been prepared many of them either; the technical execution of the reproduction and the distribution in Rome as from the end of the 1530-s were provided for in a decisive degree already obviously by Salamanca.

<sup>27</sup> *Kallab: op. cit.* 76.

<sup>28</sup> *Gruyer, F. A.*: *Raphael et l'antiquité*. Paris 1864. II. 479 ff. It is characteristic that Gruyer, although he recognizes in a detailed form the dependence of the frescoes of the Castel

Sant'Angelo on the engravings, he holds it impossible that Perino would have used the ideas of a Flemish painter. Therefore, erroneously, he presumes a common Raphaellesque source for both of them. The Perino literature recognizes the relationship of the frescoes and the engravings even later for a long time only reluctantly and partially. The latest elaborations with the summary of the earlier literature: *Gaudioso, E.*: *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo*. *Bollettino d'arte*, 61 (1976) 1—2. 21—42 and 3—4. 21—42, and the exhibition catalogue: *Gli affreschi di Paolo III. a Castel Sant'Angelo*. Progetto ed esecuzione, 1543—1548. Roma 1981. 87—103.

<sup>29</sup> See also *Nagler, G. K.*: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*. München 1835. III. 165.

<sup>30</sup> The differences on the prints of the Paris Bibliothèque Nationale can well be observed.

<sup>31</sup> Although besides the works of the Master of the Die known at present, very likely still others will come to light, and, on the other hand, part of the attributions will very likely not stand the test, the connections between the certain groups of the collected engravings attributed to the Master, fundamentally seem to be firm enough for us to regard these groups as parts of a single coherent oeuvre. The certain groups of engravings are separated from each other partly on the basis of their signatures, and partly (within the former ones) on the basis of their characteristics in style and in the technique of engraving. Regarding the types of the signatures the oeuvre is divided into four major groups. The already mentioned B. V. signature can be found on further two engravings, viz.: on B 1 and B 38, on the former one accompanied by the date 1533. Besides this date only the date 1532 can be seen on nine engravings (B 2, 3, 5, 10, 16, 29, 79, 81, 82), of these on three (B 2, 3, 5) a monogram B enclosed in a square can also be discovered. With the exception of three plates (B 16, 79, 82) on the dated engravings the date of year appears on the bottom of the plate, in the middle, under the framing line. With this way of signing, it seems that the engraver follows a fashion appearing just at this time in Rome — similar ones can be seen for example on engraving Hind 6 of Giovanni Antonio da Brescia, on engraving Hind 15 of Jacopo Francia, and on engraving B 2 of Cesare Reverdino. Similarly to the majority of the pieces of the series Amor and Psyche, several engravings attributed by Bartsch to the Master are unsigned, of which, however, the attribution of certain engravings (e.g. B 4, 6, 26, 75) seems to be very problematic. The signature of the largest group, consisting of 30 engravings, is a cube or die (in which in almost every case a letter B can be seen), after which the Master discussed by us also obtained his name. Group B 19—22 is somewhat different, where the cube appears without the letter B. As a whole it is noteworthy that the oeuvre contains signed works in a considerably greater proportion than that of any member of the Raimondi workshop, including also the master himself.

<sup>32</sup> *op. cit.* 265.

<sup>33</sup> B 14, 15, 17, 25, 27.

<sup>34</sup> B 7, 9, 11, 12, 13, 18, 31, 32—35, 36—37, 38, 72, 76, 77, 78.

<sup>35</sup> The "stylistic development" of Dente is for the time being impossible to be seized: his engraver's technique shows comparatively little change, and we have hardly any foothold for the chronological order of his engravings.

<sup>36</sup> The engraving B 79 dated to 1532 of the Master of the Die, otherwise can also point to the connection between them. The engraving was prepared after the design of one of the medallion fresco compositions of Giulio Romano in the Palazzo del Te, Sala dei Venti, in Mantua, which could come into the possession of the engraver most probably through Musi just returning from Mantua.

<sup>37</sup> *op. cit.* V. 422, from the woodcut Bartsch XII. 133.12. The question see later expounded.

<sup>38</sup> *Kallab: op. cit.* 47—48.

<sup>39</sup> *Hirth, H.*: *Marcanton und sein Stil*. München 1898. 7 ff.; *Wickhoff, F.*: *Beiträge zur Geschichte der reproducirenden Künste*; *Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler*. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 20 (1899) 181—194.

<sup>40</sup> An entirely rejecting standpoint was assumed for example by *P. Metz*: *Peruzzi, Baldassare Tommaso*. *Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. 26.



Leipzig 1932. 453 and *H. W. Schmidt*: Raimondi, Marcantonio. Ibidem, 27. Leipzig 1933. 575.

<sup>41</sup> *Pittaluga*: *op. cit.* 144; *Oberhuber*: *op. cit.* (Note 1) 84; *Frommel*: *op. cit.* 136, Note 580.

<sup>42</sup> See preceding Note.

<sup>43</sup> Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. No. 8257 — *Frommel*: *op. cit.* 51 ff.

<sup>44</sup> On the attribution of the engraved composition see *Oberhuber*: *op. cit.* (Note 1) 99–100, as well as *Shoemaker*: *op. cit.* 120 f.

<sup>45</sup> The (conditional) identification of the inventor with Peruzzi originates from Oberhuber — cp. *Frommel*: *op. cit.* 117, No. 82. For the iconographic interpretation of the engraving two interesting hypotheses have been raised: according to *E. Wind* (*Pagan Mysteries in the Renaissance*. New York 1968. 149–150) the composition does not represent two sibyls, as it was presumed by Bartsch, but Clio and Urania, and it expresses a double, “earthly” and “heavenly” death philosophy; according to *Frommel* (*op. cit.* ibidem) the basis of the interpretation is an astrological idea: the style of the engraving refers to the 1520-s; the zodiacal part to be seen on the engraving shows the signs of the Scorpio and the Libra; in 1523 the conclave following the death of Adrian VI took place in these signs (October 1 — November 18/19 1523) — the sibyls refer perhaps to the election of Clement VII. Both interpretations contain relevant details without decisive arguments — they are characteristic examples of the conceptions of the two researchers, tending to an abstract philosophic and to an actual historical direction, respectively. A further example of the latter we shall see soon. Without feeling ourselves definitely obliged to accept Wind’s attempt of interpretation, we still remark that Raimondi’s engravings with an allegoric intention represent comparatively frequently more abstract, philosophic ideas of moralizing character, while we seldom find concrete historical references in his engraved compositions.

<sup>46</sup> Chatsworth, Devonshire Collection, *Frommel*: *op. cit.* 135–136, No. 98.

<sup>47</sup> B 201. — *Passavant*: *op. cit.* No. 38.

<sup>48</sup> Cp. *Pouncey*, *Ph.—Gere*, *J. A.*: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Raphael and his Circle. London 1962. I. No. 243, and *Frommel*: *op. cit.* No. 37. In the case of the four engravings, B 19–22, representing the story of Apollo and Daphne, it seems that the authors of the London catalogue establish the authorship of Paruzzi correctly; their assumption, with some reservation, is accepted also by Frommel. On the other hand, the connection between the four compositions and engraving B 24, presumed by Frommel, seems to be problematic. We shall return to these compositions on another occasion, in the course of the discussion of the series of engravings of the Master of the Die.

<sup>49</sup> With the exception of *Passavant* (*op. cit.* VI. 99), according to whom the designer of the engraving could be G. F. Penni.

<sup>50</sup> Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. No. 10386. — *Frommel*: *op. cit.* No. 69, Pl. LIIa.

<sup>51</sup> *S. Reinach*: Répertoire de la Statuaire grecque et romaine. II. Paris 1908. 92.

<sup>52</sup> Lille, Musée Wicar. Inv. No. 448. — *Fischel*, *O.*: Raphaels Zeichnungen. Abteilung 6. Berlin 1925. No. 266.

<sup>53</sup> Cp. *Fischel*: *op. cit.* Nos. 262–263, 267, 269.

<sup>54</sup> Windsor Castle, Inv. No. 0745. — *Frommel*: *op. cit.* No. 70, Pl. LIIf.

<sup>55</sup> *Frommel*: *op. cit.* Pl. XVd.

<sup>56</sup> *Mayo*, *P. C.*: Amor spiritualis et carnalis: Aspects of the Myth of Ganymede in Art. Ph. Diss. Fine Art. New York University 1967. 129 ff. — The engraving is mentioned briefly by: *Kempter*, *G.*: Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie. Köln—Wien 1980. 66; looking at it from the viewpoint of the Ganymede myth, the author does not see more in the composition, than “nicht nur ein formales, sondern auch ein inhaltliches Pasticcio”. This iconographic informality, from the viewpoint of the mythographer: “pasticcio” character, otherwise as we shall see, will become a rather characteristic feature of the antiquizing decorative painting developing in the beginning of the 16th century.

<sup>57</sup> In the grasping of the central idea (“central thesis”) she also avails himself of the two four-lined stanzas of the engraving. According to this the phrase “false amor” would contain the moral judgement of the engraver of natural inclination over Jupiter’s passion (*op. cit.* 130). This is, however, an erroneous reading, the text is correctly: “Assalse Amor . . .”, it simply fixes the fact of Amor’s attack. A similarly incorrect reading is more below “senz’adorar” instead of “senz’adorar”.

<sup>58</sup> *Op. cit.* 29. *Schwarzenberg*: *op. cit.* 112 sees in the composition of the Three Graces group, dissolving from the Piccolomini type, the influence of Raimondi’s engraving (B 245) entitled the Judgment of Paris, in accordance with this he dates also the engraving B 25 to about 1512.

<sup>59</sup> *Hesiod*, Theog. 120 ff., *Plato*, Sympos. 178B, *Aristotle*, Metaph. 1.4.984.b. — comprehensively: *W. H. Roscher*: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. I.1. Leipzig 1884–6. 1339 ff. (Eros); *Der kleine Pauly*. Lexikon der Antike. II. Stuttgart 1967. 361 ff. (Eros). In the literature of the Renaissance period see for example *Leone Ebreo*: Dialoghi d’amore . . . Ed. S. Caramella. Bari 1929. 171 ff. (Dialogo terzo, Fisiologia dell’amore).

<sup>60</sup> *Cicero*, De natura deorum, 3.60.

<sup>61</sup> Comprehensively: *Savino*, *L.*: Di alcuni trattati e trattatisti della prima metà del secolo XVI. Studi di letteratura italiana 9 (1912) 223–435. 10 (1914) 1–337; *Zonza*, *G.*: Trattati d’amore del Cinquecento. Bari 1912; *Nelson*, *J. Ch.*: Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno’s Eroici furori. New York—London 1963.

<sup>62</sup> Cp. *Dunand*, *L.*: Les compositions de Jules Romain “Les Amours des Dieux” gravées par Raimondi. Lyon 1964, as well as *Lise*, *G.*: L’incisione erotica del rinascimento. Milano 1975.

<sup>63</sup> Instead of the enumeration of the examples see the chapter demonstrating the mood of the period very well, with *A. Chastel* (Art et humanisme à Florence. Paris 1959. 489 ff.): “Le triomphe d’Éros”.

<sup>64</sup> *Frommel*: *op. cit.* 11 ff.

<sup>65</sup> On the question *Dussler*, *L.*: Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries. London—New York 1971. 99–100.

<sup>66</sup> *Hayum*, *A. M.*: A new dating for Sodoma’s frescoes in the Villa Farnesina. The Art Bulletin, 48 (1966) 215–217; *Frommel*: *op. cit.* 87 ff.

<sup>67</sup> Farnesina-Studien. Rostock 1880. The summary of the later literature, see *Frommel*: *op. cit.* 61 ff, 87 ff; *Dussler*: *op. cit.* 96 ff.; *Hayum*, *A.*: Giovanni Antonio Bazzi — “Il Sodoma”. Diss. Harvard. New York—London 1976. 164 ff.

<sup>68</sup> *Bellori*, *G. P.*: Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d’Urbino nel Palazzo Vaticano, e nella Farnesina alla Lungara. Roma 1751. 42 ff; *Shearman*: *op. cit.* 75 ff.

<sup>69</sup> *Shearman*: *op. cit.* 74 — quotes the quibble of *G. Buona-fede* (I Chigi Augusti. Venezia 1660. 175).

<sup>70</sup> *Frommel*: *op. cit.* 90.

<sup>71</sup> On the “programme” of the decoration of the Villa Madama we find a reference in the correspondence of cardinal Giulio de’ Medici and cardinal Mario Maffei: “Le cose di Ovidio di che vostra paternità mi scrive, mi vanno a gusto pero veda di eleggerne le belle il che a lei rimetto. Cose oscure come ho detto non voglio, ma varie et scelte.” (June 17, 1520) The letter is published by *A. Venturi*: Pitture nella Villa Madama di Gio. da Udine e Giulio Romano. Archivio storico dell’arte, 2 (1889) 157–158.

<sup>72</sup> *Verheyen*, *E.*: Correggio’s Amori di Giove. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 29 (1966) 181.

<sup>73</sup> *Frommel*: *op. cit.* 64, Pl. XVIc.

<sup>74</sup> New York, Metropolitan Museum, Inv. No. 49.92.53r — *Frommel*: *op. cit.* 64, Pl. XVIIa.

<sup>75</sup> Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. No. 7105 — *Frommel*: *op. cit.* 64, Pl. XXIIb.

<sup>76</sup> London, British Museum, Inv. No. 1880-5-8-82 — *Pouncey—Gere*: *op. cit.* No. 243; *Frommel*: *op. cit.* 77 ff, No. 37.

<sup>77</sup> *Vasari*: *op. cit.* IV. 595.

<sup>78</sup> Comprehensively: *Janitschek*, *H.*: Das Capitolinische Theater vom Jahre 1513. Ein Beitrag zur Geschichte des Festwesens der Renaissance. Repertorium für Kunstwissenschaft, 5 (1882) 259–270. The latest edition of the source



material regarding the festivity: *Cruciani, F.*: Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513. Milano 1968. Here the most interesting source for us: 21 ff, De Paulo Palliolo Fanese narratione delli spectacoli celebrati in Campidoglio da Romani nel ricevere lo Magnifico Juliano et Laurentio di Medici per suoi patritii.

<sup>79</sup> *Egger, H.*: Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom. Eine Studie zur Frage über die Echtheit des sienesischen Skizzenbuches. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 23 (1902) 43 (f 57b: Altar des L. Cornelius Scipio Oretius . . . in der Villa Albani, damals "in atrio domus cardinalis Caesii"); Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Ed. *W. H. Roscher*. II. 1. Leipzig 1890–94. 1671.

<sup>80</sup> *Roscher*: *op. cit.* 1639 ff; *Valeriano, P.*: I Ieroglifici . . . Venetia 1625. 691 ("del pino").

<sup>81</sup> *Apuleius*, Met. 11.5. — A similar attire will be worn by Opi ("o Berecintia, o Tellure, o Pale, o Turrata, o Rea, o Cibele") with Vasari, on the ceiling of one of the Palazzo Vecchio, and also the symbolic explanation in accordance with this is: "la veste, piena di fiori e di rami, dimostra la infinita varietà delle selve, de' frutti e dell'erbe, che, per beneficio degli uomini, produce di continuo la terra" (*Vasari*: *op. cit.* VIII. 45. Regionamenti, Giornata prima, Ragionamento terzo, Sala della Dea Opi.).

<sup>82</sup> Cp. *Roscher*: *op. cit.*; *Tervarent, G. de*: Attributs et symboles dans l'art profane. Genève 1959. I. 129 ("couronne murale"); *Pouncey-Gere*: *op. cit.* No. 243.

<sup>83</sup> *Augustinus*, De civitate Dei, VII. 24; *Tervarent*: *op. cit.* 202 ("globe terrestre"); *A. Mantegna*: The Introduction of the Cult of Cybele at Rome, London, National Gallery — *Davies, M.*: The Earlier Italian Schools. National Gallery Catalogues. London, 1961. No. 902.

<sup>84</sup> *Manilius*, Astronomica, II. 441 — *Warburg, A.*: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Leipzig—Berlin 1932. II. 473, Pl. LXV.

<sup>85</sup> *Cruciani*: *op. cit.* 52.

<sup>86</sup> Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 72 Orn; London, British Museum, Inv. No. 1946-4-13-211 — *Frommel*: *op. cit.* Nos 32 and 34.

<sup>87</sup> *Cruciani*: *op. cit.* 52–54.

<sup>88</sup> The literature connected with the peace ideology of the pope see in Note 172.

<sup>89</sup> *Valeriano*: *op. cit.* 17 ("del leone").

<sup>90</sup> The literature, as well as the extensive written source-material and representation-material of the lion symbology connected with the person of Leo X see *Shearman*: *op. cit.* 16 f, as well as *Quednau, R.*: Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast, Hildesheim—New York 1979. 213 ff.

<sup>91</sup> The literature on the Medici globe-symbology see *Quednau*: *op. cit.* Ann. 761, as well as *Perry, M.*: "Candor Illaesus": the "Impresa" of Clement VII and other Medici Devices in the Vatican Stanze. Burlington Magazine, 119 (1977) 676–686.

<sup>92</sup> See Note 34.

<sup>93</sup> *Lucretius*, De rerum natura, 2, 613; *Plinius*, Nat. hist. 18, 16.

<sup>94</sup> *Roscher*: *op. cit.* 1668 ff.

<sup>95</sup> *Roscher*: *op. cit.* 1671.

<sup>96</sup> *Horapollon*, Hieroglyphica. The manuscript discovered in 1419 came to Florence in the beginning of the 1420-s; its spreading in a broader circle was rendered possible by printed editions as from the beginning of the 16th century; its first edition was published by Aldus Manutius in Venice in 1505, in Greek, the dates of its first editions in Latin are: 1515, 1517, 1518, 1521, etc. In English translation: *G. Boas*: The Hieroglyphics of Horapollon. New York 1950. The first edition of *Valeriano's* work: Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis. Basel 1556. On the Renaissance hieroglyphic in a summarized form: *Giehlow, K.*: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 32 (1915) 1–229; *Volkmann, L.*: Bilderschriften der Renaissance. Leipzig 1923; *Witkower, R.*: Hieroglyphics in the Early Renaissance — in: *R. W.*: Allegory and the Migration of Symbols. London 1977. 113–128. On Horapollon especially *Giehlow*: *op. cit.* 16 ff, 99 ff; On *Valeriano*: *Giehlow*: *op. cit.* 113 ff, *Volkmann*: *op. cit.*

35 ff, *Pastor, L.*: Geschichte der Päpste. IV. 1. Freiburg im Breisgau 1906. 465.

<sup>97</sup> *Giehlow*: *op. cit.* 1 ff; *Panofsky, E.*: Albrecht Dürer. Princeton 1948. I. 177, II. 358, fig. 227.

<sup>98</sup> See page 85.

<sup>99</sup> See the literature quoted in Notes 147 and 149.

<sup>100</sup> *Tervarent*: *op. cit.* 47 ("béliér"); Lexikon der christlichen Ikonographie. II. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1970. 335. ("Igel").

<sup>101</sup> *Tervarent*: *op. cit.* 315 ("porc-épic"). On the references to Louis XII in Raphael's frescoes in the Stanza d'Eliodoro: *Pastor, L.*: Geschichte der Päpste. III. 2. Freiburg im Breisgau 1899. 1037 f.

<sup>102</sup> Cp. with this: on the Pasquino of 1521, there appear poems on the fights of Leo X against the French, and on the greatness of Rome and Italy, on the 25th of April, on the festival of St. Mark—*Gnoli, D.*: La Roma di Leone X. Milano 1938. 304. The pasquinades mostly repeat the themes developed at the time of Leo X also under Clement VII (ibidem: 305).

<sup>103</sup> *Livius*, Ab urbe condita, XXIX, 10; *Ovidius*, Fasti, IV. 259–260.

<sup>104</sup> *Bartsch*: *op. cit.* 227, No. 76.

<sup>105</sup> *Vasari*: *op. cit.* IV. 362 ff. See also *Montini, R. U.* — *Averini, R.*: Palazzo Baldassini e l'arte di Giovanni da Udine. Roma 1957, as well as *Dacos, N.*: Il trastullo di Raffaello. Paragone, 219 (1968) 3–29.

<sup>106</sup> The decoration of an "Uccelleria" in the Vatican: co-operation with Giovanni da Udine in the decoration of the Villa Madama — *Frommel*: *op. cit.* 12, 15, 101 ff, No. 58.

<sup>107</sup> See the Farnesina, frescoes of the Sala del Fregio — *Frommel*: *op. cit.* Pls Xa-d, XIb.

<sup>108</sup> In a summarized form see *Levenson, J. A.* — *Oberhuber, K.* — *Sheehan, J. L.*: Early Italian Engravings from the National Gallery of Art. Washington 1973. 466 ff.

<sup>109</sup> The series of more recent elaborations dealing with the Phoenix symbology is opened by the study by *Piper, F.*: Mythologie der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis ins sechzehnte Jahrhundert. Weimar 1847. I. 446–471. The most complete summaries of the myth, the extensive source-material, as well as the later literature: *Hubaux, J.* — *Leroy, M.*: Le mythe du phénix. Liège 1939; *Walla, M.*: Der Vogel Phönix in der antiken Literatur und die Dichtung des Laktanz. Dissertation zu Universität Wien. Wien 1965; *Broek, R. van den*: The Myth of the Phoenix according to Classical and Early Christian traditions. Leiden 1972.

<sup>110</sup> *Walla*: *op. cit.* 1, *Broek*: *op. cit.* 245.

<sup>111</sup> *Walla*: *op. cit.* 56, 118.

<sup>112</sup> *Walla*: *op. cit.* 88 ff, 103 ff; *Broek*: *op. cit.* 251; *Wehrhahn-Stauch, L.*: Aquila-Resurrectio. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 21 (1967) 109.

<sup>113</sup> *Walla*: *op. cit.* 103 ff.

<sup>114</sup> On the representations see *Piper*: *op. cit.*; *Kramer, J.*: Phönix. Lexikon der christlichen Ikonographie. III. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1971. 430–432; *Tervarent*: *op. cit.* II. 304–306. Some Italian examples from the 15–16th centuries: the so-called Tarocchi di Mantegna, Spes, Ferrarese copperplate engraving, about 1465 (Hind E. I. 39); The Triumph of Aemilius Paulus, a Florentine (?) engraving, about 1490–1500 (Hind B.III.17); in the 15th century illustrated Florentine manuscripts of the "Fiori di Virtù" as the allegory of Constantia (*Lehmann-Brockhaus*: Tierdarstellungen) der Fiori di Virtù. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 6 (1940) 1–32; the "Fiori di Virtù" in a printed edition, illustrated with woodcuts (*N. Fearson*—*L. J. Rosenwald*: The Florentine Fior di Virtù of 1491. Washington 1953. No. 31); on the verso of portrait medals from the beginning of the 16th century (*Hill, G. F.*: A Corpus of Italian Medals before Cellini. London 1930. 218, 237); Giulio Romano on his Allegory, The Detroit Institute of Arts (*McAllister Johnson, W.*: Giulio Romano's Allegory of Immortality reconsidered. The Art Quarterly, 32 (1969) 3–21).

<sup>115</sup> For example on part of the portrait medals (*Hill*: *op. cit.* Nos 491, 589). On the renaissance hieroglyphics see the literature of Note 96. Pinturicchio's frescoes: *Saxl, F.*: Lectures. London 1957. I. 174–188. The Appartamento Borgia.



<sup>116</sup> On one of the frescoes of the Sala di Costantino, in the Palazzo Vaticano (*Quednau: op. cit.* 186 ff); on certain compositions of the tapestry series, which have been preserved to us in representations of different technique: on the engraving B 32 of the Master of the Die, on a drawing of the Budapest Museum of Fine Arts attributed to Tommaso Vincidor (Inv. No. 2265), and still on another composition, of which several variants and copies are known (*Münz, E.: Les Tapisseries de Raphael. Paris 1897. 47 ff; Pouncey-Gere: op. cit. No 155; Quednau: op. cit. 27, 78, 380, 518 and Note 102*). The replicas of the compositions of engraving B 32 and of the London drawing, unknown in foreign literature, can also be found among the Vincidor drawings of the Museum of Fine Arts, Budapest (Inv. Nos 2264, 2267) — on these see *Csernyánszky, M.: Tapisseries des Medicis. Jeux d'enfants. Budapest 1948*. All this is a sign of the fact that under Leo X the aversion has come to an end, which was shown by Julian II towards the traditions of representation spread at the time of Alexander VI (cp. *Bentivoglio, E.: Bramante e il geroglifico di Viterbo. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 16 (1972) 167—174*).

<sup>117</sup> *Plinius, Nat. Hist. X. 3. "caputque plumeo apice honestante"; Claudianus, De Phoenice ave, 19. "critatus apex"; Walla: op. cit. 4, Broek: op. cit. 233 f.*

<sup>118</sup> The first mentioning of the golden and purple colours: *Herodotus, II. 73* — in the description of the history of Egypt; from here it came also to the later sources, cp. *Walla: op. cit. 53, Broek: op. cit. 253*. On the beauty of the Phoenix the Physiologus reports (*Seel, O.: Der Physiologus. Zürich—Stuttgart 1960. 9*) — it came from here into the Bestiarius literature, within this also into the Italian Bestiarii (*Goldstaub, M.—Wendringer, R.: Ein Tosco-Venezianischer Bestiarius. Halle 1892. 59*).

<sup>119</sup> On the sources of the death by fire of the Phoenix see *Walla: op. cit. 57 ff, Broek: op. cit. 146 ff*; on the prayer or "swan-song" of the Phoenix ibidem: 97 (with *Philostratus, Vita Apollonii Tyanei, III. 49*, as well as with *Lactantius and with Claudianus*). On the solitary life of the Phoenix ("semper unica") see *Walla: op. cit. 93 ff, Broek: op. cit. 357 ff*. (in antique and medieval sources); in the Renaissance symbology the same see on the portrait medal of Giulia Astallia, in the manner of Antico (*Hill: op. cit. No. 218*), as well as with *G. P. Valeriano (I Ieroglifici . . . Venetia 1625. 252. La fenice)*.

<sup>120</sup> Cp. *Clements, R. J.: Picta poesis. Roma 1960. 194*: "Sometimes an emblematic figure can become so commonly used that it accrues new meanings and becomes "dark". In his *Liceo (Milano 1571) p. 34r*, Bartolomeo Taegio alleges this to be the case with the Phoenix: "Uno stesso soggetto per la diversità della sua natura, serve a diversi concetti". On the most important groups of the Phoenix symbology see *Kramer and Tervarent, op. cit.*

<sup>121</sup> See Note 96.

<sup>122</sup> *Walla: op. cit. 51*.

<sup>123</sup> The summarization of the material of monuments see *Walla: op. cit. 106 ff, Broek: op. cit. 70, 116 ff*.

<sup>124</sup> *Schramm, P. E.: Sphaira, Globus, Reichsapfel. Stuttgart 1958. 13, 57, 181*.

<sup>125</sup> *Tacitus, Annales, VI. 28; Pliny, Nat. Hist. X. 5* — on the interpretations *Broek: op. cit. 113 ff; Martialis, Epigram, V. 7. 1—4*:

Qualiter Assyrios renovant incendia nidos,  
una decem quotiens saecula vixit avis,  
taliter exuta est veterem nova Roma senectam  
et sumpsit vultus praesidis ipsa sui.

*Fitzpatrick, M. C.: Lactanti De Ave Phoenice. Diss. Philadelphia, 1933. 24*, according to him the appearance of the motive of death by fire with *Martialis* means the sharpest change in the history of the legend. See also *Walla: op. cit. 67, Broek: op. cit. 409 f.*

<sup>126</sup> In connection with the renovation of a church see *Walla: op. cit. 103*.

<sup>127</sup> *Clemens Romanus, Ad Corinth. ep. I. 25* — the best summarization of the sources *Walla: op. cit. 111 ff*, as well as *Kramer: op. cit.* On the Physiologus and the Bestiarii see Note 118, as well as *Gerlach, P.: Lexikon der christlichen Ikonographie. III. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1971. 432—436*.

<sup>128</sup> The most detailed enumeration of the monuments: *Piper: op. cit. 456 ff, Kramer: op. cit., Walla: op. cit. 116 ff*.

<sup>129</sup> The enumeration of the symbolic interpretations of the Phoenix figure see *Kramer: op. cit., Tervarent: op. cit. 304—306, Broek: op. cit. 9*.

<sup>130</sup> *Lauchert, F.: Geschichte des Physiologus. Strassburg 1889. 188—189*; the quoted poets see *Poeti del primo secolo della lingua italiana. Firenze 1816. I. 43 f, 297, II. 24, 100, 210, 510*. The sonnet of Michelangelo see *Frey, Dicht. CIX. 87*.

<sup>131</sup> The enumeration of the places: *Walla: op. cit. 83 ff, Broek: op. cit. 305 ff*.

<sup>132</sup> *Ovid, Amores, II. 6; Lactantius Firmianus, De ave Phoenice, 1—30*. On the poem of *Lactantius* in a summarized form, with the earlier literature see *Walla: op. cit. 119 ff*. The first printed edition of the poem appeared in Subiaco in 1465; the date of the first edition in Rome is 1468. Up to 1905 the work appeared in 112 editions, cp. *Cook, A. S.: The Old English Elene, Phoenix and Physiologus. London 1919. XXXIII*.

<sup>133</sup> On the name of the Phoenix: *Walla: op. cit. 99 ff, Broek: op. cit. 51 ff*.

<sup>134</sup> *Piper: op. cit. 460—461; Oakeshott, W.: Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert. Leipzig 1967. 76 ff, 101 ff, 216 ff, 322 ff*.

<sup>135</sup> *Shearman, J.: Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel. London 1972. 6—8*.

<sup>136</sup> *Dussler: op. cit. 72*.

<sup>137</sup> *Walla: op. cit. 117 ff, Hubaux-Leroy: op. cit. 100 ff*. With *Ovid, Met. XV. 395* it is still uncertain that the tree is a palm-tree or an oak, with *Pliny* it is unambiguously a palm-tree — cp. *Rusch, A.: Phoinix. Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. XX. 1. Stuttgart 1941. 420*.

<sup>138</sup> See this passage from the "Alexanderlied" written about 1140; in a modern translation: "Ein Baum war ohne Laub allda, An dem nicht Blatt noch Frucht zu sehn. Doch sass darauf ein Vogel schön, Dessen Haupt war wie das Licht, Mögt ihr's glauben oder nicht, Lauter wie die Sonne, Er war aller Vogel Wonne, Fenix hat man ihn genannt." (Alexander-Gedicht des 12. Jahrhunderts vom Pfaffen Lamprecht. Urtext und Übersetzung von H. Weissmann. 1850. verses 4999—5003). On the medieval Alexander romance *Holl, O.: Alexander der Grosse. Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1968. 94—96*.

<sup>139</sup> *Harprath, R.: Papst Paul III. als Alexander der Grosse. Das Freskopogramm der Sala Paolina in der Engelsburg. Berlin—New York 1978. 64*.

<sup>140</sup> *Storost, J.: Studien zur Alexandersage in der älteren italienischen Literatur. Halle 1935. 231 ff, 308*. The author dedicated the novel to *Ippolito de' Medici* (ibidem: 91).

<sup>141</sup> *Lactantius, 155—156*; from other sources *Walla: op. cit. 91*.

<sup>142</sup> *Trimberg, Hugo von: Der Renner, illustration of this work of his in the codex Cod. pal. germ. 471 of the Heidelberger Universitätsbibliothek, see Boeckler, A.: Deutsche Buchmalerei der Gotik. Königstein im Taunus 1959. Abb. 49*.

<sup>143</sup> The Book of Isaiah, 11. 6—7. Cp. *Dinkler von Schubert, E.: Tierfrieze. Lexikon der christlichen Ikonographie. IV. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1972. 317*.

<sup>144</sup> *Dinkler von Schubert: op. cit. 318*. See for example *Lactantius, Divinarum institutionum libri VII, VII. 24* (in the book entitled *De vita beata*): "... non bestiae per hoc tempus sanguine alentur, non aves praeda, sed quieta et placida erunt omnia. leones et vituli ad praesepe simul stabunt, lupus ovem non rapiet, canis non venabitur, accipietres et aquilae non nocebunt, infans cum serpentibus ludet. denique tum fiet illa quae poetae aureis temporibus facta esse iam Saturnus regnante dixerunt." (L. Caeli Firmiani Lactanti Opera Omnia. Pars I. CSEL 19. Vindobonae 1890. 660), as well as *Ambrosius, Hexaameron, V. 6*: "... tunc lupi et agni simul pascentur, leo et bos simul paleas manducabunt." (Sancti Ambrosii Opera. Pars I. CSEL 32. Vindobonae 1896. 145).

<sup>145</sup> *Pressouyre, L.: Orpheus. Lexikon der christlichen Ikonographie. III. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1971. 356—358; Chastel: op. cit. 271—274; A. Buck: Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance. Krefeld 1961*.



<sup>146</sup> *Lactantius*, De Ave Phoenice, 43–46; *Claudianus* De Phoenice ave, 45; Vita Apollonii Tyanaei, III. 49 — *Walla*: *op. cit.* 97, 157 ff. *Broek*: *op. cit.* 200.

<sup>147</sup> For example the description of the work of *Philostratus* the Younger entitled *Imagines* on an Orpheus representation; the work appeared in 1503 in Venice and in 1517 in Florence in Greek-Latin edition: "... a lion and a boar near by Orpheus are listening to him, and also a deer and a hare who do not leap away from the lion's onrush, and all the wild creatures to whom the lion is a terror ... now herd with him, both they and he unconcerned ... The eagle ... pays no heed to the hare near by, while the animals, keeping their jaws closed — both wolves yonder and the lambs mingled together — are wholly under the spell of the enchanter." — *Philostratus*, *Imagines*. Callistratus, Descriptions. Ed. A. Fairbanks. London—Cambridge, Mass. 1970. 308–313, on the basis of, quoted by *Langedijk*, K.: Baccio Bandinelli's Orpheus. A Political Message. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 20 (1976) 43; *ibidem*: 33–52; on the political content of the Orpheus cult in the circle of Leo X and the Medici family. — The work of *Boethius* entitled *De consolatione philosophiae* was known in the course of the whole Middle Ages, and as from the 1490-s it appeared also in printed editions; in the poem describing the Orpheus story we find the known picture: "... amnes stare coegerat / iunxitque intrepidum latus / saevis corpva leonibus / nec visum timuit lepus / iam cantu placidum canem, ..." (m. XII. 9–13) — On the Orpheus representations of the 15th and 16th centuries see *Chastel*: *op. cit.* 272 ff. Those of Florence: Jacopo del Sellaio (*Schubring*, P.: Cassoni. Leipzig 1915. No. 85, Pls 357, 358, 359), Master of the Orpheus Legend, attr. Bertoldo (*Pope-Hennessy*, J.: Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. London 1965. No. 121, Fig. 81). Roman representations in the beginning of the 16th century: the engraving of Nicoletto da Modena (Hind 13), (Fig. 16), the bronze medal of Moderno (*Pope-Hennessy*: *op. cit.* No. 174, fig. 200) (fig. 21).

<sup>148</sup> Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Ed. W. H. Roscher VI. Leipzig—Berlin 1924—37. 375–430 ("Weltalter"), especially 419 ff.

<sup>149</sup> *Gombrich*, E. H.: Renaissance and Golden Age, in: Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance. London 1966. 29–43; *Levin*, H.: The Myth of the Golden Age in the Renaissance. Bloomington and London 1969. especially 28 ff. See also in the poem of Lorenzo de' Medici entitled *Selve d'amore*, in the description of the golden age, of the reign of Saturnus:

E si potea veder in una stoppia  
Col lupo lieta star la pecorella  
Senza sospetto l'un dell'altro, in coppia;  
Non fero il lupo allor, non timida ella.

.  
. .  
.

La lepore e'l braccio in un cespuglio giace:  
L'un non abbaia, e l'altro ancor non geme.

.  
.

Semplice e bianca e senza una magagna  
Ove le piace la colomba annida

.  
.

Non teme del falcon per la campagna  
Nè tra le frondi dello astore insidia.

(*Lorenzo de' Medici il Magnifico*: Opere. A cura di A. Simioni. I. Bari 1913. 275.)

<sup>150</sup> The knowledge and linking up of the biblical and antique "golden age" myth are well perceptible with *Lactantius* in his work entitled *Divinae institutiones*, *op. cit.* Note 144.

<sup>151</sup> In a summarized form: *Friesenhahn*, P.: Hellenistische Wortzahlenmystik im Neuen Testament. Leipzig—Berlin 1935; *Hopper*, V. F.: Medieval Number Symbolism. New York 1938; *Butler*, Chr.: Number Symbolism. London 1970; *Lexikon der christlichen Ikonographie*. IV. Rom—Freiburg—

Basel—Wien 1972. 560–561 (Zahlen, Zahlensymbolik), 582–583 (Zwölf), 459–460 (Vier, Vierzahl); *ibidem*, I. 524 ff. (Drei, Dreizahl, Dreizahl, and the entry-words connected with the other symbolic meanings of the number three).

<sup>152</sup> *Virgil*, Aeneid, XII. 161 ff.; *Hanfmann*, G. M. A.: The Seasons Sarcophagus in Dumbarton Oaks II. Cambridge, Mass. 1951. 202; *Laag*, H.: Sonne. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. IV. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1972. 175–178; *Holl*, O.—*Kerber*, B.: Jahr, Jahreszeiten. *ibidem*, II. 363–370; *O. Holl*: Aion. *ibidem*, I. 85.

<sup>153</sup> De Ave Phoenice, 8, 27, 28, 37, 38, 53, 54 — *Walla*: *op. cit.* 148 ff.; *Fitzpatrick*: *op. cit.* 37.

<sup>154</sup> On the influence of the poem of *Lactantius* on the Roman apse compositions see *Davis-Weyer*, C.: Das Traditionis-Legis-Bild und seine Nachfolge. *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 12 (1961) 7–45, and especially 22 ff. On iconography: *Jászai*, G.: Jerusalem, Himmlisches. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. II. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1970. 394–399; *Poeschke*, J.: Paradies. *ibidem*, III. 375–382.

<sup>155</sup> *Poeschke*: *ibidem*.

<sup>156</sup> *Poeschke*: *ibidem*, 382–383 (Paradiesflüsse); *Nilgen*, U.: Evangelisten und Evangelistensymbole. *ibidem*, I. 696 ff.

<sup>157</sup> *Hrabanus Maurus*, Comment. in Mt. III. 10 (PL. 107, 891) — *cp. Myslivec*, J.: Apostel. *ibidem*, I. 150–173, especially 152.

<sup>158</sup> *Braunfels*, W.: Dreifaltigkeit, *ibidem*, I. 525–537; *Broek*: *op. cit.* 172 ff. 214 f.

<sup>159</sup> De civitate Dei, XIII. 21 (*Saint Augustine*: The City of God against the Pagans in Seven Volumes. London 1966. IV. 216 ff.).

<sup>160</sup> *Poeschke*: *op. cit.* 379; with the look of the animals turned upwards *cp. C. Ripa* (Iconologia. Venezia 1645. 623), very likely preserving an old iconographic tradition: "La faccia rivolta in alto mostra come gli occhi nostri col Cielo, con la luce e col Sole, così è il nostro intelletto con le cose celesti e con Dio".

<sup>161</sup> *Bloch*, P.: Löwe. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. III. Rom—Freiburg—Basel—Wien 1971. 112–119.

<sup>162</sup> *G. P. Valeriano*: I Ieroglifici ovvero commentari delle occulte significazioni de gl' Egittij, et altre Nationi. Venetia 1625. 250 ff. (Libro ventesimo. Di quelle cose, che per la Fenice, per il Pellicano, et alcuni altri uccelli sono significate, secondo le lettere de gl' Egittiani).

<sup>163</sup> *Volkmann*: *op. cit.* 37.

<sup>164</sup> *Gilbert*, F.: Macchiavelli and Guicciardini. Politics and History in Sixteenth-Century Florence. Princeton 1965. 139 ff.

<sup>165</sup> The best summary of the events see *Shearman*, J.: Pontormo and Andrea del Sarto, 1513. *Burlington Magazine*, 104 (1962) 478–483.

<sup>166</sup> *Kliemann*, J.: Vertumnus und Pomona. Zum Programm von Pontormos Fresko in Poggio a Caiano. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 16 (1972) 307; *Winner*, M.: Pontormos Fresko in Poggio a Caiano. Hinweise zu einer Deutung. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 35 (1972) 181.

<sup>167</sup> *Canti Carnascialeschi del Rinascimento*. A cura di Ch. S. Singleton. Bari 1936. 250 ff. (XII. Jacopo Nardi).

<sup>168</sup> *Lauretum, sive carmina in laudem Laurentii Medicis*, edito altrā. Firenze 1820. 2 f — *cp. Kliemann*: *op. cit.* 304, 310.

<sup>169</sup> *Ladner*, G. B.: Vegetation Symbolism and the Concept Renaissance, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*. New York 1961. I. 303–322, especially 318–319.

<sup>170</sup> *Cp. Note 149*, as well as *Chastel*: *op. cit.* 25 ff.

<sup>171</sup> *Quednau*: *op. cit.* 677, Anm. 171: "Salve Dive LEO, mihi phoenix unice ..." (Hieronymus de Galeazij de Villafra: Elegia Magnifici Laurentij Medicis Ad. SS. D. Leonem. PP. X. Dated on 7th October, 1513, in: Florenz, *Bibl. Laur. Ms. Plut.* 35, 43. f. 1r.)

<sup>172</sup> On the contemporary literature of the peace ideology of Leo X, and on its representations see *J. Shearman*: Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel. London 1972. 14 ff (Leo, as the good shepherd, "medicus", peace-



maker), 16 (medal representations), 77 ff (liquidator of the schism, creator of the unity of the Church) 88 f (slogans of the Lateran procession on April 11, 1513). On the same subjects, with further sources *Quednau: op. cit.* 170, Anm. 570, 211 ff, 388, Anm. 992, 397.

<sup>173</sup> The Ragionamento di Mons. Paolo *Giovio* sopra i motti, et disegni d'arme et d'amore, che communamente chiamano Imprese. Venezia 1556, one of the first systematic summaries of the new artistic way of representation in its introduction.

<sup>174</sup> See for example the allegoric tapestry prepared for Clement VII, with the use of the Medici emblems and the personal motto of the pope, *Perry: op. cit.*

<sup>175</sup> See above, page 66, as well as *Frommel: op. cit.* 116 f, No. 81.

<sup>176</sup> The engraver has left out only a few minor details: on the left above the flock of birds flying on the sky, on the right in the opening of the triumphal arch the horizon line of the marine region, below the signature, and the pentagram on the fundament of the building.

<sup>177</sup> In a curious way the describers of the engraving do not mention the pentagram to be seen on the fundament of the building, which was sometimes used by Peruzzi the architect, as signature — cp. *Frommel: op. cit.* 16.

<sup>178</sup> *Servolini, L.*: Ugo da Carpi. *Rivista d'arte*, 11 (1929) 193; *Pittaluga: op. cit.* 231; *Oberhuber: op. cit.* (Note 1): No. 196.

<sup>179</sup> The indication of the subject by Bartsch: L'envie chassée du temple des Muses; he is followed by *Pittaluga: ibidem*, and by *Freeberg, S. J.*: Painting of the High Renaissance in Rome and Florence. Cambridge, Mass. 1961. 405.

<sup>180</sup> *Ripa, C.*: Iconologia. Roma 1603. I. 54 ff — cp. *Frommel: op. cit.* 116.

<sup>181</sup> See above in the chronological survey.

<sup>182</sup> *Frommel: ibidem*.

<sup>183</sup> *Pastor, L.*: Geschichte der Päpste. IV. 2. Freiburg im Breisgau 1907. 153.

<sup>184</sup> *Pastor: op. cit.* 174.

<sup>185</sup> London, National Gallery, Inv. No. 167 — *Frommel: op. cit.* No. 76, Pl. LVI.

<sup>186</sup> Paris, Louvre, Cabinet des Dessins. Inv. No. 1410 — *Frommel: op. cit.* No. 90, Pl. LXII.

<sup>187</sup> *Frommel: op. cit.* Pl. XVc.

<sup>188</sup> *Frommel: op. cit.* Pl. XVd.

<sup>189</sup> *Panofsky: op. cit.* II. 347.

<sup>190</sup> *Egger: op. cit.* 22—23, fig. 19.

<sup>191</sup> *Freedberg: ibidem* — similarly without argumentation, he dates the composition to the years after 1516. We find the same dating of the woodcut by N. *Fargnoli* in the exhibition catalogue L'arte a Siena sotto i Medici. 1555—1609. Siena, Palazzo Pubblico 1980. 219—220.

<sup>192</sup> *Frommel: op. cit.* 53a and 56.

<sup>193</sup> Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 72 Orn. — *Frommel: op. cit.* No. 32, Pl. XXIIc.

<sup>194</sup> The summary of the literature see *Quednau: op. cit.* 217. Anm. 778.

<sup>195</sup> *Gnoli: op. cit.* 178: "Ero esule, dice Apollo, e tornai finalmente, regnando Leone: ora, o giovani, vigilate a' miei studi, imperocchè, col mio Leone, nessuno se n'andrà senza doni: i nati ritrarranno larghi premi pe' loro versi".

<sup>196</sup> The summary of the contemporary sources and literature relating to the return of the golden age under Leo X see *Shearman: op. cit.* 16 ff, *Winner: op. cit.* 182, *Quednau: op. cit.* 218 ff, Anm. 785.

<sup>197</sup> *Tervarent: op. cit.* 209—210 (Hercule); *Panofsky, E.*: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Berlin—Leipzig 1930.

<sup>198</sup> *Shearman, J.*: The Vatican Stanze: functions and de-

corations. London 1972. 19—20, No. 123 and *idem: op. cit.* (Note 135) 89.

<sup>199</sup> See previous Note.

<sup>200</sup> *Ettlinger, L. D.*: Hercules Florentinus. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 16 (1972) 119 ff.

<sup>201</sup> *Forster, K. W.*: Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 15 (1971) 79. The description of the festivity see *Moreni, D.*: De ingressu summi Pont. Leonis X. Florentiam descriptio Paradis de Grassis. Firenze 1793. 9 — quoted by *Shearman, J.*: The Florentine Entrata of Leo X, 1515. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38 (1975) 149, No. 41.

<sup>202</sup> *Gnoli: op. cit.* 304. Cosimo I. de' Medici, who fully recognized the role of the arts as means of the princely power, in many cases relied upon the allegoric formulas elaborated by Leo X; on the use of the Hercules myth in connection with his person see *Forster: op. cit.*

<sup>203</sup> In a summarized form: *Dussler: op. cit.* 69 ff, *Shearman: op. cit.* (Note 198); *Quednau: op. cit.*

<sup>204</sup> *Shearman: op. cit.* 18.

<sup>205</sup> See *Dussler: op. cit.* 79 f.

<sup>206</sup> *Shearman (ibidem)*, in his opinion in the case of the fresco representing the driving out of Heliodorus, the biblical story hides a reference to the sanctioning of the secular property of the Church.

<sup>207</sup> *Pastor: op. cit.* 264, 270.

<sup>208</sup> *Pastor: op. cit.* 274 (in the introduction of the bull).

<sup>209</sup> *Pastor: op. cit.* 247.

<sup>210</sup> To this Tetzl drew the attention among the first — *Pastor: op. cit.* 244.

<sup>211</sup> *Pastor: op. cit.* 255; *Quednau: op. cit.* 298 f.

<sup>212</sup> *Gnoli: op. cit.* 304.

<sup>213</sup> *Frommel: op. cit.* 11 ff.

<sup>214</sup> *Pastor: op. cit.* 555 ff.

<sup>215</sup> *Frommel: op. cit.* 21.

<sup>216</sup> *Pastor: op. cit.* IV. 1. 447, IV. 2. 536, as well as *Rodocanachi, E.*: Les pontificats d'Adrien VI. et de Clément VII. Paris 1933. 120.

<sup>217</sup> Without dealing with personal identification in an earnest form, we would mention a poet from the court of Leo X, who, at least in his type and his format, could be similar to the poet writing the accompanying verses of the engravings of the Master of the Die. About Evangelista Maddaleni de' Capodiferro the literature on art history of the end of the last century discovered to have been one of the organizers of the programs of Leo X, and an occasional poet, who wrote enthusiastic verses on antique works, as well as on contemporary artists and their works. The voice of these (partly published) verses in Latin language reminds us, to some extent, of the style of the *quattrini* of the engravings. His works written in *volgare*, in their manuscript form, were for the time being, inaccessible for us. Their examination would perhaps be not without interest. In fact, the poet was still living at the time of Clement VII. In a summarized form see *Janitschek, H.*: Über einige bisher unbekannte Künstler, die unter Leo X in Rom arbeiteten. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 2 (1879) 416—417; *idem*: Ein Hofpoet Leo's X. über Künstler und Kunstwerke. *Ibidem*, 3 (1880) 52—60; *Tommasini, O.*: Evangelista Maddaleni de' Capodiferro. *Atti della R. Accademia dei Lincei*, 289 (1892) Ser. 4. classe di scienze morali storiche e filologiche, 10.1. Memorie 3—20; *Pastor: op. cit.* IV. 1. 444 f.

<sup>218</sup> In a summarized form see *Dunand: op. cit.*, as well as *Davidson, B. F.*: Marcantonio's Martyrdom of S. Lorenzo. *Bulletin of the Rhode Island School of Design. Museum Notes*, March 1961. 1—6.



# ZUR IKONOGRAPHIE DER BAUPLASTIK AM FRANZÖSISCHEN DOM IN BERLIN

von

SIBYLLE BADSTÜBNER-GRÖGER

Professor Dr Lajos Vayer in Verehrung gewidmet

Am 14. Juni 1780 legte Friedrich II., König von Preußen, den Grundstein zum Turmvorbau der Französischen Kirche am Friedrichstädtischen Markt in Berlin, dem heutigen Platz der Akademie. Sowohl vor dem 1699–1705 durch Louis Cayard und Abraham Quesnay für die aus Frankreich gekommenen Réfugiés errichteten schmucklosen Kirchenbau, als auch vor der Deutschen oder Neuen Kirche, die 1701–1708 nach Plänen Martin Grünbergs und Giovanni Simonettis entstanden war, ließ Friedrich II. fast gleichzeitig durch die Architekten Karl von Gontard und Georg Christian Unger symmetrische Kuppeltürme erbauen, um eine eindrucksvolle Platzanlage zu schaffen. Beide Turmbauten stehen nur lose mit den eigentlichen Kirchengebäuden in Verbindung, teilweise wurden sie von den Gemeinden genutzt, waren aber königlicher bzw. staatlicher Besitz.

Die baugeschichtliche und bautypologische Seite triumphaler Platzgestaltung soll hier nicht erörtert werden, jedoch sei bemerkt, daß die reiche dekorative Verwendung von Bauplastik, Figuren und Reliefs, und die Art und Weise ihrer Verteilung am Bau, auf den Wunsch des Königs und seines Architekten zurückgehen und typisch für den rebarockisierenden Spätstil friderizianischer Baukunst sind. Obwohl beide Turmbauten nicht nur kompositorisch, sondern auch in ihren sich ergänzenden vielfigurigen Bildprogrammen als Einheit aufzufassen und aufeinander abgestimmt sind, soll an dieser Stelle nur das bauplastische Programm des Turmbaus der Französischen Kirche in den Blickpunkt gestellt werden. Unter dem Aspekt reformatorischer Ikonographie möchte ich einige Fragen herausgreifen, eine ausführliche Analyse soll in anderem Zusammenhang erfolgen.

Zunächst sei das ausgeführte Bildprogramm am Turm kurz genannt. Am Unterbau sind vor allem biblische Themen angebracht. Unter dem Portikus der östlichen Hauptfront stehen in sechs Rundbogennischen vier Prophetenfiguren sowie Samuel

und Joseph von Arimathia. Über ihnen befinden sich Relieffelder mit Themen aus dem Leben Jesu, einschließlich den Sakramentshinweisen auf Taufe und Abendmahl. Die drei großen Giebelreliefs zeigen die Bergpredigt an der Hauptfront, Christus und die Samariterin an der Südseite und im Norden die Rede Jesu zu den Jüngern auf dem Weg nach Emmaus. Auf der Attika und den Giebelspitzen stehen insgesamt neun Tugendallegorien, und den eigentlichen Turmsockel umgeben die Sitzfiguren der vier Evangelisten. Am Kuppelturm selbst stehen in Rundbogennischen zwischen Tamboursäulen sechs Apostel (Judas, Jakobus d. J., Simon, Matthäus, Matthias, Bartholomäus), und über ihnen sind szenische Tugendallegorien im Relief angebracht. Die Kuppel wird bekrönt von der Figur der Religio. Dieses ausgeführte Bildprogramm unterscheidet sich in einigen wesentlichen Punkten von der ursprünglichen Themenkonzeption, die das Konsistorium der Französischen Hugenottengemeinde in Berlin vorgesehen hatte.

Das Besondere und Einmalige des Bildprogramms am Französischen Dom beruht auf der Tatsache, daß hier, so weit ich sehe, zum ersten Mal in der calvinistisch-reformierten Konfession ein Konsistorium einer Hugenottenkirche am Ende des 18. Jahrhunderts vor die Aufgabe gestellt worden war, trotz strengen Bildverbots, ein Programm für den geforderten bildnerischen Schmuck am kirchlichen Bau zu entwickeln. Calvin hatte, entschiedener als Luther, das Bild für den Kirchenbau abgelehnt. Im 1. Buch, Kapitel 11, 1–16, seiner »Institutio Christianae Religionis« begründete er die Ablehnung des Gottesbildes und jeglichen Schmuckes in und an der Kirche, weil Gott sein Wort klar allen Bildern entgegengesetzt und weil eine Umsetzung in sichtbare Gestalt »Unrecht ist«, weil Gottes Majestät durch das Bild und in noch größerem Maße durch die Verehrung seines Bildes entweiht wird. Die Bilder »als der Laien Bücher« werden bei Calvin und auch bei Zwingli in den





Abb. 1. Französischer Dom in Berlin. Ansicht von Nordosten mit den Giebelreliefs Weg nach Emmaus und Bergpredigt Aufnahme um 1900

Kirchen nicht geduldet, da Gott »seine Christenheit nicht durch stumme Götzen, sondern durch die lebendige Predigt seines Wortes will unterwiesen haben.«<sup>1</sup> Calvin räumt zwar Bildern mit Geschehnissen und Geschichten eine mögliche Belehrung ein, hält sie aber dennoch für die wahre Lehre als unzulänglich. Allein durch »die wahre Predigt des Evangeliums wird Christus abgemalt, ja sozusagen vor unseren Augen gekreuzigt, wozu also die vielen Kreuze überall in den Kirchen, aus Holz und Stein, Silber und Gold?«<sup>2</sup> Hinter jeder bildlichen Bibeldarstellung kann nach Calvin eine fragwürdige Auslegung stehen. Daß die von Calvin geforderte Nüchternheit und Schmucklosigkeit allen reformierten und insbesondere den huge-

nottischen Kirchenbauten eigen ist, bedarf hier keiner weiteren Erörterung. Das trifft ebenso für den Bau der Berliner Französischen Kirche zu. Mit diesen Forderungen verwarf Calvin allerdings die Kunst nicht generell, denn im gleichen Kapitel der »Institutio« bekennt er: »Gewiß will ich nicht etwa in abergläubischer Scheu behaupten, man dürfe überhaupt keine Bilder haben. Aber weil Bildhauerkunst und Malerei Gottes Geschenke sind, so fordere ich reinen und rechtmäßigen Gebrauch dieser Künste, damit nicht, was uns Gott zu seiner Ehre und unserem Nutzen zuteil werden ließ, durch verkehrten Gebrauch befleckt werde oder gar zu unserem Verderben führe . . .«<sup>3</sup> Diese Grundeinstellung Calvins zum Bild ist auch bei





Abb. 2. Französischer Dom in Berlin. Ansicht von Südosten mit den Giebelreliefs Bergpredigt und Christus und die Samaritanerin. Aufnahme um 1900

den aufgeklärten Hugenotten, den Predigern Jean Pierre Erman und Louis Frédéric Ancillon, die mit der Ausarbeitung des Bildprogramms in Berlin am Ende des 18. Jahrhunderts konfrontiert worden waren, voranzusetzen.

Aus den im Archiv der Französischen Kirche aufgefundenen Quellen, speziell dem Bericht der 10. Außerordentlichen Sitzung einer beratenden Kommission des Konsistoriums, wird die geplante Thematik ersichtlich.<sup>4</sup> Gegenüber dem dann ausgeführten Bildprogramm weicht sie in vielen Punkten ab. Entscheidend sind folgende Unterschiede:

1. Außerordentlich interessant ist, daß vom Konsistorium an erster Stelle des Protokolls Themen aus der Geschichte der Reformation vorgeschlagen waren, die allerdings nicht näher benannt wurden. Vor allem war die Aufstellung der Figuren von John Wiclif und Jan Hus neben dem Haupteingang geplant.

2. Für die Süd- und Nordseite waren je vier Reliefdarstellungen mit Themen der Lehre und der Wunder Jesu vorgesehen. Der Themenkomplex der »Wunder« wurde in der späteren Ausführung gänzlich weggelassen, geblieben sind die Lehr-





Abb. 3. Französischer Dom in Berlin. Südfront mit dem Giebelrelief Christus und die Samariterin. Aufnahme vor der Zerstörung 1945



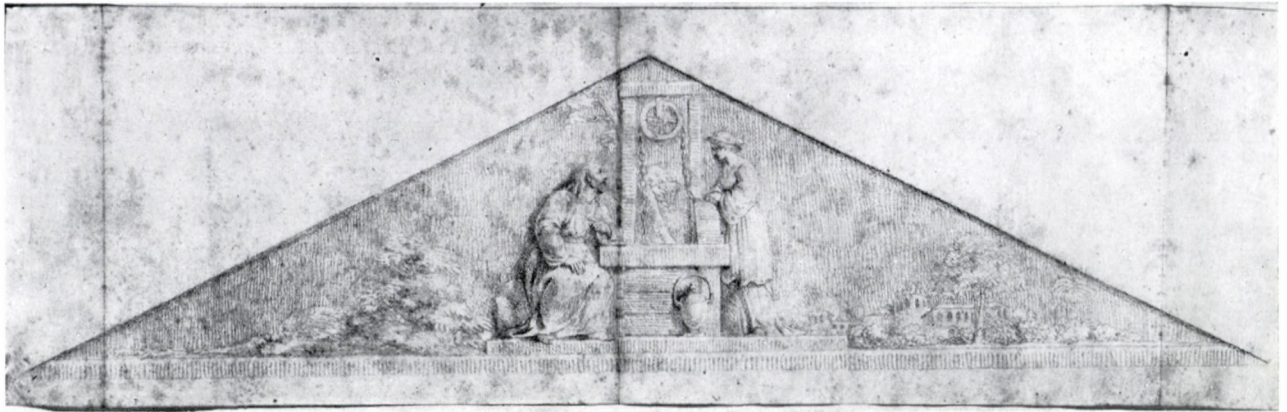


Abb. 4. Christus und die Samariterin. Zeichnung von Daniel Chodowiecki, um 1781. Berlin, Staatliche Museen, Sammlung der Zeichnungen.

themen »Christus und die Samariterin« und die »Rede Jesu zu den Jüngern auf dem Weg nach Emmaus«, die in den Giebelfeldern zur Darstellung gelangten. Das Thema der »Bergpredigt«, ebenfalls im Themenkatalog des Konsistoriums enthalten, wurde im Giebel der Hauptfassade ausgeführt.

3. In der ursprünglichen Konzeption waren für den Kuppelturm die vier großen Propheten sowie Moses und David vorgesehen. Zur Ausführung an dieser Stelle kamen jedoch sechs Apostel. Die Propheten dagegen erhielten, wie schon gesagt, ihren Platz in der Sockelzone, hinter dem Portikus der Hauptfront. Statt der auf die Propheten inhaltlich bezogenen geplanten Reliefs am Kuppelturm, wurde die Anzahl der Tugendallegorien auf insgesamt 15 erweitert. In die Darstellung aufgenommen, wurden die Allegorien der Glückseligkeit, der Andacht oder Frömmigkeit, des Eifers, der Nächstenliebe, der Unschuld und der Liebe zu Gott.

4. Die für die Hauptfront vorgeschlagenen Motive aus dem Leben Jesu einschließlich der Sakramentsdarstellungen von Taufe und Abendmahl blieben auch in der Ausführung erhalten, ebenso die neun Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung, Wohltätigkeit, Dankbarkeit, Mäßigung und Geduld, nur die Allegorien der Zuversicht und Beständigkeit wurden durch Mitleid und Güte ersetzt. Auch die Sitzfiguren der Evangelisten sind vom Entwurf in die Ausführung übernommen worden.

Die erste und einzige zeitgenössische Beschreibung der Turmbauten stammt von Karl Ludwig Oesfeld aus dem Jahre 1785, also kurz nach der Vollendung der Türme, und sie verzeichnet bis auf kleine Abweichungen die ausgeführten Skulpturen-

programme beider Bauten.<sup>5</sup> Zusammenfassend ist festzustellen, daß gegenüber der Bildkonzeption des französischen Konsistoriums in der Ausführung die biblischen Themen am Französischen Dom zugunsten von Tugenddarstellungen reduziert wurden und andere Themen, vor allem die zur Geschichte der Reformation, überhaupt nicht zur Darstellung kamen und auch auf die Aufstellung der Figuren von Wiclif und Hus wurde verzichtet.

Die Verhandlungen zwischen Konsistorium und der ausführenden königlichen Baubehörde, die unter Gontards Leitung stand, führte Jean Pierre Erman, der auch die beratende Kommission der Gemeinde ernannte, die die Vorschläge ausarbeitete und die Entwürfe für das Bildprogramm zu prüfen hatte.<sup>6</sup> Im Protokollbuch des Konsistoriums aus dem Jahre 1780 waren unter dem Datum vom 28. September die Aufgaben und die Zusam-



Abb. 5. Christus und die Samariterin. Druckerzeichen aus: XXI Sermons de Jean Daille . . . à Genève, pour Jean Ant. & Samuel De Tournes M. DC. LXVII





Abb. 6. Jesaia, Zeichnung für die Figur in der östlichen Eingangshalle von Johann Bernhard Rode. Berlin, Staatliche Museen, Sammlung der Zeichnungen

mensetzung dieser Kommission fixiert und war die Feststellung gemacht worden, daß die Entwurfszeichnungen zu diesem Zeitpunkt fertig seien.<sup>7</sup> Zur Kommission gehörten u. a. die Mitglieder der Akademie der Wissenschaften Nicolas Beguelin und Johann Bernhard Merian und die Künstler Reynal, Ludwig Koppin, Emmanuel Bardou, Christian Bernhard Rode und Daniel Chodowiecki. Diese waren z. T. auch die ausführenden bzw. entwerfenden Künstler und größtenteils Mitglieder der Hugenottengemeinde. Im Protokollbuch des Jahres 1782 fand sich der Hinweis, daß Chodowiecki im Auftrag der Gemeinde die Zeichnungen zu den Reliefs »Christus und die Samariterin« und zu

dem »Weg nach Emmaus« entworfen hat, nach dieser Bemerkung war er also nicht nur Gutachter der Entwürfe.<sup>8</sup> Die entwerfenden und auch die ausführenden Künstler sollen jedoch hier nicht weiter zur Debatte stehen.<sup>9</sup>

Von entscheidender Bedeutung ist aber die Frage nach den theologischen und zeitgenössischen Quellen, die diesem Bildprogramm zugrunde gelegt wurden. Zunächst muß noch einmal betont werden, daß das geplante geschichtliche Programm mit Themen und Personen der Reformation, wäre es ausgeführt worden, das erste dieser Art, vor der Ausmalung der Potsdamer Nikolaikirche von Schinkel um 1850 mit einem Programm der Universalgeschichte des Christentums, gewesen wäre. Die geplanten Gestalten Wiclif und Hus gehen ohne Zweifel auf calvinistisches Schrifttum und Gedankengut zurück. Denn alle wichtigen hugenottischen Märtyrerschriften berufen sich auf sie. In den Titelangaben der Schriften vor allem von Jean Crespin aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, wie z. B. in den »Actiones et Monumenta Marty-



Abb. 7. Figur der Religio, vor der Wiederaufstellung auf der Kuppel 1982



rum qui a Wieleffo et Husso« von 1556 und 1560 und von Jacques Lenfant über die Hussitenkriege (1731) werden ihre Namen genannt. Auch einzelne Kapitel dieser Schriften sind ihrem Leben und Werk gewidmet. Von Anfang an gehörten die Märtyrerschriften zum Bibliotheksbestand der Berliner Hugenottengemeinde, waren von den Réfugiés aus Frankreich mitgebracht worden, sie lagen also zum Zeitpunkt der Diskussion um das Bildprogramm in Berlin vor.<sup>10</sup>

Die drei Giebel als zentrale Darstellungsorte, zeigen mit den Themen der »Bergpredigt« (Matth. 5–7), mit »Christus und der Samariterin« (Joh. 4, 5) und mit der »Rede Jesu auf dem Weg nach Emmaus« (Luk. 14, 13) Christus als Lehrer und Prediger, als den Mann des Wortes. Diese drei neutestamentlichen Inhalte zählen auch zu den wichtigen Themen calvinistischer Theologie. Die 8 Seligpreisungen in der Bergpredigt sind die von Gott verfügbaren Einlaßbedingungen für die kommende Gottesherrschaft, und Jesus erhebt den proklamierten christlichen Tugendkatalog zur Norm des Endgerichts. Nach Calvin zeigt die Bergpredigt als die erste Rede Jesu über die »wahre Glückseligkeit die Paradoxie himmlischen Glücks gegenüber irdischen Glücksvorstellungen.«<sup>11</sup> Und wie Stadtland-Neumann 1966 in einer Arbeit nachweisen konnte, dokumentieren sich in der Bergpredigt aus der Sicht Calvins »evangelische Radikalismen«.<sup>12</sup>

Aber auch in der Aufklärungstheologie des 18. Jahrhunderts nimmt die Bergpredigt durch ihre Verbindung von Glückseligkeitsvorstellungen und Tugenden u. a. in den Werken Johann Gottlieb Töllners und Gotthelf Samuel Steinbarts, beide an der Universität Frankfurt/Oder tätig, einen hervorragenden Platz ein.<sup>13</sup> Bei beiden ist, wie schon bei Calvin, die Religion die höhere Glückseligkeitslehre selbst, und wenn man das auf den Predigten Jesu aufgebaute Tugendprogramm auf der Attika und am Turm des Gebäudes betrachtet, so sind nicht nur die theologischen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, sondern auch u. a. die von Calvin und später von Töllner erwähnten Tugenden wie Vertrauen zu Gott, Nächstenliebe, Sanftmut, Geduld, Mäßigung, Keuschheit vertreten, durch deren Befolgung christliche Tugend und wahrer Glaube überhaupt erreicht werden können. Calvin weist in seinen Paulus-Interpretationen (Galater 5, 22) auf diese Tugenden, an denen die Jünger zu erkennen sind, hin: »Die Frucht aber des Geistes ist Liebe, Freude, Friede, Geduld,



Abb. 8. Religio, Druckerzeichen in einer Bibel, Genf 1608.

Freundlichkeit, Gütigkeit, Glaube, Sanftmut, Keuschheit.«<sup>14</sup> Hier stellt sich der Zusammenhang des bildnerischen Tugendprogramms mit der Moralthologie Calvins dar.<sup>15</sup> Nach Töllner soll der Mensch für die Religion und die Tugend gewonnen werden und nichts anderes versinnbildlicht auch das bauplastische Programm, denn auf der Kuppel des Turmaufbaus triumphiert die Religio und auf der des Deutschen Domes die Allegorie der Tugend. Die Tugendallegorien am Französischen Dom beziehen sich auf den christlichen Lebenswandel, während jene am Deutschen Dom einen sichtbaren eschatologischen Bezug aufweisen. Die an den Turmprogrammen beteiligten Künstler wie Chodowiecki und Rode wurden bei ihren bildlichen Umsetzungen der Tugenden offensichtlich von dem Berliner Karl Wilhelm Ramler, Professor der Schönen Wissenschaften, beeinflusst. Sein Werk,





Abb. 9. Christus als Quelle des Lebens, Ausschnitt aus einem Kalenderblatt auf das Jahr 1730, von Johann Jacob Baumgartner

»Allegorische Personen zum Gebrauch der bildenden Künstler«, war von Rode illustriert, in dieser Form aber erst 1788 in Berlin erschienen. In dieser »Ikonologie« des 18. Jahrhunderts verzeichnete Ramler alle damals gebräuchlichen Allegorien und ihre Bedeutungen und fügte die zahlreichen neuen Erfindungen der Zeit hinzu.

Das Thema »Christus und die Samariterin« steht nicht nur im Zusammenhang mit dem Lehrprogramm Jesu und seinem prophetischen Amt – denn hier wird die nicht Rechtgläubige von der Wahrheit des Wortes Christi überzeugt. Das Bildmotiv taucht auch in emblematischen Druckerzeichen, die zu den seltenen Bildzeugnissen der Hugenotten zählen, in hugenottischem theologischem Schrifttum auf. Es soll hier versucht werden an zwei Beispielen dieser Druckerzeichen nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Zusammenhänge zu Bildmotiven des Französischen Domes aufzuzeigen. Als Druckerzeichen von Jean Antoine de Tournes ist das Motiv der Samariterin am

Jakobsbrunnen in den 1667 in Genf erschienenen »Sermons« von Jean Daille zu finden.<sup>16</sup> Dieses Werk wird in der Bibliothek der Französischen Kirche Berlin aufbewahrt, und Chodowiecki hat hier offensichtlich die Anregung für seinen Entwurf gefunden.

Das zweite emblematische Motiv ist die Figur der »Religio«, die als Allegorie des wahren Glaubens die Krönung des gesamten bauplastischen Programms darstellt. Auch ihre Gestaltung und Interpretation geht vermutlich auf hugenottische Emblematik zurück. Zuerst wurde die »Religio« in einem Epigramm vor 1580 von Théodore Bèze, einem Mitarbeiter Calvins, besungen, darin heißt es u. a.: »Quaenam sic lacero vestita incedis amictu? Relligio, summi vera Patris soboles.« und an anderer Stelle: »Quis liber hic? Patris lex veneranda mei.« und weiter: »Cur tibi mors premitur? Mors quia mortis ego.« Dieses Epigramm und seine bildliche Umsetzung wurden in die von Bèze zusammengestellten und 1580 erschienenen »Em-







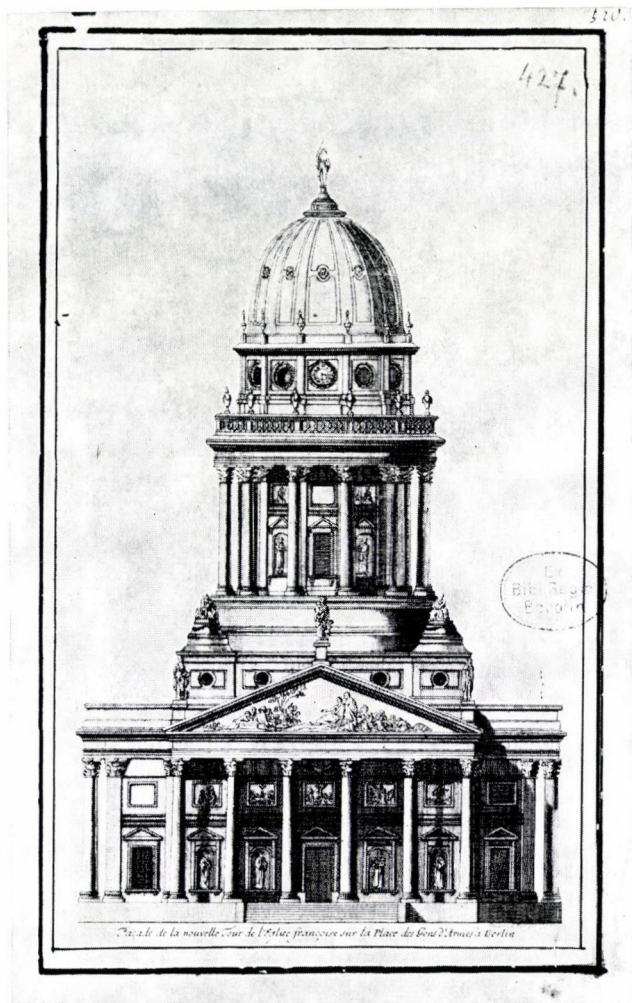


Abb. 11. Friederich Berger, Façade de la nouvelle Tour de l'Eglise française, 1784. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek Kartenabteilung.

blemata« unter der Nr. 39 aufgenommen.<sup>17</sup> Seitdem wurde die Gestalt in verschiedenen Varianten als Druckerzeichen hugenottischen Schrifttums verwendet. Den Programmmentwerfern am Französischen Dom muß diese Figur — Imago verae Religionis — so die Devise und ihre Bedeutung genauestens bekannt gewesen sein. Für die Kuppelfigur wurde ihr Aussehen jedoch verändert. Statt auf einem Totengerippe steht sie nur auf einem Totenkopf, statt Zaumzeug als dem Symbol der Mäßigung, am Kreuz zu sehen, trägt sie den Palmwedel als Zeichen des Triumphes. Das Buch ist, wie es im Epigramm heißt, das »verehrerungswürdige Gesetz des Vaters«. Die zerrissene, antik anmutende Kleidung wurde in ein Nonnengewand, also in eine geistliche Kleidung, verändert. Die Flügel wurden weggelassen, möglicherweise aus praktisch-technischen Erwägungen heraus. Der Totenkopf liegt auf einem Würfel, der hier nicht

bloß als ein Postament, sondern als Symbol der Unvergänglichkeit oder im Sinne des Ecksteins, als Christussymbol, gemeint ist.

Die entsprechende Kuppelfigur auf dem Deutschen Dom, die siegreiche Tugend, steht auf einer Kugel, die von einer Schlange mit Apfel umwunden wird, dem Symbol des Kosmos und der Sünde, über die sie triumphiert.

Die an der Hauptfassade aufgestellten Nischenfiguren der Propheten wurden, wie ein im Archiv der Französischen Kirche aufgefunder Brief Chodowieckis vom 2. Oktober 1784 mitteilt, auf Einwirken Gontards verändert. Gontard lehnte, wie es heißt, »Figuren in der Kleidung des Eisernen Zeitalters« ab. Das bedeutet, daß er sich gegen die vom Konsistorium geplante Aufstellung der historischen Personen von Wiclif und Hus und gegen reformationsgeschichtliche Darstellungen wandte. Daraufhin fertigte Bernhard Rode zunächst Entwürfe für Apostel an, die aber, da sie schon am Deutschen Dom Verwendung gefunden hatten, von ihm in die Propheten Jesaja, Jeremia, Hesekeiel, Daniel verwandelt wurden. Außerdem fügte er, um die Zahl voll zu machen, Samuel und Joseph von Arimathia hinzu.<sup>18</sup> Einige der Propheten waren schon im Plan des Konsistoriums genannt, dort allerdings, wie schon erwähnt, für eine Plazierung in den Turmnischen. Die Propheten, die die Ankunft Christi voraussagten, stehen auch im Turmprogramm in einem inhaltlichen Bezug zu den darüberbefindlichen Reliefdarstellungen mit Szenen von Geburt, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, der Taufe und dem Abendmahl ähnlich den typologischen Zusammenhängen von Altem und Neuem Testament. Über dieser Zone mit biblischer Thematik folgen die erwähnten Tugendallegorien und die Evangelisten und am Kuppelturm die Apostel und nochmals szenische Tugenddarstellungen. Verknüpft werden also die alttestamentlichen prophetischen Weissagungen auf Christus (Jes. 53, 2; Jerem. 31, 31; Ezechiel 34, 23; Dan. 6, 27; Sam. I, 16/13) mit dem Leben und der Lehre Christi, das die Evangelisten beschrieben haben und die Apostel weitertrugen. Christus selbst lehrt — wie in den Giebeldarstellungen zu sehen ist — die wahre Religion, die wahre Glückseligkeit, die durch tugendhaften Lebenswandel erlangt werden kann. Dieser Gedanke liegt dem Bildprogramm zugrunde. Eine thematische Verquickung von wahrer christlicher Religion mit den Personifikationen der Tugenden tritt auch in lutherischen Bildprogram-



men auf, besonders in jenen, die dem Gedächtnis der Confessio Augustana gewidmet sind.<sup>19</sup>

Die Verteilung der plastischen Akzente an beiden Domtürmen, jene Figurenstaffelung bis hin zu einer kulminierenden und triumphierenden Kuppelgestalt, ist ein architekturplastisches Kompositionsprinzip, das für die friderizianische Baukunst typisch ist, und das beeinflusst zu sein scheint von dem Parnaß-Gedanken. So, wie Apollo als Symbol des absolutistischen Souveräns, umgeben von Musen, Schriftstellern und den die Künste allegorisierenden Motiven, auf dem Parnaß thront, so krönt die Gestalt der »Religio« die »Pyramide« der Propheten, Apostel, Evangelisten und Tugenden die Kuppel des Französischen Domes. Überraschend ist die Ähnlichkeit dieser pyramidalen Figurendekoration am Französischen Dom mit einer Darstellung aus einem Kalender auf das Jahr 1730, auf der Christus als Quelle des Lebens auf einem Berg thront, der sich aus den Figuren der Propheten, Apostel, Evangelisten, Moses und Johannes oder ihrer Namen aufbaut. Dieses Blatt hat seine Parallele offensichtlich in graphischen Parnaß-Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts, wie beispielsweise dem »Parnasse françois« von Jean Audran (1727), der mehrfach ikonographischen Programmen und ihren Kompositionen in der friderizianischen Kunst zugrunde gelegt worden ist.<sup>20</sup>

In dieser Verbindung von biblischer Thematik mit einem Tugendprogramm dokumentiert sich die »Verbürgerlichung und Moralisierung« der Theologie im 18. Jahrhundert. Beide Turmprogramme sind mit reformatorischem Gedankengut unterlegt, das Bildprogramm am Französischen Dom sogar in einigen Darstellungen mit calvinistischen Anschauungen. Auch die französisch-reformierte Predigt hat diese stark moralisch-didaktische Note, und als Unterweisung in der wahren Religion ermahnt sie den Gläubigen, ein würdiges christliches Leben zu führen.

Dieser große »Humanisierungsversuch« des 18. Jahrhunderts besteht wie Karl Barth bemerkt

»sachlich in der Verbürgerlichung des Problems der Theologie im 18. Jahrhundert« und »daß man . . . dieses Problem . . . verstehen will als das Problem einer sichtbaren und greifbaren, d. h. erlebbaren . . . vom Menschen in bestimmten Gedanken, Handlungen und Handlungsweisen zu vollziehende Lebensveränderung und Lebensgestaltung. Die Gleichsetzung des Christentums mit dieser Veränderung und Gestaltung des menschlichen Lebens, das ist unter diesem Gesichtspunkt gesehen der große Humanisierungsversuch . . .«<sup>21</sup>

Könnte es nicht sein, daß aus der moralisierenden humanistisch-theologischen Synthese, die in beiden Bildprogrammen sichtbar wird — am Deutschen Dom steht die Paulusgeschichte und am Französischen Dom steht Christus als Lehrer jeweils mit einem Tugendprogramm in Verbindung —, die damalige Tendenz, die christliche Religion in den Dienst des Staates, im Sinne eines verbürgerlichten aufgeklärten Absolutismus zu stellen, spricht? Denn wenig später schon im »Edict die Religions-Verfassung in den Preußischen Staaten betreffend« aus dem Jahre 1788 heißt es im § 11: » . . . so ermahnen wir alle Unsere getreue Unterthanen, sich eines ordentlichen und frommen Wandels zu befeßigen und wir bey aller Gelegenheit den Mann von Tugend und Religion zu schützen wissen, weil ein jeder gewissenlose und böser Mensch niemals ein guter Unterthan, und noch weniger ein treuer Diener des Staates weder im Großen, noch im Kleinen seyn kann.«<sup>22</sup>

So ist nicht nur ein durch den friderizianischen Spätstil bedingter Bauschmuck entstanden, sondern auch eine aussagefähige Darstellung des reformatorischen Religionsverständnisses im späten 18. Jahrhundert, die in die entstehende bürgerliche Staatlichkeit Preußens eingebunden war. Dieser allgemeinen Aussage sind die geplanten reformationsgeschichtlichen Anteile am Bildprogramm zwar zum Opfer gefallen, der calvinistishugenottische Grundgehalt ist aber bestimmend geblieben.

#### ANMERKUNGEN

Als Referat gehalten auf dem C. I. H. A. — Kolloquium »Kunst und Reformation« anlässlich der Martin-Luther Ehrung der DDR 1983, im September 1982 in Eisenach.

<sup>1</sup> Calvin, J.: *Institutio Christianae Religionis*. Übersetzt und bearbeitet von Otto Weber. Neukirchen 1955, Kap. 11, 1—16, S. 40—50; Heidelberger Katechismus, Frage 98.

<sup>2</sup> Calvin, J., ebenda, Kap. 11/7, d.

<sup>3</sup> Calvin, J., ebenda, Kap. 11/12.

<sup>4</sup> Protokollbuch, o. J., S. 17. Original in französischer Sprache. Durch Kriegsschäden unvollständig erhalten, auf-

bewahrt im Archiv der Französisch-reformierten Kirche Berlin.

<sup>5</sup> Oesfeld, K. L.: Beschreibung der neu erbauten Thürme an den beiden Kirchen auf dem Friedrichsstädtischen Markt zu Berlin. Berlin 1785, S. 1244.

<sup>6</sup> Jean Pierre Erman war auch der Verfasser der »Mémoire historique sur la fondation de l'église française de Berlin«. Berlin 1772.

<sup>7</sup> Copie du Article de la Compagnie 2 Décembre 1779 — 10 Octobre 1781: Actes de l'Assemblée Générale de la Com-



pagnie du Consistoire de Berlin, S. 266–267/1: Assemblée extraordinaire du Jeudi 28 Septembre 1780: »... On a nommé le Corps des Pasteurs, et comme Membres de la Comp: Mess. Chodowiecky, Fasch, Doussin, Pénarier, Nicolas, Calame et Breton; Comme externe et chefs de Famille Messieurs Tormey, Béguelin, Mérian et Bitaubé; comme Artistes à consulter, Mess. Reynel, Bardou, Koppin et Rohde etc...«. — Über die Künstler siehe auch F. Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam. Bd. III, Anhang, Berlin 1786, S. 2 und S. 13.

<sup>8</sup> Actes de la Compagnie du Consistoire ordinaire de Berlin, commencer le 1 Octobre 1781—Fevr. 1790, S. 59/13: 4. Dec. 1782: »Mr. Chodowiecky a produit deux nouveaux dessins, qu'il doit fournir à Mr. Becherer pour deux des frontispices de la tour du temple de la Fr. St., l'un représentant la Samaritaine l'autre le voyage de J. C. à Emmaus.« — Chodowieckis Zeichnung »Christus und die Samariterin« befindet sich in der Sammlung der Zeichnungen der Staatlichen Museen Berlin. Bernhard Rodes Entwürfe für die Propheten der Hauptfassade und alle Entwürfe für die Skulpturen am Deutschen Dom befinden sich in der Sammlung der Akademie der Künste der DDR.

<sup>9</sup> Oesfeld nennt in der Beschreibung von 1785 als »Erfinder« aller Dekorationen für den Deutschen Dom Christian Bernhard Rode und für den Turm der Französischen Kirche Daniel Chodowiecki. Als ausführende Bildhauer erwähnt er für die freistehenden steinernen Bildsäulen« die ansässigen »Bildhauer-Figuristen« und für die Figuren in den Blenden und für die Reliefs am Deutschen Dom den Stuckateur Konstantin Sartori und am Französischen Dom einen gewissen Föhr. Die Modelle für die Kuppelfiguren schuf Heinrich Friedrich Kambly aus Potsdam und der Klempnermeister Joh. Heinrich Köhler trieb sie in Kupfer. Vgl. dazu auch Angaben bei F. Nicolai, 1786, S. 34 und S. 47. Genaue Untersuchungen über die ausführenden Künstler stehen noch aus.

<sup>10</sup> Jean Crespin: Le Livre des Martyrs. Lat. Actiones et Monumenta Martyrum qui a Wicleffo et Husso ad nostram hanc aetate in Germania, Gallia... veritatem Evangelicam sanguine suo constanter obsignaverunt. Genevae 1556 und 1560 (liber I, S. 1–11: "Acta eorum per quos Evangelii doctrina in lucem cognitonemque Ecclesiae denissimis tenebris occupatae à Deo revocari ac restitui coepit. Joannes Wicleff; »liber I, S. 11–37: Historiam & causam Joannis Hus, in indicio & foro Ecclesiasticorum versatam...«). Jean Crespin: Histoire des Martyrs... trad. du latin de Jean Crespin d'Arras, à la quelle est jointe l'histoire des martyrs de Béarn de l'année 1569. Genève 1570. — Jacques Paul Lefant: Histoire de la guerre des Hussites et du concile de Basle. Amsterdam 1731 (deutsch: Wien, 1783/84).

<sup>11</sup> E. Fascher, zur Auslegungsgeschichte der Bergpredigt. In: RGG, Bd. I, S. 1052.

<sup>12</sup> Siehe dazu: Stadland-Neumann, H.: Evangelische Radikalismen in der Sicht Calvins. Sein Verständnis der Bergpredigt und der Aussendungsrede (Matth. 10). Neukirchen 1966.

<sup>13</sup> Töllner, J. G.: Kurze vermischte Aufsätze. Frankfurt/Oder 1770, 2. Bd., 1. Slg., S. 309 und Steinbart, G. S.: System der reinen Philosophie oder Glückseligkeitslehre des Christentums. Züllichau 1778, S. 43.

<sup>14</sup> Ergänzend sei auf Calvins Paulus-Interpretationen (Gal. 5, 22) verwiesen, wo er auf die neue Weise des christlichen Glaubens hindeutet und die Tugenden nennt, an denen die Jünger Christi zu erkennen sind.

<sup>15</sup> Vergleiche auch das Referat von Harald Olbrich, Calvinistische Vorstellungen vom Sinn der Bilder, das gleichfalls auf dem C. I. H. A. — Kolloquium »Kunst und Reformation«, 1982 in Eisenach gehalten wurde.

<sup>16</sup> Calvin äußert sich zur »Samariterin« in der Institutio, II. Buch, Kap. 15, 1. Als Druckerzeichen kommt Christus und die Samariterin z. B. in: XXI Sermons de Jean Daille sur le X Chapitre de la I Epitre de S. Paul aux Corinthiens. Prononcez à Charenton, l'an 1664, 1665, 1666. A Genève, pour Jean Ant. & Samuel De Tournes. M. DC. LXVII. — vor.

<sup>17</sup> Über die Epigramme zur »Religio«, siehe: Ch. L. Frossard, in: Bulletin Historique et Littéraire société de l'Histoire du Protestantisme français 30.1881, S. 174–182 — danach schuf Theodore Bèze das Bild der reformierten Religion, der »wahren Religion«, und er nahm das Epigramm sowie eine bildliche Umsetzung in seine 1580 erschienenen »Emblemata« auf (Icones id est Verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium, quorum praecipuè ministerio partim bonarum literarum studia sunt restituta, partim vera Religio in variis orbis Christiani regionibus, nostra patrūmque memoria fuit instaurata: additis corundem vitae & operae descriptionibus, quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas EMBLEMATA vocant. Theodoro Beza Auctore. Genevae, apud Joannem Laonium M. D. LXXX.). Unter der Nr. 39 findet sich hier das lateinische Epigramm und Bild der »wahren Religion«. (Vgl. Henkel, A. und Schöne, A.: Emblemata, Stuttgart 1967, S. 1567). Als Druckerzeichen wurde die Personifikation der »Religio« bei Wendelin Rihel (o. D.), dann in Genf bei Antoine Chuppin (1578) mit der Devise VERAE RELIGIONIS IMAGO und in anderen hugenottischen Schriften des 16. Jahrhunderts verwendet.

<sup>18</sup> Der unveröffentlichte Brief Chodowieckis vom 2. Oktober 1784 in französischer Sprache, wird im Archiv der Französisch-reformierten Kirche Berlin aufbewahrt.

<sup>19</sup> Bei Marsch, A.: Bilder zur Augsburger Konfession und ihren Jubiläen, Weissenborn 1980, Abb. 57, 90 und 91 findet sich z. B. die Verbindung von Tugenddarstellungen, christlicher Religion und dem Parnaß-Gedanken.

<sup>20</sup> Bei Marsch, 1980, Abb. 108, ist ein Kalenderblatt auf das Jahr 1730 von Johann Jacob Baumgartner, verlegt bei Romanus Heyd, wiedergegeben, das Christus als Quelle des Lebens auf einem Berg, der aus den Figuren der Aposteln, Propheten, Evangelisten und Moses und Johannes gebildet wird, zeigt. Diese Komposition ähnelt jener auf dem Kupferstich von Jean Audran (1727) »Parnasse françois« im Kupferstich-Kabinet Dresden. Über die Verwendung dieser Vorlage in der friderizianischen Kunst, siehe Badstübner-Gröger: Die Potsdamer Plastik des Spätbarock, Phil. Diss. Halle 1972, S. 134 und Anm. 349.

<sup>21</sup> Barth, K.: Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert. Ihre Vorgeschichte und ihre Geschichte. Zürich 1960, S. 71.

<sup>22</sup> Den Hinweis auf das Edikt von 1788 verdanke ich Herrn Pfarrer Welge von der Französisch-reformierten Kirche Berlin, der meine Arbeit durch wertvolle Anregungen unterstützte und Archiv und Bibliothek zugänglich machte.



# DIE WILDE REZEPTION

## EINE KRITISCHE WÜRDIGUNG ERWIN PANOFSKYS VON EINEM KUNSTPHILOSOPHISCHEN GESICHTSPUNKT AUS

von

S. RADNÓTI

### I.

Der Titel bedarf einer sofortigen Erklärung: er ist eine Paraphrase auf *Das wilde Denken*, den Titel des berühmten Werks von Claude Lévi-Strauss, zugleich auch ein Hinweis auf eine Passage eines anderen großen Wissenschaftlers, Erwin Panofskys. In seinem Aufsatz, der seine kunsthistorische Methode erläutern soll, heißt es nämlich: Der »australische Bushman wäre außerstande, das Sujet des letzten Abendmahls zu erkennen; ihm würde es nur die Vorstellung einer erregten Tischgesellschaft vermitteln. Um die ikonographische Bedeutung des Bildes zu verstehen, müßte er sich mit dem Inhalt der Evangelien vertraut machen. Wenn es sich um Darstellungen anderer Themen als biblischer Geschichten oder historischer und mythologischer Szenen handelt, die dem durchschnittlichen 'Gebildeten' zufällig bekannt sind, sind wir alle australische Buschleute. In solchen Fällen müssen auch wir versuchen, uns mit dem vertraut zu machen, was die Urheber jener Darstellungen gelesen hatten oder sonstwie wußten.«<sup>1</sup> Im folgenden werde ich Panofskys theoretischen Vorschlag zur Überwindung der »wilden Rezeption« ins Auge fassen und zugleich untersuchen, wieweit es berechtigt ist, dieses sein Unterfangen mit dem *Strukturalismus* in Beziehung zu stellen.

Der Versuch wurde nämlich unternommen. In den 1960er Jahren, zur Zeit der Hochblüte bzw. am Gipfelpunkt des französischen Strukturalismus erschienen nämlich gleich zwei wichtige Panofsky-Bände in französischer Sprache, die *Studien zur Ikonologie* und *Gotische Architektur und Scholastik*; im letzteren Band ist auch Panofskys Aufsatz über Suger, Abt von Saint Denis enthalten. Beide Bände kamen 1967 heraus; Lévi-Strauss selbst nannte die Werke Panofskys jedoch schon früher »voll und ganz strukturalistisch« in einem Schreiben, das später noch näher betrachtet werden soll. Ebenso

gab Panofsky Denkanstöße auch für Pierre Bourdieu's Kultursoziologie. Giulio Carlo Argan nannte im geistigen Klima des Strukturalismus Panofsky den Saussure der Kunstgeschichte, genau wie Panofsky seinerzeit, im Klima des Neukantianismus, Alois Riegl den Kant der Kunstgeschichte nannte.<sup>2</sup>

Um zu entscheiden, ob diese Wirkung und Interpretierung auf einem Mißverständnis oder auf berechtigtem Verstehen beruht, muß zunächst eine ebenfalls »wild« anmutende Frage erörtert werden, nämlich, ob es gestattet ist, den Kunsthistoriker Panofsky in einem höheren Sinn als *Ethnologen* zu begreifen. Dies um so mehr, da die Ethnologie dem modernen Strukturalismus nicht einfach als eine Disziplin unter vielen gilt, sondern — neben der Linguistik und aufs engste verwoben mit ihr — als die paradigmatische Wissenschaft der Bewegung schlechthin. Der Ethnologe, der die Zeichen und Signale fremdartiger Gesellschaften als Sprache begreift, der aus veränderlichen Formen auf unveränderte und unbewußte Strukturen schließt, verwirklicht eine paradigmatische Art und Weise des Erkennens. Mit der Beziehung zwischen Historiker und Ethnologe befaßt sich Lévi-Strauss im 1. und 15. Kapitel seiner *Strukturellen Anthropologie* (diese in den 1958 zusammengestellten Band aufgenommenen Texte sind 1949 bzw. 1952 entstanden) darin heißt es, daß: »... der grundlegende Unterschied zwischen den beiden weder im Objekt, noch im Ziel, noch in der Methode liegt; sondern daß sie, da sie dasselbe Objekt haben, nämlich das soziale Leben, dasselbe Ziel, ein besseres Verständnis des Menschen, und eine Methode, bei der nur die Dosierung der Untersuchungsverfahren variiert, sich vornehmlich durch die Wahl komplementärer Perspektiven unterscheiden; die Geschichte ordnet ihre Gegebenheiten in bezug auf die bewußten Äußerungen, die Ethnologie in bezug auf die unbewußten Bedingungen des sozialen Lebens.«<sup>3</sup> Die Perspektiven



ergänzen einander gegenseitig; die Zeit der geschichtlichen Perspektive ist unumkehrbar, ihre Richtung ist bestimmt, die Zeit der Ethnologie ist reversibel und kumulativ. Die Geschichte einer *Gegenwart* zu schreiben, ohne Vergangenheit, ohne Genese, ohne den historischen Entwicklungslauf zu kennen: das ist das abenteuerliche Unterfangen der Ethnologie. Dieses Unterfangen — nämlich die Herausbildung eines Systems, das den Gesamtkreis der dazugehörigen Phänomene strukturiert und zu interpretieren vermag — ist, vom Standpunkt her, primärer als das der Geschichtsschreibung: die Grundlage der geschichtlichen Veränderung ist ja jeweils das einheitliche System, die immanente Struktur, ebenso, wie das System der Sprache als Grundlage der veränderlichen Möglichkeiten der Sprache dient. Was die Ethnologen anbelangt: »Ihr Ziel ist es, trotz des bewußten und immer unterschiedlichen Bildes, das die Menschen sich von ihrem Werden machen, zu einem Katalog unbewußter Möglichkeiten zu kommen, von denen es nicht beliebig viele gibt und deren Übersicht und Beziehungen hinsichtlich Vereinbarkeit und Unvereinbarkeit, die sie miteinander unterhalten, eine logische Architektur für historische Entwicklungen liefern, die unvorhersehbar sein können, ohne jemals willkürlich zu sein. In diesem Sinne rechtfertigt die berühmte Formulierung von Marx: 'Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken' in ihrer ersten Hälfte die Geschichtsschreibung und in ihrer zweiten die Ethnologie. Gleichzeitig zeigt sie, daß die beiden Verfahren untrennbar sind.«<sup>4</sup>

## 2.

Wir wollen daher untersuchen, ob in Panofskys Herangehen eine »ethnologische« Betrachtungsweise zu erkennen ist, und ob er, bejahendenfalls, die historische Betrachtungsweise dieser unterordnet. Dazu muß man zunächst Panofskys Methode kennen. Würdiger und Kritiker sind in einer glücklichen Lage, denn er selbst formulierte in einem tiefgreifenden Aufsatz die Grundsätze der *Ikonologie*, die als seine Methode betrachtet werden darf. Von diesem Aufsatz sind zwei, in mehr als einer Hinsicht verschiedene Textvarianten bekannt: die erste entstand 1932, in einem deutschen geistigen Milieu, gleichsam als Abschluß der ersten zwei Jahrzehnte seines Schaffens. Diese Variante

erschien im Logos mit dem Titel *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung der bildenden Kunst*. 1933 mußte Panofsky seinen Lehrstuhl in Hamburg aufgeben. Er emigrierte in die Vereinigten Staaten; die notgedrungene Umsiedlung bewirkte einen tiefen Wandel im Geistigen. Ein Dokument dieses Wandels ist die *Einleitung* der *Studien zur Ikonologie*, seinem ersten in den Vereinigten Staaten erschienenen Buches (1939): sie ist die erweiterte und abgeänderte Variante des aus 1932 stammenden Textes. In einem späteren Band wird der Titel *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance* lauten.

Das Produkt der deutschen Epoche beinhaltet eine Reihe von kunstgeschichtlichen Teilstudien, die große Probleme modellieren, und theoretische Schriften, die Panofskys bedeutende spekulative Gabe herausstellen. Die zwei Wege fallen gelegentlich zusammen (etwa wenn er die Geschichte der Perspektive als symbolischer Form, oder der »Idea« als kunstgeschichtlichem Begriff und gleichzeitig Leitidee des Schaffens der Künstler beschreibt), andere Male setzen sie einander fort (die Betrachtungen über das Problem, wie die Humanisten das Thema »Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe« rekonstruieren, sind die Fortsetzung der theoretischen Einleitung), sie alle laufen aber auf dasselbe hinaus: auf die postulierte Verbindung von Theorie, die das System der Grundbegriffe entwickelt und als empirische Faktenwissenschaft verstandener Kunstgeschichte in einer als Interpretationswissenschaft zu verstehenden Kunstgeschichte.<sup>5</sup> Da beide Tätigkeiten im Zeichen dieses Postulats stehen, reflektieren Historiker und Theoretiker pausenlos aufeinander, und darum wird es — nicht zuletzt — auch in seinem Schaffen klar, daß reine Theorie der Kunst wie reine Gegenstandsgeschichte theoretische Abstraktionen sind. In der amerikanischen Epoche kommen keine spekulativ-theoretische Schriften zustande — Panofskys spekulative Gabe konzentriert sich auf das Forschen nach historischen Zusammenhängen —, zugleich ist sie aber auch die Epoche der großen, synthetisierenden historischen Unterfangen, der Monographien. Zwei Jahrzehnte später wird er die Lage der nach deutscher Art ausgebildeten Kunsthistoriker in den Vereinigten Staaten nach dem Wandel so beschreiben: »Gezwungen, uns verständlich und präzise auszudrücken, und nicht ohne Überraschung erkennend, daß dies möglich



war, fanden wir plötzlich den Mut, Bücher über ganze Meister oder ganze Epochen zu schreiben, statt ein Dutzend Spezialaufsätze (oder zusätzlich dazu), und wir wagten es, uns etwa auf das Problem der antiken Mythologie in der mittelalterlichen Kunst insgesamt einzulassen, statt lediglich die Verwandlung der Venus oder des Herkules zu untersuchen (oder zusätzlich dazu).<sup>6</sup>

Laut Panofsky habe die ikonologische Interpretation drei Stufen.<sup>7</sup> Gegenstand der ersten ist »das primäre oder natürliche Sujet« des Werkes — eine Welt der Fakten und Ausdrücke, im künstlerischen Verständnis der Motive, welche mit Hilfe praktischer Erfahrung, durch Kenntnis der Gegenstände und Ereignisse (in der ersten Fassung des Textes: durch vitale Daseinserfahrung) erkennbar sind. Gegenstand der zweiten Stufe sei das »sekundäre oder konventionelle Sujet«, in künstlerischen Verständnis die Welt der Bilder, Anekdoten und Allegorien. Um sie zu erkennen ist bereits literarisches Wissen, die Kenntnis der speziellen Themen und Vorstellungen nötig. Die dritte Stufe schließlich repräsentiere die »eigentliche Bedeutung«, der Inhalt des Werkes, eine Welt von symbolischen Werten nunmehr nicht im künstlerischen, sondern weitaus allgemeinerem Sinn des Wortes; um diesen zu erkennen, sind bereits »synthetische Intuition«, eine Vertrautheit mit den Wesenstendenzen des menschlichen Geistes vonnöten, deren Voraussetzung eine wirksame Präsenz von persönlicher Weltbetrachtung und Psychologie sind.

Die erste Stufe des Interpretationsschemas, die »vorikonographische Beschreibung« wurde vom Blickwinkel des Werkes wie der Rezeption kritisiert. Im Hinblick auf das Werk wurde herausgestrichen, daß die Identifizierung reiner Formen mit Naturgegenständen und Ereignissen bzw. deren Ausdruckhaftigkeit einer Einengung der Kunst gleichkommt: auf diese Weise seien nur Kunstwerke interpretierbar, die überhaupt den Anspruch erheben, die Natur darzustellen, in denen die künstlerische Mitteilung eine Naturdarstellung ist.<sup>8</sup> Ein triftigeres Argument wider die Trennung der ersten Stufe wurde von Seiten der Rezeption verlautbart: »Panofskys Abtrennung einer Schicht vitaler Daseinserfahrung von einer Sphäre, die durch Kulturüberlieferung geformt sei, ist unreal. Kultur ist der Menschen 'zweite Natur' . . . Die 'unmittelbare Daseinserfahrung', die 'optische Anschauung', die 'Tast- und Bewegungswahrnehmung' sind entscheidend von der kulturellen Überlieferung geprägt, sind keineswegs ein natur-

haftes, ungeschichtliches Substrat, auf das Kultur nur 'aufgestockt' ist.«<sup>9</sup> Diese zweifellos stichhaltige Feststellung in Lorenz Dittmanns hervorragendem Aufsatz ist unabdingbares Teil einer Panofsky-Kritik, mit der ich in mehr als einer Hinsicht einverstanden bin. Gegen sie als Kritik der ersten Panofskyschen Schicht läßt sich allerdings ein ebenso einfaches Argument anführen wie gegen die vorhin zitierte Kritik: es war Panofsky selbst, der die naturalistische Auffassung der letzten Grundlagen von Kunstwerk und künstlerischer Rezeption in einem früheren Aufsatz aufs heftigste ablehnte. In bezug auf die Rezeption liest man bei ihm: » . . . so gewiß ist die 'optische Einstellung' streng genommen eine geistige Einstellung zum Optischen, so gewiß ist das 'Verhältnis des Auges zur Welt' in Wahrheit ein Verhältnis der Seele zur Welt des Auges.«<sup>10</sup> In bezug auf die naturalistischen Grundlagen der Kunst wiederum macht Panofsky auf den entscheidenden Unterschied der zwei kunsttheoretischen Statements aufmerksam. Laut Alois Riegl wolle jede Kunst ihre Welt darstellen, laut Wilhelm Worringer hingegen wolle sie ihre Welt entweder (organisch) darstellen, oder (abstrakt) nicht. Riegl mied den allgemeinen Begriff der Natur, welche von der Kunst imitiert wird oder nicht. Er vernichtete den altüberlieferten Gegensatz zwischen naturgetreuer und naturverzerrender Kunst, und konnte daher für jede Kunst ein eigenes Weltbild und eine eigene Phantasiewelt beanspruchen. Worringer dagegen perpetuierte diesen Gegensatz; mit der Behauptung, daß das Nichtnatürliche, im Gegensatz zur Auffassung früherer Kunsthistoriker, nicht vom Nichtkönnen, sondern vom bewußten Nichtwollen herrühre, seien lediglich die Akzente verschoben worden: »Gerade im Sinn Riegls darf man nicht mit Worringer sagen: dieser Stil abstrahiert von 'der' natürlichen Wirklichkeit, sondern es müßte heißen: 'die Wirklichkeit dieses Stils entspricht nicht unserem Begriff vom Wesen des Natürlichen'.«<sup>11</sup>

Die in viele Jahre zuvor entstandenen Schriften ausgeführten Gedanken können freilich nicht als Beweis gelten, wohl aber Anstoß geben, an die erste Stufe der Interpretierung anderswie heranzugehen. Panofskys Stufen zeigen zweifellos eine vertikale Schichtung: die Stufen der Interpretation liegen übereinander. Ich meine aber, die erste Stufe sei eben nicht der naturgegebene Ausgangspunkt der Rezeption von Kunstwerken, sondern ein rezeptives Verhalten, dem ähnlich, was Hus-



serl in bezug auf die Erkenntnis eine natürliche geistige Haltung, eine natürliche Einstellung nannte. »Natürlich« heißt hier keineswegs Naturalistisches, vielmehr Alltägliches: der Gegenstand läßt sich noch unschwer erkennen, weil all die Probleme, denen zufolge die Festigkeit von Subjekt und Objekt, die zuverlässigen Ergebnisse des Erkennens fraglich werden, vorderhand noch gar nicht in Erscheinung treten. Phänomensinn — so bezeichnete Panofsky in der ersten Version seines Aufsatzes den Gegenstand der Interpretation auf dieser Stufe (und der Begriff steht natürlich in schroffem Gegensatz zu Husserls Phänomenbegriff) — bedeutet soviel, daß *das alte Bild dem Rezipierenden von heute selbstverständlich* ist. Nun hat es aber seine Geschichte, was wann selbstverständlich scheint. Nach Panofskys Meinung sei aber diese Geschichte so inkongruent und zufallsmäßig, das auf Selbstverständlichkeit beruhende rezeptive Verhalten dagegen so sehr unakzeptierbar, daß er die »zufällig« noch vorhandenen lockeren Bande zwischen altem Werk und aktuellem Rezipierenden zerschnitt (um sie, wie wir noch sehen werden, für einen bestimmten korrektiven Zweck wieder zusammenzuknüpfen). Damit aber beschrieb er das abstrakte Modell, die Struktur einer unwissenden, unerfahrenen, naiven, »wilden« Rezeption. Da die Genese in dieser Struktur keinen Platz hat, wird das Alte zu etwas vollends Anderem, zu einem Fremden. Den naiven Beschauer unterscheidet vom Kunsthistoriker eben der Umstand, daß dieser »weiß, daß sein spezifisches kulturelles Rüstzeug nicht unbedingt mit demjenigen von Menschen in einem anderen Land und aus einer anderen Epoche harmoniert.«<sup>12</sup> Die Fälle zufälliger Harmonie seien theoretisch nicht auswertbar und geschichtlich nicht ausschöpfbar: in den Stufen des Verständnisses sei das, »was wir als Unterschied zwischen 'wesentlichen' und 'unwesentlichen' Inhalten empfinden, ... meistens nur der Unterschied zwischen solchen Darstellungsmotiven, die uns zufälligerweise noch 'allgemeinverständlich' erscheinen, und solchen, die — dem Gegenwartsbewußtsein ferngerückt — erst mit Hilfe von 'Texten' erfäßbar sind.«<sup>13</sup> Auf der *zweiten* Stufe gelte es, den gesamten Wissensstoff in bezug auf den Inhalt des Werkes ungeachtet dieses Zufalls systematisch zu verarbeiten und zu erkennen, während man auf der ersten Stufe von den Zufälligkeiten abstrahieren müsse. Es sei zwar klar, daß nicht nur Verständnis, sondern auch Mißverständnis und Unverständnis eigene Inhalte

besitzen, daß auch die »natürliche Einstellung« geschichtlich konkretisierbar ist. Die Tatsache, daß dem australischen Bushman die Inhaltsbeläge des Letzten Abendmahls leer erscheinen, heißt noch nicht, daß das, was er sieht — eine erregte Tischgesellschaft — leer ist. Die Formen füllen sich mit neuen, dem Werk selbst fremden, eigenen Inhalten, von denen Panofsky ebenfalls abstrahiert. Was bleibt, und das demgemäß *nicht* der reale, sondern der logische Ansatzpunkt der Rezeption ist, ist nicht das primäre Erlebnis, sondern der Endpunkt des Abstraktionsprozesses: rein sinnliche Formen, Konfigurationen von Linien, Farben und Massen, deren abstrakt-allgemeine, alltäglich-gegenständliche Bedeutungen und Ausdruckswerte, worüber im Prinzip mit jedermann ein Konsens entstehen kann. Das also wäre die Schematik der gegenwärtigen Rezeption alter, fremder, *anderer* Kunstwerke, der Betrachtung der Vergangenheit der Kultur als fremder, gleichzeitig selbstverständlicher Kultur: der »wilden Rezeption«.

Noch immer will aber das Modell nicht funktionieren. Die Schwierigkeit kommt daher, daß die Abstraktion nicht sämtliche Inhalte ausgesogen hat, das Schema nicht vollends formalisiert ist. Zum Formbegriff gesellen sich Bedeutung und Ausdruck. Panofsky verwirft nämlich die Annahme, daß die leeren Formen der Seh- und Darstellungsmodalitäten verschiedene Ausdrücke gleicherweise in sich aufnehmen könnten. Wenn er dies aber zurückweist, so muß er sein Modell materialisieren. Das ist der Grund, weshalb er die subjektive Quelle der Interpretation in der ersten Fassung seines Aufsatzes »vitale Daseinserfahrung« nennt: diese ist kohärenter und objektiver als die bloße Sinneserfahrung. Von hier aus ergäbe sich nun zweifellos eine Möglichkeit, das durch Abstraktion hergestellte Modell zu naturalisieren oder ontologisieren, eine Art anthropologischen Katalog der dem Menschen jeglicher Epoche und jeglicher Gesellschaft zugänglichen, verständlichen elementaren Gegenstände, Ereignisse und Ausdruckswerte zusammenzustellen. Dies wäre dem Unterfangen von Lévi-Strauss tatsächlich verwandt, und die verschiedenen neuprimitiven oder puristischen Tendenzen könnten darin Parallelen zu ihrer Kunst erkennen. Zum anderen — und diese Folgerung werde ich im folgenden noch begründen — würde dies auch den Anstößen näherstehen, die von Aby Warburg, Begründer der ikonologischen Schule herkommen. Panofsky jedoch, der in der zweiten



Version des Aufsatzes nicht mehr von vitaler, sondern einfach von praktischer Erfahrung spricht, ontologisiert sein Modell mitnichten, ebensowenig formalisiert er es. Eben deshalb erweist sich die Unvollendetheit des Modells als Ungeschichtlichkeit: die ahnungslose Nähe, die Selbstverständlichkeit des Werkes stellt eben eine unendliche Ferne, eine Unverständlichkeit des Werkes heraus. Die scharfe Zäsur zwischen historischem Kunstwerk und Gegenwartsrezeption findet Panofsky durch die ahistorische Undistanziertheit der letzteren bewiesen und er befürchtet, infolge der vollkommenen Undistanziertheit könnte selbst die Minimalbedeutung der Form unbegreifbar werden. Er weiß natürlich genau, daß der vollends naive Rezipierende eine theoretische Abstraktion ist, und doch wollte er die geschichtlich aufgekommenen *Varianten* der Bedeutungszuschreibung nicht in seine Untersuchungen einbeziehen. Ausgesperrt blieben die verschiedenen gleichberechtigten Rekonstruktionen der ursprünglichen Bedeutungen ebenso, wie die Geschichte der Konstruktion neuer Sinne, und zwar aus dem Grund, weil auf der nächsten Stufe der Interpretation die eindeutige Rekonstruierbarkeit der ursprünglichen Bedeutung des Werkes, der ursprünglichen Intention des Künstlers sowieso vorausgesetzt ist. Es wird ihm daher unmöglich, aufgrund des Modells reiner Unwissenheit bzw. reiner Formen und minimaler Bedeutungen die Form-Bedeutung-Beziehung zu modifizieren; um aber die Stufe funktionstüchtig zu machen, mußte er ein nachträgliches Kontrollprinzip einschalten, welches die Unwissenheit aufhebt, die selbst die Erkenntnis der Gegenstand- und Ereignisbedeutung der Formen, ihre Identifizierung aufgrund des naiven Realismus der praktischen Erfahrung bereits gefährden könnte. Er muß daher eine Vergleichsbasis schaffen, die Veränderungen im Verhältnis von reiner Form und ursprünglicher Minimalbedeutung im Verlauf der Geschichte aufzeigen. Ob der leere Raum ein dreidimensionales Medium oder abstrakter Hintergrund ist, ob der im Vordergrund dargestellte Gegenstand demgemäß in der Luft schwebt oder einfach nur fern ist, läßt sich nur in Kenntnis des geschichtlichen Orts des Kunstwerks, in Kenntnis der Stilgeschichte entscheiden, und wenn man gleich auf den ersten Blick ein Schweben oder ein Fernstehen sieht, so ist dies nur mit Hilfe des Wissens möglich.

Panofsky ergänzt also das nichtgeschichtliche Modell der Unwissenheit durch die historischen

Kontrollprinzipien des tradierten Wissens. Interessant an dieser Lösung ist, daß er auf diese Weise die stilgeschichtliche Tradition der Kunstgeschichtsschreibung in seine Methode kritisch integriert. Auf der ersten, vorikonographischen Stufe gliedert sich das Forschungsprogramm, *wie* die Formen unter verschiedenen geschichtlichen Umständen Gegenstände und Ereignisse *ausdrückten*, in Panofskys Programm ein. Aber eben weil dies ein untergeordnetes Moment des Interpretationsplans ist, kann sich seine selbständige Tendenz — die Unabhängigkeit der Form von ihren Inhalten, das Sein der reinen Formwelt, die inhaltliche Bestimmung der Darstellungsweisen, die selbständige Geschichte des Auges, des Schauens, die immanente Formveränderung — nicht herausgestalten. Die Schlußfolgerung dieser Tendenz war die Abtrennung der Form von ihrem Stoff und Inhalt. Es ergab sich eine Antithetik von Form und Inhalt (oder Stoff), worin der Inhalts- (oder Stoff-)begriff als Filter bei der Gewinnung des reinen Formbegriffs diente. Aus den aufgefangenen Resten wurde der Begriff Stoff (Inhalt) gebildet. Die zwei strengstens getrennten Begriffe wurden dann, wenn es um letzte Fragen der in der Kunst einbegriffenen oder in der Kunst zum Ausdruck kommenden Weltanschauung und geistige Aussage ging, wieder vereint.

Genau das ist der Gedanke, den Panofsky bereits 1915 an Wölfflin kritisierte. Die für eine Kunststepoche kennzeichnenden Darstellungsweisen seien, so Panofsky, trotz ihrer intersubjektiven Verbindlichkeit nicht leere Formen, sondern sie verfügen über einen bestimmten, eigenen Ausdruckswert, sie äußern das überpersönliche Empfinden der Epoche: »die Darstellungsmodi sind der undifferenzierte Ausdruck einer großen Pluralität, aber sie sind Ausdruck«. <sup>14</sup> Doch folgt aus dieser Kritik noch keine Verkündung des ikonologischen Programms. Auch Panofsky hielt damals noch fest an der Autonomie der Form, diesem theoretischen Reflex der Emanzipation der Kunst, den die Kunsthistoriker im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts gar nicht zu Unrecht als ihre größte theoretische Errungenschaft empfanden. Auch er betrachtete das Kunstwerk noch als die Lösung immanent künstlerischer Probleme. Die Reformempfehlung, die er in den 1920er Jahren ausarbeitet, will den Grundbegriff der Formprobleme nicht aufheben, sondern in einem strengstens Kantischen Begriff legitimieren. Er will die Kunsttheorie auf — auf transzendentalen Erfahrungen



beruhenden — aprioristische Begriffe gründen, indem er hinter die Wölfflinschen anschauungsmäßigen a posteriori Grundbegriffe tritt. Die allgemeinen Gesetze der Gestaltung stecken gleichsam das mögliche Feld der Kunstprobleme ab, jener Probleme, deren Lösung die Stile sind. Nicht darum gehe es also, daß es sinnliche Eigenschaften, ein aufgrund der reinen Qualitäten der optischen Wahrnehmung abgegrenztes Arsenal der Formmittel gibt, woraus der Künstler dies oder jenes für seine Inhalte auswählt, sondern es gebe Pole — die Anschauungsformen von Zeit und Raum, Fülle und Form, optischer und haptischer Wert des freien Raumes, Tiefe und Fläche, die Bewegung des Verschmelzens und die Ruhe des Nebeneinanders — deren Gegensatz und Wechselwirkung die Voraussetzung der Existenz von Kunstproblemen darstellt, und es gebe große, gemeinsame, mitnichten formale, vielmehr bedeutungsvolle Tendenzen zur Lösung des Problems, zum Ausgleich der Pole: die Stile. Die Charakterisierung der Stile dürfe nicht auf einer Wahl zwischen den Gegensätzen der formalen Pole beruhen, für den erfahrungsdiesseitigen Ausgleich der der Erfahrung vorangehenden Pole gebe es ja nicht zwei, sondern unzählige Möglichkeiten. Die Einheit der Gestaltungsprinzipien, der Stil habe einen immanenten Sinn, und zwar die Lösung der geistigen Probleme der Zeit, diese Lösung lasse sich in Parallele stellen mit den Lösungen anderer Künste und sonstiger geistiger Objektivationen. Dies stehe insoweit in einem Gegensatz zum geistesgeschichtlichen Parallelismus, daß sich die Wesenszüge der individuellen Lösungen nicht aus dem Vergleich der Parallelen ergeben, sondern umgekehrt.

Bei einem Vergleich dieser Theorie mit der Theorie der Ikonologie fällt auf, daß Panofsky, indem er die Stilgeschichte transzendentalphilosophisch vertieft (konkreter: durch eine Kantsche Uminterpretierung von Riegls Ideen), die leere Form auf ein transzendentales Niveau erhebt, somit durch Aufhebung der inhaltslosen, das Ausdruckswollen bloß in sich aufnehmende, es jedoch nicht beinhaltende Beschaffenheit der künstlerischen Form, gleichsam die zweite (ikonographische) Stufe der Interpretierung auslassend zur die Kulturphänomene synthetisierenden »wirklichen Bedeutung« der dritten Stufe gelangt war — genauer zu einer Lösung, die dem »Dokument-Sinn«, dem »Wessenssinn« der ersten Variante des Aufsatzes über Methode recht ähnlich ist. Nur ähnlich

jedoch: die geistige Einheit von Kulturen und Kulturkreisen sowie die Paralleleität ihrer geistigen Produkte ist zwar beide Male auf die gleiche Weise gedacht, die Begründung jedoch einigermaßen verschieden. Obgleich Panofskys Geschichtsforschungen von Anbeginn in Richtung auf die Ikonologie herausliefen (1912 wurde er mit Warburg bekannt, ab 1920 gehörte er zum Kreis der Bibliothek Warburg), doch fand diese Praxis ihr Feld lange Zeit hindurch in der transzendentalen Theorie der Kunstphilosophie. Die neue theoretische Grundlegung wurde erst spät und langsam formuliert (ab 1925), und selbst die theoretischen Schriften aus den 1930er Jahren waren, wie Jan Bialostocki bemerkt, gewissermaßen defensiver Beschaffenheit (das Vorwort zum »Herkules«, beide Varianten des methodologischen Aufsatzes). Das legt nahe, »wie wenig zeitgemäß die ikonographischen Interessen Panofskys unter den auf Wölfflin, Riegl und Max J. Friedländer fußenden Kunsthistorikern sein müssen.«<sup>15</sup> (Später soll noch gezeigt werden, daß diese »defensive Grundlegung« auch andere Gründe hatte.) Die neue Theorie entstand im geistigen Milieu von Hamburg, wo Warburg wirkte — vielleicht der einzige unter den großen Kunsthistorikern jener Zeit, der sich nicht an der Emanzipationsbewegung der Kunstgeschichte beteiligte, sich sogar gegen die Wiedervereinigung von Kunst- und Kulturgeschichte wehrte. Eine grundlegende Voraussetzung der neuen Theorie war das Studium der Werke Ernst Cassirers, der ebenfalls in Hamburg tätig war. Dieser interpretierte nämlich Kants Transzendentalphilosophie, einen weiten Kreis kulturgeschichtlicher Erfahrungen wahrnehmend, um, und bestimmte die Funktion des transzendentalen Bewußtseins als Zustandbringen *bedeutungsvoller* symbolischer Formen, die Welt der Formen somit gleichsam materialisierend. Dadurch erhielt Panofsky Anstoß, die transzendentalen Grundlagen des Kunstwerks in seiner ikonologischen Theorie nicht mehr in den ewigen Grundbegriffen der Formprobleme zu erblicken, sondern in den großen, veränderlichen symbolischen Formen der konkreten, geschichtlichen, intersubjektiv verpflichtenden Anschauungsweise selbst.

### 3.

Bis jetzt war von der ersten, vorikonographischen Stufe von Panofskys Methode, bzw. von ihren theoretischen Vorarbeiten die Rede. Es stellt



sich die Frage, wer auf dieser Stufe das Subjekt ist, das die Interpretierung ausführt. Nun, dieses Subjekt ist der naiv-realistische Rezipierende, der nicht zwischen Vergangenheit und Gegenwart unterscheidet. Einen Realisten nenne ich ihn erstens, weil er nur zur imitativen Funktion des Kunstwerks in einem Verhältnis steht, zweitens, weil er die Imitation nicht mit der Realität gleichsetzt sondern der Realität zumißt, und drittens, weil er fähig ist, den Grad der Imitation, die Ähnlichkeit im Kontext der verschiedenen Formsysteme unterschiedlich zu beurteilen. Für die Zwecke dieser letzten Bedingung, die nun nicht mehr eine praktische Erfahrung und Bewandertheit im Erkennen, im Identifizieren voraussetzt, sondern auch — wengleich nicht zwecks geschichtlichem Verständnis — auch geschichtliches Wissen, nahm Panofsky die Dienste des stilgeschichtlichen Wissens in Anspruch. Somit integrierte er die stilgeschichtliche Richtung: ein hochbedeutender Schritt, denn Warburg selbst wies die stilgeschichtlichen Probleme, das immanente Kunstverständnis entschieden zurück. Diese Integration beinhaltet aber zugleich eine doppelte Kritik. Sie ist es erstens, indem Panofsky die Stilgeschichte zu einem geschichtlichen Korrektiv der naiven Rezeption macht; somit urteilt er über ihre geschichtliche Kompetenz, denn in diesem Zusammenhang fungieren die historischen Stile wie gleichzeitige Varianten mit verschiedenen Kontexten. Zweitens ist sie es, indem nun — umgekehrt — die naive, ausschließlich auf die Bedeutung, die Identifizierung des Gegenstands ausgerichtete Rezeption zum Korrektiv der Stilgeschichte wird, was wiederum als Urteil über den Formalismus der Stilgeschichte ist.

Der Gegensatz der zweiten Interpretationsstufe mit der ersten ist nicht Korrektiv, sondern Komplementarität. Formal mag es zwar augenfällig sein, daß die drei Stufen der Interpretation eine Hegelsche Triade bilden, doch ist die mittlere, die ikonographische Stufe in einem praktisch-methodologischen Sinn Träger der größten Lasten: sie ist es, obwohl es nicht der Zweck des Autors ist, die auf theoretischer Ebene ihre Antithese zur ersten und die Synthese der dritten Stufe gleichsam organisiert. Die zweite Stufe soll Thema und Phantasiewelt des Werkes *eindeutig* wiederherstellen, das Werk in seinen ureigenen, ursprünglichen Kontext zurückversetzen. Die Aufgabe ist, die künstlerische Absicht begrifflich identifizieren und übersetzen. Eben deshalb erhält das kontextuale Feld des Werkes nicht geringere Bedeutung als das

Werk selbst. »Zwei Beine ohne Körper können nicht gehen, and auch ein Körper ohne Bein kann nicht gehen, dennoch kann ein Mensch gehen«, heißt es bei Panofsky über das Verhältnis von Monument und Dokument.<sup>16</sup> Das Kunstwerk sei nicht Geheimnis, sondern Rätsel, das heißt, das es eine Lösung hat: *eine* Lösung. Es wäre möglich, daß man sie in praxi nicht finden kann, doch gibt es sie nichtdestoweniger.

Das ist eine Umkehrung des Vergangenes und Gegenwärtiges nicht unterschiedenden, beide in einer einzigen Gegenwart verschmelzenden rezeptiven Verhaltens, das die erste Stufe auszeichnet. Der Zweck der zweiten Stufe besteht in einer Isolierung der Vergangenheit von der Gegenwart. Die diesem Zweck dienende hauptsächliche Reduktion ist bereits auf der ersten Stufe erfolgt, wo Panofsky die unmittelbare Reduktion der aus der Vergangenheit stammenden Kunstwerke auf eine gegenständliche und expressive Identifizierung beschränkte und die tieferen Hinweise, welche von der ursprünglichen Intention bis zur Gegenwart reichen, als Zufälligkeiten samt und sonders ausklammerte. *Damit wurde die Laizität der ästhetischen Rezeption mit einem Schlag abgetan*: nur dem Besitzer eines speziellen Wissens wurde ein Sonderzugang zum zweiten Niveau der Interpretierung gestattet. Dieser ist hier nun das Subjekt der interpretierenden Handlung. Da aber der Spezialist auch ein Gegenwartsmensch ist, ist seine Lage ebenfalls durch die Reduktion der ersten Stufe präpariert: *der Gegenstand, den er untersucht, ist auch ihm absolut fremd, doch ist ihm diese Tatsache bewußt*. Diese gelehrte Fremdheit ist das logische Komplementär der unwissenden Selbstverständlichkeit der ersten Stufe. Zweifellos wird es durch den individuellen Begriff der synthetischen Intuition auf der dritten Stufe aufgehoben werden, jedoch — angesichts der vollkommenen Schließung des logischen Kreises der zwei ersten Stufen — notwendigermaßen auf irrationale Weise.

Es folgt aus der absoluten Fremdheit, mit der das Kunstwerk dem Interpretierenden gegenübersteht, daß ihm außerordentliche Autonomie beigemessen werden muß. Nicht eine ästhetische Autonomie, im Gegenteil: eine Unabhängigkeit von der gegenwärtigen Rezeption, ein objektiver Sinn, den der Interpretierende nur als Wissenschaftler anzueignen vermag, nicht aber selbst zu formen. Daher die Rätselhaftigkeit. Es gilt, die ungeordnete Masse der vom Werk und seinen Kontexten herrührenden Informationen zu einer sinnvollen



Ordnung zu formen, noch dazu so, daß der Rätsellöser sämtliche Elemente wahrnehme, er darf ja keine selektiven Grundsätze haben. Nach den Regeln des Puzzlespiels muß der Mensch aus den winzigen Details der Beine und des Körpers zusammengestellt werden. Jedes gefundene und in vielseitigen Kontext gestellte Stückchen steigert die Gewißheit einer richtigen Lösung, steigert jedoch die Unabhängigkeit der Lösung von dem Löser, da ja diese ihr Eigensein, das Sein der Spielregeln, das Sein des zielbewußten Rätsels sowie die Kohärenz der drei beweist. Das Zielbewußte Kunstwerk ist eine Hypothese der Interpretierung. Der auf diese Weise aufgebaute Werkbegriff kann nicht aus dem Kontext der Konvention heraustreten, seinen Horizont bildet das Wissen der Zeitgenossen, mit dem der Künstler mit Sicherheit rechnen durfte. Das zeitgenössische Wissen, das heute einer Eingeweihtheit gleichkommt, erhält so große Bedeutung, daß die intellektuelle Planung den Schaffensprozeß, die Geplantheit das Werk sozusagen ausfüllen müssen. Durch Intellektualisierung der Konvention festigt sich die Gleichberechtigung des Dokuments mit dem Werk, der methodologische Zirkel, in welchem Werk und Dokument einander erklären, in welchem alles (beispielshalber ein einen Fakt dokumentierendes Hapax legomenon) auf seinen Platz rückt und die Aufgabe der Deutung im Auffinden dieses objektiv existenten Platzes besteht.

Die auf lange Tradition zurückblickenden anti-konventionalistischen Begriffe der Ästhetik, wie die künstlerische Originalität, die Neuerung, sogar die künstlerische Größe werden innerhalb Panofskys Methode durch Beschränkung der Konvention auf eine intellektuelle Schematik deutbar. Diese Beschränkung nämlich räumte der Invention einen Platz ein. Die Werke kommen im Spannungsfeld von Konvention und Invention zustande, wo der Wirkungsbereich der Invention in der restlos bewußten Aufarbeitung der Konvention, in der Wahl zwischen verschiedenen Konventionen bzw. ihrer Vereinigung, Kombination und Rekonstruktion, nicht zuletzt auch in ihrer Verbergung, ihrer Abwandlung zum Rätsel besteht. Albrecht Dürer, bei dem Originalität und ikonographische Rätselhaftigkeit Hand in Hand gehen, gilt für Panofsky als der paradigmatische Künstler.

Konvention als Wissen und als bewußtes Verhältnis zum geschlossenen Kreis des Wissens: das bedeutet zweifellos eine Einengung des Begriffs, noch dazu eine solche, die dem Begriff selbst ge-

wissermaßen widerspricht, schließlich gehört ja zur Seinsweise eine gewohnheitsmäßige Tradiertheit, welche die gewußten Inhalte der Konvention verblassen läßt, vernichtet oder umformt. In seiner Rekonstruktion berücksichtigte Panofsky weitgehend diese Metamorphosen, ohne dadurch die Intellektualisierung der Konvention zu verhindern. Wo er nämlich in Erfahrung brachte, daß die Konvention eine unbewußte geworden ist, dort mußten sich auch ihre Bedeutung, ihre Ausdrucksinhalte verändert haben, und daß Werk mußte sich in den Kontext einer anderen, bewußten Konvention eingefügt haben. Im Mittelalter mußten sich die antiken Motive in den Dienst des Christentums einspannen lassen, die antiken Themen mußten im Milieu, in der Tracht, in der Welt mittelalterlicher Gegenwart erscheinen. Die Tatsache, daß die bewußte Konvention des christlichen Geistes und des mittelalterlichen Lebens auch unbewußte und zerspaltene Konventionen der Antike beinhaltet, läßt sich eigentlich nur von dem Blickwinkel aus beobachten, in welchem das Unbewußte wieder bewußt wird, zu neuem Leben erwacht. Das ist eben der Blickwinkel der Renaissance.

Die Wiedergeburt der Antike in der Renaissance ist das paradigmatische Thema der gesamten ikonologischen Schule. Als Fritz Saxl 1922, in Warburgs psychotischer Phase, aus der keine Wiederkehr erwartet wurde, eine Zusammenfassung und Systematisierung die Lehre seines Meisters unternahm, durfte er seiner Arbeit mit Recht den Titel *Rinascimento dell' antichità* geben. Warburgs Augenmerk galt der Wiederbelebung in der Renaissance. Panofskys Spektrum ist breiter: wichtige Schriften widmete er der gotischen Architektur in Frankreich, der deutschen Plastik im 11.—13. Jahrhundert, der frühen niederländischen Malerei, dem Manierismus, der Geschichte der Grabplastik von den Ägyptern bis Bernini und vielem mehr, doch stand im Brennpunkt auch seines Interesses die Renaissance, die er eher als Wiedererschaffung als Wiedergeburt der Antike verstand; die anderen großen Themen, die er behandelte, berühren sich als Gegensatz oder Parallele ebenfalls mit der Renaissance. Der große methodologische Aufsatz ist einem Buch vorangestellt, das die humanistischen Themen der Renaissance untersucht und wurde für diesen Zweck mit einem Kapitel ergänzt, in welchem er erläutert, wie er an diese Themen herangeht. Die Eigenart der Rezeption der Antike in der Renaissance wird hier im Gegensatz zu ihrer



Rezeption im Mittelalter bestimmt. Die These, welche bereits im früheren Herkules-Vorwort hervortritt, erscheint in der späteren, als endgültig betrachtbaren Fassung als *Disjunktionsprinzip*: »wo immer im hohen und späten Mittelalter ein Kunstwerk seine Form einem antiken Vorbild entlehnt, erhält diese Form fast ausnahmslos eine nichtantike, gewöhnlich christliche Bedeutung; wo immer im hohen und späten Mittelalter ein Kunstwerk sein Thema der antiken Dichtung, Sage, Geschichte oder Mythologie entlehnt, ist dieses Thema ausnahmslos auf nichtantike, gewöhnlich zeitgenössische Weise dargestellt.«<sup>17</sup> bzw. als *Reintegrationsprinzip*: die Renaissance habe die Dichotomie aufgehoben, die getrennten Teile — das Bild und das Wort, die Tradition der Darstellung und des Textes — wiedervereint.

Offenbar dient die auf »Mißverständnis« beruhende Antiquitätsinterpretation des Früh- und Hochmittelalters, die er beschreibt, ihm nicht als Warnung, der allgemeinen Bedeutung von Mißverständnis, bleibender Form, ausgewechseltem, modifiziertem, abgeändertem Inhalt, dem Herausfallen aus dem geschichtlichen Kontext und der aktiven Dekontextualisierung Rechnung zu tragen bei der ästhetischen Rezeption und für das gegenwärtige Verständnis der Vergangenheit — eventuell in seiner eigenen Arbeit — wahrzunehmen. Nicht nur weil er das, was sich aus seinem Kontext befreit hat, sofort in einen anderen Kontext der Vergangenheit einbegreift und es somit sofort vor dem späten Rezipierenden abriegelt. Sondern auch aus dem Grund, weil dieses Verfahren zutiefst korreliert ist mit seiner geschichtlichen und geschichtsphilosophischen Überzeugung, welche wiederum der ausnehmlichen Stellung der Renaissance unter den Epochen der Vergangenheit gilt. Die trennende Rezeption des Mittelalters und die wiedervereinende Rezeption des Mittelalters sind nämlich zwei verschiedene Qualitäten. Das Antiquitätsbild des Mittelalters ist konkret und unvollkommen, fragmentarisch. Dem Mittelalter erscheint die Antike präsent und gegenwärtig, infolge ihres Heidentums aber zugleich fernliegend. Damals konnte die antike Kultur nicht als selbständiges Phänomen rezipiert werden, weil die Rezipierenden keine Distanz zu ihr hatten: die Beziehung zu ihr war entweder eine unmittelbare Identifikation oder eine schroffe Abweisung. Vollkommen direkter Anschluß auf der einen Seite, bzw. infolge der heidnischen Vergangenheit und der christlichen Gegenwart eine unermeßliche Kluft auf der ande-

ren. Das Antiquitätsverständnis der Renaissance war infolge des Gestus der Wiedererschaffung, der bildlichen Wiedergeburt im vornherein distanziert, abstrakt, schwer erfaßbar — dies im Gegensatz zur erneuernden, reparierenden, renovierenden Beschaffenheit der mittelalterlichen Vorrenaissancen — gleichzeitig aber alles durchdringend, vollständig und permanent. »Die Renaissance erst wurde gewahr, daß Pan tot ist — daß die Welt des alten Griechenland und Rom . . . verloren war wie Miltons Paradies und nur im Geiste wiedergefunden werden konnte. Die antike Vergangenheit wurde zum erstenmal als eine *von der Gegenwart abgeschnittene Totalität* und deshalb als eine sowohl benutzte wie gefürchtete Wirklichkeit. Das Mittelalter hatte die Antike unbeerdigt gelassen und ihren Leichnam abwechselnd galvanisiert und exorziert. Die Renaissance stand weinend an ihrem Grab und versuchte, ihre Seele auferstehen zu lassen.«<sup>18</sup> Für einen glücklichen Augenblick in der Geschichte war diese Auferstehung gelungen, die intellektuelle Entfernung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die damals zustande gekommen war, ist heute noch lebendig.

Panofskys Rezeptionsmodell ist also die wissenschaftliche Rekonstruktion der geschlossenen, fremden Vergangenheit: er weist die »primitive«, »wilde« Rezeption zurück, welche das alte Kunstwerk als gleichaltrigen und jetzzeitigen Aufruf begreift und somit dessen Fremdheit aufschließt und aufhebt. Das Mittelalter, das seiner Beschreibung zufolge die Antike auf diese Weise handhabte, rekonstruiert er selbst als geschlossene und fremde Vergangenheit. Sein Verfahren und dessen Folgen seien an einem Beispiel gezeigt.

In seinem Werk *Renaissance and Resuscitations in Western Art* erörtert Panofsky die wichtigsten Beispiele, die gegen sein Disjunktionsprinzip aufgebracht werden können, darunter den Stiertöter auf einem Doppelkapitel im Kreuzgang von Monreale. Diese »Mithras«-Darstellung »wurde geradezu mit Triumphgeheul von denen begrüßt, die glauben, daß die mittelalterliche Kunst heidnische Bilder ungeachtet ihrer ikonographischen Bedeutung kopieren konnte.«<sup>19</sup> Wenn einer der ärgsten Gegenspieler des Frühchristentums in einem Schwerpunkt der mittelalterlichen Frömmigkeit auftaucht, so bedeute das, daß der mittelalterliche Bildhauer vom ästhetischen Wert antiker Vorbilder ergriffen war und sie anwandte, ohne ihnen einen neuen Sinn zu verleihen. Dieser Annahme gegenüber bringt Panofsky den Beweis auf, daß der konkrete



Inhalt der antiken Form längst vergessen war, im Vorbild habe der Bildhauer nicht Mithras als Stiertöter, sondern ein rituelles Tieropfer erblickt. An einem einzigen Punkt änderte er die antike Konvention sogar ab: dieser »Mithras« trägt keine phrygische Mütze, sondern einen Turban. Aus dem Turban, die dem mittelalterlichen Menschen als Tracht vorangegangener Zeiten, insonderheit der Juden galt, kommt Panofsky zu dem Schluß, daß sich das Bild in einen wichtigen mittelalterlichen Kontext stellen lasse. Dies ist der Sieg der Kirche über die Synagoge, des Neuen Testaments über das Alte, der unter der Gnade stehenden Zeit über die unter dem Gesetz stehende. Das Opfer Christi hat ja die früheren Opfer überflüssig gemacht, »denn das Gesetz hat den Schatten von den zukünftigen Gütern, nicht das Wesen der Güter selbst, alle Jahre muß man opfern immer einerlei Opfer, und es kann nicht, die da opfern, vollkommen machen«, heißt es im *Brief an die Hebräer* (10,1). Der »Mithras« von Monreale entspricht den Regeln der *interpretatio christiana* und ist der bildliche Ausdruck des Satzes »Denn es ist unmöglich, durch Ochsen- und Bocksblut Sünden wegzunehmen« (ebd. 10,4).

Es sei bemerkt, daß Panofsky eine enge Analogie im mittelalterlichen Verhältnis zum Judentum bzw. zur Antike erblickt, weshalb ihm die Umdeutung einer antiken Überlieferung zu einer jüdischen plausibel erscheint. Das historisierende, distanzierende, die Ambivalenz aufhebende Beziehung der Renaissance zur *Antike* habe ebenfalls ihr Analogon: die frühen flämischen Meister, mit Jan van Eyck an der Spitze haben ähnlicherweise die jüdische Überlieferung durch historische Anschauungsweise aufgelöst und harmonisiert, obgleich diese, anders als die antike, keine zugleich als einheitlich betrachtete Stiltradition hat. In die naturalistische Darstellung des einheitlichen Raums sind rekonstruierte orientalische, byzantinische, hauptsächlich aber romanische Motive hineingearbeitet, welche die jüdische Tradition symbolisieren sollten.<sup>20</sup> Gleichzeitig aber ist der klassische Einfluß bei den Anfängen der neuen Kunst des Nordens nicht zu beobachten. Im Mittelalter hingegen waren jüdische und antike Überlieferung zwei nebeneinander liegende unbestattete Leichen. Das sei der Grund, weshalb die klassisch-antike Darstellung des persischen Mithras zum Vorbild der mittelalterlichen plastischen Darstellung des jüdischen Schlachtopfers sein konnte.

Interessant ist hier nicht, wie weit Panofskys äußerst spannende Mithras-Interpretation stichhaltig ist, sondern die Abgeschlossenheit der Erklärung. Sofern eine Form in einen neuen Kontext gerät, verliert sie jegliches Band zu ihrem Ursprung. *Die in eine Form eingeschlossene Botschaft kann ihre eigenen Kontexte nicht sprengen, für ein unbewußtes Wirken in späteren Zeiten besteht keine Möglichkeit.* Die ausnehmliche Bedeutung der Renaissance besteht eben darin, daß sie als erste nicht einfach die Form übernehmen, sondern den Kontext neuerschaffen wollte. Einzig diese historistische Wende konnte einen Kontakt zur Vergangenheit zustande bringen, und darum ist sie muster-gültig für die Rezeption aller Werke aus der Vergangenheit.

Es fragt sich aber, ob das Rätsel des Kapitells von Monreale gelöst ist, wenn man die Absicht des Bildhauers bzw. das Programm des Kreuzgangs von Monreale rekonstruiert hat. Es fragt sich, ob man nicht weiter berechtigt ist darüber zu grübeln, warum der Bildhauer eben den Mithras-Typus wählte, und nicht etwa den grundverschiedenen Typus des Stieropfers, den der Meister des Hauptportals des Sainte-Madeleine-Stifts von Vézelay für das Relief gewählt hatte, das Panofsky als inhaltliches Analogon heranzieht?

In einem Aufsatz widmete sich Fritz Saxl dem Problem, daß gewisse Gesten (Mimik, Gebärden) ihre Ausdruckskraft Jahrtausende hindurch behalten. Gewisse große, ausdrucksvolle Typen kommen irgendwann zustande, die zu dauerhaften Symbolen von Leidenschaften und Gefühlen werden. Als Hauptbeispiel beruft er sich auf die antiken Mithras-Darstellungen, deren gräzisierte, vollends abgeschliffene Form — der Mensch, der den stürzenden Stier mit dem Knie niederdrückt — ihm als solch ein konstanter Ausdruckstypus gilt. Sie zeigt den Sieg des Menschen über die Bestie: eine »Kampf- und Siegesgebärde kat'exochen«.<sup>21</sup> Selbst Aby Warburg nahm diese Form in seinen sog. Mnemosyne-Atlas, diese mächtige, unvollendete Sammlung antiker und renaissancezeitlicher bzw. neuzeitlicher Entsprechungen auf »als vielleicht dauerhafteste Verkörperung der Idee des *homo victor*.«<sup>22</sup> Das von Saxl herangezogene Beispiel ist seines, es beruht auf den eigenen, bedeutenden Forschungen; sein Problem aber ist, eben wie die Lösungsrichtung, typisch Warburgisch.

Aby Warburg brachte in Erfahrung, daß es heftige Leidenschaften und Gefühle gibt — heftige



Erregung, Kampf, Sieg, Entzückung, Trauer usw. —, für die die antike Kunst verhältnismäßig fixe bildliche Ausdrücke und Typen kannte: die Sprache des pathetischen Mienenspiels, der pathetischen Gebärden. Diese nannte er *Pathosformeln*. Ihr weniger intellektueller als emotionaler Kontext schließt sich gleichsam in die Form ein, weshalb man sich an sie auch in späten Zeiten erinnern kann, weshalb sie der Kunst auch späterer Zeiten als Vorbild dienen können. Dieses Erinnern tritt in der Renaissance hervor, wo es klar wurde, wie »lebenskräftig« die »archäologisch getreue Pathosformel« sein kann, daß nach antiken Vorbildern »eine antike anscheinend rein dekorative Figur als persönliches Ausdrucksmittel« dienen kann.<sup>23</sup> Es konnte auch geschehen, daß sich nicht die in die Form ursprünglich hineingetragene Leidenschaft wiederbelebte, sondern eben ihr polarer Gegensatz: die Pathosformel hat sich invertiert, die Energie ist geblieben.

Will man den Begriff Pathosformel auf den »Mithras« von Monreale anwenden, erschließt sich die Möglichkeit, neben den aus der christlichen Uminterpretierung gewonnenen Energien oder auch unabhängig von ihr auch jene Energien zu sehen, die aus dem nichtbewußten Gestus der Auswahl antiker Vorbilder hervorgehen. Die Ambivalenz, die inhaltliche Offenheit der Pathosformeln gestattet zugleich auch eine Integration der Panofskyschen Auslegung. Die Standpunkte von Panofsky bzw. der Warburg-Schule erweist sich also in bezug auf eine äußerst wichtige Frage verschieden. Der Begriff Pathosformel, dem die Warburgsche »Rezeptionstheorie«, wie wir sie nennen möchten, eine größere Offenheit gewährleistet, hat bei Panofsky keine ausschlaggebende Funktion.

Schwieriger wird das Problem durch den Umstand, daß Warburg selbst den von ihm geschaffenen Begriff nie für den Mithras von Monreale angewandt hätte. Mit Burckhardt stand er dem Katholizismus und dem Mittelalter feindlich gegenüber, mit Nietzsche entschied er sich für den zerrissenen Dionysos, und dies gegen den gekreuzigten Christus. Das Wissen über den Mythos konnte das christliche Mittelalter weitergeben, nicht aber die Form und die emotionale Energie in ihr. Warburg begriff die Erinnerung an die den (dionysischbegriffenen) antiken Pathosformeln inhärenten vergessenen Vorstellungen und Emotionen eine Tat, die — so Warburg — einzig von der Renaissance vollbracht wurde. Ihm gegenüber vertrat eben Pa-

nofsky den Standpunkt, daß die Wirkung der Antike im ganzen Mittelalter präsent war; seine Theorie über die »Trennung« —, daß nämlich das Mittelalter die klassische Form vom klassischen Inhalt trennt — darf nachgerade als Erklärung des Warburgschen Hiatus gelten. Und doch dürfte Gombrich recht haben mit der Meinung, diese Lösung dürfte Warburg kaum befriedigt haben. Wird nämlich die konkrete kunstgeschichtliche Anwendung der Pathosformel ausgeklammert, so bewiese der ästhetische Gehalt des Begriffs, daß Warburg, der selbst die geringfügigsten Kontextelemente mit äußerster Akribie aufarbeitete,» nie von dem Gedanken Abstand nahm, daß die Bilder einen Wesenssinn, einen fixen emotionalen Gehalt haben, durch den sie unabhängig werden können von dem Kontext, in welchem sie angewendet werden,«<sup>24</sup> daß es eine unbewußt wirksame gesellschaftliche Erinnerung gebe, die angesichts der Bilder zu funktionieren beginnt.

Diese Hypothese von der geschichtlichen und psychologischen Einheit des menschlichen Ausdrucks ist so offenkundig weltanschaulicher Prägung, daß dies durch das Fragmentarische, hier und dort in die Tiefen Vorstoßende, sonst aber nicht Systematische von Warburgs Oeuvre mitnichten verdeckt, sondern nachgerade herausstellt. Das die Formel gebende Pathos ist nämlich *orgiastisch*. Der pathetische Zweig der Renaissance greift nämlich laut Warburg nicht auf die Winckelmannsche harmonische, sondern auf die Nietzschesche tragische Antike zurück, um im Primitiven, im Heidenischen die Urworte und reine Unmittelbarkeit der Leidenschaften wiederzubeleben. Mit der Gegenüberstellung von Panofskys *wiedererschaffener* und Warburgs *wiederbelebender* Antike wollte ich veranschaulichen, daß Warburg die Antike — anders als Panofsky — keineswegs für tot, für eine von der Gegenwart abgeschnittene Totalität betrachtete. Barbarei und Ekstase, Angst und Rausch, die sich in den Mythen und Kulturen offenbaren, die Zerfleischung des Orpheus oder Pentheus, deren man sich mehrere tausend Jahre später erinnern kann, gelten Warburg als Beweis einer lebendigen, dämonischen Anthropologie. Diese präsente, unmittelbare menschliche Urnatur sei über zweierlei Vermittlungen sozialisierbar (obgleich Warburg selbst dem Ergebnis dieser Sozialisierung mit heroischem Pessimismus entgegenah): mit Hilfe der *Kunst* selbst, worin — durchaus Nietzschesch — ein Gleichgewicht der dionysischen und der apollonischen Tradition ent-



steht, und — äußerst unnietzscheisch — mit Hilfe der *Aufklärung*, die das geschichtliche Wissen um die dunklen, mythischen Seelenenergien einsetzt gegen dieselben Energien. Das ist die andere Seite der späten Nachvollziehbarkeit der Pathosformeln: In der Renaissance wird die heidnische Antike — in Warburgs Verständnis ein Seelenszustand der unreflektierten Ausgeliefertheit und Hingabe an die chaotische anthropologische Urnatur — in der Kunst, aus den mythischen Kontexten herausgerissen, gezügelt, jedoch nicht verändert wiederbelebt: sie wird zum Symbol. Lorenz Dittmann, der den Gegensatz zwischen Panofsky und Warburg vom Gegensatz ihres Symbolbegriffs herleitete (wegweisend war für Warburg Friedrich Theodor Vischers, für Panofsky Ernst Cassirers Theorie), zitiert Vischers diesbezüglichen, als Schlüssen dienenden Satz: »Symbolisch ist das Mythische für das gebildet freie Bewußtsein.«<sup>25</sup> Das ambivalente Verhältnis Warburgs zu Nietzsche kommt vom Dualismus Mythos-Aufklärung her, wie durch eine Tagebucheintragung aus dem Jahr 1905 dokumentiert: »Mir wird klar . . ., daß eine stilgeschichtliche Iconographie des Todes des Orpheus eigentlich das Nietzsche'sche Problem vom Ursprung der Tragödie trifft; in ganz auffälligem Zusammentreffen, nur müßte es heißen: 'Der Ursprung der Tragödie aus dem apollinischen Stile des dionysischen Trauerspiels' . . . Wenn Nietzsche doch nur mit den Tatsachen der Völkerkunde und Volkskunde besser vertraut gewesen wäre! Sie hätten selbst für ihn durch ihr spezifisches Gewicht regulierende Kraft für seinen Traumvogelflug besessen.«<sup>26</sup> Der kritischen Bemerkung zufolge wollte Warburg Nietzsche durch Frazer oder Usener ergänzt sehen (dieser war sogar einer seiner Meister), bzw. die Vorstellungen von der heidnischen Antike durch Tatsachenmaterial in bezug auf die Heiden seiner Gegenwart regulieren. Tatsächlich war es die Ethnologie, die Warburg von den zeitgenössischen Disziplinen als einzig paradigmatisch betrachtete für seine Forschungen. Im Zuge seiner Amerikareise 1896 war er nach Arizona, zu den Pueblo-Stämmen gelangt, deren Symbolistik von der Ethnographie verhältnismäßig früh entschlüsselt wurde. Ihre Riten und Tänze, ihr magisches Wissen gab Warburg einen lebenslangen Impuls zur Forschung der Urworte menschlicher Leidenschaft. » . . . Warburg verdankte es Amerika, daß er lernte, die europäische Geschichte mit den Augen eines Anthropologen zu sehen«, schreibt Fritz Saxl.<sup>27</sup>

## 4.

Betrachtete aber Panofsky die Geschichte der europäischen Kunst tatsächlich mit Augen eines Ethnologen, eines Anthropologen? Komparatistische Ethnologie als Paradigma für die Kunstgeschichte ist aus dem Grund bedeutsam, weil durch sie ein kunstphilosophisches Problem auf die Weise exakter Wissenschaften handhabbar wird und somit die große Hoffnung des Positivismus erfüllt. Die Kunstgeschichte die die Fakten der Disziplin, die Kunstwerke zeitlich ordnet, weiß keine Antwort auf die Gleichzeitigkeit und Gegenwartigkeit, auf die jetzzeitliche Genese der Kunstwerke im Bewußtsein des Rezipierenden. Die Ethnologie zeigt eine Möglichkeit auf, wonach auch eine die geschichtliche Entstehung der Werke nicht berücksichtigende, ahistorische Rezeption und Wirkungsweise in einer objektiven Wissenschaft verankert sein kann. Sofern die Entfernung im Raum und die Fremdheit für Vergangenes eintreten kann, so könnte dies ein methodologischer Fingerzeigein zur Beantwortung jener Fragen, wie ein Werk aus der Vergangenheit gegenwärtig werden kann. Es muß allerdings gesagt werden, daß die Wissenschaftlichkeit schon dadurch lädiert ist, daß eine Analogie der Andersheit von »Altem« und »Primitivem«, »Wildem« vorausgesetzt wird. Begründen kann man diese Analogie nämlich nur mit außerwissenschaftlichen, weltanschaulichen Mitteln. Der klassische Positivismus mußte eine geradlinige Entwicklung voraussetzen, um die Primitiven gleichsam als Kontrollgruppe der Alten handhaben zu können. Raum wurde zu Zeit transformiert, um die solcherart gewonnene homogene Vergangenheit dann als Stationen der zu uns führenden Evolution wieder ins räumlich-jetztzeitige verwandeln zu können. Und der anthropologische Strukturalismus, der Moderne wie Primitive als Posten im Katalog der endlichen Zahl menschlicher Möglichkeiten betrachtet, maß der Dimension der Vergangenheit neben der großen, homogenen Jetztzeit nur sekundäre Bedeutung bei. Warburg wirkte in der frühen Blütezeit dieser großen Hoffnungen, er war neben dem Paradigma der Ethnologie ebenso von der aufkommenden Psychoanalyse betroffen, welche die Erinnerungsschichten des Unterbewußten sozusagen nebeneinander ausgebreitet zur Oberfläche der Gegenwart beförderte. Ebenso hatte ja Freuds »geologische« Methode auch für den Ethnologen Lévi-Strauss außerordentliche Bedeutung. Keineswegs möchte ich die



äußerst entfernten Berührungspunkte zwischen Warburg und Freud in unerlaubte Nähe zueinander rücken. Gemeinsam in ihnen ist lediglich eine Erfahrung, die erstrangig ästhetischer Natur ist, und die Tatsache, daß für diese Erfahrung beide in der Ethnologie eine wissenschaftliche Legitimation zu finden meinen, — in einer Ethnologie, die beide aufgrund radikal verschiedener weltanschaulicher Voraussetzungen handhaben. Über diese Erfahrung heißt es bei Lévi-Strauß, »daß sich in ihr Raum und Zeit vermischen; die lebendige Mannigfalt des Augenblicks rückt die Zeiten nebeneinander und stabilisiert sie. Gedanke und Empfindsamkeit erhalten eine neue Dimension, in der jeder Schweißtropfen, jede Muskelbiegung, jedes Keuchen zu ebensovielen Symbolen einer Geschichte werden, deren spezifische Bewegung mein Körper übernimmt, deren Bedeutung mein Denken erfäßt. Als wäre ich von einem dichterem Medium der Verständlichkeit umgeben, worin die Jahrhunderte und die großen Entfernungen endlich in einer abgestimmten Sprache miteinander sprächen.«<sup>28</sup>

Panofsky *abstrahierte* von dieser Erfahrung. Er setzt die doppelte Fremdheit des Kunstwerks, er riegelt es doppelt von der Gegenwart ab. Er schließt die unmittelbare Rezeption aus, weist die Inkorporation des Werks in die Gegenwart zurück und trennt jegliches das Werk betreffendes Wissen radikal von der Gegenwart ab. Bei ihm *identifizieren sich* die Kunstwerke mit ihrem Kontext, welcher nichts mit der Gegenwart zu tun hat. Ihre Zeit ist irreversibel. Panofskys Methode ordnet die Erlebnisse in bezug auf den bewußten Ausdruck, nicht aber auf die unbewußten Voraussetzungen. Zurückgreifend auf Lévi-Strauß' eingangs zitierte Unterscheidung zwischen dem Historiker und dem Ethnologen und die daraufhin gestellt Frage, ob man Panofsky einen »Ethnologen« nennen dürfe (freilich nicht im Verständnis der Fachdisziplin, sondern des wissenschaftlichen Paradigmas, der Anschauung, der philosophischen Sendung), darf man diese Frage jetzt schon mit einem Nein beantworten. Ihn interessiert nicht die Gegenwart ohne Vergangenheit, ohne Genese; sein Augenmerk gilt der »von der Gegenwart abgeschnittenen Totalität«.

Die Anschauung der Vergangenheit als von der Gegenwart abgeschnittener Totalität ist eine Betrachtungsweise des *Historismus*. Ihr klassisches Problem ist im vorangegangenen Satz enthalten: das geschichtliche Gebilde wird von der Gegenwart aus betrachtet, und wenn man es von der

Vergangenheit abschneidet, wird der Beschauer aus dem geschichtlichen Prozeß herausgehoben. Das ist der Ahistorismus des Historismus, genauer der typische ahistorische Historismus: die Zuschauerhafte Beobachtung der ständig veränderlichen historischen Phänomene. Den Standpunkt Panofskys beleuchtet einer seiner in mehreren Varianten bereits zitierten Gedanken, demzufolge die Inhalte der Vergangenheit nur unsystematisch, nur zufällig bis zur Gegenwart vorstoßen. Demzufolge habe »der Kunsthistoriker kein Recht . . ., innerhalb dieses Bedeutungssinns zwischen solchen Vorstellungen zu unterscheiden, die er für 'künstlerisch wesentlich' hält (wie etwa die Inhalte der Bibel) und solchen, die er als 'verwickelte Allegorie' oder 'abstruse Symbolik' glaubt beiseite schieben zu dürfen. Es handelt sich nämlich bei diesem so gern gemachten Unterschied zwischen dem, *was zufällig (und wer weiß wie lange noch?) dem heutigen Bewußtsein einigermaßen geläufig ist*, und dem, *was wir uns erst durch das Freilegen heute verschütteter Quellen wieder aneignen müssen*: es ist durchaus nicht undenkbar, daß den Menschen im Jahre 2500 die Geschichte von Adam und Eva genau so fremd geworden ist, wie uns diejenigen Vorstellungen, aus denen etwa die religiösen Allegorien der Gegenreformation oder die humanistischen Allegorien der Dürerzeit hervorgegangen sind; und doch wird niemand leugnen, daß es für das Verständnis der sixtinischen Decke sehr wesentlich ist, daß Michelangelo den Sündenfall dargestellt hat, und nicht ein 'déjeuner sur l'herbe'.<sup>29</sup> Die Geschichtlichkeit des Auswahlprozesses, durch den eben die Inhalte der *Bibel* die Zeiten überdauert haben und nicht die »verwickelten Allegorien«, steht außerhalb von Panofskys Gedankenwelt. Die Folgen wurden von Lorenz Dittmann aufgezeigt: die Abstrahierung der Inhalte eines Kunstwerks von der Einschätzung und Bewertung in der Gegenwart nivelliert einerseits die Inhalte auf wertindifferenter Weise, zum anderen und gewissermaßen im Gegensatz dazu entsteht dadurch eine verkehrte Werthierarchie: schon diese Tatsache an sich begründet die Bedeutung jener Inhalte, deren unmittelbares Verständnis vergessen worden ist.<sup>30</sup> Erik Fossman, Verfasser einer anderen bemerkenswerten Panofsky-Kritik wiederum betont, daß der Sinn eines Bildes um so leichter vergessen wird, je eigenartiger und komplizierter er ist. »Das überhebt zwar nicht von der Pflicht, auch bei Bildwerken, die nur noch schwache Lebenszeichen von sich geben, die Diagnose zu stellen —



das medizinische Bild stammt von Panofsky —, aber es dürfte für die eingeborene Lebenskraft, und das heißt für den Rang von Kunstwerken nicht gleichgültig zu sein, ob sie die Hilfe des ikonographischen Diagnostikers nötig haben oder nicht...<sup>31</sup> Diesbezüglich ist ja auch Panofsky nicht indifferent, doch steht die Sache bei ihm umgekehrt: bei ihm kommt die Neuerung im ikonographischen Bereich der künstlerischen Größe gleich. (Eine tiefgreifende Kritik dieser Auffassung und zugleich des Universalitätsanspruchs der ikonologischen Methode stammt vom hervorragenden Kunsthistoriker Otto Pächt. Besondere Bedeutung erhält diese Kritik durch die vortreffliche ikonographische Rüstung des Verfassers.)<sup>32</sup>

Panofsky nimmt freilich die seinem Verfahren, der Abtrennung von der Gegenwart inhärente Problematik wahr und versucht auf der *dritten* Stufe seines Interpretationssystems, auf der einen Wesenssinn versprechenden ikonographischen Stufe die Schwierigkeiten auszuschalten. Auf dieser Stufe erscheint der Rezipierende der Gegenwart, noch dazu mitsamt seiner eigenen jetztzeitigen Weltanschauung und Psychologie, und es offenbaren sich ihm die in der Vergangenheit entwickelten Wesenstendenzen des menschlichen Geistes. In diesem Zusammenhang ist die Bedeutung nicht identisch mit ihren bewußten Inhalten; und hier kann eine — geniale — laienhafte Intuition die bewußte und wissenschaftliche Rekonstruktionsarbeit der Rezeption ersetzen. Es mag den Anschein haben, als verliere ein Großteil meiner bisherigen Kritik die Berechtigung, wenn man, die drei Interpretationsstufen als Einheit betrachtend, auch die dritte mit berücksichtigt. Eine nähere Untersuchung wird aber davon überzeugen, daß die dritte Stufe, die mit den vorangegangenen nicht kohärent ist, nachträgliche, ergänzende, auflockernde Korrekturen enthält, welche deren streng rationelles System durch komplementäre irrationalistische Elemente ergänzt. Die für unvermeidlich gehaltenen irrationalen Momente müssen sich dann vor dem Tribunal *desselben* rationalen Systems verantworten. Letztlich gestattet Panofsky nach Abschluß der wissenschaftlichen Interpretationsarbeit einen *Hinweis* auf den eher als letzten als wesentlichen zu nennenden Sinn des Kunstwerks, der sich eben dieser seiner Beschaffenheit zufolge der wissenschaftlichen Beurteilbarkeit entzieht und dem System gewissermaßen einen philosophischen Rahmen gibt.

Die Anerkennung der Intuition, der persönli-

chen, mithin zufälligen Psychologie und der ebenso für zufällig betrachteten Weltanschauung repräsentiert die Einschaltung irrationaler und subjektiver Elemente, die eben infolge ihrer irrationalen und subjektiven Beschaffenheit das Korrektiv und die Kontrolle der vorangegangenen zwei Stufen erheischen. Man darf sogar behaupten, daß auf Panofskys Tabelle auf dieser Stufe erscheinende Korrekturenprinzip gehöre seinem Wesen nach zur vorangehenden Stufe. Die Kenntnis der Geschichte kultureller Symbole, die Bewandtheit in den politischen, poetischen, astrologischen, philosophischen, gesellschaftlichen und mythologischen Tendenzen einer Epoche ist ja eigentlich das Korrektionsprinzip der zum Kontext zurückgreifenden zweiten Stufe, und das auf der zweiten Stufe durch Panofsky eingesetzte Korrektionsprinzip, die Typengeschichte — die Kenntnis darüber, wie die Themen und Vorstellungen mit Hilfe von Gegenständen und Ereignissen ausgedrückt werden — überdeckt sich ebenfalls teilweise mit der Geschichte der Symbole: der Kontext ergibt sich ja zum einen eben aus dem vorhin Aufgezählten und ähnlichen, zum anderen ist es eigentlich nicht Korrektionsprinzip, sondern die ikonographische Aufgabe selbst. (S. die Meisterarbeiten wie die mit Klibansky und Saxl gemeinsam verfaßte Schrift *Saturn and Melancholy*, 1964.)

In der ersten Fassung des methodologischen Aufsatzes nannte Panofsky die Bedeutung, welche die dritte Interpretationsstufe sucht, den Dokumentsinn. Der Begriff wurde von Mannheim entlehnt und diese Herkunft zeigt, daß die hyperrationale wissenschaftliche Methode durch eine Kunstphilosophie abgeschlossen wird, welche den Gegenstand selbst für vollends irrational hält. Über Kunst (und Religion) liest man bei Mannheim: »Man kann die Zusammengehörigkeit und innere Einheit dieser Gebiete in einer Epoche nicht als Teile eines rationalisierten Systems erfassen (ohne sie zu vergewaltigen), man kann sie aber gestalthaft als Teile einer individuellen Totalität, als 'Dokument' derselben 'Kulturseele' aufweisen.«<sup>33</sup> Mannheim empfiehlt den Einbau dieser Gestalten in einen geistesgeschichtlichen Parallelismus und bezeichnet Max Dvořáks Schaffen als exemplarisch für dieses Verfahren. Panofsky nimmt den Vorschlag an, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, daß das, was bei Dvořák methodologischer Ansatzpunkt ist, bei ihm nicht Methode, sondern die letzte — philosophische — Perspektive der Auslegung von Kunstwerken sein wird.



In der zweiten Fassung des methodologischen Aufsatzes steht anstelle des Dokumentsinns die einfachere eigentliche Bedeutung, auch beruft sich Panofsky nicht mehr auf Mannheim, sondern auf die symbolischen Formen Cassirers. Dieser Tatsache messe ich keine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung bei. Panofsky hatte sich schon früher der Cassirerschen Kategorie bedient, zum anderen tauchen Spuren der Mannheimschen individuellen Totalität noch in so späten Arbeiten auf wie *Renaissance and Resuscitations*. Die Bedeutung dieser Verschiebung liegt vielmehr darin, daß die Cassirerschen Symbole teils die die Figurationen des menschlichen Geistes dokumentierende Funktionen übernehmen, welche Panofsky bis dahin von Mannheim übernommen hatte, teils darin, daß sie dem geheimen Protagonisten des Systems eher entsprechen — man könnte fast sagen, daß sie sich mit den Inhalten der zweiten, der ikonographischen Stufe identifizieren. In Cassirers Auffassung vermitteln zwischen Mensch und Gegenstand Zeichen und Bilder: Symbole, die wir selbst zustande bringen. Sprache, Mythos, Religion, Kunst, wissenschaftliche Erkenntnis und vieles mehr seien je eine symbolische Gestaltungsweise: sie sind Welt Darstellung. In seinen Ausführungen ist das Verhältnis zwischen diesen Gestaltungsweisen und den Formen kein irrationales, obgleich die wissenschaftliche Rationalität ihm nur als eine dieser Formen gilt. Um die symbolischen Formen zu synthetisieren und die Symbole der Kunst innerhalb dieser unterzubringen, hält Panofsky dagegen an der irrationalen — im Kontext der wissenschaftlichen Methodologie mithin defensiven — Bedingung fest. Eben darum spricht er von einer synthetischen Intuition, worunter bloß eine intuitive Gabe, die Fähigkeit des Zusammensehens der geistigen Phänomene versteht.

Cassirers Symbolbegriff läßt sich aber zugleich auch mit dem ikonographischen Gehalt gleichsetzen. In einem Vortrag, den Cassirer Anfang der 1920er Jahre in der Bibliothek Warburg hielt, erklärte er: »Unter einer 'symbolischen Form' soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.«<sup>34</sup> Dieser Bestimmung können nicht nur die in der bildenden Kunst angewandten Perspektiven bzw. Proportionen entsprechen, sondern auch die tradierten und gefestigten Allegorien, die gängig gewordenen bildlichen Darstellungen spezifischer The-

men, die konventionellen Gegenstände der Kunst. Die Tatsache, daß die symbolischen Formen im Grunde schon Gegenstände der zweiten Stufe der Interpretation sind (etwa der blinde Cupido oder Vater Chronos als symbolische Figuren), liegt um so mehr auf der Hand, da Panofsky — wie von Lorenz Dittman nachgewiesen<sup>35</sup> — von den mannigfachen Symbolbegriffen Cassirers eben *nicht* den ästhetischen Symbolbegriff übernommen hatte. Mitnichten orientiert er sich an Cassirers klassifizierender Ästhetik, worin die *künstlerische* symbolische Form das reine Gleichgewicht von Bildgehalt und Ideeninhalt darstellt; vielmehr bedient er sich des mythischen und religiösen Symbolbegriffs, worin anhand des Bildes von etwas anderem die Rede ist: vom Inhalt. Dieses andere ist es, was für Panofsky einerseits die »eigentliche Bedeutung«, der Symbolwert des Werkes inmitten des geistigen Kosmos der Formen ist, zum anderen seine ikonographische, konkret kontextuale Bedeutung.

Das Subjekt der ersten und zweiten Stufe der Interpretation läßt sich genau festlegen. Das Subjekt der synthetischen Intuition auf der dritten Stufe ist aber nicht die rezipierende Gemeinde, nicht einmal im Verständnis einer Gemeinde von Wissenschaftlern, sondern eine Person: *entweder* der geniale Laie, der die vorangehenden Stufen überspringt, etwa auf die Weise, wie Dürer, von dem es in einer frühen Schrift von Panofsky heißt, er »stand der Antike nicht anders gegenüber als ein großer Dichter, der kein griechisch versteht, den Werken des Sophokles: Auch dieser wird auf eine Übersetzung zurückgreifen müssen — aber das schließt nicht aus, daß er gleichwohl den 'Sinn' des griechischen Tragikers tiefer erfassen kann, als es dem Übersetzer möglich war«;<sup>36</sup> *oder* der alle drei Stufen bestimmende Wissenschaftler mit dem gewissen indefiniten Plus, das selbst einen so unbedingten Parteigänger des ikonologischen Verfahrens wie Białostocki soweit brachte, in Panofskys Theorie ein methodologisches Selbstporträt zu erkennen.<sup>37</sup>

Dieses methodologische Selbstporträt verheimlicht aber die persönliche Weltanschauung, obwohl diese auch bei Panofsky der eigentliche Steuerungsmann des ganzen Systems ist. Diese Weltanschauung ist nicht identisch mit den erwähnten Philosophien, welche eher nur eine solide geschichtsphilosophische Ortzuweisung, eine ideengeschichtliche Synthese garantieren können. Unauffindbar ist sie auch im Begriff der »eigentlichen Bedeutung« der dritten Interpretationsstufe, welche eigentlich



nicht viel mit der interpretierenden Tätigkeit zu tun hat, da sie ja deren nachträgliche Korrektive enthält: sie führt gewisse Änderungen aus an einer Bedeutungsmasse, die bereits geordnet worden war. Auf dieser dritten Stufe trägt Panofsky der Weltanschauung des Deuters, somit einigermaßen auch dessen gegenwartszeitlichen Kontexten Rechnung, doch hat diese Konzession keine theoretische Bedeutung und keine praktische Ordnungskraft. Für das Grundproblem der Ästhetik, für die *Genese der Vergangenheit in der Gegenwart* hat Panofsky keine Worte. Das soll aber nicht heißen, daß die Vergangenheit für ihn nicht ebenfalls im Kontext der eigenen Gegenwart entsteht bzw. sich herausbildet. Doch ist bei ihm dies sehr tief vergraben. Diesen Kontext, diese Weltbetrachtung werde ich später noch aufzudecken versuchen. Hier will ich bloß ihren Namen nennen: sie ist ein resignierter Humanismus.

Bei Panofsky besteht die Aufgabe der Interpretierung eine Rekonstruktion der ursprünglichen Intentionen des Kunstwerks, die Neuerschaffung seines ursprünglichen Kontexts. Dementsprechend sind seine Bemühungen darauf gerichtet, von einer nachträglichen Rekonstruktion und Konstruktion der Intentionen des Werkes, von ihrer Wiedererschaffung in einem neuen Kontext, mithin von einer konstruktiven und kreativen ästhetischen Erfahrung, die nicht minder geschichtlich ist als die archäologisch-philologische Bedeutung, zu abstrahieren. In Wirklichkeit ist aber die archäologisch-philologische Rekonstruktion meiner Überzeugung nach nichts anderes, als eine wichtige Klasse der konstruktiven Interpretierung. Als Abschluß dieses Abschnitts will ich zwei bedeutende Panofsky-Stellen zitieren, die eben seine Bemühung herausstellen, von der rekonstruierenden Rezeption zu abstrahieren:

»Wenn von 'Nachschaffen' die Rede ist, ist es freilich wichtig, das Präfix 'nach' zu betonen. Kunstwerke sind sowohl Manifestationen künstlerischer 'Intentionen', aber auch natürliche Gegenstände, die sich zuweilen schwer von ihrer materiellen Umgebung isolieren lassen und stets dem materiellen Alterungsprozeß unterworfen sind. Wenn wir also ein Kunstwerk ästhetisch erleben, vollziehen wir zwei völlig verschiedene Akte, die psychologisch allerdings zu einem *Erlebnis* verschmelzen: Wir etablieren unseren ästhetischen Gegenstand sowohl dadurch, daß wir das Kunstwerk gemäß der 'Intention' seines Schöpfers nachschaffen, wie auch dadurch, daß wir frei einen Komplex

ästhetischer Werte schaffen, der mit demjenigen vergleichbar ist, den wir einem Baum oder einem Sonnenuntergang zukommen lassen. Wenn wir uns dem Eindruck der verwitterten Skulpturen von Chartres überlassen, können wir nicht umhin, ihren reizvollen Schmelz und ihre Patina als einen ästhetischen Wert zu genießen; doch dieser Wert, der sowohl das sinnliche Vergnügen an einem eigentümlichen Spiel von Licht und Farbe wie auch das gefühlsbetontere Entzücken über 'Alter' und 'Echtheit' in sich schließt, hat nichts mit dem objektiven oder künstlerischen Wert zu tun, den die Skulpturen von ihren Schöpfern verliehen bekamen. Unter dem Blickwinkel gotischer Steinmetze waren die Alterungsprozesse nicht nur unerheblich, sondern eindeutig unerwünscht: Sie suchten ihre Statuen durch einen Farbüberzug zu schützen, der, wäre er in seiner ursprünglichen Frische erhalten geblieben, wahrscheinlich einen Großteil unseres ästhetischen Genusses zunichte machte. Als Privatperson ist der Kunsthistoriker völlig im Recht, die psychologische Einheit von *Alters- und Echtheits-Erlebnissen* und *Kunst-Erlebnis* nicht zu zerstören. 'Professionell' muß er jedoch soweit wie möglich das nachschaffende Erlebnis der intentionalen Werte, die der Statue durch den Künstler verliehen wurden, von der kreativen Erfahrung der zufälligen Werte trennen, die einem Stück gealterten Steins durch natürliche Einwirkungen im Laufe der Jahrhunderte zuteil wurden. Und diese Trennung fällt häufig nicht so leicht, wie es den Anschein haben könnte.«<sup>38</sup> Und zum anderen:

»Es läßt sich ja eine Betrachtungsweise denken, die sich von den historischen Korrekturen grundsätzlich unabhängig erklärt und nur die einzige Forderung anerkennt, daß das von ihr entworfene Bild der jeweils betrachteten Einzelercheinung ein in sich einheitliches und sinnvolles sei, gleichviel ob es in irgendwelche geschichtliche Zusammenhänge hineinpaßt oder nicht. Eine solche Betrachtungsweise (die aus den Texten weder das herausholt, was sie 'sagen', noch was sie 'sagen wollen', sondern das, was sie im Hinblick auf jenes Einheitsprinzip 'hätten sagen müssen') ist aber nicht mehr 'Interpretation', sondern freischöpferische 'Rekonstruktion', d. h. ihr Wert oder Umwert bestimmt sich nicht mehr nach dem Maßstab geschichtlicher Wahrheit, sondern nach dem Maßstab systematischer Originalität und Folgerichtigkeit. Sie ist solange unangreifbar, als sie sich ihrer überhistorischen oder besser außerhistorischen Zielsetzung bewußt bleibt, wird aber



in dem Augenblick bekämpft werden müssen, in dem sie die Historie durch einen anders gearteten Anspruch in Notwehr versetzt.«<sup>39</sup>

In diesen Passagen — beide Fußnoten — konfrontiert sich Panofsky dem Problem der nicht-rekonstruktiven, vielmehr der konstruktiven, sinnbeimessenden Rezeption. Gemeinsam in den zwei unterschiedlichen Argumenten ist, daß die Art und Weise der Rezeption aus dem Bereich der Geschichte vertrieben wird: im ersten Fall in den traditionsreichen Begriffskreis der Naturschönheit, im zweiten in den Bereich der theoretischen Konstruktionen. In Wirklichkeit aber ist die Arbeit der Natur (s. das Problem der Ruine und des Torso) ebenso historischen Ursprungs, wie die Änderung der ursprünglichen Intention (s. das ästhetische Problem des Mißverständnisses): sie sind Teile des Prozesses, in welchem die Kunstwerke zu uns gelangen. Wer diesen Prozeß nicht für historisch hält, hebt sich selbst aus dem Geschichtsprozeß heraus.

## 5.

Bis jetzt wurde versucht, Panofskys Theorie über die Interpretierung von Kunstwerken kritisch zu rekonstruieren. Und jetzt zurück zu einer meiner als Ansatzpunkt geltenden Frage: zum *Mißverständnis* von Panofskys Theorie in der französischen Kultur der 1960er Jahre. Von einem Mißverständnis sprechend meine ich nicht einen objektiven Irrtum, sondern eine kohärente Uminterpretation, welche teils Antwort gibt auf irgendein entscheidendes Problem des Mißverstehenden, zum anderen aber auch wichtige Belänge des Gedankengangs des Mißverstandenen auszuleuchten vermag. In bezug auf Claude Lévi-Strauss' bedeutsamen Hinweis auf Panofsky kann man den Faden genau dort aufnehmen, wo er im vorangehenden Kapitel angerissen wurde. Lévi-Strauss hat nämlich selbst auch schwerwiegende Vorbehalte in bezug auf die freie Uminterpretierung des Rezipierenden, auf das kreative Erlebnis, auf die nachträgliche Rekonstruktion der Intentionen des Werkes. »Es sei der Hauptfehler eben der sich strukturalistisch gebärdenden Literaturkritik, daß sie häufig zu einem Spiegelspiel wird, wo es bereits unmöglich ist, den Gegenstand vom symbolischen Anklang des Objekts im Bewußtsein des Subjekts zu unterscheiden. Das untersuchte Werk und der Gedanke des das Werk Studierenden reflektieren aufeinander, so daß einem überhaupt keine Mittel bleiben

für die Unterscheidung, was vom anderen dorthin hineingetragen worden ist. Man sei folglich in einen wechselseitigen Relativismus eingeschlossen, den man subjektiv hübsch finden mag, doch sei nicht zu erkennen, auf welche Art äußerer Evidenzen er sich beziehen lasse . . . Die Einführung strukturalistischer Methoden in eine kritische Tradition, die im Grunde aus dem Historizismus hervorgegangen ist, werfe nicht allein keine Probleme auf, sondern es sei nachgerade das Vorhandensein der geschichtlichen Tradition, welche als Grundlage des strukturalistischen Unterfangens dienen könne. Um sich davon zu überzeugen, reiche es aus, sich auf das voll und ganz strukturalistische Werk Erwin Panofskys zu berufen. Wenn man diesen Autor einen großen Strukturalisten nennen dürfe, so vor allem aus dem Grund, weil er zugleich großer Historiker ist; die Geschichte biete ihm durch nichts anderes ersetzbare Informationsquellen und zugleich auch ein Kombinationsfeld, wo sich die Stichhaltigkeit der Erklärungen auf tausend Weisen überprüfen läßt. Das heiße, daß die mit Soziologie und Semiologie gekoppelte Geschichtswissenschaft dem Untersucher gestattet, aus dem Kreis jener zeitlosen Konfrontation auszubrechen, in welchem man solange der Pseudodialog zwischen Werk und Kritiker im Gange ist, nie wissen kann, ob dieser ein getreuer Beobachter des Werkes sei oder bloß unbewußter Animator eines für sich selbst gespielten Stückes, dessen Publikum sich stets fragen darf, ob das Stück von lebendigen Menschen vorgetragen werde, oder ob es ein Puppenspiel sieht, welches von einem geschickten Bauchredner erfunden und vorgetragen wird».<sup>40</sup> In diesem Text bedeutet Geschichte nicht dasselbe wie in der gleich anfangs erwähnten Stelle. Im jetzt angeführten Fall wendet sich Lévi-Strauss dem Problem der objektiven Verifizierung zu, dem Problem der Bestätigung der strukturalistischen Hypothesen von außen mit Hilfe einer Konfrontation mit unabhängigen und determinierten, unabhängig von der bewußten Elaboration des Verfassers und des Untersuchers wirkenden Systemen. Er spricht von einer doppelten objektiven Verifikation im Bereich von Ideengeschichte und Literaturkritik: einmal auf der Ebene der Linguistik, und noch einmal auf der Ebene ethnographischer Untersuchung, *oder aber*, in unserer Gesellschaft, auf der Ebene der äußeren Geschichte. Geschichte steht hier also nicht als Komplement, sondern vielmehr als Analogie der Ethnographie (Ethnologie), da ja die Konstituen-



ten ihres Modells auf der Ebene der gesammelten Dokumente, beobachteten Phänomene und nicht hinter ihnen zu finden sind. Diese Geschichte wäre ein »Kombinationsfeld« unbewußter Bedingungen und wirkt, als Geschichte unserer Gesellschaft, selbst ebenfalls als System ohne Vergangenheit, als eine das Zeitliche der Geschichte transzendierende Geschehniskombination.

Lévi-Strauss setzt sich mit der immanenten, »formalistischen« Spielart der Literaturinterpretation auseinander, und stellt ihr den bedeutenden Interpreten der Werke bildender Kunst gegenüber. Ihm bedeutete dies kein besonderes Problem, da er ja auch die Malerei als Sprache begreift in dem Verständnis, daß sie ein auf einen allgemeineren Code zurückführbarer Code sei. An einer bekannten Stelle von *Das Rohe und das Gekochte* heißt es, die Literatur arbeite ebenso mit der intellektuellen Bedeutung der Wörter und semantischer Konstruktionen wie mit den ästhetischen Eigenschaften; ebenso gliedere die Malerei den Gegensatz von Formen und Farben in *zwei* Systeme ein: in das der von gemeinsamer Erfahrung herrührender intellektueller Bedeutung, bzw. in das des plastischen Werts. Ihre Fähigkeit zu bezeichnen verliere die abstrakte Malerei und die nonfigurativen Schulen überhaupt, weil »sie verzichten auf die erste Artikulationsebene und geben vor, um des Überlebens willen sich mit der zweiten zu begnügen.«<sup>41</sup> Man sieht, daß es auch hier von einem doppelten Verifikationssystem handelt: es ist die aus dem Nachlaß gemeinsamer Erfahrungen gewonnene kollektive Bedeutung, was für ethnographisch — bzw. in unserer Gesellschaft für geschichtlich — gelte. Nur in dieser äußerlichen, inhaltlichen Motivation könne die Objektivität des Verstehens verankert sein.

Gegen wen ist die Spitze der Polemik von Lévi-Strauss gerichtet? Er sagt es nicht, ich meine aber nicht fehlzugehen mit meiner Meinung: Gegen Roland Barthes und seinen Kreis. Dieser war nämlich der bedeutende Verfasser innerhalb der strukturalistischen Bewegung, der die gegensätzliche Perspektive des Verstehens von Kunstwerken am härtesten erarbeitete. Von einem Verifizierungswert der äußeren Evidenz, der inhaltlichen Motivation hält er gar nichts, über die Literaturwissenschaft erklärt er eindeutig, sie sei die Wissenschaft nicht der Inhalte, sondern der Formen, den Kunstwerken schreibt er referenziale Autonomie zu, sein Versuch »gelte einer Akzeptierbarkeit der Werke, nicht der Beschreibung ihres Inhalts.«<sup>42</sup> Er unter-

sucht also die Rezipierbarkeit und Akzeptierbarkeit des Inhalts, nicht den Inhalt selbst, will »nicht die Symbole deuten, sondern bloß ihre Polivalenz«. Gegenstand seiner Untersuchungen bilden »nicht die vollständigen Bedeutungen eines Werkes, sondern im Gegenteil, die uns alle tragende leere Bedeutung.«<sup>43</sup> Wie man sieht, sind hier das Werk und die Gedanken des Rezipierenden tatsächlich aufeinander projiziert (so sehr, daß Barthes einen Unterschied zwischen der Sprache des Werkes und der Kritik für eine Willkürlichkeit hält); der anthropologische Horizont, der bei Lévi-Strauss der Analyse voranzugehen hat, läßt sich bei Barthes erst mit Hilfe der Analyse zurückgewinnen. Es ist eine andere Sache, daß diese Anthropologien selbst bei den zwei Denkern nicht allzu weit voneinander liegen. Die Erfahrung ballt sich bei beiden zur Mythologie (bzw. zu Mythologien) zusammen. Gemäß der strukturalistischen Hypothese bildet die Bedeutung der Kunstwerke bzw. die Bedeutung schlechthin gewissermaßen ein gesamt-menschliches Kontinuum, eine gewisse inhaltliche Homogenität (welche bei Lévi-Strauss, der die Bedeutung auf etwas zurückführen will, geschlossener, bei Barthes, der dies nicht will, offener ist) und die Homogenität der Zeit in einer einzigen Gegenwart.

Es ist klar, was der Sinn der Berufnahme auf Panofsky in dieser Auseinandersetzung ist. Panofsky war eminenterweise bemüht, den wechselseitigen Relativismus zu vermeiden, die Position des Werkes und des Deuters streng zu unterscheiden, die äußerlichen Evidenzen aufzufinden und die Bedeutung mit diesen in Beziehung zu stellen. Ausgezeichnet ist sein Schaffen durch eine Auffassung des Kunstwerks, wonach dieses durch inhaltliche Motivationen zustande kommt und selbst auch inhaltliche Motivationen bewirkt und daß innerhalb dieser Motivationen die intellektuale Bedeutung das entscheidende Moment ist (man denke an die Beschränkung der Konvention auf eine intellektuale Schematik bei Panofsky); die daraus folgende Objektivität, die nichtleere, sondern erfüllte Beschaffenheit des Kunstwerks bringen notgedrungen eine gewissermaßen konservative Kunstauffassung mit sich, zumindest aber eine Zurückweisung der gegenstandlosen, »leeren« Formbestrebungen der modernen Kunst. Derselben Folgerung konnten wir soeben im *Prélude zu Das Rohe und das Gekochte* begegnen. Allerdings gestattet Panofsky im Fall bestimmter Kunstwerke (europäische Landschaftsmalerei, Stilleben, Genrebild) einen



unmittelbaren Übergang vom Motiv zum Inhalt bei Ausschaltung des konventionellen Gegenstands, und in der neuen Ausgabe des methodologischen Aufsatzes im Jahr 1955 — schon das späte Datum ist sehr wichtig — erwähnt er neben diesen auch die »nichtgegenständliche« Kunst.<sup>44</sup> Ausschaltet ist hier die ikonographische Stufe, eben der Mittelpunkt von Panofskys Theorie und Methode. Was sich ausschalten läßt, kann nur Ausnahme sein. Die moderne Kunst geht aber samt und sonders aus diesen Ausnahmen hervor, eine Kunst, die man schließlich als *Bestreben* zur Ausschaltung des konventionellen Inhalts oder — dies aber ist nur ein qualifizierter Fall innerhalb desselben — zur radikalen Individualisierung des konventionellen Inhalts ansprechen muß.

Insofern erfüllt also die Berufnahme auf Panofsky durch Lévi-Strauss nicht nur innerhalb seiner eigenen Theorie die Funktion eines wichtigen polemischen Arguments, sondern wirft auch ein Licht auf die Folgen von Panofskys Bemühungen. Und doch ist es grundlegend ein Mißverständnis, in Panofsky einen Strukturalisten zu erblicken, der seine Geschichtsforschung mit Semiologie verbunden hätte. Die Semiologie, so Christine Hasenmueller, nimmt an, daß die Kommunikation homogener ist als man meint. Sie versteht die Kommunikation als ein Kontinuum, dessen Ebenen transformierbar und mit Hilfe analoger und beschreibender Modelle beschreibbar sind. Panofsky dagegen unterscheidet streng zwischen den Niveaus der Bedeutung.<sup>45</sup> Die Unterscheidung geht so weit, daß die verschiedenen Stufen der Interpretierung, wie gesehen, jeweils ein anderes Subjekt haben. Seine Stufen sind nicht Code, die sich auf der nächsten Stufe auf einen allgemeineren Code zurückführen lassen, auch sind sie nicht durch Homologie ausgezeichnet. Zweck und Voraussetzung seiner Methode ist die Homogenität der Symbole, die in den verschiedenen Bereichen der Kultur hervortreten, doch sind diese nicht sprachliche Symbole bzw. sie lassen sich nicht nach deren Muster begreifen. Unmöglich wird dies schon infolge der außerordentlichen Hindernisse, die dem Verstehen im Wege gestellt worden sind. Wie man sieht, ist das Verstehen auf der dritten Stufe am wenigsten rationalisierbar: auf dieser tatsächlich synchronisch verstandenen Stufe ist Genialität oder die Vereinigung aller drei Stufen eine Voraussetzung. Die mittlere, ikonographische Stufe ist nicht nur durch Diachronie ausgezeichnet, sondern nachgerade durch eine diachronische Kluft.

Als Voraussetzung der Kommunikation gilt hier die Vertiefung in die von der Gegenwart abgeschnittene Vergangenheit, die als Totalität zu begreifen ist. Schon das allein zeigt, daß eine semiotisch-strukturalistische Auslegung Panofskys, die Anwendung des Sprachparadigmas auf seine Methode vollends unmöglich ist. Würde diese Analogie bestehen, könnte man — die Genies einzig ausgenommen — nur durch Bewußtmachung der Sprachgeschichte überhaupt sprechen. Parallel damit ist Panofskys Verhältnis zum anderen grundlegenden Paradigma des Strukturalismus, zum ethnologischen Paradigma: von diesem aber war schon die Rede.

\*

Eine andere wichtige, in den 60er Jahren der französischen Kultur entstandene Panofsky-Interpretation stammt von Pierre Bourdieu; sie hat auch eine weitaus bedeutendere Rolle innerhalb seines Schaffens als die von Lévi-Strauss. Auch sie ist eine Strukturalismus-Kritik, noch dazu von einem weitab entfernten Standpunkt aus als die andere. Wie dies aber bei Kritiken keine Seltenheit, macht Bourdieu im Zuge dieser Kritik aus Panofsky selbst einen Strukturalisten. »Während sich die strukturalistische Methode im allgemeinen (und das ist nicht wenig) damit begnügt, Homologien aufzustellen zwischen den verschiedenen Strukturen verschiedener symbolischer Systeme einer Gesellschaft oder Epoche und den Konversionsregeln, die den Übergang von der einen zu der anderen zu bestimmen, wobei jede von ihnen an-und-für-sich in ihrer relativen Autonomie betrachtet wird, geht es Panofsky um die Entdeckung der 'konkreten Verknüpfung', die die Logik und Existenz dieser Homologien erschöpfend und greifbar zu erklären vermag.«<sup>46</sup> Das einfache Prinzip, das nach Bourdieu eine Entdeckung Panofskys wäre, ist nicht ein gemeinsamer Code, auch nicht ein Repertorium von Antworten auf gemeinsame Probleme, sondern ein assimiliertes Grundmuster: das angeeignete Muster des Handelns und der Bildung: der *geistige Habitus*. Die dauerhafte, daher teilweise unbewußt gewordene Disposition, der interiorisierte gesellschaftliche Code — diese Kategorie der Vermittlung zwischen Struktur und Praxis wird in Bourdieus späterer Theorie wachsenden Nachdruck erhalten. Die zwei homologen Symbolsysteme, in denen Bourdieu — in Panofskys Fußtapfen — zu erstmalig eine konkrete Verbindung erblickt, sind die gotische Architektur und die



Scholastik. Die Schule sei, im Besitz des kulturellen Monopols, die gemeinsame Form aller Kulturen, die eine Schule besitzen. Bei Bourdieu steht diese Erklärung in einem Zusammenhang mit dem ethnologischen Paradigma: »... die Schemata, die das Denken der Gebildeten in all den Gesellschaften regeln, die über eine Schule als Institution verfügen, ... (werden) zweifellos dieselbe Funktion erfüllen wie die unbewußten Schemata, auf die der Ethnologe in der Untersuchung der Riten oder Mythen bei Mitgliedern von Gesellschaften stößt, die derartige Institutionen nicht kennen.«<sup>47</sup> Andererseits stehe der Habitus mit dem linguistischen Paradigma in einem Zusammenhang: Bourdieu nennt dies die generative Grammatik des Handlungsmusters.

Ich meine, es sei ein *Mißverständnis* dieser Kategorie bei Panofsky eine fundamentale Bedeutung beizumessen. Panofskys Vortrag über die gotische Architektur und die Scholastik, gehalten 1948, in Buchform erschienen 1951, ist nicht allzusehr geeignet, aus ihm weitgehende theoretische Schlüsse zu ziehen. (Allerdings hat sich Panofsky nur hier und in einer Studie über Abt Suger — diese zwei Werke wurden von Bourdieu übersetzt und herausgegeben — einem spezifisch französischen Thema zugewandt.) Man könnte sogar sagen, Panofsky gebe hier eine Antwort auf Wölfflins recht skeptische Frage. »Aber welches soll der Weg sein, der von der Zelle des scholastischen Philosophen in die Bauhütte des Architekten führt?«<sup>48</sup> Dvořák war diesen Weg einmal schon entlanggegangen und zur Meinung gelangt, die Wege des Philosophen und des Künstlers verlaufen parallel. Panofsky dagegen meint eine synchrone Entwicklung zu sehen, die weitaus konkreter ist, als daß man von einer Parallele, und weitaus allgemeiner ist, als daß man von einfacher Wirkung sprechen könnte. Diese Synchronie ist aber eben deshalb im Gegensatz zur Dvořáks ein *Ausnahmefall*. Panofsky erklärt nachdrücklich, daß er von einer einzigen Epoche (zwischen 1130/40 und 1270) und einer einzigen Zone (im Hundertmeilenumkreis von Paris) spricht. Um dieses Phänomen zu erklären, bedient er sich fallweise tatsächlich der von Thomas von Aquin entlehnten Habitus-Kategorie als des Prinzips, das die Handlungen reguliert, jedoch nicht sosehr als theoretischer, vielmehr als geschichtlicher Erklärung. Er nimmt zwar an, daß ein »geistiger Habitus« in jeder Zivilisation wirksam ist, doch sei es nachgerade ein Ausnahmefall, nur eine Einzige habitusformende Kraft nachweisen

zu können. Dies sei in der betrachteten Periode, im betrachteten Raum das Monopol der scholastischen Erziehung gewesen. Seine Voraussetzung ist also eine sehr konkrete Kausalbeziehung, die gegebenenfalls und gegebenenorts sosehr allgemein ist, daß man von mehr als persönlicher Wirkung: von Diffusion sprechen müsse.<sup>49</sup>

Indem Bourdieu diese geschichtliche Einsicht zu einem theoretischen Standpunkt steigert, interpretiert er Panofsky selbst zu einem »Ethnologen« der Bildungs- und Handlungsmuster. In dieser Auffassung wird natürlich die zeitliche, die geschichtliche *Entstehung* der Grundmuster fraglich. Bourdieu verallgemeinert die Suger-Studie und gelangt zu dem keineswegs befriedigenden Ergebnis, der besondere Habitus des Künstlers und Neuerers steige in Krisen- und Übergangszeiten zur Grundlage der neuen generativen Grammatik auf: der Habitus werde das Muster eines einzigen Menschen, des Neuerers (Suger), was sich mit biographischen Mitteln von der soziologischen Lage herleiten lasse.

Es kann nicht die Aufgabe dieses Aufsatzes sein, den Habitus-Begriff in Bourdieus Theorie zu kritisieren. Soviel ist jedenfalls klar, daß die durch die Schule vermittelte, instituierte zweite Natur, die die Ungleichheiten der Gesellschaft verewigt, auf dem »der Ethnozentrismus der Eingeborenen« der höheren Kulturniveaus, »der Gebildeten«<sup>50</sup> beruht — das also, was »Habitus« in Bourdieus Umdeutung bedeutet — in den wichtigsten Problembereich des Soziologen fällt. Die gefundene Kategorie wurde — mißverstanden — zu einem Grundpfeiler von Bourdieus Gedanken. Zugleich wirft das Mißverständnis auch ein Licht auf die mißverstandene Theorie selbst.

Wir haben gesehen: Bourdieu nimmt die Institution der *monistischen* Schulbildung aus ihrem monistischen historischen Milieu heraus und verallgemeinert sie für alle Gesellschaften, die über die Institution Schule verfügen. Nun kann man aber in bezug auf Panofskys gesamte Theorie behaupten, daß er dem Verstehen als Prämissen einen Wissensstoff und ein wissenschaftliches Forschen voranstellt, deren Ausgangspunkt ebenfalls nichts anderes sein kann als auch eine monistisch begriffene Schulbildung, die Institution der humanistischen Bildung in Europa.

In *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung* führt Bourdieu aus, in welcher Korrelation das Kunstbedürfnis, die ästhetische Kompetenz mit der Schule stehen. Auch in dieser



Arbeit nimmt er die Gedanken Panofskys wahr: über die hierarchischen Stufen der Kunstwahrnehmung sprechend folgt er Panofskys Schema und konfrontiert der primären Rezeption (welche bei Panofsky die erste Stufe darstellt) mit ihrer selbstständig gewordenen reduzierenden, groben und verkürzenden Wahrnehmungsform dem »adäquaten« Verstehen auf den höheren Stufen. Die ästhetische Kompetenz, die zur Aneignung des Kunstwerks nötigen Mittel — d. h. die Fähigkeit, über die Interpretationsschemata verfügen zu können, die Code des Verständnisses — werden von der schulischen Institution vermittelt. Die so entstehende Ungleichheit wird auch durch den verminderten Privileg-Aspekt der Institution nicht aufgehoben, da die Effizienz der pädagogischen Vermittlung selbst ebenfalls vom Bildungsstand, von den geistigen, ausdrucksmäßigen und denkerischen Schemata abhängt, welche der Schüler von seinem Familienmilieu vererbt bekommen hat. Das Bildungskapital akkumuliert sich nur dort, wo solch ein Kapital bereits vorhanden ist.

Der Bildungsbegriff von Panofsky ist ebenso monolithisch wie der Bourdieus, beide lehnen die Pluralität der Interpretierung wie die Pluralität von Künsten und Kulturen ab. Vom soziologischen Blickwinkel Bourdieus aus ist diese Kultur- und Kunstrezeption der Gegenstand einer Kritik, und zwar weil sie die Ungleichheit reproduziert und steigert. Und dort, wo er die Kritik entfaltet — dies ist übrigens der originellste und interessanteste Teil seines Gedankenlaufs — kritisiert er unbemerkt auch Panofskys Theorie. Bourdieu weist nämlich nach, daß die Ungleichheiten in der Kultur und im Kunstverständnis als natürliche Ungleichheiten erscheinen, daß eine charismatische Ideologie zustande kommt, die die enge Korrelation zwischen Kunstkompetenz und Erziehung ausklammert. Die Realisation der Bildung heißt nämlich soviel, daß die Bildung zur Natur wird. Eine »ältere und sehr gebildete Persönlichkeit« formulierte diese Paradoxie im Gespräch mit Bourdieu folgendermaßen: »L'éducation, Monsieur, c'est inné« (die Erziehung, mein Herr, ist etwas Angeborenes).<sup>51</sup> »Da die Bildung sich nur vollendet, indem sie sich als eine 'gebildete', d. h. als artifizielle und auf künstlichem Wege erworbene negiert, um eine zweite Natur, ein *Habitus* zu werden statt ein Gemacht-Haben und Geworden-Sein, scheint den 'Virtuosen des Geschmacksurteils' eine Erfahrung von ästhetischer Begnadung zuteil zu werden, die so völlig von den Bildungszwängen befreit

und so wenig von der langen Ausdauer der Lernprozesse, deren Produkt sie ist, gezeichnet ist, daß der Hinweis auf die sozialen Bedingungen, die sie erst ermöglicht haben, als etwas Selbstverständliches und zugleich als ein Skandal erscheint.«<sup>52</sup>

Die charismatische Ideologie, welche Bourdieu vom Gesichtspunkt der Edukation aus untersucht, ist nichts anderes als der emanzipierte, sich selbst bestimmende Kunstbegriff mit Universalanspruch: der Primat der künstlerischen Form gegenüber der Funktion des Kunstwerks. Es wäre richtiger, von Ideologien zu sprechen: jede Ästhetik fordert, schon indem sie die Selbständigkeit der Disziplin behauptet, Anteil an diesem Charisma. Einerlei, ob sie demokratischen oder aristokratischen Inhalts sei in ihrem Selbstbekenntnis, ob ihr Anspruch auf Universalität im Prinzip eine Botschaft für jedermann enthalte, Bourdieu weist darauf hin, daß der Aristokratismus mithin die Ungleichheit notgedrungen hinter ihr aufzufinden ist, schon auf der Elementarstufe des Verstehens, der Kompetenz. Hinter ihr, sagen wir, denn die Tarnung der Ungleichheit ist eine grundlegende Funktion des Charisma (der Aura, um mit Benjamin zu sprechen) jeglicher emanzipierter Kunst, und dies selbst wenn das philosophische Quellgebiet maßgeblich anderer Beschaffenheit ist.

Der emanzipierte Kunstbegriff, die Autonomie der Form ist ein Problem, das Panofsky recht wohlbekannt ist. Schon die kunstgeschichtliche Auffassung, welche immanente Formprobleme betrachtet und die Kunstwerke als Antwort auf diese begreift, ist eine Deklaration der Autonomie der Form. Wir haben gesehen, wie stark berührt Panofsky von dieser Anschauungsweise war, die auch die Kunstgeschichte selbst emanzipiert hat. In sein ikonologisches Programm aber integrierte er die Stilgeschichte kritisch (im Gegensatz zu Warburg, der sich keine derart systematisierende Ziele setzte), indem sein Denken eben in dieser Beziehung eine Wende nahm. Eindeutig löste er sich dem autonomen Formbegriff zuliebe los vom homogenisierten Inhalts-(Stoff-)begriff, er setzte als Bedingung des Verstehens eines Kunstwerkes die Aufdeckung der adäquaten und eindeutigen gegenständlichen Inhalte. Der gegenwärtigen vereinheitlichten, emanzipierten Kunsttradition gegenüber stellt er die heterogenen Traditionen der Vergangenheit auf und verknüpft das Verständnis eben mit der Rekonstruktion dieser Inhalte.

Es hat also den Anschein, als nehme er die Emanzipation der Kunst zurück. Diesbezüglich



sind im bisherigen Teil meines Aufsatzes mehrere Bedenken aufgebracht worden. Jetzt will ich dies nur mit einem in Verbindung stellen, nämlich damit, daß Panofsky die nichtgegenständliche Kunst nicht, oder nur im Ausnahmefall konzediert. Bourdieu weist darauf hin, daß die Schlußfolgerung aus der Autonomie der Kunst dagegen eben diese Kunst sein müsse: »Die Eroberung der Form und ihr Primat über die Funktion ist der spezifischste Ausdruck der Autonomie des Künstlers und seines Anspruchs auf das Verfügungsrecht über die Prinzipien einer spezifisch ästhetischen Legitimität. Indem die moderne Kunst dem Betrachter *kategorisch* eine Disposition abverlangt, die die Kunst früher nur *bedingt* von ihm forderte, führt sie und insbesondere die nichtfigurative Kunst, die das 'Sujet' abschafft, den absoluten Triumph der Form und mit ihr des Künstlers herbei, wodurch sie eine neue Beziehung zwischen Künstler und Publikum oder, was auf dasselbe hinausläuft, zwischen der Form des Werkes, die allein der Künstler beherrscht, und der Funktion des Werkes herstellt.«<sup>53</sup> Es erübrigt sich, auf die gut sichtbaren fraglichen Stellen dieses Gedankenganges hier tiefer einzugehen. Der absolute »Triumph« der Form ist offensichtlich nicht identisch mit einem Triumph des Künstlers, denn er würde jenen leeren Sinn — und somit die absolute Wehrlosigkeit der Intention des Künstlers — mit sich bringen (bzw. hat sie mit sich gebracht), über den Barthes spricht. Ob es aber um den absoluten Sieg der Einmann-Intention oder um die absolute Wehrlosigkeit gehe — die beiden unterscheiden sich nicht allzusehr voneinander — die Forschungen von Panofsky, in deren Mittelpunkt die Traditionsgeschichte steht, haben nichts mit ihnen gemein. Intention bedeutet für ihn die instinktive Adaptierung, Individualisierung und Komprimierung des *Gehalts* einer Nation, einer Epoche, einer Religion oder Philosophie; diese inhaltliche Offenbarung wird aber »in gewissem Maß verdunkelt . . ., wenn eines der beiden Elemente, die Idee oder die Form, absichtlich hervorgehoben oder unterdrückt wird. Eine Spinnmaschine ist vielleicht die eindruckvollste Manifestation einer funktionalen Idee, und ein 'abstraktes' Gemälde ist vielleicht die eindruckvollste Manifestation reiner Form, doch beide weisen ein Minimum an Gehalt auf.«<sup>54</sup>

Eben weil er offensichtlich Abstand nimmt von der Selbstlegitimation der Kunst, kann er es so offen, so ungetarnt formulieren, daß die »Schule« die Voraussetzung des Kunstverständnisses ist.

Seine Formulierung ist nicht nur eindeutig, sondern sogar radikal, und zwar so sehr, daß der Inhalt seiner Behauptung (der der Behauptung von Bourdieu recht ähnlich ist) eben infolge ihrer Zugespitztheit soziologisch nicht mehr auswertbar ist, denn die Forderungen, die mit der Rekonstruktion verbunden sind (mitnichten bloß in bezug auf die wissenschaftliche Mühe, sondern auf das Verstehen selbst!) sind nicht einmal auf die »Gebildeten«, sondern schon auf Wissenschaftler zugeschnitten. Jedoch, so ungetarnt hier die Schule hervortritt, so extrem zeigt sich auch die *Tarnung*. Vorhin konnte man ja das Kunstwerk nicht aus seinen gegenständlichen und inhaltlichen Voraussetzungen herausnehmen, wodurch es nicht zur »Natur« werden konnte; und doch ist die letzte Bedingung die die Rekonstruktion ergänzende oder ersetzende Natur: die synthetische Intuition oder die Genialität des Laien. Panofsky nimmt hier zurück, was er zurückgenommen hat und es erscheint auf dem Plan — soziologisch ebenfalls unauswertbar, weil an die Genialität gebunden — die »Erfahrung von ästhetischer Begnadung« Bourdieuscher Spielart. Anstelle des geschulten Verstehens kann ein geniales Verstehen treten.

## 6.

Auch die geniale Rezeption ist in einem gewissen Sinn eine wilde Rezeption. Indem aber Panofsky diese Möglichkeit ausnahmsweise — auf der Stufe des Genies — zugesteht, schließt er sie aus dem Kreis der Möglichkeiten einer nachvollziehbaren, ergründbaren Rezeption aus. Das Genie ist aber ebenso sehr ein Problem des Schaffens wie der Rezeption. In bezug auf die Geschichte der Kunsttheorie war es Panofsky selbst, der in seiner frühen Humanismus-Studie, in der *Idea* aufzeigt, wie im Gegensatz des Künstlers zu den Kunstregeln bzw. durch seinen regelschaffenden Gestus der Geniebegriff aufkommt. Den ersten Schritt in dieser Richtung hat Giordano Bruno unternommen, später erscheinen in den Kunsttheorien des Manierismus *Ansätze* der Bewußtwerdung des Gegensatzes zwischen Genie und Regel. »Gerade diesem selbstherrlich-konzeptualistischen Denken, das die Voraussetzungen der Renaissancetheorie zu untergraben gewagt hatte, indem es die unbedingte Geltung der 'Regeln' ebenso in Zweifel zog, wie die unbedingte Maßgeblichkeit des Natureindrucks, das die künstlerische Darstellung als anschauli-



chen Ausdrucks einer geistigen Vorstellung auf- faßte und selbst die 'Invenzione' des Bildinhalts nicht sowohl der biblischen, poetischen oder histo- rischen Überlieferung entnommen, als vielmehr vom Künstler selber erdacht sehen wollte, und das dann doch wieder nach einer allgemein verbindlichen Begründung und Normierung alles künstlerischen Schaffens rief, — gerade einem sol- chen Denken mußte das, was der vergangenen Periode noch gar nicht fragwürdig erschienen war, zum ersten Mal von Grund aus problematisch wer- den: das Verhältnis der Geister zu sinnlich gege- benen Wirklichkeit.<sup>55</sup> Es oblag der philosophischen Spekulation, diese Kluft zu überbrücken; das hieß, daß es, anstatt die bisherige praktische Be- gründung zu geben, nun das Wesen des Kunst- werks theoretisch zu begründen galt. Das ist eine frühe Erklärung des Anspruchs auf einen univer- salen Kunstbegriff. Früh, sagten wir, denn Winkelmann wird mehr als zweieinhalb Jahrhunderte später noch immer nicht fähig sein, die Aporie auf- zulösen, nämlich den Widerspruch von Nachah- mung und Originalität; und für den Widerspruch zwischen griechischem Vorbild und der Natur fin- det er die Lösung nur auf dem Wege, daß er die beiden — das griechische Kunstideal und die ideale Natur — gleichsetzt. Jedoch, so alt auch die Spur sei, Panofsky erkennt ihren Zusammen- hang mit der modernen Kunst.<sup>56</sup> Durch seine ge- schichtliche Themenwahl schließt er dennoch die offenen Werke aus dem möglichen Kreis des Schaf- fens aus: Werke, die keinerlei biblische, poetische oder geschichtliche Tradition und Regel berücksichtigen; mithin das Genie in seiner »wildem« Form, das heißt, in seiner naturhaften, freien und unnachahmbaren, keinerlei Regel berücksichtigen- den, höchstens Regeln schöpfenden oder zertrüm- mernden Beschaffenheit, wie sie nach Kant um sich griff und in jeder kunstphilosophischen Spe- kulation als Grundlage des Wesens eines Kunst- werks galt. In Hinsicht auf die Genialität des Ver- stehens blieb Panofsky, wie gesehen, nicht unbe- rührt vom kunstphilosophischen Standpunkt, und daß heißt, daß er es auch im Hinblick auf das Werk nicht blieb. Doch findet er sein paradigmatisches Genie bereits bevor sich die Probleme der freien Invention angehäuften hätten, und zwar in Dürer (kennzeichnenderweise nicht in Michelangelo, der als erster von den Zeitgenossen *divino* genannt wurde und zum paradigmatischen Genie aller Ge- nieästhetik aufstieg). Für Dürer wurde das Ver- hältnis von Gesetz und Wirklichkeit, Regel und

Genie, Objekt und Subjekt zu einem Problem doch galten ihm die Proportionen, die Perspektive, die Erforschung der Geometrie, die Nachahmung des Modells, die Schaffung eines Kanons, die Vertiefung in der Tradition und das humanistische Allegorisieren als notwendige Vorstufen des freien, originellen, neuen, niedagewesenen Werkes. Hier öffnet sich mithin ein mächtiges Übungsfeld für Panofskys erste, noch mehr für seine zweite Stufe (noch mehr, weil sich im Zuge der Rekonstruktion der Forschungen von Dürer auch die Formen the- matisieren, und weil zu ihrem Erkennen literari- sches Wissen notwendig ist). Was im Schaffen dar- übersteht — Dürers Genie — und was darübersteht in Dürers kunsttheoretischen Forschungen — seine den Neuplatonismus und die deutsche Mystik auf vollends neue Weise vereinende Ingenium- theorie — erscheint Panofsky ebenso zweideutig zu sein wie die geniale Rezeption: es ist zum einen der letzte Grund des Kunstwerks, und zum ande- ren nicht rationalisierbar, ja nachgerade irrational. So gesehen ist Dürers Kunstinterpretation »protoromantisch«.<sup>57</sup>

Auch Panofsky behält — in defensiver, zuge- stehender Form — die Kategorie der Romantik, doch seine am entschiedensten entwickelten Be- strebungen verlaufen in entgegengesetzter Rich- tung. In der 200jährigen Auseinandersetzung über die Kunst (in der die schönen Künste für die eine Seite als Kunst des Genies, das Kunstwerk als erschaffene, in der Rezeption wiedererschaffene Welt — eine *andere* Welt — erscheint, während für die andere Partei Werk und Künstler eine Funktion innerhalb der Welt bekleiden) nimmt Panofsky nicht Stellung, doch steht er zugleich unter dem Einfluß dieser Auseinandersetzung: er erkennt in ihr nicht die *Bewegungsform* der modernen (bür- gerlichen) Kunst und Kunstrezeption. Und doch war er es, der einen Teil der Vorgeschichte dieser Auseinandersetzung in der *Idea* aufgedeckt hatte; als er aber am Ende der Arbeit soweit gelangt war, daß der kunsttheoretische Gegensatz von Idea- Lehre und Imitationstheorie als dialektische Anti- nomie im Kantschen Verständnis zu begreifen ist, konnte diese Einsicht — letzten Endes eine Kritik der damaligen Entscheidungszwänge (Dvořákscher Idealismus oder Naturalismus, Worringersche Ab- straktion oder Einfühlung, Expressionismus oder Impressionismus) — doch nicht zum Fundament seiner eigenen Kunsttheorie werden, weil er die Debatte über den Kunstbegriff mit der Vorge- schichte der Auseinandersetzung identifiziert. Die



notwendige Abgestimmtheit zwischen der gegebenen Welt, dem Ding an sich mit der intellektuellen Vorstellung, der Kunstanschauung — ob diese die Abbildung des Gegebenen oder unabhängiges Schaffen sei — könne nur eine transzendente Instanz, ein göttliches Prinzip garantieren, meint Panofsky. Doch habe Kant in der Erkenntnistheorie gerade den Ausgangspunkt, die Anschauung des dem Subjekt gegenüberstehenden, von ihm unabhängig gegebenen Objekts erschüttert, und Alois Riegl sei in der Kunsttheorie zu ähnlicher Einsicht vorgestoßen; der ausschließliche Gegensatz von Idea oder Nachahmung werde solcherart zu einer dialektischen Antinomie. So weit, so gut. Doch brachte der Verlust der transzendenten Instanz, der objektiven Gottvorstellung eine neue Notwendigkeit der Selbstbestätigung und Bestätigung der Kunst mit sich: genau das, dessen frühe Anzeichen Panofsky in Zusammenhang mit dem Manierismus so scharfsichtig erörtert hatte. Emanzipiert von der göttlichen Schöpfung steigt das Kunstschaffen selbst zu einer transzendenten Instanz auf, zum Befriediger religiöser und utopischer Bedürfnisse. Ein profanes Pathos konnte diese Transzendenz lange Zeit verdecken. »Das Mittelalter war gewohnt gewesen, *Gott mit dem Künstler* zu vergleichen, um das Wesen des göttlichen Schaffens verständlich zu machen — die Neuzeit vergleicht *den Künstler mit Gott*, um das künstlerische Schaffen zu heroisieren: es ist die Zeit, in der der Künstler zum 'Divino' wird.«<sup>58</sup> Stark deheroisiert in den neuen Varianten, die (kulturelle) Transzendenz jedoch unbedingt aufrechterhaltend bleibt dies ein Grundelement in dem modernen Verhältnis zur Kunst: nämlich das emanzipatorische Element. Ein anderes sind die diesem entgegenwirkenden Profanisationsbestrebungen, welche notwendigerweise auch eine Zurücknahme der Kunstemanzipation anstreben. Dem autonomen Universum des Kunstwerks gegenüber ein in der Welt funktionierendes Werk: das könnte ein aktivistisches, den Tod der Kunst proklamierendes Postulat sein (beispielweise bei Benjamin), ebenso aber ein konservatives, hinter die Entstehung des autonomen Kunstbegriffs zurückschreitendes Postulat (etwa bei Gadamer). In meiner eigenen Auffassung sind diese zwei Elemente, bzw. beide zusammen die *Seinsform* der modernen Kunst bzw. der modernen Rezeption der Kunst, das Fundament ihrer Dynamik. So gesehen stimmte Panofskys Theorie für die profanisierende Tendenz, und entwickelt eine konserva-

tive Variante dieser Tendenz, indem er die entgegengesetzte Tendenz weder bekämpfen, noch als gleichberechtigten Gegenspieler in die eigene Theorie einbauen will, sondern abwehrend konzediert.

Diese profan-konservative Anschauung ist der Humanismus. Wenn Panofsky in seiner herausragenden begriffsgeschichtlichen Monographie das, was ich in bezug auf die Auseinandersetzung über den Kunstbegriff die Vorgeschichte bzw. die Auseinandersetzung selbst genannt habe, nicht separat behandelt, so ist dies kein Fehler, sondern eine weltanschauliche Entscheidung. Das Werk ist nicht nur seinem Gegenstand nach humanistisch — es verarbeitet die Rezeptionsgeschichte eines Satzes von Platon, von Cicero, dem ersten Humanisten angefangen über die kulturgeschichtlichen Stationen des Humanismus bis hin zur Klassizistik — sondern auch in seiner Weltanschauung. Ebenso sind die »humanistischen Themen in der Kunst der Renaissance« — dies ist der Untertitel seines programmatischen Werkes *Studien zur Ikonologie* — nicht nur der wichtigste Gegenstand von Panofskys kunsthistorischen Untersuchungen; der Humanismus ist für ihn die *Schule* des Verstehens: geschultes Verstehen ist humanistisches Verstehen. Wir sind deshalb und insoweit wilde Rezipierende, weil und insoweit unsere humanistische Schulung, Bildung, Erziehung Mängel aufweist.

Die Verbindung von Humanismus und Schule hatte im deutschen geistigen Leben der 1920er Jahre eine wichtige Rolle. In der Auseinandersetzung über die Wiederherstellung des humanistischen Gymnasiums, in Werner Jaegers in Entstehung begriffener Paideia-Konzeption, ebenso in der restaurativen, die Antike samt und sonders als Norm begreifenden, den Menschen aufgrund dieser Norm zum Menschen erziehen wollenden geistigen Bewegung, im sog. »dritten Humanismus« kristallisierte sich das heraus, was man nach Horst Rüdiger den Traum von einem »kulturschaffenden Panpädagogismus« nennen könnte. Rüdiger war es auch, der darauf aufmerksam machte, daß sich die früheren humanistischen Schulen und Richtungen eben gegen die Schulen ihrer Zeit gewandt hatten (Petrarca und Erasmus gegen die Scholastik, Winckelmann gegen die französisch orientierte Bildung), während der Rückgriff auf das Alte im neuen Humanismus kein revolutionäres Potential mehr aufzuweisen hat: er will nicht erneuern, sondern aufbewahren.<sup>59</sup> Große, offensive Hoffnungen mögen seine defensive Beschaffenheit



anfangs verhüllt haben, doch waren es eben diese — die politische Neoromantik des wiedervereinigten Staates und Geistes, der neuromantische Nationalismus des Deutschtums, das sich als neues Griechentum verstand, der Anspruch auf charismatisches (geistiges) Führertum, das pädagogische Weltreich des Jaegerschen hellenozentrischen Kulturkreises —, die Panofsky notgedrungen von dieser Bewegung abhielten. Der dritte Humanismus mußte sehr bald entweder — durchaus ungeistig — im Dritten Reich münden, oder die Unfähigkeit des Geistes eingestehen. Panofskys Humanismus ist, wie wir gleich sehen werden, historischer Beschaffenheit, hat nichts mit Aktualisierung zu tun, seine Grundlage ist ja eben die resignierte Einsicht, daß der Humanismus keinerlei Aktualität besitzt. Gemeinsam ist jedoch das *weltanschauliche* Gewicht, das wissenschaftliche Paradigma einer besonderen Disziplin, nämlich der Philologie, allerdings in gegensätzlicher Funktion: für den dritten Humanismus gilt die Philologie als universaler Verwahrer der Welt der geistigen Werte, die sich in der Gesellschaft voll und ganz zu realisieren hat; Panofsky dagegen erblickt in ihr das Residuum der Welt geistiger Werte.

In Horst Rüdigers zitiertem Werk heißt es, die Philologie sei in der Periode der deutschen Klassik philosophisch, weltanschaulich minder gewichtig gewesen, als sie es für den neuen Humanismus ist: »Die Kenntnis und Nachahmung antiker Plastik und Architektur bedurfte der Hilfestellung der Philologie gar nicht oder nur in sehr geringem Maße, jedenfalls aber nur in dienender Stellung. Selbst für das Verständnis der antiken Dichtung war die Philologie nicht unbedingt nötig; die Dichtung konnte als Kunstwerk durch sich selbst wirken. Hier braucht man nur an die Stellungnahme Herders, Goethes, Schillers gegen die 'Zerreißung' der homerischen Epen durch Friedrich August Wolf zu erinnern, eine der größten philologisch-kritischen Taten des 18. Jahrhunderts. Daß die Ausschaltung oder Unentwickeltheit der Philologie zu Mißverständnissen führt, wie sie etwa die Hymnen Pindars durch den Sturm und Drang erfahren haben, ist für die wirklich lebendige Begegnung mit der Antike ohne jede Bedeutung gewesen. Hier ist nicht das wissenschaftlich richtige, sondern das fruchtbare Verständnis entscheidend. Im Gegensatz zu Kunst und Dichtkunst läßt sich aber die Paideia ohne philologische Vermittlung nicht mehr verstehen. Die Philologie ist zum unbedingt notwendigen Bindeglied zwischen Antike und Drit-

tem Humanismus geworden.«<sup>60</sup> Nicht zuletzt war es eben dies, weshalb Karl Kerényi die Jaegersche Philologie ablehnte: bei ihm mußte das Kunstserlebnis in den Mittelpunkt der Philologie rücken.<sup>61</sup> Diese Kunstphilologie ist in diametralem Gegensatz zu Panofskys Werkinterpretation, in der die Kunstrezeption zu Philologie werden muß.

Philologie ist eine klassische humanistische Wissenschaft. Sie ist, nach Harold Patzers präziser Definition, hervorgegangen aus dem »Bedürfnis nach begründeter Verständlichmachung gegebener literarischer Texte, die fremd oder fremd geworden sind. *Gegeben* werden der Philologie Texte, weil sie für irgendwen und irgendwozu *wertvoll* sind.«<sup>62</sup> Dies stimmt mit der Quelle des geschichtlichen Humanismus überein, der eine gegebene, fremd gewordene Tradition, die Antike verstehen will (im ersten, im römischen Humanismus war das die griechische, in der Renaissance die römische Überlieferung; Winckelmann und Humboldt wandten sich dem Griechentum zu, später einer ganzen Reihe von Humanismen zu), weil ihr ein Wert, noch dazu ein ausschließlicher Wert beigemessen wird, daß der Menschbegriff an das Verständnis und an die Befolgung dieses Vorbilds gebunden wird. »Es ist die besondere Tat jenes Kreises um den jüngeren Scipio, wo sich römische Geburtsaristokratie mit hellenischem Geistesadel zusammenschlo, daß er jenen alten, seit dem 4. Jahrhundert bewußt formulierten Gegensatz des gebildeten Hellenen und des ungebildeten Barbaren als des 'Menschlichen' und des 'Unmenschlichen' schlechthin faßte.«<sup>63</sup> — heißt es in Rudolf Pfeiffers *Humanitas Erasmiana*, die für Panofsky so hochbedeutend werden sollte. Panofsky selbst zitiert diese Unterscheidung in seinem philologischen (archäologischen) und humanistischen Selbstbekenntnis, in *Kunstgeschichte als humanistische Disziplin*.

Von den zwei erwähnten Quellen des Humanismus ist es die fremd gewordene Tradition, deren Aufdeckung im Brennpunkt von Panofskys Schaffen steht. Wir haben gesehen, mit welchem Nachdruck er die Fremdheit herausstreicht, und auch das Zitat über die wilde Rezeption ist die Zusammenfassung dieses Gedankens. Weniger offensichtlich ist die Präsenz der anderen Quelle, die Bewußtheit, daß die gegebene Tradition einen Wert repräsentiert. Erschwert wird ihr Nachweis infolge des außerordentlich starken Nachdrucks, den er auf die Fremdheit legt, aber auch durch die resigniert-realistische Einsicht, daß der Verlust im



modernen Leben nicht zu hoch veranschlagt wird: ärgstenfalls wird der australische Eingeborene und sein europäischer Gefährte das alte Kunstwerk nicht verstehen. Hinter beiden steht die Tatsache, daß Panofsky tatsächlich keine Evidenz zur Hand hatte, mit der sich der Wert der Tradition begründen ließe. Mit Recht fühlte er sich befremdet von jeglicher metaphysischer Grundlegung; gleichzeitig zerriß er die Bande zu einer in der Jetztzeit sich bestätigenden oder bestätigbaren Tradition, zur jetztzeitlichen Genese der Tradition. Und zwar eben mit Hilfe einer zur Weltanschauung angewachsenen Philologie, die wiederum — mangels entsprechender Wertgrundlage — selbst auch nicht intakt ist. In Panofskys Kunsttheorie hat — und dies wurde in Zusammenhang mit der Entfernung von Cassirers Symbolbegriff vom ästhetischen Symbol bereits erwähnt — der Begriff »Klassik« keinen Platz, obgleich seine Themenwahl meist in die Richtung orientiert, die man klassisch zu nennen pflegt. Auch betont er, daß »der Kunsthistoriker a priori keinen Unterschied zwischen seinem Verhalten gegenüber 'einem Meisterwerk' und seinem Verhalten gegenüber einem 'mittelmäßigen' oder 'minderwertigen' Kunstwerk machen« kann.<sup>64</sup> Nun ist aber eben solche a priori Verehrung des Werts das Fundament aller humanistischer Philologie, von ihr kommt die weltanschauliche Gewichtigkeit, die im Denken Panofskys so offenkundig wirksam ist.

Es wurde früher bereits nachgewiesen, daß das, was ich jetzt als Fremdheit von der Tradition der humanistischen Philologie hergeleitet habe, sich im Sinne einer als von der Gegenwart abgeschnittenen Totalität begriffenen Vergangenheit auch von den historistischen Überlieferungen des 19. Jahrhunderts herleiten läßt. Beide Traditionen können eben dadurch verschmelzen, die historistische Philologie kann eben dadurch zustande kommen, daß das aktualisierende Wertmoment der humanistischen Philologie ausgeklammert wird. Patzers zitierter Aufsatz bemüht sich eben um eine Unterscheidung der durch Historismus beeinflussten Philologie und um die Rekonstruktion der ursprünglichen Funktion der Philologie; Hans-Georg Gadamer proponiert dasselbe im Rahmen einer umfassenden Philosophie.<sup>65</sup> Nach Patzer standen die Entdeckung der Geschichtlichkeit von Texten und die Hilfsmaterialien der Geschichte anfänglich im *Dienst* des Verstehens, doch sei im 19. Jh. eine Wende eingetreten, derzufolge die Texte sich in der Geschichte gleichsam

auflösten. »Jeder Text war jetzt nur noch *Zeugnis* und nicht mehr Gegenstand. Wo aber alles nur Zeugnis war, fragte es sich, *wofür* eigentlich Zeugnis? und so bildeten sich neue metaphilologische Gegenstände nach Analogie der politischen Geschichte, Substrate jener Verwandlungen, deren Phasen jetzt die Texte sein sollten: 'Kultur', 'Geist', 'Leben' usw.«<sup>66</sup> Panofskys dritte Stufe, wo die Werke zu einem symbolischen Wert werden, der Zeugnis ablegt von den Wesenstendenzen des menschlichen Geistes — mithin zu Symbolen der Tendenzen selbst — läßt sich mit dieser Entwicklung vergleichen; von den geistesgeschichtlichen Hintergründen ist schon die Rede gewesen. Ebenso wurde bereits untersucht, daß diese korrektive Interpretationsstufe dem System einen philosophischen Rahmen und Perspektiven verleiht, einen gewissen Raum sogar der Genieästhetik einräumt. Doch nicht dies ist der Mittelpunkt des Systems, sondern die zweite Stufe, die nach Kontexten forscht, die das Werk als Gegenstand und nicht als Zeugnis begreift; die philosophischen Rahmen der dritten Stufe entsprechen auch der infolge wissenschaftlicher Bescheidenheit wie des wissenschaftlichen Vorurteils tief verborgenen Weltanschauung des Verfassers keineswegs.

Auf die Frage nach der Wertgrundlage der Tradition könnte man also antworten, daß sie bei Panofsky auf einer anderen Stufe als die Philologie steht. Das ist aber nicht die ganze Wahrheit. Denn man muß in dieser Verschiebung, ebenso wie im Genieproblem, den defensiven Aspekt von Panofskys theoretischem Charakter erblicken, eben das, was Bialostocki auch bemerkt hat — die Passage wurde zitiert —, darin aber nur den Zwang, die Anzeichen des nicht leichten Durchbruchs wissenschaftlicher Neuerungen sah. Die Frage, wieso die humanistische Philologie, noch dazu nachdrücklich die alte humanistische Philologie bei Panofsky weltanschauliche Gewichtigkeit hat, steht allerdings noch offen.

Schon darin steckt gewissermaßen historische Philologie. Auf den Humanismus greift Panofsky nach Historikerart zurück, zugleich versetzt er seine Disziplin und sich selbst in die geschichtliche Vergangenheit des Humanismus. Die Kultur der Renaissance zerfalle zu verschiedenen kulturellen und professionellen Sektoren, sagt Paul Kristeller, der zu Panofsky besonders nahestehender bedeutender Humanismus- und Renaissanceforscher. Der Humanismus der Renaissance habe an die professionelle Tradition des einen Sektors, an die



*studia humanitatis* angeknüpft: das sind die Grammatik, die Rhetorik, die Poetik, die Geschichts- und die Moralphilosophie, deren Grundlage die Lektüre klassischer Autoren ist.<sup>67</sup> »Humanistische Wissenschaft«, wie es im Titel von Panofskys Studie heißt — keineswegs als Geisteswissenschaft oder als humane Wissenschaft zu übersetzen — bedeutet soviel, daß Panofsky die Kunstgeschichte in gewolltem Anachronismus — schon dies im Stil der Humanisten — in den Kreis der *studia humanitatis* aufnehmen will, genauso, wie die Renaissance-Humanisten — nicht minder anachronistisch — die Malerei in den Kreis der Freien Künste.

Zum anderen streicht Panofsky — im Gegensatz zu Patzer — nicht den autoritätsgläubigen, sondern den kritischen Aspekt der humanistischen Philologie heraus, er nennt den Gesichtspunkt des Humanismus im Gegensatz zur Vergangenheitsbewältigung des Mittelalters einen archäologischen, philologischen, kritischen, kurz »geschichtlichen«. Der Humanist, so Panofsky, verneint die Autorität, respektiert aber die Tradition.<sup>68</sup> Es wurde schon gezeigt, daß er das Aufkommen einer Geschichtsauffassung, die die Vergangenheit als von der Gegenwart abgeschnittene Totalität betrachtet, auf die Renaissance ansetzt. Der Nachdruck, den er diesem Aspekt des Renaissancehumanismus verleiht, gestattet einen gewachseneren Übergang zum Historismus als Patzers zitierte Beschreibung, und das ist nicht ohne Vorteile. Schließlich kann ja selbst Patzer die Autorität des Werts nicht begründen, ihm gilt es sogar für unangemessen, nach den geschichtlichen Grundlagen eines Gnadenakts zu fragen. Damit gelangt er zu einer nicht minder monolithischen, wohl aber unkritischeren Kulturauffassung als Panofsky. Doch ist es andererseits zweifellos wahr, daß man die kritischen Gesten der humanistischen Philologen so lange zurückverfolgen mag wie man will, schließlich wird doch die a priori Autorität als letzter Motor des Willens, das Alte und Fremde zu verstehen, hervortreten. Kaum wird man dafür ein besseres Beispiel finden als Erasmus von Rotterdam, laut Panofsky dem Humanisten par excellence, dem die reine Latinität, die »bonae literae« als das Allerheiligste gelten.<sup>69</sup>

Auch bei Panofsky findet sich ein a priori Wert, hinter den man nicht weiter zurückgehen kann, und mit diesem überdeckt sich seine persönliche Weltanschauung. Dies ist aber nicht der Gegenstand selbst, sondern die Beschäftigung mit

dem Gegenstand: das humanistische Verhalten. Historismus und humanistische Philologie gelangen hier durch eine eigentümliche Austauschreaktion zum Ausgleich. Es wurde bereits erwähnt, daß die Schlußfolgerung aus dem Historismus ein Ahistorismus ist, ein Sicherheben aus der Geschichte. Üblicherweise geht damit eine Wertnivellierung der Epochen bzw. ein historischer Relativismus einher. Bei Panofsky dagegen bietet gerade die Beobachtung aus der Position eines Zuschauers die Möglichkeit, mit geschichtlich nichtaktuellen und als nichtaktuell bewußtgemachten Augen, mit Augen des Humanisten zu schauen. Zum anderen aber ist die Rekonstruktion des humanistischen Verhaltens, eben weil es eine von der Gegenwart abgeschnittene Totalität ist, keine Aktualität hat und laut Panofsky auch nicht aktualisierbar ist, eine typisch historisierende Rekonstruktion. In dieser Austauschreaktion findet sich eine Erklärung für den von Lorenz Dittman beobachteten Dualismus in Panofskys Praxis, der auch in diesem Aufsatz schon erwähnt wurde: die Inhalte werden wertindifferent nivelliert, gleichzeitig aber erscheint eine umgekehrte Werthierarchie, nämlich die vergessenen Inhalte genießen eine Priorität. Was diese anbelangt ist ja schließlich Gegenstand der humanistischen Beschäftigung.

Das humanistische Verhalten, das Panofsky für mustergültig und unaktualisierbar hält, ist Haltung und Erhaltung. Die Erhaltung der Tradition menschlicher Haltung zwischen Göttlichem und Barbarischem. Diese Absicht des Erhaltens zeichnet tatsächlich jeden Humanismus aus. Verstehen und befolgen wollten die Humanisten ihren Gegenstand, die Texte vor allem, um die darin zum Ausdruck kommende menschliche Würde und Lebensweisheit *anzuwenden*. Panofsky ist skeptisch gegenüber dem Glauben, daß Werke eine derartige, als Leitfaden des Lebens gültige Macht hätten. In der Zugewandtheit der Humanisten zu den Werken erkennt er jedoch dieselbe Würde und Weisheit. Dementsprechend stellt er sich auch die große Zeit des Humanismus, die Renaissance vor: *zwischen* den übermenschlichen und den untermenschlichen Epochen. Dem 1950 entstandenen *Humanismus*-Aufsatz zufolge muß die anthropokratische Zivilisation der Renaissance einem umgekehrten Mittelalter weichen, nicht einer Theokratie, sondern einer Satanokratie.<sup>70</sup>

Unerreichbar schön und erschütternd formuliert Panofsky die letzten Worte des geschichtli-



chen Humanismus. Was er schreibt, ist nicht nur erschütternd, sondern auch *wahres* und dauerhaftes Postulat. Doch eben weil seine Worte Schlußworte und nicht Anfangsworte sind, wird es verständlich, daß die drei größten Philosophen der Nachkriegszeit, die *nicht resignierten* — Heidegger, Lukács und Sartre — es fast gleichzeitig, unmittelbar nach Kriegsende für notwendig hielten, *gegen* den geschichtlichen Humanismus Stellung zu nehmen.<sup>71</sup> Der Humanismus, sagt Panofsky »ist nicht so sehr eine Bewegung als vielmehr eine Einstellung, die sich definieren läßt als Überzeugtsein von der Würde des Menschen, gegründet sowohl auf das Beharren auf die menschlichen Werte (Vernunft und Freiheit) wie auf das Hinnehmen der menschlichen Begrenztheiten (Fehlbarkeit und Hinfälligkeit); aus diesen beiden Postulaten entstehen Verantwortlichkeit und Toleranz.«<sup>72</sup>

\*

Wenn man sich mit Berücksichtigung der obigen Darlegungen zu der Panofsky-Passage zurückwendet, die als Ansatzpunkt diente, so wird deren humanistisch-philologischer Inhalt offenkundig. In gedämpfter Form erkennt man darin den im Kreis des jüngeren Scipio entstandenen Topos sowie die Gleichsetzung von Unwissenheit und Barbarei durch Erasmus. Ebenso auch der *Gegensatz* zu einem nicht minder bekannten Topos, zu dem, welcher »Wilde« und »Zivilisierte« einander mit umgekehrtem Vorzeichen konfrontiert. Sobald das begriffliche Wissen zu einer ausschließlichen Voraussetzung von Werk und Verständnis wird, entsteht notgedrungen ein Gegensatz zu aller »natur-« bzw. »natürlichkeit«-zentrischen Ideologie sowie mit allen begrifflichen Unbestimmtheiten, die mehrerlei Verständnis gestatten. Im 18. Jahrhundert, als die moralische Überlegenheit der »Naturvölker« den unterschiedlichsten Repräsentanten der Aufklärung als gemeinsamer kritischer Gemeinplatz galt, als Diderot die Venus von Tahiti höherschätzte als die Venus von Athen,<sup>73</sup> stimmte der Humanismus entgegengesetzt. Winkelmann bemängelte die bedeutungslosen, inhaltlich leeren Werke seiner Maler-Zeitgenossen, er wollte eine poetische Malerei, Gemälde, die allegorische, allgemeine Begriffe beinhalten: »Der Künstler befindet sich hier wie in einer Einöde. Die Sprachen der wilden Indianer, die einen großen Mangel an dergleichen Begriffen haben und die kein Wert enthalten, welches Erkenntlichkeit,

Raum, Dauer usw. bezeichnen könnte, sind nicht leerer von solchen Zeichen, als die Malerei in unsern Zeiten ist. Der Maler, der weiter denkt, als seine Palette reicht, wünscht einen gelehrten Vorrat zu haben, wohin er gehen, und bedeutende und sinnlich gemachte Zeichen von Dingen, die nicht sinnlich sind, nehmen könnte. Ein vollständiges Werk in dieser Art ist noch nicht vorhanden: die bisherigen Versuche sind nicht beträchtlich genug und reichen nicht bis an die großen Absichten. Der Künstler wird wissen, wie weit ihm des Ripa *Ikonologie*, die *Denkbilder der alten Völker* von Van Hooghe, Genüge tun werden.«<sup>74</sup> Diese Passage dürfte zeigen, daß nicht nur die stilgeschichtliche Richtung der Kunstgeschichte, sondern auch die Ikonologie in Winkelmann, Einleiter der neuen humanistischen Bewegung und Begründer der klassischen Archäologie und Kunstgeschichte, ihren Urvater erblicken kann.

In bezug auf die wilde Rezeption möchte ich jedoch nicht sosehr die alte Auseinandersetzung zwischen einem humanistischen und einem aufklärerischen Topos wiederbeleben. Obgleich es sich nicht nur durch Panofskys Ausspruch belegen läßt, daß die Debatte noch nicht alle Kraft verloren hat, sondern auf der anderen — auch in dieser Hinsicht anderen — Seite durch Lévi-Strauss, der den Begründer der Anthropologie in Rousseau erblickt, der für den ethnozentrischen Humanismus nur bittere Worte findet, in dessen Zivilisationskritik der gute Wilde mehr als einmal umherspukt.

Panofskys unverständiger Wilder ist der Mensch — sei es ein Buschmann oder ein Europäer —, der ein Kunstwerk ohne die inhaltliche Rekonstruktion von dessen Entstehung rezipiert. Es ist offensichtlich die mehr als aristokratische Folge dieser Behauptung, wenn die Beurteilung des Kunstwerks in die Quarantäne eines professionellen Sektors eingeschlossen wird. Sehr wahrscheinlich lief Panofskys Auffassung eben darauf hinaus: offenbar galt die moderne Rezeption von Kunstwerken ihm nicht minder regressiv als Adorno das Musikhören. Ausschlaggebend ist jedoch nicht die Stichhaltigkeit der Perspektive, sondern der Wahrheitsgehalt der Behauptung. Den althergebrachten Unwissenheit = Barbarei-Topos kritisiere ich nämlich an Panofskys Aussage nicht, um die Unwissenheit zu verteidigen. Unwissenheit darf auch in der ästhetischen Rezeption keine ausgezeichnete Funktion haben, auch dann nicht, wenn hinter der Unwissenheit eine



moralisierende Zivilisationskritik, eine mystische *docta ignorantia* oder was immer steht. Doch darf man fragen, ob es *ein* genau umschreibbares Wissen ist, dessen Alternative in bezug auf das Verstehen von Kunstwerken die Barbarei sei. Panofsky sagt: Ja. Auch kann man fragen, ob das Wissen samt und sonders mit dem erlernten Wissen identisch sei; auch darauf antwortet Panofsky mit einem Ja.

Nun ist aber die richtige Antwort auf beide Fragen kein Ja. Auf ein und dasselbe Kunstwerk sind mehrerlei Wissen gerichtet, darunter solche, die sich prinzipiell vereinigen lassen, und solche, die auch prinzipiell unvereinbar sind. Das Kriterium der Altheit eines Kunstwerks ist es ja eben, daß das betreffende alte und heutige Wissen unvereinbar, ungleichsetzbar ist. Das ist eine prinzipielle Grenze, die man nicht überschreiten kann; die Voraussetzung des Überschritts wäre die *vollkommene* Restauration der ursprünglichen gegenständlichen Inhalte *und* des Kontexts des Werkes, bei gleichzeitiger ebenso vollkommener Vernichtung des eigenen Kontexts des Interpretierenden. Wissen ist nicht zuletzt auch Fähigkeit zu vergessen, und die vergessenen Konventionen stellen Raum bereit für neue Inventionen, für neues, das Werk betreffendes Wissen. Wissen ist auch unbeußtes Wissen über Traditionen. Von allen Traditionen, mit denen man in Berührung kommt — und das setzt schon an sich das Vorhandensein mehrerlei Traditionen voraus —, kann man zwei Dinge wissen: daß sie nie vollends fremd sein und daß wir nie vollends identisch mit ihnen sein können.

Der Wissens- und der Traditionsmonismus, die in in Panofskys Kunstverständnistheorie zusammen erscheinen, sind in Wirklichkeit nicht identifizierbar. Der Wissensmonismus verspricht, daß die Methode für jeglichen Gegenstand anwendbar sei, daß man zu einem gleichermaßen auswertbaren Ergebnis gelangen kann: zu einem Teil des einheitlichen Kontinuum des Wissens. Der Traditionsmonismus zeichnet einen bestimmten Kreis des Über-etwas-Wissens ab und relativiert die sonstigen Gebiete. Die zwei Monismen schließen einander aus, beide sind unverwirklichbar: es ist unmöglich, von den Traditionen und ebenso von der Pluralität der Traditionen zu abstrahieren. Das ist der Grund, weshalb in Panofskys Theorie zwei verschiedene Monismen nebeneinander präsent sind, die einander wechselseitig begründen, einander unausgesprochenerweise relativieren, oh-

ne auf den ausschließenden Gegensatz zu reflektieren. Es ist eine ironische Tatsache, daß die exakteste, den größten Anspruch auf Universalität erhebende kunstwissenschaftliche Richtung stillschweigend auf dem archaischen Humanismus gründet. Auch wissenschaftliche Strenge kann eine Spielart der Resignation sein.

All das ist natürlich nicht eine Kritik der mächtigen wissenschaftlichen Leistung, sondern nur des philosophischen Hintergrunds. Die Kunstwissenschaft kann und soll auch versuchen, die ursprüngliche Entstehungsgeschichte des Kunstwerks inhaltlich zu rekonstruieren. Innerhalb der wissenschaftlichen Arbeitsteilung sind bedeutsame Lebenswerke denkbar, welche von der nicht geringen Aufgabe, von der Rekonstruktion der Rezeptionsgeschichte Abstand nehmen. Das wissenschaftliche Puzzlespiel und Rätsellösen mag stufenweise diese oder jene, wohlbe gründete und großzügige Hypothese in bezug auf die ursprüngliche Intention eines Werkes hervorbringen. Auch ist es verständlich, daß die Lösung um so spitzfindiger sein wird, je mehr die Spielregel interiorisiert, je stärker der Glaube an nur eine einzige Lösung möglich ist. Die sukzessive Akkumulation des Wissens im Historischen leistet dem Schein Vorschub, daß die Ablösung einer früheren Hypothese durch eine neuere einfach aus der wachsenden Genauigkeit der Rekonstruktionsmittel folgt. In Wirklichkeit ist es aber so, daß die jetztzeitige Entstehung eines ästhetischen Gegenstands *Priorität* gegenüber der ursprünglichen Entstehung hat, und daß diese Priorität auch dort wirksam ist, wo man von ihr abstrahiert. Die Hypothesen zur Rekonstruktion der ursprünglichen Intention mögen gleichwertig sein, sie mögen einander ergänzen oder Alternativen bieten, nicht nur einander ausschließen oder genauer machen: schließlich ist ja der ursprüngliche Kontext in seiner Gesamtheit nicht rekonstruierbar. Verhindert wird seine Wiederherstellung von dem Ort, von dem aus der Versuch unternommen wird, und der sie zugleich ermöglicht: durch den eigenen Kontext des Rekonstruierenden.

## 7.

Das letzte Kapitel der vorliegenden kritischen Würdigung will das Problem der ursprünglichen Intention an Hand einer Interpretationsgeschichte ins Auge fassen. Tatsächlich will meine Arbeit Kritik und Würdigung zugleich sein: eine Kritik



an der stufenweise aufdeckbaren ursprünglichen Intention als einer *Utopie* der Wissenschaft, und ihre Würdigung als Ansporn zu neuen und wichtigen Interpretierungen, zum immer wieder neuen Ringen mit dem Gegenstand.

In der Galleria Borghese in Rom findet man das um 1514 entstandene, 1,18×2,19 m große weltberühmte Ölgemälde des Tiziano Vecellio, das meist »himmlische und irdische (oder heilige und profane) Liebe« genannt wird. Der ursprüngliche Titel des Gemäldes, dieses ausschlaggebende Moment der ikonographischen Untersuchung ist unbekannt: erst ein Jahrhundert nach seinem Zustandekommen wird man es als »geschmückte und ungeschmückte Schönheit« erwähnen. Jedenfalls ist es seither längst auch ein Schatz des denkbar straffesten *Musée imaginaire* europäischer Kultur geworden: Van Dyck zeichnete es in seinem Skizzenbuch auf, Goethe ließ die Bildhälfte mit der nackten Figur kopieren. Eine nackte und eine angekleidete Frau sitzen an den zwei Seiten eines Brunnens (einstigen Sarkophags?), zwischen den beiden steckt ein Kind die Hand ins Wasser. Hinter beiden Frauengestalten steht eine bewegte Landschaft, auf den Brunnen ist ein vielsagendes Relief dargestellt. Vor ihm, in der Mitte, ein Rosenstrauch. Der Titel und somit die Deutung des Gemäldes veränderte sich noch im 17. und 18. Jahrhundert mehrmals, »Himmlische und Irdische Liebe« fixierte sich erst im ausgehenden 18. Jahrhundert. Der späten christlichen Anschauung stand es über jedem Zweifel erhaben, daß die nackte Figur die profane, die angekleidete die heilige Liebe symbolisiert. Das wiederbelebte geschichtliche und ikonographische Interesse im ausgehenden 19. Jahrhundert dagegen stellte dies jedoch nachdrücklich in Frage; durch die zahlreichen Interpretationshypothesen wurde es klar, daß das Sujet des Gemäldes eines der großen Rätsel der Kunstgeschichte ist, ein ebenso großes Problem, um nicht zu sagen: ein Paradestück von Problem für die Ikonographie wie Botticellis *Primavera* oder Dürers *Melancholia I*. Neben den vier Interpretationen, die ich für repräsentativ halte, wurde unter anderem versucht, die Figuren als Kalypso, Cupido und Penelope, die Landschaft als odysäische Landschaft zu verstehen. In bezug auf die angekleidete Dame kamen die Namen der Helena von Troja, eventuell der Medea auf (die Idee stammt von keinem Geringerem als Wickhoff), auch wurde angenommen, es seien Sappho und eine Najade in Begleitung eines Putto zu sehen.

In der nackten Figur wurde mehrmals Aphrodite vermutet und der Versuch unternommen, eine entsprechende göttliche Gefährtin für sie zu finden. Der Annahme, das Gemälde stelle nicht eine Szene sondern eine reine, poetische Stimmung dar, widerspricht der Geist der Entstehungszeit; daß das Bild auf Bestellung gemalt, daß sicherlich auch das Programm des Gemäldes vorgeschrieben war, beweist das auf der Seite des Brunnens sichtbare und identifizierte Wappen des Niccolò Aurelio, Großkanzler von Venedig. (Neuestens wurde auch auf dem Gefäß, das auf dem Brunnenrand, das Wappen einer padovanischen Familie entdeckt, was zu bestätigen scheint — was aufgrund der eigenartigen Form des Gemäldes schon früher vermutet wurde —, daß man es mit einer Eheschließungsallegorie zu tun habe.) Obwohl es fast mit Sicherheit anzunehmen ist, daß das Gemälde auf Bestellung gemalt wurde, kam der Gedanke auf, es könnte einen biographischen Belang haben: die angekleidete Figur stelle Violante, Tochter des Palma Vecchio dar, in die Tizian verliebt war. Neuestens wurde auch ein später übermalter Hunde- oder Rindskopf hinter dieser Figur entdeckt, doch wurde meines Wissens kein Versuch unternommen, diese Tatsache in eine ikonographische Deutung einzubauen.<sup>75</sup>

Sein Leben lang beschäftigte dieses Bild Panofskys Phantasie. Den ersten Interpretationsversuch veröffentlichte er 1930; damals begriff er es als eine Variante der Scheideweg-Allegorien. Sein Ansatzpunkt ist der erste bekannte Titel des Gemäldes (geschmückte und ungeschmückte Schönheit), worin er einen von der Antike überlieferten Gegensatz erblickt, der durch Alberti zu einem Dogma der Renaissance wurde: die Überlegenheit der angeborenen Schönheit der ausgeschmückten gegenüber. Somit repräsentiere die nackte Figur das höhere, das göttliche Prinzip, die reich geschmückte Figur dagegen das niedrigere, das irdische. Das sei der Grund, weshalb jene ein Räuchergefäß in der Hand halte — das Behältnis des himmlischen Feuers —, die angekleidete dagegen eine irdische Blume; aus demselben Grund drücke sie ein annehmbarerweise mit Schätzen gefülltes Deckelgefäß, habe sie einen Myrtenkranz im Haar, der einer ikonographischen Überlieferung zufolge die Lust symbolisiert. Auch die unterschiedlichen Landschaften hinter den zwei Figuren lehnt einen Gegensatz dieser Art nahe: hinter der nackten Figur sind eine friedlich grasende Lämmerherde und ein Dorf mit Kirche,



hinter der angekleideten ein durchaus weltlicher Palast und zwei Hasen aus der Menagerie der Venus. Schon die Nacktheit an sich ist zweideutig in der Tradition. Nicht nur die Venus Anadyomene ist nackt, sondern auch die »Wahrheit«, auch die büßende Magdalene, und auch die asketischen indischen Weisen der griechischen Überlieferung, die Gymnosophisten trugen keine Kleider. Im Mittelalter stand der negative Wert der Nacktheit im Vordergrund, im 16. Jahrhundert kehrte sich aber diese Wertschätzung um. In einer seiner wichtigsten Quellen, in Cesare Ripas *Iconologia* stieß Panofsky auf die bildliche Entsprechung des Begriffs »Ewiges Glück und vergängliches Glück«. Wird dieser Gegensatz mit dem zwischen geschmückter und ungeschmückter Schönheit bzw. von himmlischer und irdischer Liebe zusammen betrachtet, so kann man, in moralischer Sicht, mit Panofsky den Gegensatz von platonistisch-idealischer und epikuräisch-hedonistischer Lebens- und Weltauffassung aus dem Gemälde herauslesen; in allen drei Fällen wird die nackte Figur, die Reinheit, Wahrheit und Stofflosigkeit die positive Seite repräsentieren. Eine Wahl ist auf dem Gemälde dargestellt, jedoch zwischen zwei schwesterlichen Phänomenen. Die nackte Figur wendet sich mit liebevollem Gestus der Schwester zu, die noch im irdischen Werten befangen ist. In bezug auf den Amor steht die Frage an, ob er Begleiter des kurzen Glücks oder ein beiden übergeordnetes Gesamtsymbol sei, doch steht es in beiden Fällen fest, daß das Thema der Auseinandersetzung die Liebe ist. Wird die zweite Interpretation akzeptiert, so bedeutet der im klaren Wasser planschende Amor, daß sich auch das sinnliche Prinzip zur Spiritualität erheben kann. Das wäre die originell neuplatonische Lösung des Problems: die zwei Figuren sind Zwillingsschwester, *geminae Veneres*.<sup>76</sup>

Nicht einmal zehn Jahre müssen vergehen, und Panofsky wird sich erneut der Deutung des Gemäldes zuwenden und diesmal noch entschiedener für die neuplatonische Deutung Stellung nehmen. Die Ripasche Analogie wird diesmal nicht berücksichtigt, weil sie einen antagonistischen moralischen und theologischen Gegensatz im neumittelalterlichen Verständnis beinhaltet, während Tiziano eine eindeutig neuplatonische, humanistische Idee darstellt: Ficinos Venus-Zwillinge. Die Himmlische Venus, die nackte Figur sei das Symbol der nur-intelligiblen, wenngleich universalen und ewigen Schönheit, während die Gewöhnliche

Venus (*Venere Volgare*) jene schöpferische Kraft darstelle, welche das irdische, daher vergängliche, doch sichtbare Abbild der Schönheit zustande bringt. Die sichtbare und die intelligible Schönheit stehen miteinander im Einklang. Demzufolge erscheint Cupido nunmehr eindeutig als Vermittler zwischen den zwei Figuren, und es erscheint als neues Element in der Beschreibung, daß der Brunnen, dessen Wasser er aufwühlt, eigentlich ein antiker Sarkophag sei. Auch dies knüpft an Ficinos Vorstellung von der schöpferischen Kraft an, denn er ist, seine ursprüngliche Funktion ablegend, zum Born des Lebens geworden. Für die Reliefs auf dem Sarkophag findet sich jedoch noch keine Erklärung.<sup>77</sup>

Fast gleichzeitig mit Panofskys zweiter Deutung präsentierte Walter Friedländer eine von Grund auf verschiedene Erklärung des Gemäldes. Seiner Meinung nach stehe dem Künstlertemperament des Tizian jegliche neuplatonische Spekulation fern, seine Werke seien mitnichten Träger allegorischer oder philosophischer Ideen, er sei auch nicht enigmatisch, seine Gemälde lassen sich leicht dechiffrieren, wenn man nur die literarische Quelle kennt. Der allegorischen Interpretation gegenüber lautet also seine Hypothese, daß man es mit einer Illustration zu tun habe, und zwar zu Francesco Colonnas Roman *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). Als Ansatzpunkt dient ihm die Deutung der Reliefs auf dem Sarkophag. Rechts sei Venus dargestellt, des weiteren Mars, den Adonis wegen seines Liebesverhältnisses mit Venus geißelnd. Links das Roß des Mars, der Sarkophag selbst sei das Grab des Adonis, zu welchem Venus alljährlich zurückkehrt. Als nämlich Venus dem Adonis zu Hilfe eilen wollte, wurde sie durch einen Rosendorn verletzt, und Cupido fing ihr Blut in einer Muschel auf. Diese Muschel bringt sie jetzt und immerdar, jedes Jahr zum Grab des Geliebten, wodurch die weißen Rosen zu roten Rosen werden. Das wäre der Sinn des Rosenstocks vor dem Brunnen und der roten Rosen. Die angekleidete Figur sei Polia, die Heldin des Romans, die aus einer Dienerin der Jungfrau Diana zu einer Dienerin der Venus wurde; auf dem Gemälde stehe sie bereits unter dem Schutz der letzteren. Der tatsächliche Gehalt des Gemäldes sei also ein Ritus, und der richtige Titel sei »Die Farbe der Rosen«.<sup>78</sup>

In den 50er Jahren kommt Panofsky an Hand eines anderen Werkes des Tizian, der *Allegorie der Klugheit* kurz auf die »Himmlische und Irdische Liebe« zurück. Bei dieser Gelegenheit nimmt er





Abb. 1. Kathedrale von Monreale, Kreuzgang. Das Opfer des Stiers (»Mithras«-Kapitäl), zwischen 1172–1189.

Friedländers Deutungsversuch ohne Kommentar zur Kenntnis, bemerkt aber, und dies in krassem Gegensatz zu Friedländers Auffassung, daß auch andere Gemälde des Tizian neuplatonischen Inhalts seien. »Die Himmlische und die Irdische Liebe« und die sonstigen Allegorien unterscheiden sich insoweit von der *Allegorie der Klugheit*, einem Spätwerk, daß dieses vollends sinnlos erscheint, solange man den verborgenen Sinn nicht erschlos-

sen hat, bei den anderen dagegen »sehen wir uns aufgefordert, doch nicht gezwungen nach einer abstrakten und allgemeinen Bedeutung hinter dem konkreten und besonderen Schauspiel zu suchen, das unser Auge bezaubert und das sich so verstehen läßt, als ob eine um ihrer selbst willen wiedergegebene Handlung oder Situation darstelle.«<sup>79</sup>

1958 tritt Edgar Wind mit einer neuen Interpretation hervor, weil ihn weder die Friedländersche, noch die Panofskysche Lösung befriedigt. Im Gegensatz zu beiden stellt er sogar in Frage, daß der Brunnen ein Sarkophag sei. Auch ihm gilt die nackte Figur für die edlere, die angekleidete für die eher weltliche, doch nennt er ein scheinheiliges Vorurteil anzunehmen, die nackte Figur repräsentiere nur in dem Fall ein höheres Prinzip, wenn sie für die jungfräuliche Liebe einstehe. In Wirklichkeit sei die Nackte, wie schon durch ihre Farben nahegelegt, die leidenschaftlichere Natur, während die andere mit ihrem Weiß eher zurückhaltend und auch der Ersatznatur ihres prächtigen Schmucks bewußt ist. Der stoische Zensor habe auf dem lieblichen platonisch-epikuräischen Gemälde mit der Namengebung »heilige und profane Liebe« etwas entzweigeschnitten, was in der angekleideten Figur zusammengehört, nämlich die Zurückhaltung und die Weltlichkeit, heißt es bei Wind. Zwei weibliche Figuren — keine Göttinnen — begegnen sich beim Liebesbrunnen in der Gegenwart von Amor. Weder die brennende Lampe der Nackten, noch das geschlossene Gefäß der Angekleideten gehöre zu den Attributen der Venus. Die Reliefs auf dem Brunnen stellen die Zügelung der tierischen Liebe, der erotischen Leidenschaft der Libido dar; mit Hilfe von Initiations- und Purifikationsriten wird die bestialische Leidenschaft exorziert. Das Wasser der Liebe ist klar, obwohl Amor es mild aufwühlt. Die Bewegung der Komposition geht von links nach rechts, die drei Figuren stellen dar, wie sich die Schönheit (Pulchritudo) durch die Vermittlung Amors zur Lust (Voluptas) entwickelt: die Schönheit wird in die Liebe eingeweiht. Und während die zwei Hasen auf der linken Seite nicht unbedingt einen profanen Inhalt tragen — sie sind ja nicht nur auf Darstellungen der Venus, sondern auch der Muttergottes zu sehen —, ist die Landschaft auf der rechten Seite mit ihren Jagd-, Schäfer- und Liebesszenen gleichsam eine Darstellung der drei, unter der Schirmherrschaft von Diana, Hermes und Venus stehenden drei Lebensformen, sie sind Variationen des Hauptthemas: zwischen Jungfern-



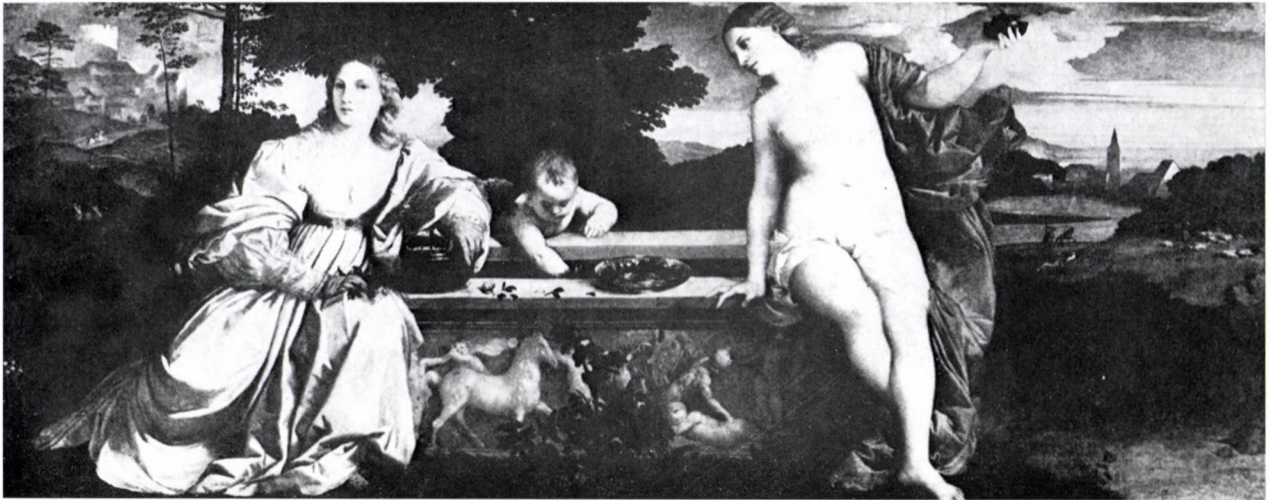


Abb. 2. Tiziano Vecellio: Himmlische und irdische Liebe. Roma, Galleria Borghese, 1514.

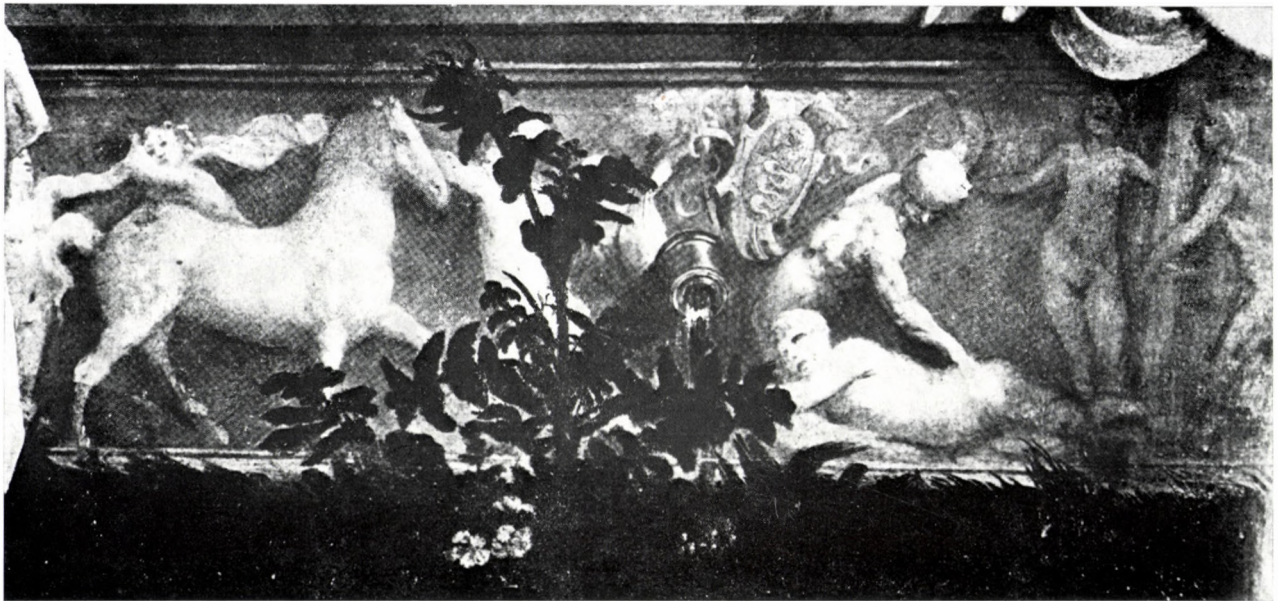


Abb. 3. Tiziano Vecellio: Himmlische und irdische Liebe. Ausschnitt.

schaft und Leidenschaft vermittelt eine freundliche, behütende, hirtenhafte Macht. Wind schlägt darum »Pulchritudo — Amor — Voluptas« als Titel vor.<sup>80</sup>

Im 1969 entstandenen, die Ikonographie des Tizian behandelnden Wert kehrt Panofsky noch einmal zur Deutung des Gemäldes zurück. Die Hypothese der *geminæ Veneris* oder *Venus duplex* wird aufrechterhalten; als Parallele werden unter anderem die himmlische und die irdische Venus auf Botticellis *Die Geburt der Venus* bzw. »das Reich der Venus« (*Primavera*) genannt. Sich mit den die Attribute betreffenden Argumenten Winds auseinandersetzend stellt er ein zeitgenös-

sisches, zweifellos die Venus Urania darstellendes Werk vor, wo die nackte Figur ebenfalls ein Feuergefäß in der Hand hält. Die auf Ripa beruhende Deutung, welche in der vorangegangenen Interpretation bereits in den Hintergrund gerückt war, wird jetzt um so mehr verunmöglicht, weil 1963 nahegelegt wurde, daß Ripas Beschreibung der »kurzen und ewigen Glückseligkeit« nicht auf älterer Überlieferung, sondern eben auf Tizians Gemälde beruht. Ripa berichtet somit nicht über eine Quelle des Bildes, sondern seine Schilderung ist selbst auch eine Art und Weise der Rezeption unter vielen. Die entscheidende Neuheit besteht darin, daß Panofsky bei der Interpretation nun



auch die Reliefs mit berücksichtigt, und ebenfalls als eine Allegorie der dritten Spielart der Liebe, der »*amore bestialis*«. Im Gegensatz zu Wind erblickt er aber keinen Grund, eine Läuterung der Liebe zu erblicken. Amor rührt das Wasser auf, wodurch er es homogenisiert: die zwei Formen der Liebe stehen im Einklang miteinander. Die bestialische Liebe kann sich jedoch nicht erheben, sie wird, im Gegenteil, bestraft. Das ein ungezäumtes Pferd darstellende Relief zeigt die zügellose Liebe, das leidende Opfer der Flagellationsszene ist Amor ferinus, der wilde (bestialische) Amor selbst. Auch die zwei danebenstehenden Figuren mit dem Pfahl — in einer von diesen hatte Friedländer Venus erblickt — rüsten sich zum Festbinden und zu weiteren Strafen.<sup>81</sup>

Eine neue Deutung lieferte Charles de Tolnay 1970. Er schließt die Möglichkeit der Venus-Zwillinge aus, da es in diesem Fall zwei Cupidos geben müßte. In seiner Auffassung wäre die angekleidete Figur eine Allegorie der Jungfräulichkeit. Im Haar trage sie den Jungfernkranz, nicht aber den Myrtenkranz der Venus. Der welke Blumenstrauß in ihrem Schoß deute auf die Unfruchtbarkeit der Jungfernschaft hin, das verschlossene Gefäß, das sie mit dem Gestus der Verteidigung an sich drückt, symbolisiere ihre unberührte Natur. Ihr Kleid ist weiß, doch lauscht sie den Worten der Venus, wie aus dem bißchen Rot auf dem Kleid zu sehen; zwar steht die Festung der Tugend hinter ihr, so grasen in der Landschaft die Hasen der Venus. Die andere Figur, Venus, hebt die Öllampe der göttlichen Liebe hoch. Ihr Gestus ist der der Überredung. Und ebenso, wie sich die Jungfernschaft nicht als unerschütterliche Tugend erweist, so opfert Venus nicht nur der Liebeslust, sondern auch dem reinen Gefühl: neben ihr flattert zwar eine rote Draperie, den Schoß jedoch verdeckt ein weißes Tuch. Die Landschaft hinter ihr ist durch die elegisch-idyllische Stimmung bukolischer Liebe gekennzeichnet. De Tolnay lenkt die Aufmerksamkeit auf das einander umarmenden Hirtenpaar und auf die Hasenjagd im Hintergrund. Aber auch dort gebe es eine Kirche, die all dem die Weihe verleiht. Die antikisierenden Reliefs auf dem Sarkophag kommentieren die zwei Figuren in heidnisch-urtümlicher Form. Auf der Seite der Castitas, der Jungfernschaft ist ein Frauenraub dargestellt — dasselbe Relief deutete Panofsky als zügellose Leidenschaft, einer der Annehmer von Friedländers Deutung als Symbol von Frigidität und Jungfernschaft —, auf

der Venus gewidmeten Bildhälfte seien der Sündenfall und Kains Brudermord zu sehen. Auf dem Brunnenrand ist das offene Gefäß der Venus ein Gegenstück zum wohlgehüteten geschlossenen Gefäß. Der erotische Aspekt der zwei Gefäße wird noch auffällender, wenn man auch die Speirinne des Brunnens, ein eindeutig phallisches Symbol mit berücksichtigt. Auch macht de Tolnay auf die auffallende Ähnlichkeit der zwei Figuren aufmerksam. Schon Panofsky hatte das bemerkt, ihm galt dies als Beweis für die Hypothese, daß ein Zwillingsspaar dargestellt wurde. De Tolnay meint dagegen, daß etwa die Metamorphose ein und derselben Person dargestellt ist: zwei Stadien der natürlichen Entfaltung des Lebens, die organische Entwicklung von Castitas zu Voluptas. Als Neuheit erkennt er, daß die beiden nunmehr nicht als absolute Gegensätze gelten.<sup>82</sup>

\*

Schon diese ganz flüchtige Beschreibung der Interpretationsgeschichte von »Himmlischer und Irdischer Liebe« könnte zwei Dinge ganz klar zeigen. Panofsky — seine Deutung haben wir in ihrem Entwicklungslauf verfolgen können — ist bemüht, jeden neuen Fakt in seine Theorie einzubauen, und die Veränderungen in seiner Theorie modifizieren auch die Deutung der Fakten. Der Einfluß von Winds Reliefinterpretation ist, obgleich sie als Baustein zu einer grundverschiedenen Hypothese wird, unverkennbar. Panofskys Interpretation selbst ist vom Scheideweg zur Harmonie fortgeschritten. Gleichzeitig sieht man aber auch, daß die Rekonstruktion der ursprünglichen Intention gewisse letzte Alternativen beinhaltet, die unvereinbar zu sein scheinen, und doch gleichrangige Rezeptionsmodalitäten sind. Diese letzten Alternativen sind freilich selbst auch geschichtlicher Natur, und sie mögen in einer neuen geschichtlichen Rezeptionssituation des Gemäldes wiederum eine neue Form erhalten. Es wäre übertrieben, im Fall der Interpretation eines einzigen Gemäldes diese Alternativen von den unterschiedlichen Traditionen und Weltanschauungen der Interpreten herzuleiten, obwohl die Unterschiede zwischen der Deutung von Wind, der der Warburg-Tradition fester die Treue hält, von de Tolnay, der der Wiener Tradition nahesteht, und von Panofsky in wissenschaftsgeschichtlicher Sicht nicht uninteressant sind. Man darf jedoch nicht vergessen, daß die Interpretationen dieser bedeutenden Wissenschaftler nicht nur eine wissenschaftliche Auf-



gabe erfüllen, sondern auch der eigenartigen ästhetischen Forderung des Gemäldes nachkommen: sie sind Meditationen über ein zur Meditation aufforderndes Gemälde. Panofsky selbst nennt den Typus, den ich im vorliegenden Aufsatz die berühmte Passage Panofskys polemisch zuspitzend den wilden Rezipierenden nannte, einen nai-

ven Betrachter. An anderer Stelle jedoch schreibt er — und dort widerlegt er somit den Universalitätsanspruch der ikonologischen Methode, daß »auch diejenigen, die den richtigen Titel *Geminae Veneres* nicht kennen, können das Bild verstehen, und eher ist es der Gelehrte als der 'naive Betrachter', der meint, es sei schwierig zu deuten.«<sup>83</sup>

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Introductory (Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art). In: *Panofsky, E.: Studies in Iconology*. Icon, Harper & Row, New York/Evanston/San Francisco/London 1974<sup>4</sup> (1939), S. 11. Vgl. *Ders.: Studien zur Ikonologie*. DuMont, Köln 1980, S. 37. — Die Bezeichnung »Australian bushman« allerdings gibt Grund genug zum Kopfzerbrechen. Bushmen wird ein Eingeborenenstamm in Südafrika genannt, in Australien nennt man Weiße so, wenn sie nämlich Wegelagerer sind. Es ist jedoch mit Sicherheit anzunehmen, daß Panofsky »Wilde« gemeint hat.

<sup>2</sup> *Argan, G. C.: La storia dell' arte*. In: *Storia dell' arte* 1969, Nr. 1—2, S. 25; *Panofsky, E.: Idea*. Bruno Hessling, Berlin 1975 (1924), S. 71 f.

<sup>3</sup> *Lévi-Strauss, C.: Anthropologie Structurale*. Plon, Paris 1958, S. 24 f.

<sup>4</sup> *A. a. O.* S. 30 f.

<sup>5</sup> Vgl. *Panofsky, E.: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* (1925). In: *Panofsky, E.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Bruno Hessling, Berlin 1974<sup>2</sup>, S. 49—75.

<sup>6</sup> *Panofsky, E.: Three Decades of Art History in the United States* (1953). In: *Panofsky, E.: Meaning in the Visual Art*. Penguin, Harmondsworth 1970<sup>2</sup> (1955), S. 378. (Vgl. *Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. DuMont, Köln 1978, S. 387.)

<sup>7</sup> Zur Erleichterung des Verständnisses nachstehend beide Varianten von Panofskys berühmtem Schema (1931, 1939). Zunächst das später entstandene:

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Kontrollprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I. Primäres oder natürliches Sujet — a) tatsächlich b) ausdruckshaft — das die Welt künstlerischer Motive bildet.	Vorikonographische Beschreibung (und pseudoformale Analyse)	Praktische Erfahrung (Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen)	Stilgeschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt werden)
II. Sekundäres oder konventionelles Sujet, das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet	Ikonographische Analyse im engeren Sinn des Wertes	Kenntnis literarischer Quellen (Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen)	Typengeschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse dargestellt werden)
III. Eigentliche Bedeutung oder Gehalt, der die Welt symbolischer Werte bildet	Ikonographische Interpretation im tieferen Sinne (ikonologische Interpretation)	Synthetische Intuition (Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes, geprägt durch persönliche Psychologie und »Weltanschauung«)	Geschichte kultureller Symptome oder »Symbolik« allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden)

(Vgl. *Panofsky, E.: Iconography and Iconology*, a. a. O. S. 14 f. (s. auch: *Studien zur Ikonologie*, a. a. O. S. 41)

Gegenstand der Interpretation	Subjektive Quelle der Interpretation	Objektives Korrektiv der Interpretation
1. Phänomensinn (zu teilen in Sach- und Ausdruckssinn)	Vitale Daseinserfahrung	Gestaltungsgeschichte (Inbegriff des Darstellungsmöglichen)
2. Bedeutungssinn	Literarisches Wissen	Typengeschichte (Inbegriff des Vorstellungsmöglichen)
3. Dokumentsinn (Wesenssinn)	Weltanschauliches Urverhalten	Allgemeine Geistesgeschichte (Inbegriff des weltanschaulich Möglichen)

(Vgl. *Panofsky, E.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, a. a. O. S. 95.)



<sup>8</sup> Vgl. *Hasenmueller, Chr.*: Panofsky, Iconography, and Semiotics. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXXVI (1978) 3, S. 292.

<sup>9</sup> *Dittmann, L.*: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie (1967). In: *Kaemmerling, E.* (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie*. DuMont, Köln 1979, S. 336 f.

<sup>10</sup> *Panofsky, E.*: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst (1915). In: *Ders.*: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, a. a. O. S. 22.

<sup>11</sup> *Panofsky, E.*: Der Begriff des Kunstwollen (1920). In: *Ders.*: Aufsätze . . . , a. a. O. S. 45.

<sup>12</sup> *Panofsky, E.*: The History of Art as a Humanistic Discipline (1940). In: *Ders.*: Meaning . . . a. a. O. S. 40. (Vgl.: Sinn und Deutung . . . a. a. O. S. 21.)

<sup>13</sup> *Panofsky, E.*: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Teubner, Leipzig/Berlin 1930, S. X.

<sup>14</sup> *Panofsky, E.*: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. In: *Ders.*: Aufsätze . . . a. a. O. S. 26.

<sup>15</sup> *Bialostocki, J.*: »Studien zur Ikonologie« nach vierzig Jahren. In: *Panofsky, E.*: Studien zur Ikonologie. DuMont, Köln 1980, S. 11. — Zwei Frühwerke von Panofsky behandelte Renate Heidt in ihrer Dissertation, die beiden miteinander gleichsam konfrontierend. Das Buch über die mittelalterliche deutsche Plastik (1924) widerspiegelt einen formgeschichtlichen Gesichtspunkt, die mit Saxl gemeinsam verfaßte Analyse der »Melancolia« (1923) einen ikonographischen (dies ist das einzige spezifisch ikonographische Werk Panofskys vor 1930). Es ist das Verdienst von Frau Heidts Unterfangen, daß sie Panofskys Theorie am Stoff ihrer konkreten kunstgeschichtlichen Forschungen prüft, während ihre Ergebnisse eher nur auf die Schwierigkeiten von Panofskys Interpretation aufmerksam machen. Neue, markante Interpretationsvorschläge sind in der Arbeit nicht enthalten: Heidt, R.: Erwin Panofsky — Kunsttheorie und Einzelwerk. Böhlau (in Komm.), Köln/Wien 1977. Zur Lage der ikonologischen Richtung in den 30er Jahren s. ferner Bing, G.: Fritz Saxl (1890—1948): A Memoir. In: Gordon, D. J. (Hrsg.): Fritz Saxl. A Volume of Memorial Essays from his friends in England. Nelson, London 1957, S. 1 ff.

<sup>16</sup> *Panofsky, E.*: The History of Art as a Humanistic Discipline. In: *Ders.*: Meaning . . . a. a. O. S. 32. (Vgl. Sinn und Deutung, a. a. O. S. 15.)

<sup>17</sup> *Panofsky, E.*: Renaissance and Resuscitations in Western Art. Paladin, London 1970<sup>2</sup> (1965), S. 84. (Vgl. *Ders.*: Die Renaissance der europäischen Kunst. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1979, S. 90.)

<sup>18</sup> *A. a. O.* S. 113, deutsch: *a. a. O.* S. 116. Kursiviert von mir.

<sup>19</sup> *A. a. O.* S. 96, deutsch: *a. a. O.* S. 100.

<sup>20</sup> Vgl. *a. a. O.* S. 109 f. und *Panofsky, E.*: Early Netherlandish Painting I, Icon, Harper & Row, New York/Hagerstown/San Francisco/London 1971<sup>2</sup> (1953), S. 137.

<sup>21</sup> *Saxl, Fr.*: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst (1932). In: *Warburg, A. M.*: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Koerner, Baden-Baden 1980<sup>2</sup>, S. 424. Vgl. auch *Saxls* Monographie: Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen. Keller, Berlin 1931. Ebendort, S. 81 ff., befaßt er sich kurz mit den Elementen des Mithras-Typus in der christlichen Kunst, erwähnt jedoch weder das Kapitell von Monreale, noch andere einschlägige Probleme.

<sup>22</sup> *Gombrich, E. W.*: Aby Warburg. An Intellectual Biography. London, Warburg Institute, 1970, S. 294.

<sup>23</sup> *Warburg, A. M.*: Dürer und die italienische Antike (1906); Francesco Sassettis letztwillige Verfügung (1907). In: *Warburg, A. M.*: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, a. a. O. S. 126 und 149.

<sup>24</sup> *Gombrich, E. H.*: Aby Warburg. *A. a. O.* S. 312. Zum Mittelalterverständnis von Warburg und Panofsky s. a. a. O. S. 309 f.

<sup>25</sup> *Dittmann, L.*: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie I, S. 30.

<sup>26</sup> Aus dem Manuskript zitiert von *Gombrich, E. H.*: Aby Warburg. *A. a. O.* S. 185.

<sup>27</sup> *Saxl, Fr.*: Warburgs Besuch in Neu-Mexiko. In: *Warburg, A. M.*: Ausgewählte Schriften . . . a. a. O. S. 317.

<sup>28</sup> *Lévi-Strauss, C.*: Tristes Tropiques. Plon, Paris 1955, S. 48 f.

<sup>29</sup> Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung der bildenden Kunst (1932). In: *Panofsky, E.*: Aufsätze . . . a. a. O. S. 87. — Kursiviert von mir.

<sup>30</sup> Vgl. *Dittmann, L.*: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, a. a. O. S. 339.

<sup>31</sup> *Fossmann, E.*: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte (1966). In: *Kaemmerling, E.* (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie*. *A. a. O.* S. 277.

<sup>32</sup> Vgl. *Pächt, O.*: Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung (1964); Zur Frage des geistigen Eigentums im bildkünstlerischen Schaffen (1970); Methodisches zur kunsthistorischen Praxis (1970/71). In: *Pächt*: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Prestel, München 1977.

<sup>33</sup> *Mannheim, K.*: Historismus (1924). In: Mannheim, K.: Wissenssoziologie. Luchterhand, Neuwied/Berlin 1964, S. 291.

<sup>34</sup> *Cassirer, E.*: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften (1921/22). In: *Cassirer, E.*: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983<sup>7</sup>, S. 175.

<sup>35</sup> Vgl. *Dittmann, L.*: Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, a. a. O. S. 342.

<sup>36</sup> *Panofsky, E.*: Dürers Stellung zur Antike (1921/22). In: *Panofsky, E.*: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. DuMont, Köln 1978, S. 304 f.; vgl. Meaning . . . a. a. O. S. 329.

<sup>37</sup> *Bialostocki, J.*: Historia sztuki wśród nauk humanistycznych. Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1980, S. 111.

<sup>38</sup> *Panofsky, E.*: History of Arts as a Humanistic Discipline. In: *Panofsky, E.*: Meaning . . . a. a. O. S. 38 f. (Vgl.: Sinn und Deutung . . . a. a. O. S. 31 f.)

<sup>39</sup> *Panofsky, E.*: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: *Panofsky, E.*: Aufsätze . . . a. a. O. S. 97.

<sup>40</sup> *Lévi-Strauss, C.*: Anthropologie structurale deux. Plon, Paris 1973, S. 323 ff. (Der zitierte Text stammt aus dem Jahr 1965.)

<sup>41</sup> *Lévi-Strauss, C.*: Le cru et le cuit. Plon, Paris 1964, S. 29.

<sup>42</sup> *Barthes, R.*: Critique et Vérité. Paris 1966, S. 58.

<sup>43</sup> *A. a. O.* S. 57.

<sup>44</sup> Vgl. *Panofsky, E.*: Iconography and Iconology. In: Meaning . . . a. a. O. S. 58. (Bereits in der theoretischen Einleitung zur Hercules-Studie hält es Panofsky für möglich, daß sich gewisse kunstgeschichtliche Perioden bzw. Werke erstrangig auf eine primäre Gegenstandsschicht beschränken. Als Beispiel wird dort Renoir erwähnt.) Die Berührungspunkte Panofskys mit der zeitgenössischen Kunst behandelt Beke, L. im Vorwort zu den ausgewählten Schriften von Panofsky in ungarischer Sprache; er schickt voraus, daß dieses Problem im Lebenswerk des Kunsthistorikers eine »nicht einmal peripherische Rolle« hatte.

<sup>45</sup> Vgl. *Hasenmueller, Ch.*: Panofsky, Iconography and Semiotics, a. a. O. S. 298.

<sup>46</sup> *Bourdieu, P.*: Postface. In: *Panofsky, E.*: Architecture gothique et pensée scolastique. Les Editions de Minuit, Paris 1967, S. 147. (Vgl. *Bourdieu, P.*: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974, S. 138 f.)

<sup>47</sup> *A. a. O.* S. 151 (vgl. Zur Soziologie . . . a. a. O. S. 143.)

<sup>48</sup> *Wölfflin, H.*: Renaissance und Barock. München 1926<sup>4</sup> (1888), S. 77.

<sup>49</sup> *Panofsky, E.*: Gothic Architecture and Scholasticism. Meridian Books, New York 1957, S. 20 ff. Am Ende des Werkes findet es Panofsky für notwendig abzuwehren, daß seine Beschreibung etwa dem Hegelschen Schema entspreche. Auch dieses Mal verteidigt er sich indem er auf die geschichtliche Eigenartigkeit hinweist: auf die besondere Konsistenz und Bewußtheit der französischen Gotik. Vgl. S. 86 f.

<sup>50</sup> *Bourdieu, P.*: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: *Bourdieu, P.*: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1974, S. 163.

<sup>51</sup> *A. a. O.* S. 196.

<sup>52</sup> *A. a. O.* S. 194.

<sup>53</sup> *A. a. O.* S. 162 f.

<sup>54</sup> *Panofsky, E.*: History of Art as a Humanistic Discipline. In: *Panofsky, E.*: Meaning . . . a. a. O. S. 37 (vgl. Sinn und Deutung . . . a. a. O. S. 18 f.) Aus diesem Zitat geht ein-



deutig hervor, daß den drei Stufen hier Form, Idee und Inhalt entsprechen.

<sup>55</sup> Panofsky, E.: *Idea*. Bruno Hessling, Berlin 1975 (1924), S. 45 f.

<sup>56</sup> Vgl. a. a. O. S. 63.

<sup>57</sup> Vgl. a. a. O. S. 69 und Panofsky, E.: *Albrecht Dürer I*. Princeton University Press, Princeton/New Jersey 1948<sup>3</sup> (1943), S. 282.

<sup>58</sup> Panofsky, E.: *Idea*. A. a. O. S. 71. Dazu auch ebenda und S. 72. Über die Emanzipation und die Legitimationskrise des Kunstbegriffs habe anderenorts ausführlich geschrieben (Radnóti, S.: *Mass Culture*. In: *Telos*, 1981, Nr. 48).

<sup>59</sup> Vgl. Rüdiger, H.: *Wesen und Wandlung des Humanismus*. Hoffmann und Campe, Hamburg 1937, S. 168 f. und 295 f.

<sup>60</sup> Rüdiger, H.: a. a. O. S. 291.

<sup>61</sup> Vgl. Kerényi, K.: *Unsinnliche und sinnliche Tradition* (1935). In: Kerényi, K., Apollon. Studien über antike Religion und Humanität. Akademische Verlagsanstalt Pantheon, Amsterdam/Leipzig 1941<sup>2</sup>, S. 88. In der ungarischen Fassung dieses Aufsatzes (*Ökortudomány*. In: *Válasz*, 1934, S. 304 ff.) ist dies noch nicht ebenso klar ausgesprochen worden; um so größer ist der Nachdruck auf dem aristokratischen Prinzip der »Begriffenheit« als existenzieller Grundlage.

<sup>62</sup> Patzer, H.: *Der Humanismus als Methodenproblem* (1948). In: Oppermann, H. (Hrsg.): *Humanismus. Wege der Forschung XVII*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1970, S. 274. Der Band ist eine Sammlung der wichtigsten Dokumente der Auseinandersetzung über den deutschen Humanismus im 20. Jahrhundert; der einzige Nichtdeutsche, dessen Aufsätze aufgenommen worden sind, ist Karl Kerényi. Mit enthalten im Band sind das letzte Kapitel von Rüdigers angeführtem Werk und der oben angeführte Aufsatz von Kerényi.

<sup>63</sup> Pfeiffer, R.: *Humanitas Erasmiana* (1926). Teubner, Leipzig/Berlin 1931, S. 2.

<sup>64</sup> Panofsky, E.: *History of Art as a Humanistic Discipline*. In: *Meaning . . .* a. a. O. S. 42 (vgl. *Sinn und Deutung*, a. a. O. S. 33).

<sup>65</sup> Gadamer, H.-G.: *Wahrheit und Methode*. J. C. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1975<sup>4</sup>, besonders S. 318–323.

<sup>66</sup> Patzer, H., a. a. O. S. 271.

<sup>67</sup> Vgl. Kristeller, P. O.: *Humanistische Gelehrsamkeit in der italienischen Renaissance; Der italienische Humanismus und seine Bedeutung*. In: Kristeller, P. O.: *Humanismus und Renaissance II*. Fink, München 1976, S. 9 ff und 244 ff.

<sup>68</sup> Panofsky, E.: *History of Art as a Humanistic discipline*. In: Panofsky, E.: *Meaning . . .* a. a. O. S. 26.

<sup>69</sup> Vgl. Huizinga, J.: *Erasmus*. Benno Schwabe & Co., Basel 1941<sup>3</sup>, passim.

<sup>70</sup> *History of Art as a Humanistic Discipline*, a. a. O. S. 49.

<sup>71</sup> Heidegger, M.: *Brief über den Humanismus* (1946). In:

Heidegger, M.: *Wegmarken*. Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1978, S. 311. — Lukács, G.: *Aristokratische und demokratische Weltanschauung* (1946). In: Lukács, G.: *Schriften zur Ideologie und Politik*. Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1973<sup>2</sup>, S. 426 ff.; Sartre, J. P.: *L'Existentialisme est un Humanisme*. Nigél, Paris 1946.

<sup>72</sup> *History of Art as a Humanistic Discipline*. A. a. O. S. 24 (vgl. *Sinn und Deutung . . .* a. a. O. S. 8).

<sup>73</sup> Diderot, D.: *Supplément au Voyage de Bougainville*. In: *Œuvres. Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, Paris 1951, S. 985. — Die Problematik von Wilden und Zivilisierten behandelt Bitterli, U.: *Die »Wilden« und die »Zivilisierten«*. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München, Beck'sche Sonderausgaben 1976 — eine der glänzendsten kulturgeschichtlichen Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten.

<sup>74</sup> Winkelmann, J. J.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755). In: Winkelmann, J. J.: *Sämtliche Werke I*. Donauöschingen 1825, S. 51 f.

<sup>75</sup> Die früheren Deutungen sind in Olga von Gerstfelds posthume Aufsatz »Venus und Violante« zusammengefaßt, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 10. III. 1910, S. 365 ff. Zu den neueren Deutungen vgl. Wethey, H. E.: *The Painting of Titian III. The Mythological and Historical Paintings*. Phaidon, London 1975, S. 175 ff. Von methodologischem Standpunkt aus behandelt Otto Pächt zwei gegensätzliche Interpretationen in: *Pächt, O.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. Prestel, München 1977, S. 265 ff.

<sup>76</sup> Panofsky, E.: »Hercules Prodicus«. Die Wiedergeburt einer griechischen Moralerzählung im deutschen und italienischen Humanismus. Exkurs I. zur Deutung von Titians »Himmlischer und Irdischer Liebe«. In: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Teubner, Leipzig/Berlin 1930, S. 173 ff.

<sup>77</sup> Vgl. Panofsky, E.: *The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy* (Bandinelli und Titian). In: Panofsky, E.: *Studies in Iconology*, a. a. O. S. 150 ff, insonderheit S. 152.

<sup>78</sup> Vgl. *Friendländer, W.: La tintura delle rose* (the Sacred and Profane Love) by Titian. *The Art Bulletin* XX (1938), S. 320 ff.

<sup>79</sup> Panofsky, E.: *Titian's Allegory of Prudence: A Postscript*. In: *Meaning . . .* a. a. O. S. 183 (vgl. *Sinn und Bedeutung . . .*, a. a. O. S. 168).

<sup>80</sup> Wind, E.: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Faber and Faber, London 1958, S. 121 ff.

<sup>81</sup> Panofsky, E.: *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. University Press, New York 1969, S. 110 ff.

<sup>82</sup> Tolnay, Ch. de: *Über Tizians »Himmlische und Irdische Liebe«*. *Neue Zürcher Zeitung*, 7. August 1970, S. 39.

<sup>83</sup> Panofsky, E.: *The Neoplatonic Movement . . .* In: *Panofsky, E.: Studies in Iconology*, a. a. O. S. 152 (vgl. *Studien zur Ikonologie*, a. a. O. S. 217).







## RECENSIONES

KATALIN H. GYÜRKY: DAS MITTELALTERLICHE DOMINIKANERKLOSTER IN BUDA

Akademie Verlag Budapest, 1981. 254 Seiten

Der vorliegende voluminöse und reich illustrierte Band der Bücherfolge »*Fontes Archaeologici Hungariae*« ist den Ergebnissen der über ein Jahrzehnt lang fortgesetzten archäologischen Freilegung des Dominikanerklosters von Buda und der zugehörigen Ordenskirche gewidmet. Gemeinsam mit dem Dominikanerinnenkloster der Budapester Margaretinsel, von dem heute nur noch einige Ruinen erhalten geblieben sind, bildet der besagte Gebäudekomplex den frühesten, auf den Anfang der 1250er Jahre datierbaren Zeugen der vom Dominikanerorden auf ungarischem Gebiet errichteten Bauten, denen im übrigen hinsichtlich der Anfänge der gotischen Architektur Ungarns besondere Bedeutung beizumessen ist. Eben deshalb gebührt auch der in Rede stehenden Publikation der einschlägigen Ausgrabungsergebnisse, die sehr wesentliche, von der Autorin weitgehend genutzte Lehren in historischen wie in künstlerischen Belangen in sich bergen, ein Sonderplatz innerhalb der ungarischen archäologischen Literatur. Das nordwärts der Dominikanerkirche anschließende Ordenshaus der Predigermönche war vor den unlängst vorgenommenen Ausgrabungen ebenso unbekannt wie zahlreiche bisher verborgene wesentliche Einzelheiten der einschiffigen, über einen langgezogenen Chor verfügenden Ordenskirche, die erst gelegentlich der jüngsten Ausgrabungen zutage kamen. Letztere gestalteten sich zufolge der weitgehenden Zerstörung, der zahlreichen Umbauten und sonstiger Veränderungen, die Kirche und Ordenshaus während der seit ihrer Einweihung verflossenen rund sieben Jahrhunderte über sich ergehen lassen mußten, ungemein schwierig und bedurften deshalb einer besonderen Sorgfalt und Umsicht. Um den an die Ausgrabungsergebnisse geknüpften Erwartungen erfolgreich entsprechen zu können, bedurfte es, wie die Autorin eigens mit Nachdruck betont, einer Erschließung und Dokumentation selbst der kleinsten Details und auf alles erstreckter Beobachtungen. Mit dem zur Ermittlung der Bauzeitabschnitte angewendeten graphischen Verfahren ließen sich recht gute Resultate erzielen, zumal man ohne dieses schwerlich die kleineren oder größeren Zusammenhänge präziser hätte erkennen und auswerten können. Das solcherart entwickelte, aus Lichtbildwiedergaben und Zeichnungen bestehende Illustrationsmaterial vermittelt nicht nur eine klare Übersicht der Ausgrabungsergebnisse und deren Gliederung, bietet vielmehr eine zuverlässige, authentische Grundlage zu den aus ihnen gezogenen historischen und kunstgeschichtlichen Schlußfolgerungen.

Der Inhalt des Buches ist klar aufgebaut und entspricht in angemessener Weise dem beabsichtigten Aussagegehalt des Textes. Auf eine knappe Zusammenfassung der Vorgeschichte der archäologischen Forschung bezüglich des Dominikanerklosters und der zugehörigen Ordenskirche sowie der bei den einschlägigen Arbeiten angewandten Methode folgt eine eingehende Schilderung der Ausgrabungen, angefangen von der Einordnung der nächsten Umgebung des Schauplatzes in die Zeitenfolge der Besiedlung, über die einzelnen Gebäude des gesamten erschlossenen Komplexes bis zur zeichnerischen Veranschaulichung des ganzen bei Errichtung der Einzelobjekte befolgten Systems. Bei ihrem Bericht über die Zutageförderung der Kirche und der unterschiedlichen Teile des Klosters hält die Autorin stets die chronologische Entwicklung vor Augen, deren Richtigkeit sie mit dem jeweils in den einzelnen Gebäudeteilen zutage förderten Fundmaterial unter Beweis stellt, unterstützt und mit den eigenen Forschungsergebnissen in Einklang bringt. Durch die dem nörd-

lichen Klosterflügel anschließenden, im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts errichteten Bauten bilden mit dem westlichen durch den inzwischen im Westen ausgeführten mächtigen Turmbau einigermaßen veränderten Klosterflügel und mit dem an der Ostseite durch die bis zum Felsrand vorspringende Kapelle erweiterten östlichen Abteiflügel den im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts endgültig und systematisch ausgestalteten Gebäudekomplex des Dominikanerordens im spätmittelalterlichen Buda. Eigens hervorgehoben zu werden verdient das vom Ausgrabungsleiter mit dem Buchstaben »A« versehene längliche Gebäude, das drei Räume enthält. Es steht in der nördlichen Hälfte des außerhalb des Nordflügels des Klosters angelegten Hofes, und war laut übereinstimmenden schriftlichen und archäologischen Angaben noch vor 1305 eigens für das Studium generale, d. h. zur Unterbringung der Dominikanerhochschule als erster dem besagten Zweck dienender Bau auf ungarischem Gebiet errichtet worden. Eine wesentliche Bedeutung gewann diese Ordenshochschule unter der Regierung des ungarischen Königs Matthias Corvinus (1458—1490). Der westwärts gelegene Raum des Hochschulgebäudes verfügte über Bodenheizung, und auch am westlichen Ende des nördlichen Klosterflügels stieß man auf Spuren einer gleichen Heizanlage (*Hypocaustum*), wie sie schon im antiken Rom und später in den Refektorien mittelalterlicher Ordenshäuser häufig verwendet wurde und schon im 13. Jahrhundert auch in Ungarn aufkam. Äußerst aufschlußreich sind ferner die gelegentlich der Freilegung der Ordenskirche gewonnenen neuen Erkenntnisse. In der aus dem 13. Jahrhundert stammenden Kirche ließen sich zweierlei Bauperioden unterscheiden, aus deren erster außer einigen unteren Bausteinreihen kaum etwas geblieben ist. Der gegenwärtige Zustand der zutage geförderten Kirche ist mit dem nach den späteren Umbauten geschaffenen identisch. Dazu zählen die drei nördlichen Bogenfenster, der verbliebene Gesimsrest der einstigen Flachdecke oberhalb der westlichsten Fensteröffnung, der fragmentarische untere Streifen des westlichen Gewändeportals, und die eckblattverzieren Säulenbasen des überwölbten dreiteiligen Lettners. Einst war das Kirchenschiff kürzer als heute und endete in einem länglichen, gerade abschneidenden Chor, dessen Ende sich annähernd in der Mitte des heutigen polygonalen Chors befand. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde anstelle des alten ein neuer Lettner am östlichen Abschluß des ostwärts verlängerten Schiffes errichtet und gleichzeitig der eben erwähnte, auch gegenwärtig sichtbare Polygonalchor unter einem Kreuzgratgewölbe mit Stützpfelern versehen. In die Nordwand war über dem Kreuzgang in Stockhöhe eine zum Lettner führende Türöffnung eingelassen. Auf die gleiche Zeit datiert die Entstehung des Zutritt zum Kreuzgang gewährenden, mit einem reichen Gewände geschmückten Spitzbogenportals, ebenso wie des bis heute erhaltenen Erdgeschosses. Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts erhielt auch das Kirchenschiff das auf vier Eckpfeilerpaaren ruhende Kreuzgewölbe, wurde der Kreuzgang überwölbt, und die Kapelle errichtet, die sich aus dem Ostflügel des Kreuzganges öffnet. Zur selben Zeit wurde der aus dem 14. Jahrhundert stammende Lettner, bis auf einen niedrigen Teil der Rückwand zur Trennung des Chores vom Schiff abgetragen, und schließlich die Errichtung des nordwestlichen Turmes in Angriff genommen, allerdings erst in der zweiten Jahrhunderthälfte vollendet. Anlässlich der vor kurzem abgeschlossenen letzten Ausgrabungsarbeiten konnten



schließlich aus der alten Ordenskirche noch einige gotische und Renaissance-Grabsteinfragmente zutage gefördert werden, die nunmehr eine willkommene Ergänzung und Bereicherung zur dank der umfangreichen Erschließung 1902 bereits geborgenen und seit längerem in der alten königlichen Burg von Buda ausgestellten Reihe ähnlicher prächtiger Funde bilden. Anschaulich unterrichtet über die Entwicklungsgeschichte der Ordenskirche und des Klosters der Dominikaner im Laufe von drei Jahrhunderten jene Folge von Grundrißzeichnungen, die teils einzeln jede der vier wichtigsten Bau-Epochen darlegen, teils über alle vier und die mit ihnen einhergehenden Veränderungen auf einer einzigen Planskizze angebrachten Gesamtüberblick gewähren.

Das dritte Kapitel des Buches handelt über jene im Zuge der letzten Ausgrabungen zum Vorschein gelangten mittelalterlichen gemeißelten Steine und Steinfragmente, die noch Hilfe zu einer Rekonstruktion bieten. Am wertvollsten sind innerhalb dieses Fundmaterials in archäologischer Sicht jene bearbeiteten Steine oder Bruchstücke, die Aufschluß über den größtenteils noch unbekanntem Zustand des Baukomplexes im 13. Jahrh. zu bieten, und somit zu dessen Rekonstruktion beizutragen vermögen. Erfreulicherweise blieben außerhalb der ungarischen Landesgrenzen zeitgenössische Klosterkomplexe des gleichen Dominikanerordens in verhältnismäßig guten Zustand erhalten, die als Analogien und Richtschnur für die Authentizität der Rekonstruktion des Dominikanerklosters und der zugehörigen Kirche von Buda im 13. Jahrhundert herangezogen werden können. So erweist sich beispielsweise die Formgebung der aus dem 13. Jahrhundert stammenden Toröffnungen des Dominikanerklosters von Krakau und vor allem in Ptuj aus der gleichen Epoche als vortreffliches Vergleichsobjekt zur Form und Ausgestaltung der Türfassade zum Kapitelsaal jenes von Buda, deren Eingangsöffnung von einem halbkreisförmigen Bogen gekrönt war. Das Profil setzte sich aus bezeichnenderweise ohne Unterbrechung rings umlaufenden eckigen und halbkreisförmigen Gliedern zusammen und schließt hornförmig am Ende. Zu beiden Seiten wird dieser Türrahmen von je einem durch eine Mittelsäule geteilten Zwillingsfenster flankiert. Eine Rekonstruktion des westlichen Hauptportals wird anhand eines Vergleichs mit der Pforte der Dominikanerkirche von Bologna ermöglicht. Von Bedeutung ist auch das aus der Abbildung 133 ersichtliche maßwerkverzierte Fenster, dessen charakteristischer Stabwerkrahmen sein Gegenstück u. a. auch auf den Chorfensterrahmen der einstigen Franziskanerkirche von Sopron (Ödenburg) wiederfindet. Eine bemerkenswerte Seltenheit bildet der von einem Sporenpaar eingefasste birnstabgesäumte Rand des Schlußsteins über der mittleren Öffnung eines Kamingewölbes. Die zum Vorschein gekommenen Fragmente gestatteten eine teilweise Wiederherstellung des Kreuzganggewölbes sowie die Rekonstruktion einiger spätgotischer und Renaissance Rahmen.

Das vierte Kapitel setzt sich mit der historischen und künstlerischen Auswertung der archäologischen Forschungsergebnisse auseinander. Über die genaue Beweisführung der Baugeschichte des Klosters hinaus lernt der Leser in diesem Kapitel auch wichtige siedlungsgeschichtliche Zusammenhänge kennen, die von der Autorin einestils aus der Sicht der Beheimatung der Dominikanermönche in den europäischen Städten des 13. Jahrhunderts untersucht werden, andernteils was die Stellung des Ordens und die Tätigkeit der Mönche im erschlossenen Kloster von Buda anbelangt. Mit Nachdruck betont die Verfasserin, daß der 1216 gestiftete Dominikanerorden anfangs noch keine selbständige Bautätigkeit entfaltete, vielmehr meist in bereits vorhandene Kirchen einzog, um möglichst früh seine statutenmäßige Tätigkeit in Angriff nehmen zu können. Freilich gibt es auch Beispiele für einen auffallend frühen Beginn eigener Bautätigkeit (z. B. schon 1221 in Paris), aber selbst in Fällen so raschen Handanlegens nahmen zuvor die Predigermönche bis zur Fertigstellung ihres Klosters wiederholt schon andere, ältere Gebäude, die sie für ihre eigenen Zwecke entsprechend hielten, für sich in Anspruch. So nahmen z. B. in Toulouse, wo der Bau einer zweischiffigen, nach dem hl. Jakob benannten eigenen Ordenskirche schon 1230 anließ, interimistisch zwei Häuser die mittlerweile in die Stadt übersiedelten Ordensbrüder in ihre Mauern auf (Abb. 151). Aus dem mittelalterlichen Ungarn

sind zwei ähnliche Fälle glaubwürdig überliefert, deren einer sich um 1270 in Schemnitz (Selmechánya, Banska Štiavnica), der zweite um 1320 in Debrecen ereignete. In der letztgenannten ostungarischen Stadt besetzten die dorthin zugewanderten Dominikaner zunächst die St. Andreaskirche, die sie allerdings nach kurzer Zeit der Pfarrei zurückgaben, ehe sie Debrecen endgültig verließen. Ferner besteht Grund zur Annahme, daß die Dominikaner im südostungarischen Szegeed an die Stelle der früher dort wirkenden Benediktiner traten. All dies ereignete sich aber zu späterer Zeit als die oben geschilderten Beschlagnahmen in französischen Städten. Leider wissen wir bis heute von den Bauten der Dominikanerniederlassungen in Ungarn vor dem verheerenden Mongolensturm des Jahres 1241 kaum etwas. Dennoch deckten die letzten Ausgrabungen in Buda und anderweitige Forschungsergebnisse Spuren auf, die uns bis zu einem gewissen Grad in der Annahme bestärken, daß es auch vor dem erwähnten Mongolensturm ein von Dominikanermönchen bewohntes Haus in Ungarn gegeben hat, das älter war als das jüngst samt Kirche in Buda erschlossene Kloster, das im Mittelpunkt unserer hier angestellten Betrachtungen steht. Sollte sich diese Hypothese bewahrheiten, ließe sich auch die bislang offen gebliebene Frage nach Ursprung und Herkunft der eingangs erwähnten, aus einer früheren Bauperiode stammenden Mauersteinreihen beantworten, auf die man in der unteren Ausgrabungsschicht der neuerdings erschlossenen Dominikanerkirche von Buda aus dem 13. Jahrhundert gestoßen war. Anfangs neigte die Verfasserin des hier besprochenen Buches zu der Vermutung, daß man wegen Nichteinhalten der strengen Bauvorschriften der Dominikaner einen bereits früher begonnenen Bau einstellen, die regelwidrig erstellten Teile bis zu den Grundmauern abtragen und über letzteren mit den Arbeiten neu beginnen mußte (wofür es u. a. in Köln und Barcelona konkrete Beispiele gibt). U. E. spricht mehr Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Errichtung des im heutigen Kirchenschiff nachweisbaren einstigen quadratischen Bauwerks schon vor dem Mongolensturm begonnen wurde, stieß man doch im Zuge der Ausgrabung auf Überreste einer älteren, z. Z. des Mongolensturmes vernichteten Siedlung. Die jetzt erschlossene Ordenskirche, die zweifellos auf die Zeit nach 1241 datiert, war offenbar dazu bestimmt, als Ersatz der von den Tataren zerstörten oder eingäscherten früheren Kirche zu dienen. Die frühzeitige Ansiedlung stand mit der Peterskirche im »Wasserstadt« genannten Stadtteil von Buda in Verbindung, was auch die verbliebene Spur des aufwärts führenden Weges anhand der Planskizze der Beilage XIII bestätigt. Die geistige Verbundenheit der Wasserstädter Kirche mit den Dominikanern beweist auch der Umstand, daß letztere nach dem 1253 kanonisierten Dominikanermönch Petrus Martyr benannt und diesem geweiht war. Die unter dem Schiff der Dominikanerkirche von Buda vorgefundene frühere Kirche mag vielleicht die Vorläuferin der Marienkirche gewesen sein. In diesem Fall zogen die Predigermönche in Buda tatsächlich nach ihrem Eintreffen zunächst in eine bereits vorhandene Kirche ein. Die authentische Beweisführung dieser oder jener erwähnten Hypothese bildet Aufgabe künftiger Forschungen.

Die Erschließung der Dominikanerkirche von Buda zeitigte, wie bereits erwähnt, wenn auch nicht viele, so doch um so bedeutsamere neuere Grabplatten, die in historischer Sicht wie auch in künstlerischer Hinsicht die 1902 zutage geförderte stattliche Grabsteinfolge lückenfüllend und aufschlußreich ergänzen und bereichern. Die überwiegende Mehrzahl der Grabdenkmäler war seinerzeit für ungarische und italienische Persönlichkeiten angefertigt worden, wogegen Deutsche unter ihnen auffallend spärlich vertreten sind, was sich gut mit der von der einschlägigen Forschung schon vor längerem gewonnenen Erkenntnis vereinbaren läßt, wonach die Dominikanermönche in Buda mit den dortigen deutschen Bürgern nur sehr lockere Kontakte pflegten, ja sich von diesen möglichst fernhielten. Nach einer Analyse der abwechslungsreichen, wenn auch nicht die von den Überlieferungen gezogenen Grenzen überschreitenden, meist wappengeschmückten Grabplatten des 14. bis 16. Jahrhunderts gewinnt die Verfasserin den Eindruck, daß sich die früher wiederholt geäußerte Hypothese vom Wirken einer spätmittelalterlichen Bauhütte oder Steinmetzwerkstatt der Dominikaner durch nichts beweisen läßt. Die besagten Grabdenk-



maler dürften aller Wahrscheinlichkeit nach weltliche Steinmetzmeister angefertigt haben, was auch in früheren Zeiten zugetroffen haben mag. Meiner Ansicht nach deutet doch die auf der Konsole der Regensburger Dominikanerkirche sichtbare Darstellung zweifellos auf den Architekt, zumal der Zirkel nur Attribut eines Baumeisters bilden kann, schwerlich eines Werkleiters oder Aufsehers (*Praefectus operum*). Dieser Einzelfall mag aber als seltene Ausnahme gelten, und nicht verallgemeinert werden. Hingegen läßt sich die Tatsache nicht bezweifeln, daß sich um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert die zeitgenössischen Angaben, die eindeutige Beweise über die Bautätigkeit der Dominikanermönche bieten, aufhäufen.

Richtig ist die Feststellung, daß die in der Frühzeit der Dominikanerkirche von Buda vorhandenen engen Bindungen an Italien im 14. und 15. Jahrhundert zusehends von den erstarkenden deutschen Anregungen und Einflüssen, vor allem auch im Ausbau der Gewölbe, abgelöst werden. Die im Vergleich mit dem 13. Jahrhundert deutlich erkennbaren Erweiterungen lassen sich ebenso wie die repräsentative Gestaltung der Strukturen und Dekors mit der zunehmenden Be-

deutung des Ordenshauses erklären. Offenbar spielte bei dieser auch das *Studium generale* eine maßgebliche Rolle.

Der letzte Teil des hier besprochenen Bandes enthält die Ergebnisse der von János Matolcsi vorgenommenen sorgfältigen und genauen Untersuchungen jener Haustier- und Wildknochenüberreste, die im Verlauf der Ausgrabungen im Dominikanerkloster von Buda vorgefunden und geborgen wurden, und die zu dem Schluß führen, daß die zu den Fleischgerichten der Mönche genutzten Haustiere von den üblichen mittelalterlichen Typen Mitteleuropas nicht abweichen. Darüber hinaus gewähren die Knochenfunde Aufschluß über die Art und Weise, wie sich die Ordensbrüder im mittelalterlichen Kloster ernährten, über Zeitabstände zwischen ihren Mahlzeiten und über deren Zusammensetzung.

Die von 1962 bis 1975 erfolgte Erschließung des spätmittelalterlichen Dominikanerklosters von Buda und deren wahrhaft musterhafte, europäische Perspektive eröffnende Beschreibung bilden eine bemerkenswerte Bereicherung unserer Kenntnisse in der archäologischen und kunstgeschichtlichen Literatur Ungarns.

G. Entz

#### KOLLER, MANFRED—WIBIRAL, NORBERT: DER PACHER-ALTAR IN ST. WOLFGANG

Hermann Böhlau-Verlag. Wien, Köln, Graz, 1981. 266 S. mit 5 mehrfarbigen und 16 schwarz-weißen Illustrationen

Der 1481 vollendete, holzgeschnitzte Flügelaltar der Pfarrkirche von St. Wolfgang am Ufer des gleichnamigen Salzkammergut-Sees gilt mit Recht nicht nur als Meisterwerk des im Südtiroler Bruneck geborenen hochbegabten Holzbildners (und zugleich Malers) Michael Pacher, vielmehr als eines der qualitativ hochwertigsten Kunstwerke dieser Gattung innerhalb der Grenzen Österreichs, ja mehr noch, ganz Mitteleuropas. So kann es auch nicht wundernehmen, daß die ein halbes Jahrtausend nach Fertigstellung zwischen 1969 und 1976 erfolgte sachgemäße und sorgfältige Konservierung und Restaurierung des Pacherschen Marienkrönungsaltars den tüchtigsten und geübtesten Mitarbeitern des österreichischen Denkmalamtes anvertraut wurde. Schon vor den plangerecht 1969 in Angriff genommenen Arbeiten waren außer den für solche zuständigen einheimischen Fachleuten die besten und erfahrensten Experten des Amsterdamer Instituts für Restaurierung von Kunstwerken, ebenso wie Johannes Taubert, Leiter von internationalem Ruf des Münchner Denkmalamtes, nach St. Wolfgang eingeladen worden, um ihre Ratschläge für die geeignetsten Methoden der Restaurierung im konkreten Fall des besagten Pacheraltars an Ort und Stelle einzuholen. Um ganz sicher zu gehen, erbaten sich die für einwandfreie Ergebnisse Verantwortlichen 1975, ein Jahr vor endgültiger Beedigung der Restauration, von einer aus zahlreichen Teilnehmern bestehenden internationalen Sachverständigenkommission eine Untersuchung und Begutachtung der inzwischen weit fortgeschrittenen Arbeiten und eine gleichzeitige Expertise über die noch künftigen Agenden, sowie Auskunft betr. der geeignetsten theoretischen und praktischen Verfahren zur Lösung der noch verbliebenen Aufgaben. Der eingangs genannte Band XI der Reihe »Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege«, einer Ausgabe des österreichischen Bundesdenkmalamtes, bietet eine ausführliche Dokumentation der sieben Jahre beanspruchenden hochwertigen und erfolgreichen Konservierungs- und Restaurationsarbeiten am St. Wolfgang Schnitzaltar. Die weit über den üblichen Durchschnitt ähnlicher Dokumentationsbände hinausgehende Typographie und die Fülle der beigegebenen Illustrationen bilden gemeinsam mit dem übersichtlich klaren Text in Wirklichkeit eine auf logische Gedankengänge aufgebaute wissenschaftliche Monographie, die sich nicht allein auf die Besprechung der vollbrachten gewaltigen Arbeit in all ihren Einzelheiten beschränkt, vielmehr auch mit den auf die geschichtlichen, künstlerischen, technischen, werkstofflichen Belangen des Altars und seinen hohen bildschnitzerischen Werten einzeln und in ihrer Gesamtsicht auseinandersetzt, sie in hellerem Licht und aus neuer Sicht präsentiert. Überdies leisten die beiden Verfasser in ihrem Buch über den PacherAltar einen wesentlichen Beitrag zur Klärung der spätgotischen Flügelaltarkunst Mitteleuropas.

Der den ganzen Arbeitsvorgang Schritt für Schritt verfolgende und erläuternde Text des Bandes gliedert sich in vier Kapitel, denen eine knappe Zusammenfassung der den Restauratoren des Pacher-Altars gestellten Aufgaben vorangeht. Das erste Kapitel beschäftigt sich mit den historischen Prämissen. Das zweite Kapitel schildert jene Untersuchungsergebnisse, die sich auf den Altar selbst und den KirchenInnenraum, in dem der kostbare Altar aufgestellt war, noch vor Inangriffnahme der Restaurationsarbeiten als unerlässlich erwiesen. Das dritte Kapitel umreißt die wissenschaftliche Auswertung der bisherigen Forschungsergebnisse, während die Verfasser im vierten und letzten Kapitel nebst einer Zusammenfassung des Verlaufs der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten, die von 1969 bis 1976 auf den immerhin rund 11 m hohen kostbaren Flügelaltar von St. Wolfgang angewendet wurden, über die durch sorgfältige Forschung ermittelten geeignetsten theoretischen und praktisch im vorliegenden Fall angewendeten Arbeitsmethoden Aufschluß geben. Schließlich verdienen die Beilagen erwähnt zu werden, deren eine knappe Zusammenfassung des Inhalts in englischer Sprache bietet, die ihr folgende ein Resümee des 1975 stattgefundenen internationalen Symposions nebst einer Teilnehmerliste. Die logische Gliederung des Textes in die weiter obenerwähnten Kapitel und die Aufeinanderfolge der Erläuterungen innerhalb dieser Kapitel lassen auf anschauliche Art die verzweigte Vielfalt der hier verrichteten Wiederherstellung in allen Einzelheiten erkennen, ebenso wie deren ineinandergreifende Aufeinanderfolge. Zum Gemeinverständnis der in diszipliniertem, gut lesbarem Stil gehaltenen Ausführungen tragen die sorgfältig ausgewählten Illustrationen bei.

Zur Wiederherstellung des herrlichen St. Wolfgang Flügelaltars in seiner ganzen einstigen Pracht bedurfte es nicht allein gründlicher Sachkenntnisse und praktischer Spezialfertigkeiten, vielmehr auch auf diesem Gebiet bestens bewandelter Fachleute, eigens für die vorangehenden kunsthistorischen, geschichtlichen und naturwissenschaftlichen Forschungen, ebenso wie einer stattlichen Anzahl gründlich geschulter Facharbeiter. So erklärt sich u. a. auch die Notwendigkeit, zum Verfassen des Buches 17 fachlich hervorragende Mitarbeiter heranzuziehen, unter denen die Hauptverantwortung in den Händen der beiden leitenden Autoren, Chefrestaurator Manfred Koller und Oberösterreichs Landeskonservator Norbert Wibiral lag. Aus der Feder des Erstgenannten stammt zur Gänze das dritte Kapitel, mehrere Berichte naturwissenschaftlicher Untersuchungen und der zusammenfassende Artikel über den Arbeitsverlauf. Wibiral erarbeitete die historischen Zusammenhänge, unter nachdrücklicher Berücksichtigung der Restaurierungsgeschichte des Flügelaltars und der methodologischen Grundsätze, die maßgeblich die erfolgreiche Lösung der den Restauratoren



gestellten vielschichtigen Aufgaben förderten. Wibiral zeichnete überdies gemeinsam mit Gertrude Tripp, Leiterin der Restauratorenwerkstatt des Wiener Denkmalamtes, verantwortlich für die Organisation des bereits erwähnten, 1975 stattgefundenen Symposions.

Den Vertrag mit dem Benediktinerstift Mondsee zur Anfertigung eines aufwendig geschnitzten Flügelaltars unterschrieb Michael Pacher am 13. Dezember 1471, wie dies aus dem im Oberösterreichischen Landesarchiv in Linz erhaltenen Original hervorgeht. Das vollendete Kunstwerk der Pfarrkirche von St. Wolfgang weist zwei Jahreszahlen auf, u. zw. 1479 auf der bemalten Rückseite des Schreins, unter dem Bildnis der hl. Elisabeth von Ungarn. Auf den wochentags in der Regel über den Mittelschrein geschlossenen Flügeln des Altars erblickt man Szenen aus der Lebensgeschichte des hl. Wolfgang, mit zwei Bildchen unten, deren in Minuskeln gehaltene lateinische Inschrift keinen Zweifel über den Auftraggeber, den Meister und das Jahr der Vollendung des prächtigen Schnitzaltars aufkommen läßt: »Benedictus abbas in mansee hoc opus fieri fecit per magistrum Michaelem pacher de prawneck Anno dni MCCCCLXXI«. Wahrscheinlich nahm Pacher die Arbeiten am St. Wolfgangsalter 1475 in Angriff, kurz nach Fertigstellung des thematisch analogen Schnitzaltars, der sich in Bozen-Gries befindet. Der Hochaltar der St. Wolfgang Pfarrkirche wurde 1477 eingeweiht, somit zwei Jahre vor der Errichtung des Retabels. Die Jahreszahl 1481 bezieht sich folglich auf die Vollendung und Aufstellung des Meisterwerkes Michael Pachers, an dem unter seiner Leitung auch Friedrich Pacher mitgewirkt hatte.

Norbert Wibiral widmet eine umfangreiche Studie der Geschichte vor 1969 erfolgter Restaurierungen des St. Wolfgangaltars. Zugleich unternimmt er den verdienstvollen Versuch anhand der verfügbaren, wenn auch keineswegs immer eindeutigen Angaben den gesamten Geschichtsverlauf des besagten Kunstwerkes von der Auftragsverleihung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu verfolgen. Auch in den ersten drei Jahrhunderten, in denen Pachers Meisterstück in der St. Wolfgang Pfarrkirche häufig bewundert und seiner künstlerischen Qualitäten wegen gebührend gewürdigt wurde, stößt man mehrmals auf Bemerkungen, die auf Reparaturen gewisser kleinerer oder größerer Beschädigungen des St. Wolfgang Flügelaltars schließen lassen. So dürfte dieser wahrscheinlich schon den Kirchenbrand des Jahres 1514 nicht unversehrt überstanden, vielmehr uns allerdings unbekannt Schäden erlitten haben, die über kurz oder lang behoben werden mußten. Die erste Mitteilung, die auf eine Restaurierung des Flügelaltars im heutigen Sinne des Begriffs verweist, stammt aus dem Jahr 1786, wogegen der erste ausführliche, auf einem ebenso glaubwürdigen wie reichhaltigen Dokumentationsmaterial fußende Bericht über eine von 1856 bis 1862 erfolgte Wiederherstellung unter der Aufsicht und dem Patronat der 1850 gegründeten Österreichischen Central Commission erfolgte, ein wahrer Glücksfall, da es der ständigen Überwachung und den sachkundigen Anweisungen der eben genannten Commission zu verdanken ist, daß an Stelle der bisherigen Wiederherstellungsarbeiten, zu denen nicht immer originalgetreue Ergänzungen zählten, erstmals das Hauptgewicht auf die Konservierung des Flügelaltars verlegt wurde. Auf diese Art entging der unersetzliche Schnitzaltar Pachers der Gefahr, bei einer damaligen Restaurierung den zu jener Zeit bevorzugten puristischen Stilbestrebungen zum Opfer zu fallen, und dadurch unwiderbringlichen Schaden zu erleiden. Aus dieser Sicht ist auch die von der Commission 1858 veröffentlichte detaillierte Stellungnahme zu den bei Restaurierung von Kunstwerken zu befolgenden Maßnahmen überaus lehrreich. Zwischen 1900 und 1908 drohte dem St. Wolfgangsalter von neuem eine folgenschwer unsachgemäße Erneuerung, die wieder nur durch den Einspruch des Denkmalamtes aufgrund der von Alois Riegl erstellten Expertise vereitelt werden konnte. Wibiral schildert in weiterer Folge die mit den im 20. Jahrhundert noch danach erfolgten Restaurierungen sowie mit letzteren zusammenhängenden, aber wenig nennenswerten Eingriffe. Abschließend gibt er dem Leser ein Verzeichnis der wesentlichen zeitgenössischen Quellenwerke, angefangen vom Original-Bauvertrag im Oberösterreichischen Landesarchiv (datiert von 1471) bis zur Drucklegung des vorliegenden Bandes. Das verhältnismäßig reichhaltige Urkundenmaterial der oberösterreichi-

sehen Archive und des österreichischen Denkmalamtes ermöglichte die Publikation der äußerst lehrreichen und wichtigen Studie Wibirals, die ihrerseits offenkundig als inspirierende Grundlage der neuesten, groß angelegten Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten gedient haben mag. Organisch ergänzt wird diese Abhandlung Wibirals durch die aus der Feder Benno Ulms stammende Bearbeitung jener Abbildungen, Zeichnungen und Gipsabzüge, die im vorigen Jahrhundert z. T. die mit den Wiederherstellungsarbeiten beschäftigten Fachleute, teils andere Künstler angefertigt hatten.

Das zweite Kapitel des Bandes handelt von den technischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen (Temperatur und Beleuchtung des Gebäudes, photogrammetrische Vermessung, Holzstruktur und Holzbearbeitung, mikrobiologische und farbenanalytische Prüfung, Methodik der Photodokumentation.) Die Ergebnisse der sachgerecht vorgenommenen Untersuchungen beweisen unzweideutig, welcher wesentlichen Beitrag die auf nahezu alle Restaurierungs- und Konservierungsaufgaben abzielenden naturwissenschaftlichen Forschungen zur präzisen Ermittlung des gegenwärtigen technischen und materiellen Zustandes mittelalterlicher Kunstwerke leisten, Erhebungen, die einen zuverlässigen Ausgangspunkt zu den notwendig gewordenen Eingriffen und deren Ausmaß liefern.

Im dritten Kapitel beschreibt Manfred Koller genau in allen Einzelheiten den strukturellen Aufbau, die Formgebung und sonstigen Eigenmerkmale jedes Bestandteiles des Altars, mit dessen Größenangaben, seiner koloristischen Eigenart, ferner die seit der Aufstellung des vollendeten Kunstwerks in der Pfarrkirche von St. Wolfgang erfolgten und noch feststellbaren Veränderungen des Flügelaltars, bzw. die Abweichungen von seinem Originalzustand, die der Autor auf den beigegebenen Illustrationen mittels unterschiedlicher Zeichen und Vermerke veranschaulicht. Von wesentlicher Bedeutung ist ferner die Feststellung Kollers, daß im Laufe der Zeit sowohl die mattgoldene Beschichtung des Altargesprenges als auch die blauen und grünen Farben der aufgemalten Bilder so stark nachgedunkelt sind, daß man das Kolorit der früheren Bemalung der Altartafeln kaum mehr zu erkennen vermag, zumal die ursprünglich zur Bemalung verwendeten lebhaften Farben inzwischen ihre Leuchtkraft verloren und sich in verhaltene, wärmere Tönungen (des Rot, Gold, Gelb und Braun) gewandelt hatten. Auf der vorderen Einbandtafel des Buches sieht man deutlich die Erschließungsproben des grünen Gewandes der rechts stehenden Figur an der Darstellung »Bescheidung Christi«. Die Schilderung geht mit aller gebotener Umsicht und Gewissenhaftigkeit auf sämtliche feststellbaren technischen Charakteristika, auf die unterschiedliche Wiedergabe des Stofflichen und der Verzierungen der Kleidung (Brokat, Perle) aller anwesenden Personen gleicherweise auf die Fragen des strukturellen Aufbaus und der künstlerischen Vorbereitungsmethoden (zeichnerische Skizzen, Einritzen der Konturen usw.). Schließlich bietet Koller auch Hinweise darauf, wie sich aus den erwähnten Angaben auf die Arbeitsweise der künstlerischen Werkstatt folgern läßt, ferner auf andere, aus kunsthistorischer Sicht wichtige Fragen, wie etwa die authentische Chronologie des Pacherschen Œuvres, die an der Bemalung der Altarflügel mitwirkenden Meister, u. a. m.

Norbert Wibirals Studie über die methodologische Problematik der von 1969 bis 1976 vollzogenen Restaurierung des St. Wolfgangaltars bildet die organische Fortsetzung der in den drei vorangegangenen Kapiteln geschilderten Forschungsergebnisse. Gleichzeitig beweist die Studie die Richtigkeit der modernen, von der gegenwärtigen österreichischen Denkmalpflege vertretenen theoretischen und praktischen Prinzipien und Methoden. Die These von der Einheit des Stils wurde bereits bei der 1856–1862 erfolgten Restaurierung des Pacheralters mit der Begründung verworfen, da ein einheitlicher Stil nur dann realisieren läßt, wenn die Wiederherstellung den historisch entwickelten Zustand des betreffenden Objekts unberücksichtigt läßt. Die Restaurierung des Flügelaltars Anfang des 20. Jahrhunderts legte ihren Wiederherstellungsarbeiten dank des Dazwischentretens des im Denkmalschutz inzwischen schon internationalen Ruf erworbenen und als Autorität geltenden Alois Riegl das besagte Konservierungsprinzip zugrunde. Die mit diesem Verfahren



erzielten erfolgreichen Erfahrungen schließen bereits organisch die an den Denkmalschutz des 20. Jahrhunderts gestellte Forderung in sich, stets den ursprünglichen künstlerischen Gesamteindruck vor Augen zu halten. Dementsprechend setzte sich auch die erst unlängst abgeschlossene Restaurierung des Pacheraltars von St. Wolfgang als Ziel: »Konservierung und Restaurierung einerseits, und wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn durch Untersuchung und Dokumentation in technologischer, kunstgeschichtlicher und methodischer Hinsicht andererseits«. Freilich muß — wie es weiter heißt —, stets auf den Umstand Rücksicht genommen werden, »was wiederhergestellt werden kann, ist eigentlich immer nur die 'potentielle' Einheit, d. h. die anlagemäßig mögliche und wirkungsfähige, nicht die 'aktuale', zum Zeit-

punkt der Entstehung des Denkmals 'wirkliche' und wirksame, welche durch Alterungsprozesse und zum Teil irreversible Veränderungen in der Erscheinung für immer vergangen ist und unwiederherstellbar bleibt.« Die den Text illustrierenden, mit größter Sorgfalt ausgewählten Zeichnungen, farbigen und schwarz-weißen Lichtbildwiedergaben bieten nicht nur zusätzliche Aufschlüsse zum Inhalt, sondern bestätigen zugleich die Stichhaltigkeit der Ausführungen. Wer aber das Glück hatte, den Pacheraltar in St. Wolfgang nach Beendigung seiner jüngsten Restaurierung persönlich zu besichtigen, konnte sich und kann sich in Zukunft selbst von der restlosen, erfolgreichen Erreichung der gesetzten Ziele überzeugen.

G. Entz

#### MEDDELELSER FRÅ THORVALDSENS MUSEUM, 1982

The Thorvaldsen Museum, Copenhagen 1982. 124 pages, ills.

The three studies of the Bulletin published from time to time as from 1935, are interconnected by the fact that each of them deals with some aspect of the connection of Thorvaldsen and the antique art. In the first one Otto Kørholm (Thorvaldsen's Coin Collection, pp. 7–26) directs our attention to Thorvaldsen's antique coin collection consisting of three and a half thousand pieces, the extraordinary character of which is also shown by its composition, viz.: about four fifths of it consist of Greek coins. The study examines first of all the circumstances of the coming into being of the collection pointing out the role of the painter Nicolai Abildgaard, as well as of the archaeologist and numismatist Georg Zoega in drawing Thorvaldsen's attention to the antique coins. Then it reconstructs in detail his relation to the young Danish archaeologist P. O. Brønsted, as well as the circumstances, as a result of which the coin collection of the latter consisting of nearly two and a half thousand pieces came to Thorvaldsen and from him finally to the Thorvaldsen Museum. Finally he writes about the activity of the first curator of the museum, Carl Ludwig Müller, first of all in connection with the first catalogue of the coin collection prepared by him. The descriptive parts of this are valuable even today, after 150 years. However, they cannot substitute the modern, properly illustrated scientific special catalogue of the collection having become actual.

From the scientific point of view perhaps the second study is the most valuable (*Thorvaldsen's Small Silver Head — A Ruined Tondo Portrait*, pp. 27–65), which is devoted by Niels Hannestad to a 6,4 cm high Roman silver portrait head of the collection. He points out that it has not been prepared with the *repoussé*, but with the *cire perdue* technique, and he presumes that, similarly to the famous piece of the Boscoreale treasure, originally it was worked in the middle of a round silver dish. He refutes the up to now dominant as-

sumption of Frederik Poulsen, according to which it represents Antoninus Pius, and sees in it the private portrait of a member of the Roman upper class of the years about the 120-s. Finally, he surveys the antique history of the portraits of the *imago clipeata* type, as well as their influence exercised on the art of modern times, last but not least on the art of Thorvaldsen.

In the third study (*The Vases of the Thorvaldsen Museum*, pp. 66–106) Torben Melander starts out from the antique vase representations to be seen on the wall of the museum, removed by now. He points out the background of the taste of the collecting of Greek vases becoming newly fashionable at the time of Thorvaldsen, searching the reasons of their high artistic valuation. The second part of the study deals with Thorvaldsen's collection of vases kept in one of the rooms of the museum. It analyzes the fundamental principles of its setting up rooted in the view of the middle of the last century, respected also by the new setting up of the collection restored in the last decade. It also reports on the first experiences gained in the course of the restoration of the collection made for the purpose of its publication in the series of the *Corpus Vasorum Antiquorum*, experiences which are informative both about Antiquity and about the attitudes of the 19th century to Antiquity — and to itself.

The studies are published in full in Danish and in English. Both this and their rich illustrative material renders them suitable to attract due attention in a broader circle. The character of the museum renders it perceptible that in the centre of the articles there stands the notion and echo of ancient art in the age of Thorvaldsen. The closer scholarly examination of the material of the antique collection exhibited in five rooms of the first floor of the museum, containing also outstanding pieces, is left to special publications in classical archaeology.

J. Gy. Szilágyi

#### MATTHIAS CORVINUS UND DIE RENAISSANCE IN UNGARN 1458–1541

Schallaburg/Niederösterreich, 1982

Auf dem Programm des Renaissance-Schlusses Schallaburg stand im Jahr 1982 eine sehr wichtige ungarische Ausstellung, eine umfangreiche Schau der erhaltenen, in unseren Tagen noch zusammentragbaren Denkmäler der ungarischen Renaissance. Umfangreich in dem Sinne, daß in 23 Sälen 893 Exponate gezeigt wurden; in der Reihe der Sommerausstellungen auf der Schallaburg seit 1974 ist es noch nie vorgekommen, daß so viele Räume in Anspruch genommen wurden, diesmal — mit der Großzügigkeit der zuständigen Niederösterreichischen Landesregierung — sogar die beiden Längswände des großen Festsalles, der im Sommer als Schauplatz von Konzerten und Rundfunkübertragungen dient. Aber die Gründlichkeit der Ausstellung ist wohl wichtiger als ihre Ausmaße. Vollständigkeit kann in solchen Fällen offenbar nicht einmal angestrebt werden, aber wir dürfen gleich einleitend behaupten, daß die wesentlichsten Objekte nicht fehlten und in ihrer Gesamtheit Niveau und Hauptrichtungen der Kunst der Epoche würdig vertreten. Der Umstand, daß

die Exponate aus vielen Ländern zusammengetragen werden mußten und das Ergebnis auch so manche Lücken erkennen ließ, repräsentiert zugleich die Zerstreutheit und die Vernichtung der Denkmäler. Das ist ein Grund dafür, daß die Wiedervereinigung der Denkmäler und die Rekonstruktion der unterbrochenen Zusammenhänge bisher nur in Fachzeitschriften und Monographien erfolgen konnte, eine wirkliche — wenn auch nur zeitweilige — Aneinanderreihung aber erst jetzt verwirklicht wurde.

Die Gründlichkeit zeigte sich auch darin, daß sich die Organisatoren nicht damit begnügten, die leicht zugänglichen Objekte aus Ungarn, womöglich aus öffentlichen Sammlungen, vorzustellen. Das Ergebnis ihrer Arbeit ist eben deshalb wohl das bedeutendste unter allen Ausstellungen, die durch Ungarn im Ausland je gestaltet wurden. Ungarische Kunstausstellungen gab es im Ausland in den vergangenen Jahrzehnten nicht wenige, aber diese waren weder so umfangreich, noch so kompliziert; die Exponate mußten nicht von so vielen



Stellen zusammengetragen und vor der Ausstellung restauriert werden, der Katalog war nicht so aufwendig usw. Die Gestaltung »durch Ungarn im Ausland« bedarf noch einiger erklärender Worte, damit die Organisationsarbeit dieses Unternehmens ins rechte Licht gerückt wird. Die Ausstellung wurde durch den ungarischen und den österreichischen Teil gemeinsam organisiert. Die Besorgung der Exponate von außerhalb Ungarns, die Ausstellungsgestaltung und den Druck des Katalogs übernahm der österreichische Partner. Die wissenschaftliche Leitung lag aber in den Händen der Kunsthistorikerin der Ungarischen Nationalgalerie, Dr. Gyöngyi Török, und die wissenschaftlichen Berater waren auch Ungarn: die Kunsthistorikerin Prof. Dr. Jolán Balogh, Abteilungsleiterin i. R. des Museums der Bildenden Künste und der Literaturhistoriker Prof. Dr. Tibor Klaniczay, Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Direktor des Instituts für Renaissanceforschung. Vom Gesichtspunkt dieser Besprechung ist besonders die leitende Rolle von Prof. Jolán Balogh wesentlich, kennt sie doch unter allen ungarischen Kunsthistorikern Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe der Epoche am gründlichsten und schrieb während ihrer langen und fruchtbaren Laufbahn die meisten Detailstudien und zusammenfassende Werke über die Kunst der ungarischen Renaissance. Das Verzeichnis ihrer diesbezüglichen Schriften umfaßt auf S. 106–107 des Katalogs 35 Titel. Es ist vor allem ihren außerordentlichen Fachkenntnissen zu verdanken, daß diese Ausstellung so gründlich und auch so reich an weniger bekannten und selten behandelten Denkmälern geworden ist.

Der Rang dieser Schau wird auch dadurch erhöht, daß die gewählte kunsthistorische und kulturgeschichtliche Epoche — besonders der hier gezeigte erste Teil — nicht nur für Ungarn und nicht einmal nur für seine mitteleuropäischen Nachbarn von Bedeutung ist, sondern — als Zeugnis der beispiellos frühen Verbreitung der italienischen Renaissance — die Aufmerksamkeit von ganz Europa für sich beanspruchen darf. Der neue Stil hat außerhalb Italiens zuerst hier in Ungarn Wurzeln geschlagen, was nicht zum geringen Teil als ein persönliches Verdienst des Herrschers angesehen wird, der auch im Titel der Ausstellung genannt ist, und darin war Ungarn den übrigen europäischen Ländern mit Abstand voran. Hier entstanden — das wird in der Ausstellung sorgfältig dokumentiert — bereits im 15. Jahrhundert Renaissancewerke im reinsten florentinischen Stil, also unmittelbar aus der reinsten Quelle schöpfend, während in der französischen und in der deutschen Kunst die Übernahme eher über ein sekundäres Zentrum Oberitalien bedeutend später, abgesehen von wenigen Ausnahmen im Laufe des 16. Jahrhunderts erfolgte.

Der Wichtigkeit dieses Phänomens war sich die Kunstgeschichte — wenigstens die ungarische — schon immer bewußt. Die Regierungszeit des Matthias Corvinus zählt zu den glänzendsten Kapiteln der Geschichte des Landes, dessen Zauber auch dadurch gesteigert wird, daß die Türken einige Jahrzehnte später dem Land eine verheerende Niederlage zufügten, und ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des großen Herrschers auch die Hauptstadt gefallen ist. Der Schwung der Matthias-Epoche wurde zwar durch den Tod des Königs aufgehalten, aber der Entwicklungsprozeß ging — wenn auch verlangsamt — auch unter seinen Nachfolgern, den Jagiellonen, weiter. Die fortschreitende Besetzung von immer größeren Teilen des Landes, die Leben und Besitz gefährdenden, fast ununterbrochenen Kriegshandlungen, die Zerstreuung der bislang aufgehäuften Schätze, vor allem der durch ausländische Gelehrten beneideten Bibliotheca Corvina schufen aber eine gänzlich neue Lage und eine neue Phase in der Entwicklung der Renaissance. Es ist offenbar kein Zufall, daß um diese Zeit die Literatur die Hauptrolle übernahm. Der Verlust von Buda bedeutete einen derart schweren Schlag und einen solchen Rückfall jeglicher künstlerischer Tätigkeit, daß es auf jeden Fall begründet erscheint, daß der Schlußstrich unter diesem Datum gezogen wurde.

Die Vernichtung und der Verlust nahm solche Ausmaße an, daß mancher hyperkritischer Vertreter der im 19. und 20. Jahrhundert neu einsetzenden Forschung geneigt war, die Annahmen über den Pomp der Epoche, über die anspruchsvollen Bauten und über das Niveau der Kunstwerke als romantische Legende abzutun, aus dem Bereich der Kunst-

geschichte auszuschließen und unter die Sagen über König Matthias einzureihen — mehr noch, sie schrieben die häufigen Angaben in den zeitgenössischen schriftlichen Quellen der Schmeichelei der höfischen Humanisten bzw. der höflichen Übertreibung der überraschten Gesandten zu. Im Ergebnis einer gründlichen Erschließungsarbeit — hierher gehörten auch archäologische Ausgrabungen sowie die fleißige Durchforschung der verschiedensten Sammlungen nach Kunstschöpfungen und Kodizes — steht nunmehr fest, daß das im allgemeinen Bewußtsein bewahrte Bild keinesfalls übertrieben war, denn der Hof von König Matthias und später auch das ganze Land zeigten prächtige Zeugnisse einer frühen Blütezeit der Renaissance in Ungarn.

Die Ausstellung heißt »Renaissance in Ungarn«, und dieses »in« ist absichtlich gewählt. Einerseits verweist es darauf, daß das damalige Ungarn viele Nationalitäten hatte, und die Schöpfungen des neuen Stils nicht nur in Gebieten mit ungarischer Bevölkerung zum Vorschein kommen, andererseits darauf, daß die Träger der neuen Ideen nicht nur aus den Ungarn hervorgingen, denn unter den Meistern wie unter den Auftraggebern fanden sich gleicherweise nach Ungarn übergesiedelte Ausländer. Dies war in vollem Einklang mit einem wesentlichen Charakterzug der Epoche, die für das Antike schwärmte und in diesem Sinne die nationalen Unterschiede für unwesentlich hielt, und folgte organisch aus der führenden Rolle der italienischen Meister, die sie ja um diese Zeit auch im übrigen Europa überall spielten. Den damaligen Auftraggeber interessierte nur das Werk, keinesfalls aber die nationale Zugehörigkeit des Meisters. Es ist erst für uns wichtig geworden, solchen Detailfragen nachzugehen. In der ungarischen Kunstgeschichte war das Bestreben nach genauer Abgrenzung der Tätigkeit der lokalen Kräfte an den einzelnen Schöpfungen schon immer zugegen; auch im Ausstellungskatalog finden sich manche diesbezügliche neuere Versuche.

Der Name Matthias Corvinus ist auch im Titel des Katalogs hervorgehoben, aber nicht nur wegen der Publikumswirksamkeit der allgemein bekannten Persönlichkeit. Der deutliche Hinweis auf seine Person läßt seine persönliche Leistung im Zustandekommen dieser großartigen Epoche klar hervorheben. Es handelt sich dabei keinesfalls darum, daß sein persönlicher Geschmack der Entwicklung der Künste in Ungarn eine neue Richtung gewiesen hätte, vielmehr darum, daß seine energische Politik, seine ergebnisreiche Regierung ein hohes Maß an innerem Frieden und an Prosperität ermöglichten, die auch die unerläßliche Grundlage für den künstlerischen Aufschwung schufen. Für Matthias, den Renaissanceherrscher, bedeutete das Mäzenatentum mehr als Prachtliebe oder Prachtentfaltung, man könnte es — mit einem modernen Ausdruck — eher als bewußte kulturpolitische Tätigkeit im Interesse seines Landes bezeichnen. Diese Tätigkeit des großen Königs bzw. die Erhaltung der sorgsam gepflegten italienischen Beziehungen wurden selbstverständlich dadurch erleichtert, daß das Land auch zuvor schon durch Handelsbeziehungen und mannigfaltige kulturelle Fäden an Italien gebunden war, und diese im Fall einiger hoher Geistlicher, die aus dem Gesichtspunkt der Verbreitung der Kultur eine Schlüsselposition innehatten, eindeutig humanistisch abgefärbt waren. Ohne diese Wurzeln wäre die Renaissance in Ungarn eine künstlich gezüchtete Treibhauspflanze geworden, die nach dem Tod Matthias' mit so manchen seiner Neuerungen sogleich eingegangen wäre.

Die Besprechung ist für eine Zeitschrift der Kunstgeschichte bestimmt und hebt vor allem die kunsthistorischen Aspekte hervor, die Ausstellung selbst war aber viel eher kulturgeschichtlich angelegt. Die Primstimme spielen natürlich die traditionellen Kunstobjekte, Schöpfungen der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes, wobei sich unter den letzteren eine Anzahl alltäglicher Gebrauchsgegenstände finden, so zum Beispiel Trinkgefäße aus Metall oder Keramik, und die Waffen sind auch viel stärker durch die Ausrüstung eines Gemeinen als durch Prunkwaffen vertreten. Außerdem gibt es Urkunden — deren Siegel auch unter die Kleinplastik eingereiht werden können —, Bücher (genauer gesagt Kodizes, Wiegendrucke und frühe Druckwerke), astronomische Instrumente — und in diesem Zusammenhang auch ein Horoskop —, Briefe an König Matthias oder an Mitglieder seines Hofstaates, auch solche, die Informationen über ihnen



enthalten; vom Beginn des 16. Jahrhunderts gibt es dann auch schon Karten sowie Darstellungen der Städte, aus denen die ausgestellten Denkmäler stammen, diese sind allerdings möglichst frühe, aber von einer einzigen Ausnahme abgesehen keine zeitgenössischen Darstellungen. Obwohl diese Stadtansichten späteren Datums sind — meistens lieferten Ereignisse der Türkenkriege den Anlaß zu ihrer Entstehung —, entstanden sie in einer Zeit, in der die Renaissancebauten entweder noch standen oder nur so weit verfielen, daß sie für uns noch deutlich erkennbar und rekonstruierbar sind. Anhand dieses reichen und anschaulichen Materials konnte man vom Leben der Epoche in Ungarn ein lehrreiches und angenehmes Bild gewinnen; die Akzente lagen selbstverständlich auf den kulturellen, genauer auf den künstlerischen Schöpfungen. Lehrreich waren die chronologischen Tafeln, Karten der Politik, der Verwaltung, der Handelswege, Skizzen der Familiengeschichte, die für den in diesen Dingen weniger bewanderten Besucher eine Orientierungshilfe in der mittelalterlichen Geschichte Ungarns boten.

Die Aussteller wollten auf die ranghöchste Kunst, die Architektur, offenbar nicht verzichten, so sahen wir ziemlich viele Fotos und Grundrisse bzw. wie es sich im Fall der verfallenen qualitätvollen Bauten versteht, Skizzen mit den Ergebnissen der Ausgrabungen. Aus diesem Grunde waren Fotos in dieser Ausstellung sowieso vertreten, so daß man es nicht als störend empfand, daß Objekte, die aus irgendeinem Grunde nicht nach Schallaburg gebracht werden konnten, durch Fotos oder durchleuchtete Farbdias positive vertreten waren. Das war nicht nur darum außerordentlich wichtig, weil dadurch wegen ihrer Bedeutung unerläßliche Objekte für den Besucher auf diese Weise dennoch zugegen waren, sondern vor allem darum, weil diese somit auch in den Katalog aufgenommen wurden und ihre Beschreibung mit Literaturangaben auch für den Leser des umfangreichen Katalogs jederzeit zugänglich sind.

Der anspruchsvolle Katalog, der gegenwärtig als das beste Handbuch der ungarischen Renaissance angesehen werden darf, bleibt in seiner Ausführlichkeit, in seiner Gründlichkeit und seiner Ausstattung keinesfalls hinter den österreichischen Ausstellungskatalogen ähnlichen Typs aus den letzten Jahrzehnten zurück, es steht also eindeutig auf Weltniveau. In Zukunft wird dieser Katalog, wohl für längere Zeit, das Andenken an die Ausstellung bewahren. Da unter den Lesern dieser Zeilen vielleicht nicht alle die Schallaburg besucht haben und manche auch keine Möglichkeit hatten, dieses mühevoll zusammengetragene Material 1983 in Budapest, in der Ungarischen Nationalgalerie zu besichtigen, wollen wir im folgenden denen zuliebe, die die Ausstellung nur aus dem Katalog kennen, auch unsere Besprechung danach ausrichten.

Der Reihe der einleitenden Studien, die alle den Wert eines wissenschaftlichen Aufsatzes haben, ist eine kurze Einführung von Gyöngyi Török vorangestellt, in der die Bestrebungen der Ausstellung und die Konzeption der Gestalter dargelegt sind. Sie verfaßte diese Einleitung in ihrer Eigenschaft als Organisatorin des ganzen Unternehmens, die von den Vorbereitungen, der Zusammentragung des Ausstellungsmaterials über die Organisation der Restaurierungen und die Herausgabe des Katalogs bis zu den Arbeiten an Ort und Stelle bei der Aufstellung der Exponate den Löwenanteil auf sich nahm. Verfasser der ersten Studie ist Professor Elemér Mályusz, der den Titelhelden der Ausstellung, König von Ungarn frappant und geistreich in einem Essay vorstellt. Darauf folgt ein Aufsatz von Jolán Balogh, der wegen seiner minuziösen Gründlichkeit hervorzuheben ist, eine Übersicht über die Bildnisse des Königs, die entweder von Zeitgenossen oder von der unmittelbaren Nachwelt geschaffen wurden und nur zum Teil auf uns geblieben sind. Erik Fügedi charakterisiert im folgenden das Königreich Ungarn und gibt innerhalb der gegebenen Rahmen ein möglichst reiches und differenziertes Bild auch über Siedlungsformen, Landwirtschaft und Gewerbe, Wirtschaftsleben, Finanzen und Verwaltungswesen, und behandelt die politische Geschichte der Epoche; mit den Verhältnis des Landes zu den Ländern der Habsburger, also im wesentlichen zu den Provinzen des heutigen Österreich. Methoden der historischen Statistik versucht er auf die wirtschaftliche Tragfähigkeit des Landes Schlüsse zu ziehen bzw. die Angaben auf die Gesamtbevölkerung, die Gesamtheit des

Ausfuhrs usw. bezogen und in Prozenten ausgedrückt zu vergegenwärtigen. Zwei weitere Studien befassen sich mit den Auslandsbeziehungen Ungarns: Karl Nehring behandelt die Beziehungen des Königs Matthias zu Westeuropa, Moritz Csáky das Verhältnis des Landes zu den Ländern der Habsburger, also im wesentlichen zu den Provinzen des heutigen Österreichs. Der Beitrag von Leslie Domonkos trägt den Titel: »Bildung und Wissenschaft«, geht aber eigentlich nur auf das Unterrichtswesen ausführlich ein, von den Universitätsgründungen über die Ordens- und Stadtschulen bis zum Unterricht der Dorfpfarrer. Péter Kulesár gibt in seinem Aufsatz »Der Humanismus in Ungarn« eine Aufzählung und eine kurze Charakteristik der in diesem Zusammenhang wichtigen Persönlichkeiten. Er setzt fast ein ganzes Jahrhundert früher als die Ausstellung selbst ein und verhilft uns dadurch zum besseren Verständnis der erstaunlich frühen Entstehung des Humanismus in Ungarn. Die Wichtigkeit seines Themas versteht man erst richtig, wenn man sich vergegenwärtigt, wie wenig Verbindungen es in Frankreich oder im Deutschen Reich zwischen der humanistischen Poesie und Wissenschaft einerseits und der sich langsam zur Renaissance hin entwickelnden Kunst andererseits gab. Csaba Csapodi stellt den Stolz der ungarischen Renaissance, die Bibliotheca Corvina vor, mehr vom Gesichtspunkt der Bibliotheksgeschichte als von der Buchmalerei. Diesem Gedankengang folgend behandelt er einige weitere bedeutende Bibliotheken und die Tätigkeit einiger Buchhändler und Buchdrucker. Prof. Jolán Balogh befaßt sich in einer weiteren Studie mit der Rolle der Mäzene, die den Anspruch auf den neuen Stil verkörperten, vom König über die hohen Geistlichen und den Hochadel bis hin zu den Städten und dem kleinen Adel. Der umfangreichste Essay (26 Seiten) unter dem Titel »Die Kunst der Renaissance in Ungarn« gibt eine Übersicht über die Entwicklung von einem knappen Jahrhundert. Reich an Daten wie ein Artikel in einem Lexikon, ist dieser Aufsatz von Jolán Balogh wohl das wichtigste im Hinblick auf die Ausstellung: Hier werden die Exponate an einem roten Faden aneinandergereiht. Eine nützliche Ergänzung findet man im Artikel von Pál Voit über das Kunsthandwerk. Der Beitrag von Benjamin Rajeczky, »Das Musikleben der Renaissance in Ungarn«, ist um so erfreulicher, als die Ausstellung selbst wenig auf diese Frage eingeht. Der letzte Aufsatz über »Die Geburt der ungarischen Nationalliteratur im Zeichen der Matthias-Tradition« von Ágnes Ritoók-Szalay führt bereits aus den zeitlichen Grenzen der Ausstellung hinaus, die Erscheinungen, auf die die Verfasserin eingeht, traten meist nach 1541 auf. Der Wert aller Beiträge wird durch eine kurze, zusammenfassende Bibliographie erhöht, die eine weitere Orientierung ermöglicht.

Nun folgt der eigentliche Katalog, entsprechend der Ausstellung nach Sälen geordnet. Da die einzelnen Säle jeweils eine zusammenhängende Themengruppe vorführen, war es angebracht, den Beschreibungen eine Einleitung von zwei-drei Seiten voranzustellen. Nach den chronologischen Tafeln beim Eintritt konnte man sich im ersten großen Raum über die Anfänge der Renaissance und des Humanismus in Ungarn informieren; die Einleitung dazu schrieb Tibor Klaniczay. Die Ausstellung begann mit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, mit Handschriften, die Sigismund von Luxemburg gewidmet wurden, mit den Darstellungen Sigismunds, darauf folgten Italiener, die in Ungarn weilten: Masolino da Panicale, der namhafte Maler, Filippo Scolari, ein Feldherr von Sigismund (unter anderen das berühmte Porträt von Andrea del Castagno, Kat. Nr. 8a), sodann sein Verwandter, Andrea Scolari, Bischof von Wardein, ein freigebiger Mäzen (Kat. Nr. 10). Mehrere Exponate erinnerten an den Erzieher des Königs Matthias, Johannes Vitéz, Bischof von Wardein und später Erzbischof von Esztergom, sein Grabmal, Kodizes, die teils ihm gewidmet wurden, teils aus seinem Besitz stamen, darunter auch solche mit seinen eigenhändigen Eintragungen oder Emendationen (Kat. Nr. 12, 18–24). Die zweite Hauptperson des Saales war der Neffe des Bischofs, der unter Matthias hohe geistliche Würden und weltliche Ämter bekleidete, aber eher als Dichter berühmt geworden ist: Janus Pannonius. Er war durch seine Porträts, Kodizes aus seinem Besitz und Ausgaben seiner Werke aus dem 15. und 16. Jahrhundert vertreten (Kat. Nr. 32–44).

Die folgenden drei Säle waren der Familie Hunyadi und König Matthias gewidmet. Hier reihten sich Stammbäume,



Schrifttafeln, Karten, Fotos von Gebäuden, in denen sich die wichtigsten Ereignisse einst abgespielt haben, darunter auch manche attraktivere Exponate, die dem Auge mehr Freude bieten konnten: beinahe zeitgenössische, obwohl nicht authentische Darstellungen des Vaters Johannes Hunyadi des Türkenbezwingers, der eine Zeitlang Reichsverweser war (Kat. Nr. 54–56), ein Wappenbrief für Johannes Hunyadi und ein anderer, den er als Reichsverweser ausgestellt hat (Kat. Nr. 58–59). Auch sein berühmter Sieg bei Belgrad blieb nicht unerwähnt, daran erinnerte unter anderen eine türkische Miniatur mit der Darstellung des Ereignisses, und einige Exponate, die sich auf Hunyadis Kampfgefährten, den Wanderprediger aus dem Franziskanerorden, Johannes von Capistrano beziehen, der viel zum Sieg beigetragen hat (Kat. Nr. 63–65). Nach dem hervorragenden Vater folgte der Sohn, der es zu noch höherem Ruhm brachte: die Geburtsstadt und die Wappen von Matthias, sodann einige Tabellen bzw. Kartenskizzen zu den Verhältnissen im Land während seiner Regierungszeit, Regierungssystem, Finanzen, Handelsbeziehungen, Grenzverteidigungssystem (Kat. Nr. 66–75). Wir sahen eine Anzahl von zeitgenössischen Matthias-Darstellungen, zum Teil auf Medaillen und in von diesen abhängigen Miniaturen — hier wurde einer der schönsten Corvina-Einbände, die Bibel von Erlangen ausgestellt, die in der Mitte des Einbandedeckels ein medailleartiges Bildnis zeigt (Kat. Nr. 76–79) — zum Teil auf Gemälden und Reliefs — hier sahen wir eine späte Aquarell-Kopie nach dem Fasadenfresko an einem Gebäude des Campo dei Fiori in Rom, ein Werk von Andrea Mantegna aus dem Jahre 1488/89, das bisher bedauerlicherweise der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen ist, auch bei Tietze-Conrat nicht erwähnt — sowie Fotos der Stuckreliefs in Santa Maria delle Grazie in Mailand, wo in zwei der Evangelisten Matthias und sein Sohn Johannes Corvinus identifiziert wurden; hierbei konnte wenigstens auf Ulrich Middeldorf verwiesen werden (Kat. Nr. 80–92).

Auf manchen der Siegel wurde der König selbst dargestellt, und zwar auf den Goldsiegeln in Anbetracht der kleinen Maße mit einem bemerkenswerten Realismus (Kat. Nr. 95–99). Es gab auch eine chronologische Übersicht über den Gebrauch der Siegel des Königs Matthias. Den Münzbeschreibungen ist ein Aufsatz über das Münzwesen in Ungarn unter Matthias vorangestellt. Nach den Münzen kamen einige Urkunden, Gesetzbücher und Einladungen von Matthias, darunter auch die Einladung an Aristotile Fioravanti (Kat. Nr. 101–112). An einer Urkunde aus 1470 sieht man bereits die gotisch-humanistische Schrift, die königliche Kanzlei verbreitete diesen charakteristischen Zug der humanistischen Bildung unter den ersten (Kat. Nr. 104).

Unmittelbar daneben waren Dokumente der Beziehungen von Matthias zu Italien, besonders zu Florenz ausgestellt sowie ein schönes Marmorrelief eines Italieners, der bei Matthias in diplomatischen Diensten stand (Kat. Nr. 116). Einige Exponate (Bildnisse, Bücher, Urkunden) waren dem Andenken des Sohnes des Königs, Herzog Johannes Corvinus, und der Königin Beatrix gewidmet, darunter der Gipsabguß einer Büste von Francesco Laurana (Kat. Nr. 122). Unter den hier ausgestellten Waffen ragte das großformatige, glänzende Farbdiapositiv des Totenschildes des Königs heraus (Kat. Nr. 128).

Mit besonderer Rücksicht auf das Gastgeberland gab es zahlreiche Exponate mit österreichischem Bezug in dieser Ausstellung. Im Katalog sind unter den Beschreibungen drei Studien untergebracht, die die Beziehungen des Königs zu Wien bzw. Niederösterreich sowie eine eigenartige Persönlichkeit der Zeit, Johann Beckensloer behandeln, der als vormaliger Günstling des Königs Matthias zu Friedrich III. übergang und für seinen Parteiwechsel zum Erzbischof von Salzburg erhoben wurde. In diesem letzten Aufsatz werden auch die in seinem Auftrag entstandenen bzw. in seinem Reisegepäck nach Salzburg mitgeführten Kunstschatze aufgezählt. In diesem Teil der Ausstellung sah man Urkunden, »Augenzeugenberichte«, städtische Kammeramtsrechnungen und Verträge, aber auch manche Raritäten wie den Ritterschlag des Schweizer Gesandten Melchior Ruß durch Matthias Corvinus im Stephansdom in einer Bilderchronik (Kat. Nr. 148), ferner außerordentliche Goldschmiedewerke wie z. B. den Pittener Corvinusbecher und ein Gästebuch, das die Beziehung dieses Bechers zur Person des Königs bezeugt, (Kat. Nr. 158–159), sodann eine Halskrause und ein Barett, die

laut Wiener Neustädter Tradition aus dem Besitz des Königs Matthias stammen sollen (Kat. Nr. 156–157). Merkwürdigerweise werden diese beiden Stücke im Titel der betreffenden Katalognummern eindeutig mit Matthias Corvinus in Zusammenhang gebracht, aus den Beschreibungen geht aber dann klar hervor, daß sie erst aus dem 16. Jahrhundert stammen, und in der Beschriftung waren sie auch berechtigterweise mit einem Fragezeichen versehen.

Das nächste Thema, »Der Burgpalast des Königs Matthias Corvinus in Ofen (Buda)« — eines der bedeutendsten der gesamten Ausstellung — nahm zwei ganze Säle in Anspruch. Den Auftakt gaben einige alte Karten und Stadtansichten, darunter auch solche, die bisher von der Forschung nicht bewertet wurden (Kat. Nr. 171 a–b). Am interessantesten waren hier die Baufragmente. Es handelt sich dabei ausschließlich um Fragmente, unter denen die bedeutendsten nach Schallaburg gebracht wurden: Friese, Konsolen, Pilasterkapitelle, Portalfragmente und Balusterpfeiler lieferten glänzende Illustrationen zur These, daß die Renaissance von Buda unmittelbar aus Florenz stammte. Motive von den Bauten bzw. Plastiken von Brunelleschi, Benedetto da Maiano, Donatello, L. B. Alberti tauchen mehrfach auf. Die Beschreibungen bei den einzelnen Nummern zählen in diesem Zusammenhang eine ganze Reihe maßgebender Bauten aus dem 15. Jahrhundert auf; bei den figürlichen Bruchstücken sind zuweilen Einflüsse des Giovanni Dalmata zu erkennen. Überwältigend war der Abwechslungsreichtum des Formen- und Motivschatzes, derzufolge die einheitliche Orientierung sich keinesfalls in Monotonie und mechanische Wiederholung erschöpfte und der dafür sprach, daß in der königlichen Residenz eine zahlreiche und vielfältige Künstlerkolonie tätig gewesen sein mußte.

Bezüglich der Verbreitung des neuen Stils kam wohl der königlichen Majolika-Werkstatt eine ähnlich große Bedeutung zu. König Matthias ließ die Meister aus dem wichtigsten Zentrum, Faenza, holen, das damals außerhalb Italiens noch kaum bekannt war. Diese Meister wirkten nach dem Zeugnis der ausgegrabenen Brennöfen und der fehlerhaften Werkstücke im Burgpalast selbst: In erster Linie stellten sie Bodenfliesen und Tafelgeschirr her. Unter Nr. 207a war etwa ein Quadratmeter aus diesen farbenreichen Bodenfliesen ausgestellt, die durch ihre mannigfaltige Form bei der Zusammenstellung verschiedene Variationen ermöglichten. Aufgrund der einheitlichen Formate wurden hier allerdings einige Fliesen, die offenbar für einen anderen Raum bestimmt waren, ergänzend eingefügt, die sich besonders auf der Farbtafel im Katalog stark von den übrigen abheben (Abb. 77). Die Fliese mit dem Brunnensymbol ist als Emblem des Budapester Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte des Jahres 1969 bekannt geworden. Der Stolz des Hofes war gewiß das Tafelservice, das direkt in Faenza bestellt worden war. Aus den Schüsseln mit Wappen des Königs und der Königin blieben insgesamt vier Stücke erhalten, drei davon waren auf der Schallaburg zugegen (Kat. Nr. 210–212), aus ausgegrabenen Bruchstücken einiger Schüsseln konnten weitere Exemplare rekonstruiert werden. Auf einem dieser Schüsseln muß man — entgegen der Meinung der Verfasserin der Beschreibung — den Jagiellonen-Adler sehen, denn der schlesische Adler ist auf der Brust mit einem Halbmond belegt, der mährische hingegen gewürfelt. Den Glanz der einstigen königlichen Residenz vergegenwärtigen auch die meist ergänzten, zuweilen auch zu sehr ergänzten figürlichen Ofenkacheln, unter denen so manche als wahre Glanzleistungen der Kleinplastik gelten können. Zunächst wurden mittelalterliche Bleiglasuren verwendet, später erschienen die Zinnglasuren, die von den italienischen Meistern der Majolikawerkstatt übernommen wurden. Die Formenwelt hat sich verhältnismäßig wenig verändert, hier läßt sich der Einfluß der Renaissance kaum nachweisen. Danach folgten Keramikgefäße, importiertes Steingutgeschirr bzw. elegante Stücke aus der königlichen Töpferwerkstatt, die nicht selten Metallgefäßen nachgebildet wurden, darunter gab es sogar Farbteigel (Kat. Nr. 257–259). Die Autorin der Beschreibung dreier Glasgefäße wirft die Frage auf, ob man manche Gläser nicht als lokale Arbeiten betrachten könnte, denn aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind mehrere Glasbläser in Buda namentlich bekannt (Kat. Nr. 260–262). Ein wesentlicher Zug der Renaissance in Buda war durch die nicht besonders starke Grup-



pe der Werke aus Bronze vertreten. Die verhältnismäßig zahlreichen im Freien aufgestellten Bronzeplastiken und Torreliefs verleihen dem Palast des Königs Matthias eine eigenartige, feierliche Stimmung. Das ist umso bemerkenswerter, da im 15. Jahrhundert auf öffentlichen Plätzen aufgestellte Bronzeskulpturen profanen Inhalts selbst in Florenz eine Seltenheit waren. Von den anderthalb Meter hohen Kandelabern sind zwei Exemplare in Konstantinopel bis heute erhalten, diese waren nur durch Fotos vertreten. Die Verrocchio-Reliefs, Geschenke Lorenzo de' Medici an Matthias, sind verloren gegangen, ihre Schönheit läßt sich nur an zeitgenössischen oder späteren Kopien und Nachbildungen ermessen. Eine Bertoldo di Giovanni zugeschriebene Kleinbronze, eine Heraklesfigur, gibt uns eine Vorstellung von den großen Bronzestatuen des Herakles und der beiden nackten Krieger als Torwächter im Vorhof des königlichen Palastes (Kat. Nr. 263—265). Die Bertoldo di Giovanni-Figur hat im Katalog offenbar infolge eines fatalen Irrtums der letzten Minute den Titel »Krieger (wilder Mann) mit Schild und Keule« erhalten.

Ein weiterer Saal war dem Aufschwung des Humanismus und der Wissenschaften gewidmet. Zunächst gedachte die Ausstellung der beiden Universitäten in Ungarn: der Preßburger (Radierung mit der Ansicht der Stadt aus dem 16. Jahrhundert, ein Gesuch des Königs Matthias an den Papst, das Horoskop für die Universität zur Zeit ihrer Gründung, Briefe von und an Persönlichkeiten, die mit der Universität in Verbindung standen, Grabstein eines Vizekanzlers der Universität) und der anderen in Buda (Ofen), die um das Dominikanerkloster organisiert werden sollte (bauplastische Fragmente, eine Inkunabel, Pläne des Königs zur Erweiterung der Universität). Einige Urkunden und Dokumente — Matrikel, Protokolle, Zitate — erinnerten an die ungarischen Studenten ausländischer Universitäten. Interessant und sehenswert waren drei schöngeformte astronomische Geräte von Martinus Bylica aus Messing (Kat. Nr. 283—285). Einige Briefe von Humanisten an den König bzw. ihm gewidmete Werke dokumentierten die Beziehungen zwischen dem König und den Wissenschaftlern der Nachbarländer. Hier fanden sich Namen wie Angelo Poliziano und Marsilio Ficino. Auch die Sodalitas Litteraria Danubiana mit Sitz in Buda bzw. Wien war an der Ausstellung zugegen, unter anderem mit einer Goldschale mit eingesetzten römischen Goldmünzen (Kat. Nr. 303). Diese Reihe wurde durch die Geschichtsschreiber des Herrschers — vor allem Johannes Thuróczy und Antonio Bonfini — sowie durch die ersten ungarischen Wiegendrucke abgeschlossen.

Die Zeugnisse der Bautätigkeit des Königs außerhalb der Burg von Buda waren in zwei Sälen ausgestellt. Die Werkstücke aus dem Jagdschloß von Nyék in der Umgebung von Buda knüpfen unmittelbar an die Bauten des königlichen Palastes an, der Stil des Taufbeckens aus Óbuda verweist auf die Madonna aus Visegrád, ein Bruchstück vom Grabmal des Ordensgründers aus dem Mutterkloster der Pauliner in Budaszentlőrinc zeigt hingegen noch die reinsten spätgotischen Formen (Kat. Nr. 322—328 bzw. 330—331). Die imposante königliche Burg von Diósgyőr war durch qualitativ hochwertige Fragmente des Renaissance-Umbaus sowie die prächtige Madonna von Diósgyőr vertreten; letztere, ein Werk des Giovanni Dalmata, ist eines der bedeutendsten Denkmäler der Renaissance in Ungarn (Kat. Nr. 337). Die beiden sich nicht unmittelbar berührenden Fragmente, die jedoch in ihrem Stil und in ihren Detailformen genau zusammenpassen, waren hier wieder übereinander ausgestellt. Offenbar rückt wieder die Ansicht in den Vordergrund, die ihre Zusammengehörigkeit für wahrscheinlich hält. Der etwa um dieselbe Zeit ausgebauten Burg von Tata war hier verhältnismäßig wenig Platz eingeräumt, umso mehr dem königlichen Palast von Visegrád, der in den Beschreibungen und sonstigen Quellen wegen seiner mit der schönen Umgebung harmonisierenden Gestaltung so oft gepriesen wurde. Unter den aus diesem Palast stammenden Stücken kommt den beiden Brunnen, besonders dem Herkules-Brunnen, der Bekrönung des ganzen Ensembles, besondere Bedeutung zu. Die Beförderung der riesigen Marmorplatten des unteren Beckens mit den feinen Mustern war aus dem Gesichtspunkt des Denkmalschutzes nicht gerade problemlos (Kat. Nr. 349—350). Damit sind wir zum Meister der Marmoradonnen, zu Giovanni Ricci, gelangt. Von ihm waren außer diesen Brunnenfragmenten noch weitere Werke

auf der Schallaburg zusammengetragen: die Madonna von Visegrád, die dieser sehr nahe stehende Madonna im Engelskranz aus Berlin (eine jener Madonnen, nach denen Bode seinerzeit den Notnamen geprägt hatte), ein Bruchstück aus Nagyvácszony mit Cherubsköpfchen sowie das Bruchstück eines Tabernakels aus Hreljin (Kroatien) mit dem Frangepán-Wappen (Kat. Nr. 352—355). Diese Abteilung war durch Kleinfunde aus den Burgen Tata und Visegrád, hauptsächlich Ofenkacheln, Glaskrüge und Pokale abgeschlossen. Hier begegnete man in der wirklich geschickt und geschmackvoll angeordneten Ausstellung der einzigen unglücklichen Lösung: Die Exponate aus Visegrád waren in der einstigen Burgkapelle von Schallaburg untergebracht, wo der Herkules-Brunnen mit den 130 cm. hohen zusammengefügten Seitenplatten am schmalen, wie ein Chor anmutenden Ende des Raums zu stehen kam, wodurch ungeschickterweise der Eindruck vom Unterbau eines Altars erweckt wurde. Das Bruchstück des oberen Brunnentellers wurde umgestülpt eingefügt, gleichsam antistatisch schwebend. Die schön gemeißelten Mustern des Äußeren waren zwar deutlich sichtbar, aber diese hätten auch anders und natürlicher sichtbar gemacht werden können, zum Beispiel durch einen untergelegten Spiegel.

Die Bibliotheca Corvina war wohl die berühmteste und von begeisterten Humanisten am meisten gelobte Schöpfung des Matthias Corvinus. Die Kodizes und die mit diesen eng zusammenhängenden Wappenbriefe waren in drei Räumen ausgestellt. Die Einführung zu diesem Themenkomplex behandelt ergänzend zum Beitrag am Anfang des Katalogs die Miniaturen und umgrenzt den Stil einzelner Künstlerpersönlichkeiten. Zunächst waren die Wappenbriefe ausgestellt, die entsprechenden Katalogtexte gehen im allgemeinen kaum über die heraldische Beschreibung hinaus. Eine Ausnahme bilden die Kat. Nr. 379—380, in denen man auch eine kunstgeschichtlich bedeutende Feststellung entdecken kann, hier wird nämlich der Auftritt des niederländischen Stils erkannt. Nach diesem folgten die Kodizes, erst die einfacheren mit Rankengeflecht, dann die Prachtstücke der namentlich bekannten oder nach ihrem Hauptwerk benannten Künstler: Chericco, Attavante, Gherardo und Monte di Giovanni del Fora, Boccardino Vecchio, sodann die in Buda tätigen Buehmalner: der sog. erste und der sog. zweite florentinische Wappenmaler, Francesco Rosselli, Francesco da Castello und der Meister der Cassianus-Gruppe. Es sei hier bemerkt, daß die gezeigten illuminierten Handschriften zum größten Teil aus der Bibliothek des Königs stammen, aber unter die Werke der einzelnen Künstler eingereiht fanden sich auch Kodizes von ihrer Hand oder aus ihrem Stilkreis für andere Auftraggeber und ebenso auch Wappenbriefe von ihnen. Der zusammenfassende Titel bezieht sich also auf die Bibliotheksgeschichte, die innere Gliederung und die Kriterien der Aufnahme in die Ausstellung folgten aber eher kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten. Obwohl gar manche Kodizes nur durch mehr oder weniger gelungene Reproduktionen vertreten waren, boten diese Säle einen überwältigenden Eindruck: viereinhalb Jahrhunderte nach der Vernichtung der berühmten Bibliothek waren mehr als 15% der zerstreuten und bis jetzt wieder erkannten Bände, wenn auch nur für die kurze Dauer der Ausstellung, wieder versammelt. Die Beschreibungen unterscheiden sich deutlich voneinander. Bei manchen wird der Autor des Kodex eingehender behandelt (Kat. Nr. 392—397, 408, 424), oder der Inhalt des Textes (Kat. Nr. 397, 416), in anderen Fällen liegt die Betonung auf den Einbänden (Kat. Nr. 389, 406, 409, 425), seltener wird der Auftraggeber hervorgehoben (Kat. Nr. 413, 419). Die meisten Beschreibungen stimmen in einem Punkt überein: sie vermeiden die Gesichtspunkte der Kunstgeschichte, die durch beiläufige Hinweise erledigt oder durch Beschreibungen ersetzt werden. (Selbstverständlich gibt es auch hier Ausnahmen, so die Kat. Nr. 412, 413, 417, 418, 419, 422, 426.) In einer eigenen Abteilung wurden die Corvina-Einbände gezeigt, was in einzelnen Fällen die Folge hatte, daß selbst bei Kodizes, die von Attavante illuminiert sind, all das, was sich im Inneren des Bandes befindet, in 2 bis 3 Zeilen erledigt wurde (Kat. Nr. 441, 442).

Im folgenden wollen wir einige Behauptungen herausgreifen, die zur Diskussion anspornen: Es steht wohl kaum im Einklang mit der Landschaftsauffassung der Zeit, wenn man in den Felsen des Hintergrundes und dem Wappen von Dalmatien — übrigens ist im selben Wappen auch



das österreichische Bindenschild zu erkennen — die Absicht einer Darstellung der dalmatinischen Küste zu erkennen glaubt (Kat. Nr. 420), oder wenn man angesichts bizarr geformter Felsen an die Umgebung der Klöster der Meteora in Griechenland erinnert wird (Kat. Nr. 422). Über das Missale Romanum von Brüssel heißt es in der Beschreibung, daß das Emblem des Ordens vom Goldenen Vlies öfter in den Blättern vorkommt, und in diesem Zusammenhang wird erwähnt, daß Matthias seit 1478 Mitglied dieses Ordens war (Kat. Nr. 398). Der Sachverhalt ist etwas komplizierter: Matthias Corvinus wurde zwar 1478 vom Generalkapitel in der Salvatorkirche von Brügge zum Mitglied des Ordens gewählt, aber es ist nicht bekannt, daß er diese Ehrung angenommen hätte. Die Ursachen seiner Zögerung sind verständlich, wenn man bedenkt, daß der Orden damals bereits unter der Leitung der Habsburger stand: der Souverän war Maximilian, der seinen Vater, Friedrich III., gleichzeitig mit Matthias aufnehmen ließ. Der ungarische König wäre gezwungen gewesen, seinen Treueid vor Maximilian zu leisten. Möglicherweise befaßte er sich um die Entstehungszeit des Kodex mit dem Gedanken, die Beziehungen, die sich aus seiner Wahl ergaben, wieder anzuknüpfen, aber es kam nicht dazu, jedenfalls ist es in der umfangreichsten Geschichte des Ordens nicht erwähnt (Baron de Reiffenberg: *Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or depuis son institution jusqu'à la cassation des chapitres généraux, tirée des archives de cet ordre et des écrivains qui en ont traité*, Bruxelles 1830, S. 97—98, 112, 114. Es sei mir gestattet, an dieser Stelle Mme Theunissen-Faider, Bruxelles, für ihre diesbezüglichen Informationen herzlich zu danken.). Die Randleiste auf der Zierseite der Agathias-Corvina zeigt ein gemaltes Medaillenbild mit der Umschrift »Imp. Otho. Caesar. Aug.«, die sich wohl kaum auf Kaiser Otto den Großen beziehen wird, da er in jener Zeit nicht so sehr im Mittelpunkt des Interesses stand, daß er an so ausgezeichneter Stelle abgebildet worden wäre. Im Zierrahmen einer Corvina würde man eher einen römischen als einen mittelalterlichen Herrscher erwarten, symmetrisch gegenüberliegend erscheint tatsächlich Julius Caesar, und es gab auch einen römischen Kaiser namens Otho, der im Jahr 69 einige Monate lang herrschte: offenbar ist hier sein Bildnis zu sehen (Kat. Nr. 428). In der wahrhaft eingehenden Beschreibung der Averulinus-Corvina vermißt man den Namen Ercole de' Roberti, obwohl es als sicher gilt, daß das interessanteste Detail der zweiten Titelseite, die Bauszene in der Fußleiste nach seiner Skizze, eventuell nach einem seiner in Buda verbliebenen Tafelbildern komponiert wurde, denn diese Darstellung weicht sowohl im Stil als auch in den Detailformen, und noch mehr in der Kompositionsweise deutlich vom Kreis des Cassianus-Meisters ab. Es kann kein Zufall sein, daß diese Abweichung gerade mit der Vortragsweise des damals in Buda weilenden Meisters aus Ferrara Ähnlichkeiten aufweist (Kat. Nr. 424; ausführlicher zu diesem Problem: Balogh, J., *Ercole de' Roberti a Buda*, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae VI, 1959, 277—281).

Die nächste Einheit trägt den Titel »Kunsthandwerk«, hier waren — außer einem Zinn- und einem Glasgegenstand — nur Textilien und Goldschmiedewerke ausgestellt. Diese vertraten auf jeden Fall das höchste Niveau, wie die Thronbezüge des Königs Matthias, die nach Vorlagen von Polaiuolo gewebt worden sind (Kat. Nr. 450—452) oder die prächtigen Meßgewänder aus italienischem Samt und Brokat, die oft in Ungarn bestickt wurden (Kat. Nr. 454, 455, 458, 459, 462, 465). Die Goldschmiedekunst blieb — wenigstens nach Zeugnis der erhaltenen Denkmäler — bis Ende des 15. Jahrhunderts im Rahmen des gotischen Geschmacks, dies wird sogar durch Gegenstände aus der unmittelbaren Umgebung des Königs bekräftigt. Solche Stücke sind der »Corvinusbecher« in Wiener Neustadt, seit Alters her ein Erisapfel für ungarische und österreichische Kunstwissenschaftler (Kat. Nr. 469; die Beschreibung liefert ein schönes Beispiel für die umsichtige und in höchstem Maß objektive Aufzählung von Argumenten und Gegenargumenten), die Geschenke des Königs Matthias für den Dom von Rieti (Kat. Nr. 470—471) oder der Hornpokal von Esztergom (Kat. Nr. 472). Eindeutig dem Renaissance-Stil zuzurechnen sind nur die Arbeiten italienischer Meister wie das Apostolische Kreuz und der Sockel des Kalvarienkreuzes von Matthias Corvinus, beide im Domschatz von Esztergom (Kat. Nr. 476—477). Im folgenden

Jahrhundert erscheint der neue Stil auch bei den einheimischen Goldschmiedearbeiten, so am prächtigen Bakócz-Kelch (Kat. Nr. 495). Diese späte Phase ist nicht nur durch die bedeutendsten Hauptwerke vertreten, sondern auch durch Stücke, die den unterschiedlichsten lokalen Ansprüchen genügten, so durch den Deckpokal von Bogyiszló, der den Formen der Glasgefäße nachgebildet ist (Kat. Nr. 494), durch einen Satz von Kelchen der Bartholomäuskirche in Gyöngyös (Kat. Nr. 484—490), durch Schatzfunde (Kat. Nr. 481, 507, 509—511), durch Tafelgeschirr und Eßbesteck (Kat. Nr. 500—501, 509 d, 510 b, 511 f) sowie durch Gürteln, Gürtelschnallen und Gewandhaken (Kat. Nr. 503—506, 510 c—d). Wir sahen eine schöne und zuvor unveröffentlichte Chormantelschleife mit gegossenen Figürchen. Die Bestimmung einer dieser Figuren — »eine Heilige mit großem Schwert (Katharina)« — dürfte zu korrigieren sein, denn sie hält ein Kreuz in der Hand, woran man die hl. Helena erkennen kann (Kat. Nr. 505). Eine riesige, 81 cm hohe Henkelflasche aus Dresden vertrat einen interessanten Farbleck in der Ausstellung, aber sie gehört keinesfalls in diesen Zusammenhang. Es ist eindeutig eine deutsche Arbeit, wohl aus bedeutend späterer Zeit als 1530. In 19 Zeilen der Beschreibung finden sich gleich drei Einschränkungen — »möglicherweise«, »angeblich«, »vermutlich« —, die von der Schwäche der Beweisführung zeugen (Kat. Nr. 513 a). Nahe dabei standen drei weitere Goldschmiedewerke, die bei weitem keine Renaissance-Merkmale aufwiesen, zum Teil sogar Jahrhunderte älter sind als die meisten ausgestellten Exponate, und sich dennoch gut in das Gesamtbild einfügten. Es handelte sich dabei um jene Stücke der alten Schatzkammer Salzburgs, die von Erzbischof Johann Beckensloer aus Esztergom nach Salzburg geführt worden waren. Diese Gegenstände waren Zeugen eines berühmten Skandals der Epoche. Es wird wohl ihre Eingliederung in die ungarische Entwicklung erleichtern, daß sie hier gezeigt wurden (Kat. Nr. 516—518. Überraschenderweise blieben die Katalogbeschreibungen zu diesen Nummern unsigniert.).

Im Saal der Jagiellonen wurde man wieder von Stammbäumen und Porträts empfangen. Unter diesen ragte je ein Bild Bernhard Strigels und eines unbekanntes niederländischen Meisters von den beiden Königen (Kat. Nr. 522—523). Ersteres wurde nach einer gründlichen Restaurierung nun zum erstenmal gezeigt — die Abbildung im Katalog gibt den Zustand vor der Restaurierung wieder, so konnte man an Ort und Stelle feststellen, wie viel Übermalung es zu beseitigen gab — das zweite ist eine Neuerwerbung des Museums der Bildenden Künste in Budapest, die erste zusammenfassende Bearbeitung liegt nun in dieser Katalogbeschreibung vor. Das Bildnis der Königinwitwe Maria von Ungarn sahen wir als eine Arbeit eines ihrer Hofmaler, Guillaume de Scrots wieder (oder als Kopie nach dieser; Kat. Nr. 526). Die Reihe ging noch weiter mit zahlreichen Porträts auf Ofenkacheln, Kupferstichen, Porträtmedaillen, Schaumünzen und Schmucktalern der Könige und ihrer Gemahlinnen, auch über die Jagiellonen hinaus bis Ferdinand von Habsburg, eben nur der »letzte Nationalkönig« Johannes Zápolya fehlte. Sein Doppelsiegel ist zwar nicht so schön wie die ausgestellten Exemplare, hätte aber mit seiner thronenden Figur auf der einen Seite einen Beitrag zur Vollständigkeit leisten können. Im folgenden sah man nämlich Siegel von Königen, Bischöfen und Magnaten, gleicherweise Prachtstücke der Klemplastik. Zwei Abdrücke zeugten davon, daß bereits 1499 bzw. 1515 antike Gemmen als Siegel benutzt wurden (Kat. Nr. 552, 555). Das ist ein bemerkenswerter Beweis für die Verbreitung des mit der neuen Weltanschauung einhergehenden Antiquitätenkultes in Ungarn — nunmehr in Kreisen auch in immer größerer Entfernung vom königlichen Hof.

Von der zeitgenössischen Malerei sind die monumentalen Werke nur dezimiert bzw. die erhaltenen nur verstümmelt auf uns geblieben. Wie in so manchen Gattungen der Epoche lebten auch hier die gotischen Traditionen und der sich entfaltende neue Stil parallel nebeneinander: Diese Beobachtung konnte man auch bei der Untersuchung der Wandbilder von Vajdahunyad, dem Familiensitz der Hunyadi machen (Kat. Nr. 560 a—d). Reiche und überraschend unversehrte Beispiele spätgotischer Laubornamente sind uns in Neusohl (Banská Bystrica, Kat. Nr. 562 a—d) und in Székelydály (Siebenbürgen, Kat. Nr. 568 a—c) erhalten. In der Beschreibung der



ersteren entdeckt man die glückliche Erkenntnis, daß das Wappen kein Stadtwappen von Neusohl sondern das Wappen der Beatrix ist, aber die darauf begründete späte Datierung auf 1495—1500 ist nicht überzeugend.

Die prächtigsten Schöpfungen der italienischen Richtung sind die Allegorien der Tugenden in der Burg von Esztergom (Kat. Nr. 565). In der Buchmalerei waren nicht mehr wie früher die Künstler der königlichen Bibliothek maßgebend, sondern jene Maler — ebenfalls im Umkreis des Hofes —, die Wappenbriefe anfertigten. Es spricht für ihre Popularität, daß sehr viele Wappenbriefe ausgestellt wurden, obwohl für die Kosten der Beschenke aufkommen mußte. Um diese Zeit sind die bedeutendsten Persönlichkeiten unter den Wappen- bzw. Buchmalern bereits greifbar, die Forschung konnte sogar die Arbeiten der Schüler bzw. Werkstattgenossen bestimmen. Das ist nicht zum geringen Teil dem Umstand zu verdanken, daß die zuvor strengeren Regeln der Heraldik immer weniger ernst genommen wurden, wodurch dem Künstler sowohl im Wappenbild als auch in der umgebenden Dekoration immer mehr Möglichkeiten für individuelle Lösungen geboten waren. Bezeichnende Beispiele hierfür finden sich an den Kat. Nr. 585, 586, 589, 591. Eine der markantesten Persönlichkeiten ist der sogenannte Bakócz-Monogrammist mit seinem Hauptwerk, dem Graduale des Erzbischofs Erdődy-Bakócz (Kat. Nr. 575). Für den Stil der anderen bedeutenden Persönlichkeit ist eine mit leichter Hand locker geführte Ornamentik bezeichnend, die jedoch keineswegs impressionistisch gemalt ist. Von ihm waren sehr individuelle, dekorative Wappenbriefe und ein Psalter ausgestellt (Kat. Nr. 571—573). Im Wappenbrief für Johann Campanellis wird der Maler namentlich genannt: Desiderius Italus (Kat. Nr. 590). Es war ein wesentliches Ergebnis der Miniaturenforschung, als während der Vorbereitungen zu dieser Ausstellung mit Sicherheit festgestellt werden konnte, daß der Bakócz-Monogrammist nicht mit Giulio Clovio identisch ist. Im letzteren konnte nämlich der Maler des Wappenbriefes der Stadt Ujlak erkannt werden (Kat. Nr. 592). Es handelt sich dabei um die früheste bekannte Arbeit des damals in Buda weilenden Künstlers, der Stil dieses Wappenbriefes unterscheidet sich aber deutlich von dem der weiter oben behandelten Miniaturen. Eine bemerkenswerte Änderung in der Bibliophilie zeigt sich darin, daß die farbenprächtigen Illustrationen gegenüber dem Text allmählich in den Hintergrund geraten. Es gab auch weiterhin Kodizes mit Buchmalereien — eher im Bereich der sakralen Werke, z. B. das Brevier des Erzbischofs Szatmári (Kat. Nr. 600) oder gedruckte Bücher, die nachträglich handkoloriert wurden wie das Missale Strigoniense von Franziskus Perényi (Kat. Nr. 601), ein Kodex zeigt sogar den Stil der deutschen Malerei, genauer der Donaushule, nämlich das Evangelistarium und Benedictionale von Pannonhalma (Kat. Nr. 598), aber diese sind bereits in der Minderheit. Die Ambitionen der Mäzene richteten sich auf die schönen Einbände bzw. auf die Verlegung einzelner Werke; die schönsten Beispiele aus beiden Bereichen waren auf der Schallaburg vertreten (Kat. Nr. 593—623).

Das große kunsthistorische Ereignis der Epoche der Jagiellonenkönige war die Verbreitung der Renaissance in ganz Ungarn. Im nächsten Raum waren die großen Bauvorhaben außer den königlichen Bauten vertreten, und zwar nicht nur aus der Jagiellonenzeit, sondern auch aus der Regierungszeit des Königs Matthias. Das früheste Denkmal war ein Wandpfeilerkapitell des Bischofs von Veszprém, Albert Vethési, das laut Inschrift bereits 1467 vollendet war, zu einer Zeit, als die Renaissance nur in Florenz ein allgemein anerkannter Stil war (Kat. Nr. 628). Im Falle der Zentren »westlich der Donau« (Nagyvázsony, Pápa, Koroknya, Ótvöskőny, Simontornya, Bács — es liegt im übrigen am Ostufer der Donau — sowie Pécs, Mór, Vár, und Siklós) läßt sich überall genau feststellen, welcher hohe Geistliche oder welcher Magnat den Bau oder Umbau im Renaissancestil angeregt hat. Verbindungen zum Königshof lassen sich ausnahmslos nachweisen. Dasselbe gilt auch für die östlichen Landesteile (Sárosatak, Eger, Nagyszőlős, Nagydobos) und für die Gutszentren bzw. Bauzentren der Familie Báthory, der bedeutendsten Mäzene des Landsteils, für Ecsed und Nyírbátor. Das schönste Stück aus Nyírbátor, einer der wertvollsten Schätze der ungarischen Renaissance, die Madonna Báthory war in der Ausstellung auch zu sehen (Kat. Nr. 655). Auch

diesbezüglich kam es zu einer kleinen Entdeckung: bei den Vorbereitungen zum Katalog konnte festgestellt werden, daß die Sedilien (Kat. Nr. 654 a—b) und das Tabernakel (Kat. Nr. 806) der ehemaligen Georgskirche von derselben vorzüglichsten Meisterhand stammen.

In einem kleineren Saal wurde der Besucher von den Denkmälern des Alltagslebens der Zeit empfangen, die in Ungarn genauso wie die bauplastischen Fragmente oder die Fresken unter späteren Putz- oder Farbschichten mit speziellen Methoden ans Tageslicht gebracht werden mußten. Man sah hier eine Gruppe von Metallgegenständen, Mörser, Kerzenständer, Buchbinderwalzen aus dem Königspalast von Buda sowie Faßbühne (die anderswo als römische Funde veröffentlicht wurden, Kat. Nr. 664a—b), Werkzeuge verschiedener Handwerkszweige, darunter Goldschmiedehämmer und Schmelztiegel (Kat. Nr. 682—684), die bei den Ausgrabungen im Bereich des Königspalastes zahlreich zum Vorschein kamen und vom Bestehen einer Siedlung von Spezialisten in der Umgebung des prunkliebenden Hofes zeugen. Eine andere umfangreichere Gruppe bildeten die Keramikgegenstände: Erzeugnisse der königlichen Majolikawerkstatt (Kat. Nr. 687, 693—694), Importware aus Faenza (Kat. Nr. 688) und eine prächtige Apostelfolge auf Ofenkacheln aus Neusohl (Kat. Nr. 702—707).

Die königlichen Bauten der Jagiellonenzeit in der Hauptstadt und ihrer Umgebung waren in zwei Räumen ausgestellt. Ein bemerkenswerter Beweis für die Lebensfähigkeit der ungarischen Renaissance liegt darin, daß sie selbst im 16. Jahrhundert zu einer Zeit, in der die königliche Macht verfiel, die inneren Gegensätze sich zuspitzten und die Wehrfähigkeit des Landes sich unheilverkündend abschwächte, so daß die vernichtende Niederlage durch die Türken bei Mohács ein logisches Ende bedeutete, zur Erneuerung fähig war. Die Bauten aus dieser Epoche sind eindeutig dem Cinquecento zuzurechnen, sie hielten also mit der italienischen Entwicklung Schritt. Ein wichtiger Punkt war das königliche Jagdschloß in Nyék, ein anderer die innerstädtische Pfarrkirche in Pest, in der zwei prächtige Renaissancealtarnischen bis heute erhalten sind und von deren Hochaltar einige Fragmente als Leihgabe der Pfarre vor kurzem in die Ungarische Nationalgalerie gelangten (Kat. Nr. 725—730). Aus den diesbezüglichen Forschungen kann man sich von der imposanten Gesamtwirkung der drei großformatigen Renaissancewerke einen Begriff machen. Die wichtigsten Zentren in der Provinz waren Vác und Esztergom. Ersteres verdankte seine Bedeutung einem kunstliebenden Bischof aus der Familie Báthory, letzteres dem Umstand, daß auf dem erzbischöflichen Thron hintereinander mehrere Italiener saßen, hierher zog sich Königin Beatrix, die Witwe des Königs Matthias zurück, schließlich regierte hier der größte geistliche Mäzen des Landes, Erzbischof Thomas Bakócz. Die Steinbrüche des wertvollsten Baumaterials, des roten Marmors waren im Besitz des Erzbistums. Das Ergebnis war eine lange Reihe prächtiger Renaissancewerke, leider — wie in Buda — auch hier fragmentarisch erhalten. Unter den früheren Stücken waren ein Balusterpfeiler mit brennendem Kandelaber (Kat. Nr. 749), unter den späteren ein Friesbruchstück mit Delphinen und ein Bogenbruchstück mit Girlande am schönsten (Kat. Nr. 751, 753).

Der Kunst der Flügelaltäre, einer Gattung, die in Ungarn in dieser Epoche ihre Blütezeit erlebte, wurden drei Säle gewidmet. Diese Kunst ist zwar stärker im Mittelalter verwurzelt, aber die hier ausgestellten Altäre zeigten in den Körperproportionen und in den Körperformen sowie in den kleineren Gegenständen der Umwelt Beispiele für das Erscheinen der Renaissance. Von dieser Haltung zeugt unter anderen das Motivbild eines städtischen Senators aus Eperjes, an dem die neuen Ideen durch die Vermittlung von Dürer-Stichen und von der Augsburger Malerei erscheinen (Kat. Nr. 759). Wir konnten ziemlich viel von den hervorragenden Schöpfungen der Zeit beobachten, ganz bis hin zur Heimsuchung des Meisters M. S. und zu den schönsten Altären der Leutschauer Pfarrkirche — obwohl diese höchsten Gipfel nur durch Reproduktionen vertreten waren (Kat. Nr. 768, 765a—c) — aber es gab auch so manche weniger bekannte Stücke. Eine sonderbare, in dieser Gegend mit ihrem Stil als fremd anmutende Tafel dürfte tatsächlich die Wirkung eines Importstückes zeigen, aber die Erwähnung des »ungarischen Donaugebietes«



ist wohl kaum zutreffend, denn auf diese Weise werden die in Frage kommenden Möglichkeiten ohne ausreichenden Grund eingeschränkt (Kat. Nr. 763). In der Beschreibung des Epitaphs für einen Grafen von Bazin ist hauptsächlich von Dürer-Vorbildern die Rede, man hätte vielleicht auch das Auftreten der Gesichtsformen der Donauschule registrieren können (Kat. Nr. 764). In beiden Beschreibungen handelt es sich um das Ergebnis der ersten gründlichen Untersuchung der Tafeln. Das Relief des Abschieds Christi ist uns außer wegen seiner hohen Qualität auch dadurch besonders wertvoll, daß in Ungarn sehr wenig solche Reliefs aus Kalkstein erhalten sind (Kat. Nr. 773).

Die erhaltenen Flügelaltäre stammen aus Bürgerstädten, die fern vom königlichen Zentrum lagen, ebenso verhält es sich mit den Möbeln. In denselben Gebieten waren Intarsien bereits zur Zeit der Gotik Mode, mit dem verstärkten Einfluß des italienischen Geschmacks gelangten sie noch mehr in den Vordergrund, so am Betstuhl des Christophorus Lang in Käsmark (Kat. Nr. 778) oder am signierten Chorgestühl aus Nyírbátor, das unter Mitwirkung von italienischen Meistern entstanden ist (Kat. Nr. 783—784).

Die Schöpfungen des fernen Siebenbürgen bildeten in der Ausstellung eine selbständige Einheit, darunter ein prächtiger Flügelaltar aus Csíkszentlélek, eine Gipfelleistung der Kunst der Szekler (Kat. Nr. 786), und unter den spätesten Werken einige schöne Teile des Altars aus Csíkménaszág aus dem Jahr 1543 (Kat. Nr. 787 a—c). Sehr bezeichnend für die siebenbürgische Kunst sind die Kassettendecken: die frühesten waren durch einige Tafeln der Decken aus Gógánváralja und Ádámos vertreten (Kat. Nr. 790a—h, 792). Die Architektur wurde hier durch Fotos und stimmungsvolle kolorierte Zeichnungen aus dem vorigen Jahrhundert vergegenwärtigt, aber auch diese vermochten die eigenartige, etwas unregelmäßige Schönheit der Kapelle des Johannes Lázói an der Kathedrale von Weißenburg (Kat. Nr. 793a—g) — errichtet aufgrund von lombardischen Entwürfen, bereichert wahrscheinlich durch die Einfälle eines lokalen Meisters — oder die durch Buda weitervermittelte florentinische Renaissance wie sie an einem Portal in Menyő und an Werkstücken aus Klausenburg verwirklicht wurde, zu zeigen. Daran schloß sich eine kurze Übersicht über die architektonisch gestalteten Wandtabernakel, einen aus Florenz abzuleitenden Typ an, der in Ungarn außerordentliche Verbreitung fand, darunter drei Originalstücke (Kat. Nr. 800—802).

Im letzten Saal wurde als besondere Einheit die Bakócz-Kapelle an der Kathedrale in Esztergom, das am besten erhaltene architektonische Denkmal der ungarischen Renaissance gezeigt. Ihre Bedeutung besteht aber nicht allein darin. Sie vertritt eine vollkommene Lösung des Problems der toskanischen Quattrocento-Architektur, des idealen Zentralbaus, und zwar die früheste — und dem Bestreben der Renaissance nach Harmonie am ehesten entsprechende — unter den zahlreichen Varianten des Typs, die nördlich der Alpen errichtet wurden. Die Kapelle strahlt durch die Vollkommenheit der architektonischen Harmonie, durch die Feinheit der Steinmetzarbeit und durch die Erhabenheit und Wärme der roten Verkleidung aus ungarischem Marmor die feierliche Größe des frühen Cinquecento aus. Dieser Raum war ein wahres ausstellungstechnisches Bravourstück: Der prächtige Bau wurde nicht nur durch die übliche Foto-Dokumentation vergegenwärtigt, sondern durch alte Stiche, Architekturzeichnungen aus dem vorigen Jahrhundert sowie durch originale Werkstücke, all dies ergänzt durch Dokumente über die Kapelle und den Stifter, u. a. das Siegel und die Porträtmedaille des Thomas Bakócz und der Ablaßbrief für die Kapelle. Dieser prächtige Bau übte selbstverständlich eine große Wirkung auf das ganze Land aus; eine kurze Zusammenstellung dokumentierte den Einfluß der Kapelle, der über die inneren Landesteile hinaus (Kat. Nr. 795b) bis Klausenburg und Leutschau (Kat. Nr. 829) reichte. Mit zahlreichen Werkstücken der Werkstatt der Bakócz-Kapelle aus rotem Marmor wurde auch die Grabplatte des Erzbischofs von Gnesen (Gniezno), Johannes Laski, nach Polen geliefert (Kat. Nr. 840e). Unter den hier ausgeführten Werken ist der Tabernakel in Pécs das bedeutendste, an dem klassische Monumentalität mit feinsten Ausführung gepaart ist (Kat. Nr. 827).

Beim Eintritt in diesen Saal wurde der Besucher vor allem von einer Reihe Kopien von Grabmälern an der einen

Längswand beeindruckt. Die fünf Grabplatten in Originalgröße boten einen imposanten Anblick, wobei dank der sorgfältigen Ausführung selbst die feinsten Details zu genießen waren (Kat. Nr. 835—839). Auf den ersten Blick war man erstaunt, nach einiger Überlegung und genauer Beobachtung verwundert, weil man bemerkt hat, daß die Monumentalität der Figuren bei weitem nicht nur ihrem großen Format zu verdanken ist. Eine mindestens ebenso große Rolle kommt dabei ihrer Kraftfülle, ihrer gesteigerten Plastizität und ihrer Statik zu. Diese Merkmale stechen besonders dann ins Auge, wenn man sie mit ritterlichen Grabmälern anderer Länder vergleicht: Die Figuren sind ebenso gepanzert, aber eher schwebend und viel schlanker, weniger organisch und meistens auch flacher gearbeitet. Auf die Meister in Buda oder Esztergom blieben die Bronzestatuen im Palast des Königs Matthias nicht ohne Wirkung, besonders die gepanzerten Standfiguren des Königs, seines Vaters und seines Bruders. Diese Grabmäler aus Marmor aus der Umgebung von Esztergom wurden gewiß von Meistern der Esztergomer Werkstätten angefertigt, die auch Gelegenheit hatten, die vor dem Palast aufgestellten, also jedermann zugänglichen Statuen zu bewundern. Die Grabplatten der gepanzerten Ritter standen nicht allein, daneben waren die verschiedensten Typen von Grabmälern (teils die Marmorplatten selbst, teils ihre Fotos), von Prälaten-Gräbern bis zu Grabplatten von Handwerkern, vertreten. Es zählt zu den Ergebnissen dieser Ausstellung, daß aus Anlaß der Zusammenstellung der Katalogtexte die Autorin Gelegenheit fand, die Grabmäler-Typen genau abzugrenzen und die Entwicklungslinien nachzuzeichnen.

Ein kleineres Ensemble aus sechs Exponaten hat einen Ausblick auf die weitere Entwicklung der Renaissancebaukunst in Ungarn auch über die Zeitgrenze von 1541 hinaus geboten.

Die nächste und letzte Einheit im letzten Raum umfaßte die anderthalb Jahrzehnte zwischen der verlorenen Schlacht bei Mohács und dem Fall von Buda, eine Zeit also, die durch die Feindseligkeiten eines Königs und eines Gegenkönigs sowie durch die rasche Verbreitung des Protestantismus gekennzeichnet war, und in der der Tätigkeitsbereich der Künstler auch wegen der ausgebliebenen kirchlichen Aufträge merklich eingeschränkt wurde. Zur selben Zeit wurde aber die Pflege der ungarischen Sprache zum nationalen Anliegen, und die zuvor überwiegend lateinische Literatur wurde von nun an unerwartet rasch und zum überwiegenden Teil auf ungarisch gepflegt. So ist es begründet, daß die letzte Einführung vom Literaturhistoriker Tibor Klaniczay stammt. Zu Beginn dieses Abschnittes wurde eine historische Übersicht — unter anderen mit der ältesten Karte des Landes (Kat. Nr. 849) — geboten, dann folgten die Türken, dargestellt durch ihre christlichen Gegner (Kat. Nr. 854—860), die Schlacht bei Mohács, wie sie in den Miniaturen der siegreichen Türken verewigt wurde (Kat. Nr. 861a—e), und schließlich aus der Reaktion von Westeuropa auf das Ereignis Flugblätter sowie je eine Schrift von Luther und Erasmus (Kat. Nr. 865—866). Logisch knüpften sich hier die Waffen der Zeit an, gewöhnliche Stücke und Prunkwaffen, darunter eine Schulter von einem Harnisch, der angeblich König Ludwig II. gehörte (Kat. Nr. 870). Unter den Exponaten, die an das labile Königreich von Johannes Szapolyai erinnerten, waren die Wappenbriefe am sehenswertesten, obwohl keiner von ihnen das Niveau der Jagiellonenzeit erreicht (Kat. Nr. 884—887). Es ist bezeichnend für die Lage von damals, daß jedes Wappenbild ein kriegerisches Ereignis, eine Heldentat gegen die Türken zeigt: Nur solche Taten wurden in jener Zeit in Ungarn als Verdienst angesehen. Mit den letzten sechs Exponaten waren in der Ausstellung die ersten Druckwerke in ungarischer Sprache vertreten: Teilübersetzungen aus der Bibel, die Fabeln von Ásop und ein sechssprachiges Wörterbuch. Sie veranschaulichten die Verlagerung der Energien des Landes auf ein zuvor nicht genügend kultiviertes Gebiet, das durch die humanistische Wissenschaft angespornt wurde und das sich als Ersatz für den Verlust der Bautätigkeit, die wegen des allgemeinen Armuts unterbleiben mußte, und der Kirchenkunst, die infolge der Verbreitung der Reformation immer mehr von ihrer Daseinsberechtigung einbüßte, anbot.

Den wissenschaftlichen und technischen Vorbereitern der Ausstellung gebührt umso größere Anerkennung, als für ihre Tätigkeit, also für die Erarbeitung der Konzeption der Aus-



stellung, für die Vorbereitungen und für den Aufbau der Ausstellung sehr wenig Zeit zur Verfügung stand, nicht einmal ein Jahr, und gewiß nicht die allgemeinen üblichen 3–4 Jahre. Es ist nicht uninteressant, in diesem Zusammenhang einen Satz aus der Einleitung von Prof. Ruprecht Feuchtmüller, dem wissenschaftlichen Leiter der ebenfalls hier, auf der Schallaburg veranstalteten Ausstellung »Renaissance in Österreich« zu zitieren: »Anschließend einige herzliche Dankesworte. Zunächst dafür, daß der schon 1967 geäußerte Plan einer Renaissance-Ausstellung in der . . . Schallaburg verwirklicht werden konnte.« Die fragliche Ausstellung wurde 1974 eröffnet, seinerzeit standen also fast ebenso viele Jahre zur Verfügung wie diesmal Monate. Für ein Team, das an ein normales Arbeitstempo gewohnt ist, erscheint so ein kurzer Termin unglaublich; es hatte auch tatsächlich zur Folge, daß die gebotene Umsicht zuweilen unmöglich war. Der überwiegende Teil der Autoren verfaßte die Beiträge auf ungarisch, diese mußten erst übersetzt werden, die Autoren und die Übersetzer arbeiteten in Budapest, die Druckerarbeiten wurden aber in Österreich ausgeführt. Wegen des überspannten Tempos konnten die Autoren keine Korrekturen lesen, was offenbar ein Risiko bedeutete. So kommt es auch vor, daß bei zwei Illustrationen die Unterschrift »Kat. Nr. 215« zu lesen ist und daß derselbe Turm der königlichen Burg auf S. 275 »Stumpfer Turm«, auf S. 277 »Rumpfturm« heißt. Auf S. 361 steht einmal »Quattrocento« für »Cinquecento«. Derselben Umstand ist die verhältnismäßig hohe Zahl der Druckfehler zuzuschreiben, die manchmal eher komisch sind (»anspruchsvoll« für »anspruchsvoll« auf S. 622; »Wintergrund« für »Hintergrund« auf S. 538), anderswo finden sich aber auch gravierende Fehler, die zur Verwechslung von Personen oder Orten führen (auf S. 624 steht irrtümlicherweise »Kalbsdorf« statt »Kabsdorf«, und auf S. 638 ist die Signatur des Tischlermeisters »FON KASE GREG TISLE« statt »von Käsmark« mit »von Leutschau« aufgelöst). Ebenfalls daraus resultieren die Unterschiede in den Literaturangaben. In manchen Fällen werden weniger bedeutende Beiträge sorgfältig aufgezählt, anderswo beruft sich der Autor der Katalogbeschreibung nur auf ein zusammenfassendes Werk. In den meisten Fällen wird auf Jolán Baloghs Buch, *A művészet Mátyás király udvarában* (Die Kunst am Hof des Königs Matthias), Budapest 1966, verwiesen. Das ist an sich verständlich und richtig, bietet doch diese mit beispielloser Gründlichkeit zusammengestellte Arbeit von imposantem Umfang (an die 1000 Seiten) eine unerschöpfliche Fundgrube zur Kunstförderung des großen Herrschers, in der die zeitgenössischen Quellen ausführlich und in der Originalsprache zitiert und auch die neuerzeitlichen Bearbeitungen eingehend registriert sind. Bedauerlicherweise ist dieses Buch aber nur auf ungarisch erschienen, so daß es außerhalb Ungarns nur in den größten oder den spezialisierten Fachbibliotheken zugänglich ist. Obwohl der Benutzer des Katalogs durch Baloghs Buch tatsächlich weitergeführt werden könnte, ist ihm auf diese Weise wahrscheinlich dennoch nicht gedient. Bezüglich der hier ausgestellten Kunstwerke gibt es so wenig Literatur in den Welt-sprachen, daß es sich gelohnt hätte, das englisch erschienene zusammenfassende Werk von Jan Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary, Bohemia, Poland*. Oxford, Phaidon, 1976 anzuführen. In diesem Zusammenhang muß noch ein umfassendes Werk einer ungarischen Autorin erwähnt werden; das reich illustrierte Buch — auf Deutsch und Englisch — ist aber für den Katalog zu spät erschienen, so daß es nur bei manchen Beschreibungen angeführt wird: Rózsa Feuer-Tóth, *Renaissance-Baukunst in Ungarn, Budapest, Corvina, 1981 bzw. Renaissance Architecture in Hungary, Budapest, Corvina, 1981*.

Sehr gut sind die Verweise zwischen den einzelnen Katalognummern, vielleicht hätte man in dieses System auch die einleitenden Studien einbeziehen können. Es ist nicht besonders störend, aber im letzten Drittel des 20. Jh. einigermaßen überraschend, daß die Vornamen ohne Ausnahme ins Deutsche übersetzt sind. Diese Folgerichtigkeit ist in der Schreibweise der Ortsnamen nicht zu erkennen: sie kommen bald auf Ungarisch oder auf Deutsch, bald in ihrer slowakischen oder rumänischen Form vor. Da die Ortsnamenkonkordanz nicht alle Ortsnamen enthält, wird ein Forscher, der sich in der ethnischen Zusammensetzung des Karpatenbeckens und in den hiesigen Sprachen nicht gut auskennt, vor manche Schwierigkeiten gestellt.

Sehr erfolgreich waren die Anordnung der Ausstellung und die verwendeten Installationen. Das Gesamtbild war überall ausgeglichen, die Installationen verdrängten nirgendwo die Exponate. Die Säle waren ziemlich voll, aber die Überhäufung konnte — wenigstens an den Stellen, wo man damit rechnen mußte, daß die Besucher länger stehenbleiben — vermieden werden. Zuweilen waren Buchenbände, Medaillen, Siegel, weniger anziehende Ausgrabungsfunde ziemlich nahe beieinander ausgestellt, aber vor solchen Stücken häufen sich die Besucher seltener. In verhältnismäßig engem Raum waren die Kodizes der Bibliotheca Corvina ausgestellt, hier regte aber das gedämpfte Licht die Besucher zum schnelleren Fortschreiten an; ein stärkeres Licht hätte gewiß den Kunstschätzen geschadet.

An einer einzigen Stelle empfand man eine Störung, in der Burgkapelle, wo an den Wänden rund herum architektonische und bildhauerische Details des königlichen Palastes von Visegrád gezeigt wurden, in der Mitte des Raumes stand aber eine Tumba, die gute hundert Jahre jünger ist; dieses Hindernis ließ sich aber keinesfalls beseitigen — nicht nur wegen des Gewichts, auch deswegen, weil darin Hans Wilhelm von Losenstein begraben liegt, der das Schloß Schallaburg im Renaissancestil ausbauen ließ. So kann man den Veranstalter selbstverständlich keine Vorwürfe machen. Man könnte vielleicht nur eine Kleinigkeit bemängeln: der einheitliche, sehr helle Hintergrund beeinträchtigte die Wirkung der Kunstwerke aus rotem Marmor. Deshalb sind diese Exponate viel dunkler als nötig erschienen, und die letzten Feinheiten der Bearbeitung kamen nicht voll zur Geltung.

Zuletzt noch einige Gedanken zum Titel der Ausstellung. Die Zeit zwischen 1458 und 1541 war in Ungarn die Epoche des Übergangs, in der die Renaissance hier Fuß faßte und sich dann allmählich verbreitete. Es wurde bereits mehrfach erwähnt, daß die Rezeption sowohl bei den Auftraggebern als auch bei den Künstlern stufenweise vor sich ging. Selbst im Königspalast des Königs Matthias in Visegrád erhielt der Laubengang des Ehrenhofes im Jahr 1484 ein gotisches Gewölbe, obwohl die königlichen Bauten zu den wichtigsten Vertreibern des neuen Stils zählten. Die Ausstellung wäre viel zu einseitig ausgefallen, hätte sie nur jenen Erscheinungen Rechnung getragen, die bereits voll dem Renaissancegeschmack entsprechen. Die Betonung lag zwar nicht daran, aber die Veranstalter haben berechtigterweise auch das gotische Antlitz der Epoche gezeigt. In manchen Bereichen wäre es auch nicht möglich, diese Erscheinungen ohne Qualitätsverlust außer acht zu lassen. In der Goldschmiedekunst sind die italienischen Züge ziemlich spät erschienen, und die beste Schöpfung der Tafelmalerei der Zeit, die des Meisters M. S. repräsentiert die Spätgotik und nicht die Renaissance. Die Ausstellung hat also im Endergebnis mehr geboten als der Titel ahnen ließ, aber das ist viel besser so, als müßte man jetzt von nicht erfüllten Erwartungen berichten.

J. Végh

#### SPANISCHE GEMÄLDE AUS BUDAPEST IM SPIEGEL DER AUSSTELLUNG »VON GRECO BIS GOYA« (MADRID, MÜNCHEN UND WIEN, 1981/2)

Am 1. Dezember 1981 wurde im Prado die Ausstellung »Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centro europeas« eröffnet. Diese Ausstellung, erweitert durch Leihgaben des Prado und anderer spanischer Museen, wurde danach im Frühjahr des Jahres 1982 unter dem Titel »Von

Greco bis Goya« im Haus der Kunst, München, und im Künstlerhaus, Wien, gezeigt. Die Ausstellungsreihe wurde im Juli 1982 in Wien abgeschlossen. Obwohl die Ausstellung in Budapest nicht gezeigt werden konnte, ist ihre Einschätzung vom ungarischen Gesichtspunkt aus dennoch zeitgemäß und





Abb. 1. El Greco: Die Entkleidung Christi, Budapest, Museum der Bildenden Künste

begründet, weil das Museum der Bildenden Künste mit 12 Gemälden an diesem großartigen Unternehmen teilgenommen hat.<sup>1</sup>

Die Leitung des Hauses der Kunst hatte sich seit Jahren darum bemüht, dem deutschen Publikum die Entwicklung der spanischen Malerei anhand der wichtigsten Meister von Greco bis Goya vorzustellen.<sup>2</sup> Die Bedingung für die Ausstellung war die Leihgabe von 48 Gemälden aus dem Prado, Deutschland, obwohl relativ reich an spanischen Gemälden, wäre kaum in der Lage gewesen, dem Prado eine entsprechende Austauschausstellung zu sichern. Deshalb wandte sich die Leitung des Hauses der Kunst an das Kunsthistorische Museum Wien, an die Eigentümer der Sammlung Harrach in Rohrau und an das Museum der Bildenden Künste Budapest mit der Bitte, sich an der Ausstellung zu beteiligen.

Die Ausstellung bot dem Museum der Bildenden Künste eine Gelegenheit, die Größe und Bedeutung seiner spanischen Sammlung auch Westeuropa vor Augen zu führen.<sup>3</sup> Zum ersten Mal konnte der wissenschaftliche Standpunkt zu den Gemälden aus Budapest im Rahmen der Vergleichsmöglichkeiten innerhalb dieser Ausstellung kontrolliert werden.

Zur Ausstellung wurde ein spanischer und ein deutscher Katalog herausgegeben.<sup>4</sup> Im deutschsprachigen Katalog zeichnet A. E. Pérez Sánchez unter dem Titel »Die spanische Malerei von El Greco bis Goya« ein umfassendes Bild von der Entwicklung der spanischen Malerei und den bestimmenden Einfluß der italienischen und niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert. Der Caravaggismus verbreitete sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts über ganz Europa und fand auch in

Spanien Anhänger. Die spanische Gesellschaft drängte jedoch im 17. Jahrhundert der spanischen Malerei eine relativ einseitige Entwicklung auf. Das Auftreten und die Ansprüche der Bürgerschaft in Nordeuropa stimulierten die Entwicklung des Genrebildes, der Landschaft und des Stillebens. Diese treten jedoch in der spanischen Malerei des Siglo de Oro nur selten auf. Velázquez' wie auch Murillos Genrebilder bilden im 17. Jahrhundert Ausnahmen. Die Stilleben haben meistens eine allegorische oder religiöse Bedeutung. Pérez Sánchez sieht in der Portraitmalerei des 17. Jahrhunderts die höchste Stufe der spanischen Malerei. Daneben blühte dank kirchlicher Aufträge die religiöse Malerei. Der spanische Hof bestellte, von einigen Ausnahmen abgesehen, Bilder mit historischen und mythologischen Themen, Landschaften und Jagdbilder zu Dekorationszwecken bei flämischen und italienischen (römischen und neapolitanischen) Malern, später seit dem 18. Jahrhundert bei italienischen und französischen Malern. Pérez Sánchez bietet vom 17. Jahrhundert ein umfassendes Bild mit dem Anspruch auf Vollständigkeit, in dem wir neben den bedeutendsten Meistern die Ausbildung der wichtigsten Schulen verfolgen können. Bei der Auswahl der Werke zur Ausstellung jedoch hat man sich mehr um eine nuancierte Darstellung der großen Maler bemüht. So ist El Greco mit 8, Velázquez mit 9, Zurbarán mit 9, Murillo mit 8 und Goya mit 13 Werken vertreten, die aus den verschiedenen Schaffensperioden der Meister stammen.

In ihrer Studie »Höfische Portraitmalerei Spaniens von Sánchez Coello bis Juan Carreño de Miranda in Österreich« verfolgte Friderike Klauner das Zustandekommen der her-



vorrangenden Bildnissammlungen im Kunsthistorischen Museum und in der Sammlung Harrach. Entsprechend dem Profil beider Sammlungen wurden von dort bedeutende höfische Bildnisse ausgeliehen. Hingegen konnte die Alte Pinakothek München dank der Breite ihrer spanischen Sammlung zu allen Epochen der Entwicklung der spanischen Malerei wertvolle Leihgaben beisteuern, wie J. G. Prinz von Hohenzollern in der Studie »Geschichte der Sammlung spanischer Gemälde in der Alten Pinakothek« feststellt. Diese Auswahl wurde durch die Leihgabe von Meisterwerken aus dem Prado (für München und Wien) und dem Museum der Bildenden Künste Budapest vervollständigt.

Obwohl die reiche Portraitgalerie die Blüte der höfischen Malerei im 16. Jahrhundert hervorragend illustrierte, wirkte die Ausstellung hinsichtlich dieser frühen Stufe etwas einseitig. Die religiöse Malerei war nur durch ein Werk von Morales vertreten. Es fehlte Juan de Juanes, um nur einen der wichtigsten zu nennen. Aus dem Kreis um El Greco wurde nur Pedro Orrente ausgestellt, während einer seiner bedeutendsten Schüler, Luis Tristán, fehlte. Gleichermassen vermißten wir Werke der Brüder Carducho, die auf die Madrider Schule Einfluß nahmen, und von E. Cajés, der ebenfalls zur Madrider Schule gehört. Glücklicher war demgegenüber die Auswahl bei den frühen Vermittlern des Caravaggismus, bei Maino und Ribalta, obwohl hier die Stilleben von Sánchez Cotán fehlten.

Ausgewogen wirkte hingegen die Auswahl der Zeitgenossen und Werkstattmitarbeiter von Velázquez wie J. Ribera, A. Cano, der Gebrüder Rizzi, A. Pereda, J. B. Mazo. Auch Velázquez Nachfolger wie Carreño de Miranda, Claudio Coello, Valdés Leal waren durchweg gut repräsentiert. Trotz des farbigen Bildes fehlten aus der Madrider Schule noch solche Namen wie J. Leonardo, J. A. de Frias y Escalante. Von dem



Abb. 3. El Greco: Die Verkündigung, Budapest, Museum der Bildenden Künste



Abb. 2. El Greco: Christus mit dem Kreuz, Madrid, Museo del Prado

großen Einfluß des Sevillaner Malers B. E. Murillo auf die Umwelt spürte man in der Ausstellung nichts.

Beeindruckend war die Demonstration des spanischen Bodegone durch Werke von Juan van der Hamen y León, J. Arellano, F. de Zurbarán sowie des prachtvollen Luis Meléndez. In diesem Zusammenhang waren vom wissenschaftlichen Standpunkt die bei weitem wichtigsten Werke die signierten Bodegones von F. de Palacios aus der Galerie Harrach und das heftig umstrittene Bücherstilleben aus der Gemäldegalerie Berlin-Dahlem.

Das 18. Jahrhundert wurde durch Meister unterschiedlichen Charakters repräsentiert. Während F. Bayeu und L. Paret y Alcazar mehr der höfischen Richtung zuneigen, sprengt ihr Zeitgenosse F. Goya genial alle Fesseln. Die ausgestellten Werke charakterisierten gut alle Perioden und Stile Goyas und gaben einen Eindruck von dem Schaffen der anderen.

Beim Vergleich des spanischen Katalogs mit dem deutschen fällt auf, daß der spanische Katalog die wissenschaftlichen Positionen besser wiedergibt. Demgegenüber bietet die deutsche Ausgabe mit einem leicht lesbaren Text und stark verkürzten Literaturangaben in erster Linie für das große Publikum eine Erinnerung an die Ausstellung.

Die Ausstellung wurde in relativ kurzer Zeit vorbereitet. Deshalb haben die Autoren keine Möglichkeit zur Korrektur erhalten. Dies ist der Grund, warum in beiden Katalogen mehrere Druckfehler zu finden sind. Ich möchte hier nur auf die wichtigsten Druckfehler bei den Budapestern Gemälden im spanischen Katalog aufmerksam machen.

Alonso Cano: Noli me tangere (Nr. 3, S. 50)

Das Signum befindet sich auf dem *Spaten*, nicht auf dem Stein.

Alonso Cano: Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos (Nr. 4, S. 50) Inv. Nr. 51.2828





Abb. 4. Francisco de Herrera d. A.: Der hl. Josef mit dem Kind, Budapest, Museum der Bildenden Künste

Das Bild wurde 1951 aus der Sammlung Herzog inventarisiert.

Zur Ergänzung der Literatur möchte ich folgendes nachtragen:

Francisco de Goya: La aguadora und El afilador (Nrs. 13 und 14, S. 64)

R. de Angelis, *L'opera pittorica completa di Goya*, Milano 1974, S. 121, Nrs. 481, 482.

Diego Velázquez: El almuerzo (Nr. 44, S. 111)

J. López-Rey, *Velázquez. The Artist as a Maker with a catalogue raisonnée of his extant works*, Lausanne—Paris 1979, S. 15, 196 mit Nr. 9.

In dem deutschen Katalog sind die Texte zu den Bildern in einer verkürzten Form veröffentlicht wurden, wodurch solche Formulierungen entstanden sind, mit denen wir nicht einverstanden sein können:

El Greco: Die Entkleidung Christi (Nr. 31, S. 158)

Das Budapestere Werk steht der ersten Ausführung für die Kathedrale von Toledo ziemlich fern und damit natürlich auch der Replik in München (Nr. 30). So scheint es unbegründet, letztere in Verbindung mit dem Budapestere Werk zu erwähnen.

El Greco: Die Verkündigung (Nr. 35, S. 166)

Ich datierte das Werk um 1600, nicht in das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts (s. spanischer Katalog Nr. 16, S. 68).

Alonso Cano: Bildnis des Infanten Don Baltasar Carlos (Nr. 5, S. 106)

Die Attribution ist durch die Stilkritik und die Angabe bei J. Martínez, *Discursos practicables...* gesichert, vgl. dazu den spanischen Katalog Nr. 4. S. 50.

Diego Velázquez: Bauern bei der Mahlzeit (Nr. 87, S. 274).

Auch von diesem Werk wie von den anderen frühen Bodegones kann man nicht behaupten, daß es in die Sammlung des spanischen Königs gelangt sei. 1777 hat wahrscheinlich Ponz dieses Bild in der Sammlung O'Crouley in Cadix gesehen, vgl. dazu den spanischen Katalog Nr. 44, S. 110 und ausführlich M. Haraszti-Takács, *Quelques problèmes des Bodegones de Velázquez*, *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 41 (1973) 21—48.

Francisco Herrera, gen. el Viejo: Der hl. Josef mit dem Christuskind (Nr. 39, S. 174)

Den Einfluß von Velázquez sehen wir in erster Linie bei der Ausführung der Landschaft, vgl. spanischer Katalog Nr. 20, S. 73. Wir bedauern auch, daß in der deutschen Ausgabe die Monographie von Martínez Ripoll ausgeblieben ist, weil der Autor mit Recht bei der Analyse des Werkes die Jahreszahl 1645 gelesen hat, vgl. A. Martínez Ripoll, *Francisco de Herrera »el Viejo«*, Sevilla 1978, S. 165, Nr. P. 89.

Francisco Goya: Mädchen mit Krug und der Schleifer (Nr. 25 und 26, S. 146)

Bei der Beschreibung der Werke halten wir den Gebrauch des Ausdrucks »drastischer Realismus« für unzutreffend, vgl. spanischer Katalog Nr. 13 und 14, S. 64. Denn in Goya erblickt man eher den »Vorläufer des Impressionismus«. In diesem Zusammenhang ist gerade die »Wasserträgerin« wegen der Pinselührung und der Farbgebung zu nennen. Im deutschen Katalog fehlen die Daten zur Herkunft beider Bilder, was ich hier aus meinem Manuskript nachtragen möchte: »Beide Werke werden in dem Inventar von 1812 unter den Bildern von Xavier de Goya genannt: Eine Wasserträgerin und ihr Pendant mit der Nummer 13.« Der Schleifer wurde für die Sammlung Esterházy 1820 auf der Versteigerung der Sammlung Kaunitz in Wien erworben (Inventar Journal 1820, Nr. 1028). 1822 wurde die Wasserträgerin aus der zurückgebliebenen Auktionsmasse von Artaria, Wien, für die Sammlung Esterházy gekauft (Inventar Journal 1822, Nr. 1100).

Ich kann innerhalb dieser Rezension nicht alle, meist gut bekannte Werke einschätzen. In ihrem Zusammenhang möchte ich mich auf die Einschätzung des Rangs und der Stellung der Gemälde aus Budapest beschränken.

El Greco's »Expolio« war eines der frühesten Werke in der Ausstellung. Zweifellos ist das Gemälde aus dem Museum der Bildenden Künste ein gemeinsames Werk des Meisters und seiner Schule. Darauf weisen die unausgewogene Komposition, die Zusammenballung der Gestalten, die ungewohnte Wolkenform usw. hin. Die Komposition in Halbfiguren kann noch unter dem Einfluß der Studien des Meisters in Venedig entstanden sein, worauf E. W. Palm hingewiesen hat.<sup>5</sup> So scheint auch eine Datierung um 1580 annehmbar, was etwas früher als die bisherige Datierung liegt.<sup>6</sup> Die Hand des Meisters sehe ich in erster Linie in der Pinselührung bei der Gestalt des Christus und besonders seines Gesichtes. Das Gesicht Christi läßt sich mit dem Gesicht von Christus im Prado vergleichen, der das Kreuz umarmt.<sup>7</sup> Zwischen beiden Gesichtern sehe ich einen wesentlichen Zusammenhang, obwohl das Bild im Prado später datiert wird.<sup>8</sup>

Die Eigenhändigkeit der »Verkündigung« von El Greco halten wir nach der Ausstellung für zweifelsfrei, wo das Bild neben der »Krönung Mariae« aus dem Prado hing (Wien). Dieses Bild steht hinsichtlich der Datierung und der Malweise dem Budapestere Bild sehr nahe.<sup>9</sup> Der Vergleich zwischen den beiden Bildern mit ähnlich dünner Malschicht und Malstruktur scheint auf der Hand zu liegen. Der lilabraune Grund scheint durch die Bildoberfläche durch. Der blaugrüne Himmel setzt sich aus großen Farbflecken zusammen. Ebenfalls





Abb. 5. Claudio Coello: Der hl. Dominikus, Budapest, Museum der Bildenden Künste



Abb. 6. Claudio Coello: Der hl. Dominikus, Madrid, Museo del Prado

sind die Malweise der Figuren in kleinen Pinselstrichen und die Modellierung der lilagrauen Wolken vergleichbar. Eine ähnliche Datierung der beiden Werke legt sich auch wegen der übereinstimmenden Art der Signatur nahe.<sup>10</sup> Die späteste akzeptierbare Datierung liegt um 1600, wir halten auch eine Datierung zwischen 1592–1600 für möglich.

Velázquez »El Almuerzo« war das früheste Werk des Meisters in der Ausstellung und gleichzeitig der einzige Vertreter seiner Bodegones aus Sevilla. Das spanische Publikum interessierte sich besonders für dieses Werk, weil alle Vertreter dieser Gattung aus der Sevillaner Zeit ins Ausland gekommen sind.<sup>11</sup> Die Bedeutung des Bildes wurde in Madrid und Wien durch die Hängung in der Raumachse betont.

Francisco de Herrera d. Ä. hat den »hl. Josef mit dem Jesuskind« für den Convento de San José de mercedarios descalzos in Sevilla gemalt. Das Bild wurde für die Ausstellung im Jahr 1981 restauriert.<sup>12</sup> Die Restaurierung war wegen der starken Verschmutzung der oberen Lackschicht begründet. Die darunterliegenden Farbschichten waren nur gebrochen sichtbar. Nach der Reinigung kamen die leichte Malweise und der kontrastreiche Farbaufbau auf der fast unberührten Malfläche heraus.<sup>13</sup> Drei Jahre später, im Jahr 1648, hat Herrera das Thema noch einmal gestaltet und signiert. Dieses Werk befindet sich heute im Museum Lázaro Galdiano in Madrid. Die Fachliteratur hat dieses Werk gegenüber dem Budapester Gemälde für ein Werk höherer Qualität gehalten. Letzthin hat es noch Martínez Ripoll so eingeschätzt.<sup>14</sup> Diese Einschätzung muß, so fühlen wir es, nach der Restaurierung des Budapester Gemäldes revidiert werden. Die weichere und

spontanere Modellierung des Budapester Gemäldes macht dieses zweifellos zu dem wichtigeren Werk. Die etwas trockene und einfallslose Art besonders hinsichtlich der Malweise des Haars und Gesichtes vom hl. Josef lassen das Madrider Bild vielmehr als Replik zu dem Budapester Bild auffassen.

Unter den Leihgaben aus dem Museum der Bildenden Künste wurde auch das »Bildnis des Infanten Don Baltasar Carlos« für die Ausstellung restauriert.<sup>15</sup> Das Werk, früher der Werkstatt von Velázquez oder J. B. M. del Mazo zugeschrieben, wurde auf dieser Ausstellung zum ersten Mal unter dem Namen Alonso Cano vorgestellt.<sup>16</sup> Die neue Attribution konnte besonders in Madrid gut kontrolliert werden, wo solche Werke des Meisters zu finden sind, die als stilkritische Analogien zur Attribution gedient haben.<sup>17</sup> Nach Abnahme der gelben Lackschicht verstärkte sich die Tiefe des Bildes, seine kontrastreiche Farbwelt zwischen dem dunklen Anzug des Kindes und hellen silbergrünen Hintergrund.<sup>18</sup>

Alonso Canos »Noli me tangere« war auf der Ausstellung das einzige signierte Werk des Meisters und demonstrierte seine reife Periode. Alonso Cano hat Zeit seines Lebens seine Malereien nach Vorbildern geschaffen. Bei dem »Bildnis des Infanten Baltasar Carlos« ist der Einfluß von Velázquez deutlich spürbar, während »Noli me tangere« sicher auf das Bild Correggios im Prado zurückgeht.<sup>19</sup>

»Die Heilige Familie« von Francisco de Zurbarán ist seit Beginn des Jahrhunderts der Forschung als eines der späten signierten Werke bekannt. Als solches bietet es einen Anhaltspunkt für die Einordnung anderer Bilder aus dieser Periode. Im Vergleich zu den Bildern von Zurbarán, die außerdem in



der Ausstellung zu sehen waren, illustrierte es den lyrischen Charakter des Spätwerkes.

B. M. Murillos Gemälde »Heilige Familie auf der Flucht« und »Heilige Familie mit Johannes d. T.« wurden von den spanischen Kollegen, die eben eine große Murillo-Ausstellung vorbereiteten, als Zeugen für den Übergang zur späten Periode bewertet. Ich glaube, daß die vorgeschlagene Datierung zwischen 1660–70 aufgrund der Murillo-Ausstellung eventuell verfeinert werden könnte. Aufgrund der Ähnlichkeiten im Aufbau und in der Farbgebung der Bilder »Heilige Familie mit Johannes d. T.« und »hl. Thomas von Villanueva«,<sup>20</sup> das um 1668 datiert wird, und der Ähnlichkeiten zwischen den Engeln auf den Bildern »Die Heilige Familie auf der Flucht« und »Johannes d. T. als Kind«<sup>21</sup> sowie »Das schlafende Christuskind«,<sup>22</sup> die um 1670 datiert werden, halte ich einen Ansatz der Bilder zwischen 1668 und 1670 für möglich.

Claudio Coellos »hl. Dominikus« wurde schon in der Sammlung Esterházy, später auch im Museum der Bildenden Künste praktisch bis auf den heutigen Tag wahrscheinlich aufgrund der falschen Carreño-Signatur für Carreño de Miranda gehalten.<sup>23</sup> Deshalb war die Vorstellung des Werkes im Prado besonders wichtig, weil sich dort der Vergleich mit den nahestehenden Werken wie »Der hl. Rosa von Lima« und »Dem hl. Dominikus« für das Dominikanerkloster Rosarito in Madrid anbot.<sup>24</sup> Beide Bilder sind zwischen 1680 und 1683 entstanden. Das Budapester Werk steht diesen Werken sehr nahe. Es ist möglich, daß es eine Variante zu dem späteren »hl. Dominikus« bildet, mit dem es verwandt in der Pose ist, während es sich im Charakter und in der Raumbehandlung unterscheidet. Die Madrider Heiligen stehen in Nischen, die

sich nach hinten öffnen, und erscheinen festlicher. Die dynamische Malweise des Budapester Werkes und die Portraithaftigkeit des Heiligen beweisen gut das Talent des Malers. Wahrscheinlich würde nach einer Restaurierung der Raumaufbau des Budapester Werkes stärker hervortreten.

Gleich geartete Bilder sind zu Francisco de Goyas »Wasserträgerin« und »Schleifer« im Lebenswerk des Meisters kaum zu finden. Schon der Künstler scheint sich ihrer Bedeutung bewußt gewesen zu sein, als er sie seinem Sohn Xavier im Inventar von 1812 hinterlassen hat. Da die Bilder noch zu Lebzeiten des Meisters in die Sammlung Esterházy gelangt sind, könnte eine weitere Forschung klären, wann und von wem Fürst Alois Wenzel Kaunitz die Bilder in Madrid erworben hat. Man hatte fast den Eindruck, als ob die »Wasserträgerin« zu einem Emblem für die Ausstellung geworden sei. Darin spiegelt sich die Wertschätzung wieder, die dem Bild in der ganzen Welt entgegengebracht wird.

Diese Ausstellung stellte den europäischen Rang der spanischen Sammlung des Museums der Bildenden Künste Budapest unter Beweis, wie dies auch A. E. Pérez Sánchez in seiner Einleitung zum spanischen Katalog unterstrichen hat: »... in dem deutschsprachigen oder mitteleuropäischen Raum wurde niemals etwas Ähnliches zu dieser Ausstellung organisiert, trotzdem in den deutschen, österreichischen und schweizerischen Sammlungen sich bedeutende, manchmal weniger bekannte Werke befinden und in ihrer Nähe Budapest eine der homogensten und qualitativsten spanischen Sammlungen bewahrt, die außerhalb unserer Grenzen studiert werden kann.«<sup>25</sup>

Éva Nyerges

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Bis zum Herbst 1982 erschienen folgende Notizen zur Ausstellung: Boletín del Museo del Prado II, 6 (Septiembre—diciembre 1981) 202–203; Pantheon XL, 2 (April—Juni, 1982) 142–144 (E. W. Palm); Weltkunst 52, 7 (1. April 1982) 912–915 (R. Müller-Mehlis).

<sup>2</sup> Spanish Paintings from El Greco to Goya, Metropolitan Museum of Arts, New York, 1928, war die erste Ausstellung unter diesem Titel. Von den dort ausgestellten Werken hat Jenő Boross aus seiner Kollektion Nr. 56 (Luis Tristán, heutige Inv. Nr. 6373) und Nr. 64 (Zurbarán, heutige Inv. Nr. 6399) nach der Ausstellung dem Museum geschenkt. Außerdem befindet sich im Museum der Bildenden Künste als Deposit Nr. 39 (P. Legote), Nr. 39 und 64 werden heute nicht mehr als spanische Meister geführt. Wichtige Ausstellungen in der letzten Zeit folgten

The Golden Age of Spanish Painting, Royal Academy of Arts, London 1976; La peinture espagnole du siècle d'or de Greco à Velázquez, Petit Palais, Paris 1976;

El Greco to Goya, The National Gallery, London 1981 mit ausschließlich englischem Material.

<sup>3</sup> Unsere spanischen Meister wurden schon vorher in der Sowjetunion ausgestellt:

Spanische Meister vom 16.—19. Jahrhundert, Leningrad 1969; Spanische Gemälde aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest, Moskau 1979 (ohne Katalog).

<sup>4</sup> Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropas, Madrid 1981. — Von Greco bis Goya, München—Wien 1982. Die Texte zu den ausgehlichenen Budapester Bildern und eine kurze Einführung in die Sammlungsgeschichte hat der Verfasser dieser Rezension geschrieben. Im spanischen Katalog wurden 54 Gemälde aus Mitteleuropa aufgeführt, im deutschen Katalog wurden mit dem Material aus Spanien 106 vorgestellt. In der Auswahl gibt es nur wenige Abweichungen: Cerezo »hl. Johannes d. T.« (Kassel) und Velázquez' »Damenbildnis« (Berlin-Dahlem) wurden nur im Prado gezeigt. Hingegen waren zwei Leihgaben aus Köln (Murillo: Alte Frau und Knabe; Meléndez: Stilleben mit Eiern) nur in München und Wien gezeigt. Außerhalb des Katalogs wurden in München und Wien einige hauseigene Gemälde zugefügt.

<sup>5</sup> s. Anm. 1.

<sup>6</sup> Pigler, A.: Katalog der Galerie Alter Meister, Budapest 1967, S. 289 (Inv. Nr. 50.747); aus den 1580iger Jahren; Wethey, H. E.: El Greco and His School, Princeton, N. J. 1962, Bd. II, S. 187; aus dem 17. Jahrhundert; Haraszi-Takács, M.: Spanische Meister, Budapest 1966, Tf. 8: Anfang der 1580iger Jahre.

<sup>7</sup> Madrid, Prado Inv. Nr. 822.

<sup>8</sup> Auf den Zusammenhang des Bildes mit dem »Expolio« hat schon Busuioceanu hingewiesen, s. F. J. Sánchez Cantón, Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas, Madrid 1972, S. 299 f. Das Bild ist in verschiedenen Varianten bekannt,

von denen die Variante aus dem Metropolitan Museum of Arts, New York, im Katalog »El Greco de Toledo«, Madrid 1982, Fig. 110, S. 238 zwischen 1585–95 datiert wird.

<sup>9</sup> Budapest Inv. Nr. 3537; Madrid, Prado Inv. Nr. 2645.

<sup>10</sup> Signatur nach Pigler: Katalog, S. 285: doménikos theotokopoulos epoieí; Signatur des Madrider Bildes nach dem deutschen Katalog Nr. 33, S. 162: doménikos Theotokó... e'poei.

<sup>11</sup> Die Parallele unseres Bildes aus Leningrad wurde gleichfalls in der Ausstellung »Tesoros del Ermitage«, Madrid 1981, S. 26–27, ausgestellt.

<sup>12</sup> Das Gemälde hat Tünde Réti restauriert. Die Jahreszahl wurde früher 1643 gelesen, vgl. Pigler, Katalog, S. 310 Inv. Nr. 5895, sie muß jedoch 1645 gelesen werden.

<sup>13</sup> Bei der Restaurierung kamen das blaue Kleid und der goldgelbe Umhang von Josef sowie das rotlila Gewand von Jesus und das Graublau der Hintergrundslandschaft deutlich heraus. Kleinere Pentimenti sind an der Hand von Josef und am Armel seines Kleides zu erkennen.

<sup>14</sup> Martine Ripoll, A.: Francisco de Herrera »El Viejo«, Sevilla 1978, S. 167, P. 91: De mayor calidad que el lienzo húngaro.

<sup>15</sup> Das Bild restaurierte Miklós Mór.

<sup>16</sup> Nyerges, E.: El retrato de Don Baltasar Carlos en el Museo de Bellas Artes de Budapest, Archivo Español de Arte No. 222 (1983) 143–150. Pérez Sánchez hat in der Einleitung zum spanischen Katalog auf die neue Attribution hingewiesen, s. spanischer Katalog S. 9.

<sup>17</sup> Alonso Cano: La Virgen y el Niño Prado (Inv. Nr. 627) für die Pflanzen-details; Alonso Cano: Jesus y la Samaritana (Academia de San Fernando) für das Laub.

<sup>18</sup> Während der Restaurierung tauchten um den Kopf dunklere Linien auf, und die rechte Hand war steiler zum Himmel erhoben. Pentimenti erschienen bei dem Haar und bei der Tracht um die Hüftgegend. An der Nase auftretende frühere Fehlstellen wurden wieder ergänzt.

<sup>19</sup> Inv. Nr. 111.

<sup>20</sup> Bartolome Esteban Murillo (1617–1682), Madrid 1982, Kat. Nr. 42, S. 192

<sup>21</sup> Murillo, Kat. Nr. 59, S. 216.

<sup>22</sup> Murillo, Kat. Nr. 60, S. 218.

<sup>23</sup> Pigler: Katalog, S. 127 f. Inv. Nr. 768 als Carreño; Haraszi-Takács, M.: Spanyol mesterek (Spanische Meister), Ausstellungskatalog, Budapest 1965, S. 9 f. als Carreno, jedoch wird die Signatur verworfen; Baretini Fernández, J.: Juan Carreño, pintor de Cámara de Carlos II, Madrid 1972, S. 44 als Carreño.

<sup>24</sup> Gaya Nuño, J. A.: Claudio Coello, Madrid 1957, S. 35 erkennt den Zusammenhang zwischen den Werken nicht.

<sup>25</sup> Spanischer Katalog, Einleitung S. 8.

#### FRANZ MATSCHE: DIE KUNST IM DIENST DER STAATSIDEE KAISER KARLS VI.

Berlin—New York, 1981. Walter de Gruyter Verlag. I—II.

Das neuerschienenen zweibändige Buch führt den Untertitel »Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des »Kaiserstils«. Es gehört zu jenem Typ verhältnismäßig seltener Publikationen, die die Kunstgeschichte als integrierenden Teil der allgemeinen Geschichte sehen und interpretieren und bei denen Darstellungsart und Darstellungsinhalt gegebener

Kunstbestrebungen aufs engste mit den politischen, und allgemeinen kulturellen Umständen verknüpft sind. Daß es sich bei diesem Unternehmen zu erfolgreichen Ergebnissen, und überzeugenden Auslegungen kam, liegt nicht nur an der Tatsache, daß der Verfasser sein Material souverän beherrscht, die in Frage kommenden Erscheinungen aufs gründlichste



erforscht hat, sondern zum Teil auch an dem Umstand, daß hier ein Thema behandelt wird, das sich besonders dieser speziellen Bearbeitungsart eignet.

Nach der Beendigung des spanischen Erbfolgekrieges und der endgültigen Vertreibung der Türken aus dem Donauraum erfolgt in den Ländern der Habsburger Krone ein unerhörter Aufschwung von politischen, finanziellen und kulturellen sowie künstlerischen Erscheinungen, die durch die zentrale Macht, das ist das Kaisertum, bewußt gefördert, geleitet bzw. manipuliert werden. Des Verfassers Untersuchungen zielen darauf, die konkreten Beziehungen von Macht und Kunstunternehmungen darzulegen, die Verknüpfung von politischen Zielsetzungen und künstlerischem Ausdruck und Darstellungsinhalt festzustellen. Nach einer kurzen Einleitung, die die Problemstellung über die Bedeutung des Kaiserstils klarlegt, folgen in drei Teilen die konkreten Abhandlungen über den »Kaiserstil als Kunst des Wiener Kaiserhofes«, II. das »Staats- und Herrscherideal Karls VI. mit besonderer Berücksichtigung der Herrschertugenden und deren Präsentation« und als Abschluß Kapitel III. über die »Gesamtkonzeption und übergeordnete Programmatik« d. i. die Auseinandersetzung der »Bau und Kunstunternehmungen Karls VI. als Bestandteil seiner Politik und als Ausdruck der Herrschertugend.« Es folgt ein Band mit außerordentlich reichem und ausführlichem Anmerkungs-material (mehr als 1700 Nummern), einer gründlichen Bibliographie, Verzeichnissen und Register, sowie Abbildungen auf 165 Tafeln.

Es ist hier natürlich keineswegs möglich den Gedankengang und die reichen Ausführungen genau zu verfolgen, der Rezensent muß sich wohl mit der näheren Betrachtung einzelner wichtigen Elemente und Gesichtspunkte begnügen. Der Grundgedanke des Werkes, daß nämlich »Die Kunst dient als Mittel zur Einwirkung auf die Untertanen und zur Unterstützung bei der Ausübung der Herrschaft«, so daß die Kunstunternehmungen »Karls VI. auf künstlerischem Gebiet zu seinen Taten als Regent und Politiker zu rechnen« sind, ist wohl unanfechtbar. Auch das Postulat, die Werke als Verkörperung der Staats- und Herrscherideologie, in Hinblick auf ihre propagandistische Funktion und Repräsentationsaufgaben zu berücksichtigen, scheint wohlbegründet zu sein. Der folgerichtige Schritt, sie »hinsichtlich ihrer Motivation, des Anlasses ihrer Entstehung und ihrer praktischen und ideellen Zweck- und Zielbestimmung zu beurteilen« führt eindeutig zur Auslegung des programmatischen Charakters ihrer Funktion, ihrer Formensprache und ikonologischen Aussage. Der vielleicht bestgelungene, weil am meisten faktenbezogene Teil von Matsches Beweisführungen ist jener, der eben die von der Zentralmacht inspirierten und konkret verfaßten Programme und Kunstkonzepte verfolgt. Schriftquellen, zum Teil auch erhaltene Kunstwerke stehen in diesem Zusammenhang ausgiebig zur Verfügung.

Die vom Verfasser verwendete Methode der Berücksichtigung von verschiedener, auch außerkünstlerischer Faktoren hat seinen Vorteil darin, daß die zeit- und ortsbedingten Zusammenhänge deutlicher in Erscheinung treten und daß sich mindestens für eine kurze Periode eine ziemlich weitwir-

kende Kunstkonzeption nachweisen läßt. Nicht zu übersehen dabei ist, wie darauf auch der Autor hinweist, daß die vorherrschenden Vorstellungen der Staatsmacht, das ist die Prinzipien des Kaiserstils, oft von den Möglichkeiten und der Realität weit entfernt blieben und sich eigentlich nur in Ausnahmefällen völlig verwirklichen ließen. Der Nachdruck liegt bei der Erforschung verständlicherweise auf dem Kernproblem; Entstehung, Eigenschaften, Elemente des Kaiserstils im Zentrum ihrer Auswirkung, das ist in Wien. Das Material ist in dieser Hinsicht zweifellos gründlich gewertet und erläutert. Problematischer erscheint dafür die Deutung der Begleiterscheinungen, der unleugbar bestehenden Eigenart und Eigenwillen der einzelnen Länder, die Frage der eventuellen Rückwirkung und Nüancierung, etwa in der Frage von Ungarn und Böhmen. Es ist natürlich auch kaum möglich in einer ersten und einzelnen Zusammenfassung all dieser Probleme gerecht zu werden, auch sind die Grundlagen zur Auslegung dieser Fragen in den einzelnen Ländern (zum Beispiel Mähren, Ungarn, Transsilvanien) viel weniger dokumentiert und bekannt, zum Teil auch wegen Mangel an erhaltenen Monumenten.

Eine Schwierigkeit der Bearbeitung lag überhaupt zweifellos darin, daß Beweis- und Vergleichsmaterial nur in beschränktem Maße zur Verfügung steht. Von zeitgenössischem schriftlichen Material, Dokumenten gibt es nur wenig, vom Kaiser selbst in dieser Beziehung fast nichts, die Kunstwerke sind zum Teil verschwunden oder nicht mehr im ursprünglichen Zustand erhalten. Da ist es ein besonderer Verdienst des Verfassers, daß er alle nur anwendbare Quellen, politische und religiöse Schriften, Flugblätter und Stiche, Medaillen, Kunstwerke und Berichte von Kunstwerken zur Sprache gebracht und somit ein sehr reiches Panorama vor uns gestellt hat. Die einzelnen Postulate des Habsburgischen Idealkonzeptes, die künstlerische Bedeutung und Verwirklichung der Tugendvorstellungen, der »Pietas Austriaca«, die religiöse Verankerung, werden konkret bis in die dominierenden Erscheinungen der Dreifaltigkeits-, Marien-, und speziellen Heiligenverehrung verfolgt und mit der Untersuchung von Kunstwerken im ganzen Bereich belegt. Der profane Bestandteil der Herrscher und Tugendtypologie wird an seine Wurzeln, das römische Cäsarentum zurückgeleitet, das Hercules und Apoll Ideal, die zum Teil die künstlerische Darstellungen mit Karl VI. beherrscht, ausführlich dokumentiert.

Für die Kunstgeschichte im Donauraum ist die Monographie Professor Matsches von ausschlaggebender Bedeutung. Forschungsergebnisse, mitgeteiltes Material, doch in erster Linie Methoden können und sollen auf den einzelnen Gebieten zu weiteren Auslegungen führen und die landeseigene Bestrebungen, die Beziehungen zum Kaiserstil darlegen helfen. Bei der voranstehenden Bearbeitung des Barocks in Ungarn im Rahmen der zusammenfassenden Veröffentlichung der ungarischen Kunstgeschichte in acht Bänden kann das vor uns liegende Werk sicher in so mancher Hinsicht als wichtige Grundlage und Voraussetzung betrachtet werden.

Klára Garas

#### PÁL VOIT: ANTON PILGRAM

Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest, 1982. 472 Seiten, 338 Abbildungen

Das seit mehr als einem halben Jahrhundert zersplitterte Staatsgefüge des Habsburgerreiches bildete im Lauf seiner Geschichte nicht allein eine politische und wirtschaftliche Einheit, sondern in gewissem Sinn auch eine kunstgeographische, deren Zusammenhalt, Ausstrahlungskraft und territoriale Grenzen im Lauf der Jahrhunderte Veränderungen unterlagen, deren Zusammengehörigkeit aber im 18. Jahrhundert, nach Beendigung der Türkenkriege und der Befreiung des Reichsgebietes von den Osmanen voll zur Geltung kam. Doch war die verhältnismäßige Einheitlichkeit der gegenseitigen kulturellen Befruchtung und Förderung auf dem Gebiet der bildenden Künste auch noch im 19. Jahrhundert deutlich zu erkennen und nachweisbar, als die Kultur der verschiedenen Völkerschaften, aus denen sich die Bevölkerung der Habsburger Monarchie zusammensetzte sich mit zunehmender Verbürgerlichung im Rahmen gesonderter nationaler

Kulturen zu organisieren begann. Als aber die politische Einheit der Österreichisch-ungarischen Monarchie mit dem Ende des ersten Weltkrieges aufgehört hat und an ihre Stelle eine Reihe nationaler, selbständiger sog. Nachfolgestaaten trat, schien deren Kunstgeschichtsschreibung die ehemalige kunstgeographische Einheit fast vergessen zu haben. Die Gestaltung der eigengesetzlichen Welt der »eigenen« (nationalen) Vergangenheit nimmt auch heute noch viel Energie und Bedacht der Kunsthistoriker für sich in Anspruch, und vielleicht deshalb fehlte es von allem Anfang an neben den zweifellos berechtigten und notwendigen regionalen Abhandlungen an einer angemessenen Zahl von Studien, die eine Begebenheit oder Erscheinung ohne Rücksicht auf die erst später gezogenen Staatsgrenzen und der mit der Vervollständigung in der Regel einhergehenden späteren politischen, gesellschaftlichen und ideologischen Veränderungen behandelten.



Daß es unter den Autoren solcher Abhandlungen auch mehrere ungarische Forscher gibt, kann weniger letzteren als Verdienst angerechnet werden, als vielmehr dem Umstand, daß sich vor allem die ungarische Kunstgeschichtsschreibung durch die Umstände gezwungen sah, bei der Interpretation der nennenswertesten Kunstwerke auf ungarischem Gebiet solche Fäden in ihre Analysen mit einzubeziehen, bzw. deren Einfluß als Vorbilder zu untersuchen, die zu österreichischen Meistern führen, gleichviel, ob die Kunstwerke von den österreichischen Künstlern gelegentlich eines längeren oder kürzeren Aufenthaltes innerhalb Ungarns oder in ihrer Heimat geschaffen wurden. Wenn diese ungarischen Kunsthistoriker ihre Forschungsergebnisse in einer Fremdsprache veröffentlichten, erwiesen sich solche Publikationen jedenfalls von Nutzen für die kunsthistorischen Forschungen verschiedener Länder Mittel- und Osteuropas. Neben den in den *Acta Historiae Artium* und im *Bulletin des Museums der Bildenden Künste* erschienenen Abhandlungen und Studien denken wir in diesem Zusammenhang in erster Linie an die Monographien über bestimmte österreichische Künstler, wie etwa Andor Piglers Arbeit über Raphael Donner (1930), Klára Garas über F. A. Maulbertsch (1960) und neuestens Pál Voits aufschlußreiches Werk über den österreichischen Barockbaumeister Franz Anton Pilgram, die sich den erwähnten Monographien würdig anreihen.

Franz Anton Pilgram trug den wohlklingenden Titel eines Niederösterreichischen Landschaftsbaumeisters, allerdings wissen wir praktisch nichts über seine Tätigkeit in dieser Funktion. Um so mehr Sakralbauten führte der Wiener Pilgram im seinerzeitigen Ungarn auf, so daß er, was deren stattliche Zahl, aber auch was die Auswirkungen seiner ungarischen Bautätigkeit anbelangt, als bedeutendster, in Ungarn tätiger Barockmeister gilt. Diesen Vorrang teilt er übrigens mit dem Bildhauer G. R. Donner und dem Maler F. A. Maulbertsch.

Pál Voits Buch ist eine »regelrechte« Monographie, die des Baumeisters Franz Anton Pilgram gesamte künstlerische Laufbahn von der Jugend an, als er sich unter Leitung seines Oheims die Grundbegriffe und die handwerkliche Praxis des Baugewerbes angeeignet, bis zu den ersten selbständigen Bauarbeiten und von den ersten eigenen Entwürfen bis zu den späten Schöpfungen, in denen es ihm gelang, eine neue Synthese der individuellen Formvorstellungen mit den Überlieferungen zustande zu bringen. Schauplätze der Bautätigkeit Pilgrams waren innerhalb der ehemaligen Doppelmonarchie, Wien und Niederösterreich, Mähren und Ungarn, zu dem damals auch das heutige Burgenland und die Slowakei zählten.

Der Verfasser konnte sich nur auf eine geringe Anzahl einschlägiger Studien zu stützen. Einige Teilabhandlungen über nennenswertere Bauten Pilgrams, wie z. B. E. Ritters Forschungsergebnisse über Stift Göttweig, H. Dornik-Egers Publikation über Riegersburg und Maria Z. Sterneggs Studie über Szentgotthárd halfen dem Autor zwar bei seiner Arbeit, hingegen sind die neuen Attributionen und die zu ihrer Untermauerung angeführten Argumente ebenso wie die organische Systematisierung des umfangreichen Lebenswerkes Pilgrams das Ergebnis jahrzehntelanger sorgfältiger Forschungen Voits, von denen er einzelne Kapitel schon früher in ungarischer oder deutscher Sprache veröffentlicht hatte. Die Monographie fußt auf einem reichhaltigen archivalischen Material, auf beispielhaften stilkritischen Beobachtungen und nicht zuletzt auf einem Gesamtüberblick über die Entwicklung der mittel- und osteuropäischen Barockkunst. Als besonderes Verdienst muß herausgestrichen werden, daß ein verhältnismäßig wenig bekannter schaffender Künstler innerhalb der Kunstgeschichte des Habsburgerreiches seinen gebührenden Platz erhalten hat.

Die Bearbeitungen der barocken Architekturgeschichte innerhalb der Habsburger Monarchie weichen indessen in der Mehrzahl von den Monographien, die andere Kunstsparten oder deren Meister zum Gegenstand haben, in einem spezifischen Merkmal ab. Das zeigt sich beispielsweise augenfällig, sobald man etwa die Pilgram-Monographie mit der Arbeit über Franz Anton Maulbertsch vergleicht. Jedwede Art Schilderung des künstlerischen Lebenswerkes eines Architekten enthält zwangsläufig weit mehr hypothetische Attributionen und Vermutungen als das Oeuvre eines Malers, und der Mangel

oder auch die Widersprüchlichkeit historischer, bzw. chronologischer Angaben gestattet nicht selten hinter der Zuschreibung an diesen oder jenen Baumeister statt eines Punktes nur ein Fragezeichen. Das will keineswegs besagen, daß der Autor der Architekten-Monographie seinen Stoff weniger beherrscht oder mit geringerer Umsicht und Sorgfalt vorgegangen ist. Vielmehr ergeben sich die methodologischen Abweichungen und Auffassungsunterschiede aus der Natur des behandelten Stoffes und im vorliegenden Fall aus der eigenartigen Baupraxis in der Habsburger Monarchie des 17.–18. Jahrhunderts die von den anderen Kunstsparten abweicht. Eine Künstler-Monographie, deren Ziel die Beschreibung einer individuellen Künstlerlaufbahn, die Erläuterung der inneren Eigengesetzlichkeiten dieser Laufbahn und ihre Einräumung in das gesamte zeitgenössische Kunstschaffen bildet, stellt den Autor vor eine besonders schwierige Aufgabe.

Aus Pál Voits Pilgram-Monographie läßt sich vor allem auch die Lehre ziehen, daß dieser oder jener Entwurf zu einem Bauwerk umsonst den Namen eines bestimmten Architekten trägt, daß zeitgenössische Chroniken oder Aufzeichnungen vergeblich ihn als Schöpfer dieses oder jenes Gebäudes bezeichnen, daß sein Name in der Urkunde einer feierlichen Grundsteinlegung oder als Unterzeichner des mit dem Auftraggeber geschlossenen Vertrags vergebens erscheint, denn keine dieser anscheinend beweiskräftigen Unterlagen allein vermag mit Bestimmtheit als glaubwürdiger Beweis dessen herangezogen werden, daß dieser oder jener Sakral- oder Profanbau tatsächlich von dem archivalisch dokumentierten Architekten stammt. Unter den Händen des Planers, des Programmgestalters, des Entwurfs revidierenden Baumeisters, des mit der Errichtung des Gebäudes betrauten Unternehmers, seines auf der Baustelle anwesenden Bevollmächtigten, des Poliers und der Maurermeister nimmt der Bau häufig in jahrzehntelanger Arbeit Gestalt an, während welcher er allerhand Veränderungen erleiden kann und diese auch oft und oft je nach den Ansprüchen, der Person, dem Geschmack und den verfügbaren Mitteln des jeweiligen Auftraggebers, bzw. der einander ablösenden Ausführenden tatsächlich erlitt, von den nachträglichen Umbauten ganz zu schweigen.

Folglich war das vollendete Gebäude nie in jenem Sinn eine persönliche Schöpfung wie etwa ein Altarbild oder ein Wand-, bzw. Deckengemälde, nicht einmal so wie ein aus der Zusammenarbeit von Malern, Holzschnitzern, Bildhauern und Handwerkern hervorgegangener größerer Altaraufsatz. Da nach der Fertigstellung eines Bauwerks die Änderungen während des Baues sich selbst dann nicht urkundlich nachweisen ließen, wenn die einschlägigen Akten noch vollständig erhalten sind, kann die Frage nach der Autorschaft und nach dem Ursprung nur anhand meist recht fragiler stilkritischer Methoden beantwortet werden. Von der Fragilität dieses Verfahrens sprechen wir deshalb, weil die berufliche Beschlagenheit, die Fachkenntnisse und die Praxis dessen, der es verwendet, die Erscheinung mancher Formen weitgehend zu verändern vermag, andererseits aber auch, weil der Formschatz der künstlerisch weniger hoch qualifizierten Baumeister weit mehr allgemein übliche, der Alltagspraxis der Barockarchitektur zugehörige Elemente in sich vereinigt als jener der ihrer Fähigkeiten wegen hochgeschätzten Begabungen.

Gerade deshalb kann es geschehen, daß die stilkritischen Überlegungen eben ihrer beschränkten Möglichkeiten wegen nicht allein zu unterschiedlichen, sondern auch zu gegensätzlichen Ergebnissen führen, was ganz deutlich auch die Anmerkungen in Verbindung mit den Zuschreibungen veranschaulichen, von denen manche zuweilen scharfe Polemiken gegen die andere Ansichten vertretenden Autoren enthalten. Es ist leicht möglich, daß die kritisierten Verfasser ihren Standpunkt in Repliken verteidigen werden, gewiß ist jedenfalls ein Konsens, nur mit Hilfe eines Zusammenpralls der jeweils vorgebrachten Argumente und Gegenargumente zu erzielen. Wenn aber diese durch neues archivalisches Material nicht genügend untermauert werden können, bleibt zur Findung der Wahrheit wieder nur die Stilkritik übrig. In dieser Hinsicht kann Pál Voit den Vorzug außerordentlichen Scharfblicks und überzeugender Urteilskraft für sich verbuchen, wovon auch das hier besprochene Buch zeugt, in dem der Autor sein Material überall, wo sich keine schriftlichen



Quellen finden, anhand deren sich die Urheberschaft F. A. Pilgrams eindeutig nachweisen ließe, sein Material auf eine Fülle nuancenreicher, differenzierter eigener Beobachtungen der jeweils verwendeten Formen der Barockarchitektur, der wandgliedernden und raumgestaltenden sowie der statischen Zwecken dienenden und dekorativen Elemente logisch zu ordnen verstand. Gewiß ist auch Pál Voit, wie die überwiegende Mehrzahl der Autoren von Künstler-Monographien, dem »Helden« seines Buches gegenüber nicht ganz unvoreingenommen, was im vorliegenden Fall nur die Umsicht und Sorgfalt der vom Autor angestellten Forschungen noch intensiviert. Freilich kann eine solch eindeutige Stellungnahme manchmal auch zu einer ungenügenden Einschätzung anderer zeitgenössischer und nicht minder verdienstvoller Berufsgenossen führen, wie das etwa bei der allzu negativen Bewertung Jakob Fellners, Baumeisters in Tata, im Dienst der Familie Esterházy.

Auseinandersetzungen über die Richtigkeit einzelner Attributionen und deren glaubwürdige Begründung erübrigen sich hier, zumal diese bloß durch neue archivalische Forschungen entschieden werden könnten. Vorbehaltlose Anerkennung verdient indessen der Mut des Autors, längst eingebürgerte, aber nie bewiesene Zuschreibungen in Frage zu stellen und statt ihrer neue Ansichten zu vertreten, die Forscher der Barockarchitektur zum Überdenken ihres bisher eingenommenen Standpunktes, bzw. zur Veröffentlichung fester fundierter Argumente veranlassen, etwa hinsichtlich der Schöpfer der Entwürfe zur Wiener Peterskirche und Maria Treu oder der Preßburger Dreifaltigkeitskirche.

Pál Voit gibt dem kunstliebenden Leserpublikum ein Buch mit logisch aufgebautem und — bei ähnlichen wissenschaftlichen Abhandlungen eine selten anzutreffende und deshalb eigens hervorzuhebende Tugend —, in vorzüglichem Stil verfaßten Inhalt an die Hand, das wohl eine etwas sorgfältigere Redaktion verdient hätte. So sind im Literaturnachweis des in deutscher Sprache publizierten Bandes auch jene Werke Voits mit ihrem ungarischen Titel angeführt, von denen auch fremdsprachige Ausgaben vorliegen. So wird z. B.

häufig »Barokk művészet Magyarországon« zitiert, das 1970 unter dem Titel »Der Barock in Ungarn« auch deutsch erschienen ist, oder aus dem Studienband »Magyarországi reneszánsz és barokk« 1975 die einschlägige Studie, die in der Sondernummer BAROQUE des 1976 Jahrbuches von Montauban auch unter dem Titel »Les inspirations françaises de l'art baroque en Hongrie« erschienen ist.

Die Drucklegung der Monographie eines Barockbaumeisters gehört in dieser Gegend Mitteleuropas eher zu den Seltenheiten. Um so bedeutsamer ist Pál Voits vorliegendes Werk, das sich mit dem Wirken eines weniger namhaften, dennoch hochbegabten österreichischen Barockarchitekten, eines mit Recht geschätzten Mitgliedes der vom Verfasser der Monographie treffend Donauschule der Barockbaumeister genannten Gruppe beschäftigt. Für den plastischen und malerischen Schmuck der Bauten Pilgrams sorgten so namhafte zeitgenössische Meister wie G. Giuliani und Antonio Gallibiena, Daniel Gran und Paul Troger, G. R. Donner, F. A. Maulbertsch, Martino Altomonte und J. Lucas Kracker, Namen die allein schon beredtes Zeugnis davon ablegen, welche hohe Wertschätzung F. A. Pilgram bei den Mäzenen und Kunstfreunden seiner Zeit genoß. Da über die Mehrzahl der oben genannten Barockmaler und Bildhauer bereits früher Monographien erschienen, holt Voits neuer Band nicht nur ein Versäumnis nach, sondern tilgt eine seit langem bestehende Schuld, zumal er einesteils Pilgrams Platz unter seinen Zeit- und Berufsgenossen klärt, andernteils sich aber auch mit seinen Nachwirkungen beschäftigt, indem er mit Nachdruck Pilgrams Rolle im Verständlichmachen und in der Verbreitung der Barockarchitektur — vor allem in Ungarn — betont. Eines der hohen Verdienste Pilgrams bestand eben in der Befriedigung der aus wirtschaftlichen Gründen bescheidener gewordenen Ansprüche mittels weitgehender Reduktion der raumgestaltenden und Dekorationselemente sowie in der Anwendung überaus wirksamer und zugleich repräsentativer Lösungen, die ihr Teil dazu beitrugen, daß sein Einfluß in Ungarn noch Jahrzehnte nach seinem Tod bestimmend blieb.

G. Galavics

EDUARD F. SEKLER: JOSEF HOFFMANN. — BURKHARDT RUKSCHCIO — ROLAND SCHACHEL: ADOLF LOOS

Residenz Verlag, Salzburg — Wien, 1982

Um die letzte Jahrhundertwende bildete die Wiener Bautätigkeit den Schauplatz eines in künstlerischen wie in persönlichen Belangen gleichermaßen unüberbrückbaren Antagonismus, dessen späte Auswirkungen sowohl das Lager der aktiv beteiligten Architekten als auch der mittelbar interessierten Kunsthistoriker bis zur jüngsten Gegenwart spaltete. Die Baustile und künstlerischen Auffassungen der beiden damals tonangebenden Architekten Josef Hoffmann und Adolf Loos repräsentierten in den Augen ihrer Zeitgenossen zwei einander diametral entgegengesetzte Richtungen, die zugleich zu Symbolen zweier grundverschiedener ethischer Verhaltensweisen wurden. Ganz offensichtlich mußte inzwischen eine beträchtliche Zeitspanne verstreichen sowie alle damaligen Zeitgenossen und Augenzeugen aus dem Leben geschieden sein, um statt der seinerzeitigen geharnischten Polemiken jedem der beiden angesehenen Architekten in gesonderten, unvoreingenommenen und auf streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten fußenden Studien gebührende Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Gleichviel, ob es nunmehr einem jener zufälligen zeitlichen Zusammentreffen zuzuschreiben ist, oder daß es auf weiser verlagspolitischer Überlegung beruhte, Tatsache bleibt jedenfalls, daß der österreichische Residenz Verlag (Salzburg — Wien), dessen Kunstbücher ihres fundierten, höchsten wissenschaftlichen Anforderungen genügenden Inhalts ebenso wie ihrer aufwendigen Ausstattung wegen besten Ruf genießen, die schon seit längerem fälligen Monographien der beiden namhaften Baumeister 1982 nahezu gleichzeitig herausbrachte. Eine um so dankenswertere Tat, als schon seit Jahrzehnten weder über J. Hoffmann, noch über A. Loos ein nennenswertes zusammenfassendes Werk in Druck erschienen war, obwohl eben das Wiener Kunstschaffen der Jahrhundertwende vornehmlich seit den beiden letzten Dezennien in den Vordergrund des internationalen

Interesses gerückt ist und Kunst- wie Kulturhistoriker immer lebhafter beschäftigt. Reihenweise erschienen über dieses Thema geistreiche Essays von unterschiedlichen Seiten, Analysen und Abhandlungen und schon begann sich ein auf starre Kontrapunkte aufgebautes Schema herauszugestalten, das die schillernde Vielseitigkeit jenes Zeitgeschehens auf die zwischen der Sezession und dem Kreis um Karl Kraus (in der Architektur zwischen Hoffmann und Loos) bestehenden Gegensätze zu vereinfachen drohte. Daß es sich bei der bisherigen geistvollen, aber gewaltsamen Schwarzweißmalerei um eine Analogie der kurzen Schwarzweiß-Zeitspanne der Wiener Werkstätte handelte, bezeugen, wenn auch auf verschiedene Art, beide kürzlich erschienenen Monographien. Zugleich aber beweisen die auf gleich hoher wissenschaftlicher Ebene stehenden, nur im Verfahren ihrer Untersuchungen voneinander abweichenden Abhandlungen, daß sich trotz der in der Tat vorhandenen Gegensätzlichkeiten in der Theorie und Praxis der von Hoffmann und Loos gewählten Lösungen in ihrem Formschatz auch Ähnlichkeiten entdecken lassen, ferner latente Geschmacksparallelen, deren Wurzeln noch ihrer Erschließung harren.

Eduard F. Seklers Hoffmann-Monographie bildet das Ergebnis einer mehr als zwei Jahrzehnte lang fortgesetzten Forschungsarbeit, während welcher der Professor an der Harvard Universität, ein gebürtiger Österreicher, eine stattliche Dokumentation zusammengetragen hatte, die er, mit angelsächsischer Klarheit gegliedert und geordnet, ungeachtet aller Komplexität übersichtlich zu präsentieren versteht. Es war eine viel Sorgfalt und Umsicht erfordernde Aufgabe, der sich E. F. Sekler damit unterzogen hatte, zumal Josef Hoffmann, obwohl er sich hauptberuflich zur Architektur bekannte, zugleich als folgerichtiger Repräsentant des sezessionistischen »Gesamtkunstwerks« eine vielseitige Aktivität als kunstgewerblicher Formplaner und Designer entfaltete,



vor allem auch als Mitbegründer der Wiener Werkstätte und deren Seele und Promotor in ihrer Glanzzeit. Befaßt sich auch Seklers Monographie hauptsächlich und der selbstgewählten Absicht des Autors entsprechend mit der Bautätigkeit J. Hoffmanns, weiß er dennoch äußerst gewandt und ungezwungen in die Beschreibung der von ihm entworfenen Bauten auch die Schilderung der gleichfalls von Hoffmann vorgesehenen jeweiligen Inneneinrichtungen mit einzuflechten. Auf diese Art gewinnt der Leser zugleich einen aufschlußreichen Einblick in das Wirken der Wiener Werkstätte.

Seklers Band gliedert sich in zwei Hauptteile, deren erster der eingehenden Veranschaulichung der künstlerischen Laufbahn J. Hoffmanns gewidmet ist, während der zweite das Verzeichnis seiner zahlreichen Werke umfaßt. Jeder der hier aufgezählten 502 Posten bietet nebst der ungemein präzisen und ausführlichen Beschreibung des betreffenden Objektes sowie einer übersichtlichen Erläuterung der Außen- und Innenräume auch die zugehörigen Entwürfe mitsamt den an ihnen gegebenenfalls vorgenommenen Veränderungen, und führt schließlich die einschlägigen Quellenwerke sowie ein Verzeichnis der benützten Literatur bzw. allfällig erwünschter Nachschlagwerke an. Von hohem wissenschaftlichen Wert sind die dem Band eingefügten über tausend Lichtbildwiedergaben, in der Mehrzahl Archivaufnahmen von dokumentarischem Quellenwert. Ein Namens-, Orts- und Sachregister und ein separater Anhang mit aufschlußreichen Briefen Hoffmanns sowie Würdigungen Hoffmanns aus der Feder von Peter Behrens und Le Corbusier komplettieren das überaus lesenswerte Buch Seklers.

Der Verfasser war auf eine säuberliche Trennung der objektiven Beschreibung von der Interpretation bedacht. Dieses Trachten nach streng wissenschaftlicher Methode ist auch für gelegentlich unvermeidbar subjektivere Interpretationen kennzeichnend, denn auch bei diesen läßt sich die Kette aufschlußreicher architektonischer Formanalysen deutlich verfolgen. Unter Berücksichtigung der kleinsten Einzelheiten erforschte Sekler die Quellen der Detaillösungen, die strukturellen und stilistischen Vorbilder unter den zeitgenössischen Stilrichtungen und Bestrebungen, in der Überlieferung der unterschiedlichen Bauschulen. Auf diese Art vermochte er alle Phasen des schöpferischen Vorgangs festzuhalten, in dessen Verlauf sich die unterschiedlichen Muster nach Umstellung und Einordnung ein wenig verändert zu einem einheitlichen Werk zusammenfügen, das einen neuen Gesamteindruck vermittelt. Jede neue Aufgabe hat in der Kette der architektonischen Gebilde mehr oder weniger Formvarianten (fallweise sogar kühne Neuerungen) im Gefolge, deren minutiöse Registrierung es dem Leser gestattet, den Spuren all jener Veränderungen und Wandlungen Schritt für Schritt zu folgen, die Hoffmanns bereits bei früheren Schöpfungen verwirklichte und ausgereiften persönlichen Stilmerkmale an den nachfolgenden Bauten erfahren. Mit philologischer Akribie verfolgt und verzeichnet Seklers Monographie die dem Hoffmannschen Lebenswerk inhärenten Umwandlungen und deren Logik. Die Kapitel entsprechen den verschiedenen Etappen der künstlerischen Laufbahn Hoffmanns und bieten schon allein in ihren Überschriften einen Einblick in den Werdegang und die für dessen Phasen bezeichnenden Gesinnungs- und Stilmerkmale. (I. Jugend und Studienzeit, II. Künstlerische Anfänge und Vorbilder, III. Britische Vorbilder und der Weg zu Einfachheit und Einheit, IV. Reichtum als künstlerische Möglichkeit, V. Die Wendung zum Klassizismus, VI. Inspiration am Bodenständigen und der Höhepunkt der klassizistischen Phase, VII. Der Höhepunkt der dekorativen Phase und die Inspiration an Kubismus und Expressionismus, VIII. Die Auseinandersetzung mit dem »Neuen Bauen« und mit neuen Bauaufgaben im Wohnungsbau, IX. Das Spätwerk).

Die Geschichte der Ereignisse des zeitgenössischen Wiener künstlerischen Lebens ist z. Zt. teilweise noch unerschlossen. Die weniger aufsehenerregende, weil mit leichtfüßiger Eleganz geschriebene Tiefenschicht des hier besprochenen Buches läßt auch bisher kaum bekannte Zusammenhänge, Fakten, Verbindungen und persönliche Komponenten in einem neuen Licht erscheinen. Im Gegensatz zu Loos spielte sich Hoffmanns Leben und Tätigkeit weniger vor dem Rampenlicht der breiten Öffentlichkeit ab, auch

gab er nur selten schriftliche Erklärungen ab. Er war der Theorie weniger verhaftet, so daß man die Entstehungsetappen der Mehrzahl seiner Schöpfungen aus den betreffenden Entwürfen und aus den Erinnerungen des Mäzenatenkreises nachträglich rekonstruieren, und aus dem fertigen Werk selbst Rückschlüsse auf weitere Einflüsse und Inspirationen vermittelnde Quellen ziehen mußte. Die Kenntnis der Entwicklungsgeschichte des ständig wechselnden, trotzdem aber immer charakteristisch individuellen Stils Hoffmanns ist für den Sezessionsforscher schon allein deshalb ungemein wichtig, weil es neben Otto Wagner seine Baukunst war, die den sog. »Würfelstil«, mithin den »par excellence« Wiener Baustil repräsentierte. Der Verfasser der Monographie mußte sich mithin die Aufgabe stellen, eine der individuellsten und esoterischsten lokalen Varianten der Sezession, dieser überspannten, gekünstelt gewollten und bewußt geschaffenen »Stilkunst«, inmitten der Ausgestaltung ihrer spezifischen Form zu beobachten und festzuhalten. Die Quellen, aus denen die namhaftesten Vertreter des Sezessionsstils ihre Inspiration schöpften (das britische Arts and Crafts Movement, Otto Wagners Architekturtheorie und das klassizisierende Formideal seiner Kunst, Mackintosh und sein Kreis, ferner die Formwelt und Stileigenart der mediterran-provinziellen Wohnhausbauten) sind seit langem bestbekannt, doch war die Geburt der geometrischen Sezession in ein nahezu geheimnisvolles Halbdunkel gehüllt.

Eines der Verdienste, die sich Sekler mit der Veröffentlichung seiner Hoffmann-Monographie erwarb, ist das folgerichtige Eingehen in seinen analytischen Ausführungen in der chronologischen Zeitenfolge von einem Gebäude Hoffmanns zum nächstfolgenden auf den fortschreitenden Säuberungsprozeß, in dessen Verlauf die Formelemente aus abweichenden architektonischen Überlieferungen und aus verschiedenen Schulen, an Hoffmanns frühen Villen der Wiener Hohen Warte noch erkennbar, in der Folge eines nach dem anderen fortblieben und wie die Details aus unterschiedlichen architektonischen Auffassungen sich zusehends zu neuen, einheitlichen Kompositionen gestalteten. Hoffmanns erste Schöpfungen die individuelle Stilmerkmale verraten, entstanden um 1901–02. Diese geometrische, sog. puristische Epoche hängt auf das engste mit der 14. Sezessions-schau, der im Frühjahr 1902 veranstalteten Beethoven-Ausstellung zusammen, der höchsten Leistung des Wiener sezessionistischen Ästhetizismus und seiner vollkommensten Verwirklichung. — Licht in diesen wichtigen Themenkreis brachten die Studien von Mariann-Bizanz Prakken. — Die Vorbereitungsarbeiten dazu von nahezu einem vollen Jahr bildeten eine Epoche harmonischer Gemeinschaftsarbeit im Leben der Gruppe gleichgesinnter Künstler, die unter Klimts Leitung um die Verwirklichung ihres gemeinsamen »Glaubensbekenntnisses« und um Höchstleistungen rangten. Die Ausstellung plante Hoffmann in einem wortkargen, geometrischen Stil, wobei er durch die beiden Reliefs in quadratischen Felder über den Türfassungen mit dem Rhythmus der verschiedenen großen Rechtecke der geometrischen Abstraktion vorgriff. Hierbei gelangte er an die Schwelle einer neuen künstlerischen Formwelt, doch weil er vielleicht nicht zu jenen forschenden Typen zählte, die wie besessen nach einer einzigen Lösung suchten und diese bis zur letzten Konsequenz und bis zur äußersten Variante ausschöpften, setzte er den Weg in dieser Richtung nicht mehr weiter fort. »Für Hoffmann blieb die Verwendung weitgehend schmuckloser kubischer Formen und abstrakter geometrischer Motive nur eine unter verschiedenen möglichen Arten der Gestaltung; etwas, was nie mehr ganz vergessen wurde und gegebenenfalls auch als Korrektiv gegen allzu großen formgeberischen Überschwang wirksam werden konnte.« (S. 61).

Nach jedem Stilwandel blieb indessen das wesentliche Kernstück des gesamten Hoffmannschen Lebenswerkes, der Schönheitskult in sezessionistischem Sinn unangetastet und unbeeinflusst. Doch dieser Schönheitssinn, der nicht in der Theorie zum Ausdruck kam, vielmehr in den konkreten Werken realisiert wurde, wurzelt gleichfalls im Ästhetizismus der Wiener Sezession. Der Schönheitskult ist keineswegs ausschließlich einer ganz bestimmten Formwelt (z. B. der geometrischen oder der pflanzlichen Ornamentik) verhaftet, sondern erblickt in der stilistischen Einheit das Unterpfand der ästhetischen Qualität. Der sezessionistische



Schönheitskult fetischisiert den Stil als solchen und will seine folgerichtige, alles durchdringende Vorherrschaft verwirklichen. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts experimentierte man noch mit der Schaffung und Entwicklung einer neuen, »jungen«, noch nie dagewesenen Formenwelt, die zugleich die angestrebte stilistische Einheit verbürgen sollte. Dieses Bestreben geriet nach 1905 allmählich in den Hintergrund und statt dessen wurden historisierende Motive in das Formenrequisitorium wieder aufgenommen, wobei allerdings die stilistische Einheit innerhalb dieser oder jener Schöpfung oder eines bestimmten Baukomplexes für die künstlerische Qualität und Ansprechbarkeit weiterhin der bestimmende Faktor blieb. Zu guter Letzt war es schon unwesentlich, ob der Künstler die gewollte Harmonie mittels Rankenornamenten, organischen Vegetationsformen, oder quadratischen Liniennetzen, schwarz-weißen Würfelmustern, später durch Rokokoreminiszenzen weckendes Stuckwerk oder mit Hilfe kühl und elegant wirkenden Klassizismus erzielte. Denn welchen Dekors immer er sich bediente, das Hauptziel des ausführenden Künstlers blieb das Schaffen von Harmonie. Seklers Trachten nach consequentem Festhalten an der objektiven Interpretation veranlaßte ihn dazu, von einer wertenden Klassierung der unterschiedlichen architektonischen Epochen J. Hoffmanns in der vorliegenden Monographie abzusehen. Auch verzichtet er darauf, Hoffmann einen bestimmten Platz in der modernen Baukunst des 20. Jahrhunderts zuzuweisen. Sekler ist ein derart glühender Verehrer der Kunst Hoffmanns, daß er in jeder seiner Schöpfungen, in allen seinen Inventionen und Innovationen zwangsläufig nur die Vorteile sieht und hervorhebt. In seiner nuancenreichen, subtilen Zusammenfassung gelangt der Verfasser über die Charakterisierung des schwer zu erfassenden Requisitoriums von Hoffmanns individuellem Stil (S. 228–29) bis zum Versuch, zu der »symbolischen« oder, wenn man will, zur weltanschaulichen Schicht in Hoffmanns Baukunst vorzudringen.

Denn selbst in Verbindung eines jeder Theorie entscheidenden abholden Architekten kann man, wenn auch nicht von einer festgefügteten Weltanschauung, so doch von einer Art bestimmenden Lebens-, bzw. Wertideals sprechen. Bei J. Hoffmann bildet das auch im Rhythmus, in der Symmetrie und in der mehrachsigen Massenkonstruktion beibehaltene harmonische Gleichgewicht den sichtbaren Ausdruck des Lebensgefühls, auf das auch der Titel des berühmten Matisse-Gemäldes anspielt: »Luxe, calme et volupté«. Sofern ein Monograph in dieser Lebensanschauung den für das Lebenswerk seines Helden bestimmenden Faktor erblickt, muß daraus im vorliegenden Fall logisch folgen, daß den Höhepunkt dieses Lebenswerkes das Brüsseler Palais Stoclet verkörpert, diese weihevollte Heimstätte der Schönheit, ungeachtet dessen, daß dieses Gebäude nach seiner Fertigstellung sowohl für den Architekten als auch für die Wiener Werkstätte nur eine Stufe der damals noch kaum absehbaren Entwicklung bedeutete. »Rückblickend erscheint es tatsächlich so, daß das Palais Stoclet innerlich und äußerlich der Höhepunkt von Hoffmanns Gesamtkunstwerk war. Es blieb nach Umfang, Qualität und Bedeutung eine Leistung, die er im Lauf einer langen und fruchtbaren Laufbahn nicht mehr übertreffen sollte.« (S. 100). Indirekt und eher verschämmt ist hierin doch die Einschätzung und Wertung des Hoffmannschen Lebenswerkes enthalten, wenn auch Sekler dessen Gegenüberstellung mit den von Hoffmanns Zeitgenossen bzw. anderen Bauschulen erzielten Ergebnissen bis zuletzt schuldig bleibt. Seine künstlerische Höchstleistung bot J. Hoffmann in der Tat während seiner sezessionistischen Stilepoche, wie das auch Sekler erkannte und erkennen läßt.

Die eingehende Auseinandersetzung mit dem Lebenswerk eines Künstlers ist erst dann wirklich authentisch, wenn der Autor sich jener inneren Wertordnung bewußt wird, die das Wirken des betreffenden Künstlers zu einer unwiederholbaren Einheit zusammenfaßt. Den inneren Wesenskern der Hoffmannschen Wertordnung erblickt die Rezensentin in jenem klassisch humanistischen Menschenbild, in jenem nach Harmonie und Freude strebenden Ideal, das im mediterranen Kulturerbe Europas tief verwurzelt ist. J. Hoffmann übernahm dieses Ziel schon in seinen Jugendjahren vom Ästhetizismus der Wiener Sezession, die

eine kurze Zeit lang davon überzeugt war, daß sie ungeachtet ihrer Verankerung in alten Kulturüberlieferungen eine neue, autonome und von allen Fesseln befreite heiter unbeschwerte Welt zu schaffen imstande sei. Wenn Professor Sekler glaubt, die zeitbeständigste und zugleich bezeichnendste Konstante der Kunst Hoffmanns in der künstlerischen Qualität, in der Schönheit der Form- und Raumharmonie zu entdecken, schätzt er, auch ohne es ausdrücklich zu sagen, den großen Meister des Würfelstils als Bekenner zum mediterranen Menschenbild ein. »Seine Architektur war ein Glaubensbekenntnis an die Möglichkeit eines durch Schönheit glücklichen Lebens« (S. 229. Hervorhebung durch die Rezensentin).

\*

Die Architekten Burkhardt Rukschcio und Roland Schachter sind die Verfasser des neuen Buches über Adolf Loos, das den Untertitel »Leben und Werk« trägt. Auch hier gliedert sich der Inhalt wie bei der zuvor besprochenen Hoffmann-Monographie in zwei Teile. Die von den Autoren geleistete philologische Arbeit, die z. T. auf dem Material des Loos-Archivs der Wiener Albertina — das jahrelang von Burkhardt Rukschcio betreut worden war —, z. T. auf der Aufarbeitung dreier anderer Hinterlassenschaften fußt, verdient vorbehaltlose Anerkennung. Das sowohl nach chronologischen als auch nach typologischen Belangen angeordnete Werkverzeichnis erfuhr seit der Loos-Monographie von L. Münz und G. Künstler aus dem Jahr 1964 eine Bereicherung der Postenzahl von 112 auf 237, mithin auf mehr als das Doppelte, an sich schon eine höchst beachtliche wissenschaftliche Leistung, zu der sich im weiteren die technisch präzisen Beschreibungen der Gebäude, die Wiedergaben einer Reihe bisher unveröffentlichter Fotos, Entwürfe, Makette, über 50 Rekonstruktionszeichnungen, Quellen- und sorgfältig zusammengestellte Literaturangaben gesellen.

Die ersten 390 Seiten des Buches sind dem Lebenslauf des Adolf Loos gewidmet, folglich handelt es sich hier nicht um eine Monographie, vielmehr um eine Lebensbeschreibung anhand einschlägiger glaubwürdiger Dokumente. Soweit es die Rezensentin zu beurteilen vermag, waren beide Autoren ständig und ohne das geringste Zugeständnis bemüht, auch nur den Anschein einer subjektiven Interpretation zu vermeiden. Sie gingen dabei so weit, sich nahezu auf eigene, zum Verständnis unabhängige Verbindungssätze zu beschränken, mit anderen — der Filmbranche entlehnten Worten — auf den »Schnitt« der durch Tatsachen erhärteten, mittels zeitgenössischer Briefe und authentischen Dokumentationsmaterialien belegten Ereignisfolge. So setzt sich das von den Verfassern vermittelte Gesamtbild letztlich aus den Akten im Loos-Archiv der Wiener Albertina, aus den Briefen der Freunde, der Feinde und anderer Zeitgenossen, die im Leben des Architekten irgendeine Rolle gespielt hatten, aus ihren Äußerungen und Memoiren zusammen, ein Bild, das dem Leser nicht allein die ungewöhnliche, an Widersprüchen reiche Persönlichkeit des Architekten und Publizisten Adolf Loos vor Augen führt, sondern sich zugleich zu einem vielfältigen, wechselvollen und aufschlußreichen Dokumentarroman des damaligen Wiener Kulturlebens wandelt. Aus dem Blickwinkel von Adolf Loos erblickt der Leser in »Seitenansicht« die intrigenreichen, von kleinlichen Rivalitäten geprägten, und dennoch beneidenswert viele Entfaltungsmöglichkeiten gewährenden damaligen Zeiten.

Dank der präzisen philologischen Arbeit der beiden Autoren fügt sich aus den Mosaiksteinchen zahlreicher menschlicher Regungen und Verhaltensweisen die überzeugendste Geschichte jener kurzen Zeitspanne zusammen, in deren Verlauf Adolf Loos endgültig in scharfem Gegensatz zum Künstlerkreise der Sezession und vor allem zu Josef Hoffmann geraten war. Wir werden Augenzeugen dessen, mit Hilfe welcher Berechneter oder zufälliger Schachzüge sich Adolf Loos so weitgehend selbst isolierte, daß er in seiner Gekränktheit und seiner Überzeugung, im Recht zu sein, der Sezessionskultur des zeitgenössischen Wien den Kampf ansagte, in dem er Karl Kraus, und viel später die jungen Expressionisten Oskar Kokoschka und Trakl als Verbündete gewann.

Die Überempfindlichen sind oft gerade ihren eigenen Zeitgenossen gegenüber ungerecht, besonders wenn sie sich — ob mit Recht oder zu Unrecht — gekränkt fühlen. Dieser



Zustand dauernder Spannung und Gereiztheit führt unweigerlich zu einer Verzerrung der Proportionen in den Augen des Opfers, zu einer Art Verfolgungswahn, der letztlich in eine übertriebene Aggressivität als Gegenwehr ausartet. Um die Jahrhundertwende spielte sich Adolf Loos als gekränktes und angefeindetes Genie unter den Wiener Künstlern auf, das als Seismograph die von seinen Zeitgenossen begangenen Fehler registrierte, zeitweise aber selbst auch ein Fehlverhalten an den Tag legte, wenn er sich immer wieder hinreißen ließ, jede abweichende Ansicht für irrig zu erklären und zu verdammen. Je mehr die künstlerischen Bestrebungen der Sezession in der öffentlichen Wertordnung eine Rolle spielten, desto heftiger und unduldsamer bekämpfte sie Adolf Loos. Die manchmal geradezu verwirrende Fülle des einschlägigen Dokumentenmaterials im vorliegenden Band bringt den Leser um einen wesentlichen Schritt der besseren Kenntnis der behandelten Zeitspanne näher, weil sie weitgehend dazu verhilft, die innere Ordnung wieder herzustellen, die Dinge an ihren gebührenden Platz zu rücken und die beidseitig verübten und erlittenen Kränkungen und Ungerechtigkeiten einander gegenüber abzuwägen.

Als Architekt brachte Loos in der Praxis konkreter Fälle mit beispielhafter Invention und Freiheit seine Prinzipien zur Geltung. Einmalige individuelle Lösungen kennzeichnen jedes seiner Bauwerke, deren äußere Masse sich der Zivilisationsumgebung anpaßt, der Innenraum hingegen dem Geschmack und jener Persönlichkeit, für die es bestimmt war.

Das »Haus« (als Familienheim) war für Loos das wichtigste Bauobjekt, eine Aufgabe, die er sich immer wieder stellte, und deren Realisierung er sich trotz mancherlei Änderungen in Einzelheiten bis zuletzt den gleichbleibenden Grundsätzen entsprechend und gemäß derselben Interpretation widmete.

Gestützt auf die altbewährten kollektiven Bauhüttenüberlieferungen entwirft und baut er seine Wohnhäuser, indem er als ausschlaggebende Aufgabe des Architekten die Wahl der technisch vollkommensten Lösung unter den jeweiligen geographischen, historischen, strukturellen und wirtschaftlichen Gegebenheiten, im Einklang mit den Bedürfnissen seines Auftraggebers betrachtet. Er ist vorbehaltlos traditionsverhaftet, in dem Sinn, daß er jeder sklavischen Nachahmung ebenso abhold ist, wie er sich auch den Neuerungen um jeden Preis verschließt. Unter Überlieferungstreue versteht er vielmehr die Berücksichtigung des stofflich Entsprechenden, die rationelle Planung und die solide Ausführung, was entschieden von einem sehr modernen historischen Gefühl zeugt.

Die bei Loos stets gegenwärtigen, wenn auch nicht im Vordergrund stehenden künstlerischen Gesichtspunkte ordnete er den realen Ansprüchen unter, wandelte die Formen dem Maßstab des jeweiligen architektonischen Fortschreitens entsprechend, doch wurde die Rationalität in seinen Entwürfen niemals mit der Intransigenz der fanatischen Anhänger der Funktionalität gleichbedeutend, immer räumte er dem individuellen Geschmack und der Phantasie genügend Platz ein. Deshalb wurde vielleicht sein persönlicher Stil nie zu einer uniformen Gleichschaltung. Die Innenräume seiner Wohnhäuser und Villen waren noch weniger regelgebunden. In den Interieurs kam das Prinzip der Intimität (des Heimes als äußerer Hülle des menschlichen Körpers) zur Geltung, wonach die Funktion und Brauchbarkeit des Innenraumes von den jeweiligen Bedürfnissen des Bewohners bestimmt werden. Loos baute von innen nach außen, bei ihm war das Haus in seiner äußeren Erscheinungsform vornehmlich die Umhüllung der Innenräume, welch letzteren die dominierende Rolle vorbehalten blieb. Dieses *Raumplankonzept* bildet jenes ideale Bauprinzip, das die höchstpersönlichen Ansprüche des freien menschlichen Individuums am weitestmöglichen in Betracht zieht. In dieser architektonischen Auffassung, in der die sich frei entfaltende Persönlichkeit selbst seine unmittelbare tägliche *Ambiance* bestimmt, ist die vorbehaltlose Respektierung des bürgerlichen Privatlebens Voraussetzung und Leitgedanke. Folglich kann man auch niemand die Alleinberechtigung oder Herrschaft eines bestimmten Kunststils aufzwingen, da dies bereits einer Einschränkung seiner Freiheit gleichkäme. Jedem muß freigestellt werden, sein Heim nach Belieben auch in eklektischem Geschmack oder in welchem Stil immer einzurich-

ten, ausschlaggebend ist und bleibt dabei, daß er sich im selbst gewählten Milieu körperlich und seelisch wohlfühle. Aus all dem folgt, daß man nicht um jeden Preis nach neuen stilistischen und architektonischen Lösungen zu trachten braucht, sofern man von Fall zu Fall unter den unzähligen vorhandenen die ethisch beste Lösung findet.

Die scharfsichtige Erkenntnis der Krise, in der sich Anfang des 20. Jahrhunderts die zeitgenössische Kunst und Umkreis-kultur befand und deren zugeständnislos folgerichtige Analyse führte auch Loos zu der Schlußfolgerung, daß der ehemalige Einklang zwischen Kunst und Handwerk verloren gegangen sei. Da diese Übereinstimmung seiner Ansicht nach im Biedermeier noch vorhanden war, blickte Loos auf den Stil der Großeltern mit der gleichen Nostalgie zurück wie J. Hoffmann, ohne sich allerdings der Illusion hinzugeben, diese zwischen Kunst und Handwerk aufgetane Kluft ließe sich mit der Zeit noch einebnen.

Loos war realistischer und zugleich skeptischer als die unerschütterlichen Anhänger der Sezession. Daß er nicht an Utopien glaubte, geht nicht nur aus seinen Schriften hervor, sondern offenbarte sich auch darin, daß es ihm an »makro-urbanistischen« Konzepten fehlte. Hingegen fand er mühelos bei jedem der von ihm entworfenen Bauten vorbildliche mikro-urbanistische Lösungen, die von einem ausgeprägten realistischen und hervorragenden Proportionsgefühl zeugten, so daß es ihm wiederholt gelang, in der Praxis die theoretisch fraglich erscheinende Synthese zwischen Kunst und Bauhandwerk zu realisieren.

Mit geradezu monomaner Besessenheit kommt Loos in seinen Schriften immer wieder auf seine Überzeugung zu sprechen, das Handwerk sei mit der Kunst unvereinbar. Im Gegensatz zur ästhetisierenden Auffassung der zeitgenössischen sezessionistischen These vertrat Loos mit Nachdruck die Ansicht, das Kunsthandwerk sei *eo ipso* eine Lüge. Als die namhaftesten Repräsentanten der Wiener Sezession für die Verschmelzung des Lebens mit der Kunst kämpften oder zumindest von einer solchen träumten, verkündete Loos die strenge Trennung zwischen *Leben* und *Kunst*. Loos wies damit auf einen tatsächlichen Irrtum hin, doch sucht er dabei aufgrund eines einzigen, wenn auch wesentlichen Moments, aus einer Schlußfolgerung alles Unheil, jeden Widerspruch, die zur Krise der Kultur führten, zu erklären, bzw. abzuleiten. Doch reichten die Wurzeln dieser Krisen viel tiefer und ließen sich überdies nicht auf einen, wenn auch noch so wesentlichen Faktor zurückführen. Im Bewußtsein, im Recht zu sein, ließ sich Loos häufig in der Hitze des Kampfes dazu hinreißen, jedes Maß zu verlieren und seiner Empörung unmißverständlichen Ausdruck zu verleihen, womit er nicht nur die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich lenkte, sondern das Publikum, vor allem aber die Künstlerkreise zwang, für oder gegen ihn eine Lanze zu brechen. Die einschlägigen Dokumente bestätigen jedoch, daß es trotz der im zeitgenössischen Kulturleben einander bekämpfenden Cliquen und der einander befehdenden Parteien Zeitgenossen gab, die in der Lage waren objektiv zu bleiben, auch in den gegnerischen Ansichten den vernünftigen Kern anzuerkennen und beiden Gruppen gegenüber Unvoreingenommenheit zu bewahren (z. B. der für jedes Argument offene und über ein ausgewogenes Proportionsgefühl verfügende Ludwig Hevesi).

Dank seiner didaktischen Neigung und Vorliebe für die Literatur war Adolf Loos geradezu zum Volksbelehrer und -aufklärer prädestiniert. Sein ästhetisches Gefühl und sein Geschmack waren gleich hoch entwickelt, da er aber nicht die Stufenleiter der akademischen Schule emporgestiegen war, hatte er kein Interesse an den Stil- und Formproblemen der zur Beschränkung auf einen engeren Horizont neigenden zeitgenössischen Kunst, vielmehr ging sein Streben dahin, den Schauplatz des Alltagslebens angenehmer, erfreulicher und geschmackvoller zu gestalten. Innerhalb des künstlerischen Formens der Umgebung und der Gegenstandsgestaltung reagierte die Künstlerkreise der Sezession, die nach einer von »oben«, d. h. von den ausschließlich dazu Befugten und Berufenen kommenden Reform strebten, überaus gereizt auf jede von »unten«, d. h. von Handwerkern, als welche sie auch die Kunstgewerbetreibenden betrachteten, kommende Kritik. Als organischen Bestandteil des Lebens trachteten auch sie die Umgebungskultur zu »erlösen«, d. h. zu verschö-



nen, aber »von oben« durch die Kunst. In der künstlerischen Selbstbetrachtung schien das Stilproblem das wichtigste und schwierigste zu sein. Die Einheitlichkeit des Stils galt nämlich, sowohl was die Zeitstile als auch was das beherrschende Prinzip der Milieugestaltung des Menschen betrifft, als das Unterpfand der Harmonie. Die sezeptionistischen Architekten glaubten an eine qualitative Verbesserung der kultivierten Umgebung und innerhalb dieser vor allem der Wohnkultur im Wege einer vereinheitlichten künstlerischen Planung der Interieurs in sezeptionistischem Stil. In ihren Augen konnte kein Zweifel darüber aufkommen, daß die tragende Rolle in der Reform der Wohnkultur dem Künstler als berufenstem Kenner der Stile vorbehalten sein muß, während sich der Bauleiter als ausführende Handwerker mit der gehorsamen Vollstreckung seiner Vorhaben zufrieden zu geben hat. Mit dem gleichen Ziel einer Reform der Wohnkultur sagten Loos und die sezeptionistischen Künstler einander den Kampf an, im Interesse derselben Zielsetzung beföhden sie sich. Abgesehen vom berufsbedingten Rivalisieren, das seitens Hoffmanns still, unter Ausschluß der Öffentlichkeit geschah, von Seiten Loos' coram publico ausgetragen wurde, prädestinierte die beiden namhaften Architekten der Jahrhundertwende schon ihre von Grund aus anders geartete Persönlichkeit, ihre unterschiedliche Stellung innerhalb des zeitgenössischen Kunstschaffens und ihre auch durch die von einander abweichende fachliche Ausbildung und Beschlagenheit determinierte künstlerische Qualität und Wertordnung von Anfang an zu Gegnern. Immerhin hätten sie sich letztlich doch noch versöhnen und einigen können, obwohl Hoffmann gern Ornamente verwendete, Loos sie hingegen — in seinen Schriften konsequent, in der Praxis nur zuweilen — ablehnte. Bei Betrachtung des beiden hier besprochenen Büchern beigefügten Bilderteils gewinnt man den Eindruck, daß Hoffmann und Loos trotz aller damals aktuellen und unvereinbar scheinenden Gegensätze zu gleich guten und wertvollen architektonischen Lösungen gelangt wären, sofern sie auch den in ihren Augen weniger entscheidend ins Gewicht fallenden »anderen« Faktor mit in ihre Berechnungen eingezogen hätten. Wenn, mit anderen Worten, Josef Hoffmann außer der stilistischen Einheit auch das Praktische berücksichtigt hätte, und wenn andererseits Adolf Loos die Möglichkeit gegeben worden

wäre, nicht nur die zur Brauchbarkeit und Wohnlichkeit unabdingbaren Voraussetzungen zu schaffen, vielmehr unter Verwendung des kostbarsten und edelsten Materials seine Entwürfe im Geist eines einheitlichen Geschmacks und individuellen Stils anzufertigen. Die Auftraggeber der von Loos gebauten repräsentativen Villen gehörten der gleichen Gesellschaftsklasse des wohlhabenden Bürgertums an wie die Mäzene seines Gegners Hoffmann. Ein ebenso aufwendiger Luxus fällt dem Besucher der Loos'schen wie der Hoffmann'schen Villeninterieurs ins Auge: teure Bau- und Werkstoffe, Marmor, Kupfer, Onyx und die Bevorzugung komplizierter, raffinierter ästhetischer Effekte. Sofern wir ein wesentliches Manko in Verbindung mit der Bautätigkeit des Adolf Loos erkennen können, so ist es die noch immer ungeklärte Frage, welche Rolle in seinen Entwürfen und seiner Bautätigkeit der persönliche Geschmack, die Weltanschauung und das Luxusbedürfnis seiner Auftraggeber spielten. Oder neigte vielleicht der Puritanismus predigende Adolf Loos, der in manchem Hoffmann glich, wenn auch ohne es einzugestehen, selbst auch zu einer aristokratisch verfeinerten, extravaganten Formwelt, die Trägerin klassischer Reminiszenzen war?

Der Theoretiker Loos berief sich häufig auf die Antike und die Menschen des Altertums. Unter dem antiken Lebensideal verstand er die Lebensart der humanen, freien, das Leben genießenden, den individuellen Geschmack und die persönlichen Absichten und Auffassungen achtenden autonomen Persönlichkeit. Ein Leben, das sich mit der Natur und auch der menschlichen Umgebung in Harmonie befindet.

Die Erforschung der Tätigkeit und der Ansichten Hoffmanns und Loos' erfolgt gegenwärtig noch voneinander unabhängig und isoliert, obwohl es durchaus wünschenswert wäre, den Versuch einer neuen vergleichenden, gemeinsamen Forschung in Angriff zu nehmen. Es liegt auf der Hand, daß man jetzt, nachdem die einst aktuellen persönlichen und Auffassungsgegensätze der Vergangenheit angehören, den zwischen ihnen bestehenden Analogien und Parallelen mehr Aufmerksamkeit schenken könnte und sollte. Wahrscheinlich verfolgten sie nicht nur gemeinsame Ziele, sondern war auch ihr Lebensideal einander verwandt, dem sie in ihren schönsten Villen ein würdiges Heim zu bereiten träumten.

*Ilna Sármany*

MAGYAR MŰVÉS ZET 1890—1918. (ART HONGROIS 1890—1919) (RÉDACTEUR: LAJOS NÉMETH) T. I—II.

Budapest, 1981, Edition Akadémia

L'interprétation et la réinterprétation de l'histoire, c'est une exigence continue pour le savant, l'écrivain, le penseur qui s'adonne à l'étude de la conscience de l'humanité. Il va sans dire que toute interprétation est à la fois une réinterprétation car l'homme de chaque époque voit, comprend et utilise le passé de façon différente, les uns cherchent à fouiller les diverses couches du passé pour y trouver des enseignements moraux, les autres pour les utiliser en politique, d'autres encore dans des buts plus indirects, plus difficiles à saisir, pour ne pas dire métaphysiques, pour mieux comprendre la vérité et l'existence humaine. Ou bien, avec une formule plus plastique, prise à Michelet, parce que celui qui se contente du présent ne le comprendra jamais.

De nos jours déjà, les méthodes affinées des études historiques recèlent de nombreuses possibilités d'interprétation. L'autolimitation, nuancée bon gré mal gré de scepticisme, de la méthode positiviste de fixer les faits, a depuis longtemps cédé la place à l'arbitraire hardi, parfois immodéré, de l'historien des idées, pour que, ensuite, prédominant de nouveau les versions néopositivistes du respect des faits, versions alliées d'abord avec l'histoire économique, ensuite inspirées par les sciences naturelles et récemment même par la linguistique. De nos jours pourtant on voit se dessiner chez nous une nouvelle méthode de caractère synthétisant qui accepte comme héritage et utilise tous les aspects et procédés techniques qui se sont avérés précieux dans le passé. C'est une méthode, et surtout une manière de voir; c'est une méthode à la fois plus raisonnable et plus hardie de tout ce qui la précède, en tant qu'elle tente de réaliser un compromis, le plus intelligent selon nos connaissances, entre le subjectivisme impossible à

dépouiller (donc rendu plutôt conscient) et l'objectivisme impossible à atteindre (mais désiré). Au fond la théorie et la pratique de cette méthode historiographique naissent simultanément. Simultanément, mais pas au même rythme ni au même endroit. A l'ensemble de questions méthodiques et conceptionnelles, formulées en théorie, représentées dans la science allemande par l'herméneutique de Gadamer et de Jauss, peuvent correspondre dans les recherches hongroises des œuvres qui font jour, évidemment sous une forme plus pragmatique, négligeant les perspectives philosophiques, mais ayant des résultats encourageants. Pour les résumer, on pourrait les qualifier d'exemples de « reconstruction historiques de plusieurs dimensions ». Les visions herméneutiques et pluridimensionnelles s'accordent dans leurs fondements conceptuels: elles tentent de nous confronter, notre être, notre présence, nos connaissances et nos vues aux faits et aussi à leurs constructions primaires, donc interprétées comme sociologie, économie, mais aussi comme philosophie et esthétique, et aussi — c'est peut-être le plus important — de corriger sans cesse les deux ensembles de faits et de vues, d'interpréter le tout dans son processus, dans la dialectique de la réflexion et de la prise en considération, de la confrontation et de la correction. Si je veux donner une formule plus simple, je dois dire: ce genre de recherche et de représentation historiques n'abhorre rien davantage que de clôturer une vision historique: le rapport intelligent à l'histoire doit être le dialogue ouvert.

Eh bien, cette vision se fait valoir le plus vigoureusement, dans l'historiographie hongroise, à propos de l'histoire du tournant des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. Je ne veux pas déprécier les



résultats nettement éminents, concernant d'autres époques, par exemple le Moyen Âge, le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais les reconstructions de l'histoire récente, favorisées par la richesse des sources, voire de témoins oculaires, ainsi que les discussions qu'elles provoquent, garantissent à cette vision des avantages indiscutables, dont les historiens ne se refusent pas à profiter. Il ne faut pas, paraît-il, déprécier non plus le fait que le « corpus archéologique », le matériel concret d'histoire de civilisation de ces phénomènes historiques est encore vivant pour ainsi dire, qu'il est présent, comme partie intégrante de notre vie actuelle, dans notre vie et dans notre environnement — même si en dépérissement continu. La structure de base de nos villes est encore toujours due aux édifices et ornements créés au tournant des deux siècles.

Il est certain que ces deux circonstances, les expérimentations dues aux nouvelles vues et nouvelles méthodes dans l'historiographie, ainsi que la proximité de l'époque et sa richesse en matières accessibles, jouent un rôle important en ce que la sixième partie, la première parue de la synthèse historique, projetée en dix volumes, de l'art en Hongrie — préparée par le collectif de recherche de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Hongroise des Sciences dans le cadre des travaux de création et d'organisation — les deux volumes de « L'art hongrois de 1890 à 1919 » peuvent être considérés comme un résultat précieux de l'histoire des arts, et précisément parce qu'ils offrent un modèle de la présentation convaincante d'un tableau historique moderne de plusieurs dimensions.

En soi-même, ce travail dépasse de loin tout ce qui précède, car les deux immenses volumes (le premier, celui des textes a 700 pages, le second, celui des illustrations, 600 pages) présentent avec 1500 illustrations l'art des trois décennies traitées. Ni cette période, ni aucune autre, de l'art hongrois n'a encore été traitée dans une publication aussi volumineuse, où soient recueillies et systématiquement traitées tant d'informations, de données et d'illustrations. Le rédacteur en chef de toute l'entreprise est Mme Nóra Aradi, directrice du Groupe de Recherches, et le rédacteur du présent volume est Lajos Németh, professeur à la chaire d'histoire de l'art de l'Université Lóránd Eötvös. Parmi les vingt-cinq auteurs de ce volume on trouve tous les représentants bien connus, versés dans cette époque, de notre spécialité. Nombreux sont parmi eux qui, déjà plus tôt, ont contribué avec de précieuses monographies à faire connaître certaines manifestations, des artistes et des œuvres illustres de l'époque. Tout cela ne peut cependant garantir que formellement un tout complet. Le mérite véritable du présent livre est d'approcher en substance l'intégralité qui est accessible de nos jours.

L'œuvre est divisée en six parties. La Première est une introduction générale, obligatoire qui, par la définition des limites des périodes, par la revue des conditions culturelles européennes et hongroises, offre des orientations préliminaires au volume. La Sixième Partie est également un bref résumé où le rédacteur indique la place qu'occupe l'art hongrois au tournant des deux siècles dans l'ordre de valeurs européen. Il constate que, malgré l'indiscutable retard, l'art hongrois de cette époque, à l'instar de l'évolution en Europe Centrale et Orientale, et jugé aussi bien d'après les réponses spécifiques à des problèmes spécifiques que d'après quelques productions de rang universel, se fait remarquer avec des solutions neuves et originales propres aux périphéries européennes, et s'intègre à la fois à l'évolution universelle.

Les parties principales de l'œuvre, de la seconde à la cinquième, contiennent le tableau historique, présenté sous différents aspects, de l'art de ces trois décennies.

Les premières 200 pages de l'œuvre offrent une lecture captivante. Dans la Deuxième Partie est présentée la place qu'occupent les arts dans la Hongrie de l'époque, et ce partant des aspects théoriques politiques-artistiques, passant par les tâches propres à l'architecture et aux arts plastiques — tendances thématiques et iconographiques — jusqu'à la présentation sensible de la culture de l'environnement et de la situation de l'art paysan. Au fond nous avons là un tableau de la société, sous l'angle de l'histoire de l'art, de cette époque qui était une période de grandes entreprises et de grandes festivités, visant la formation de la Hongrie moderne. (Dans cette vie culturelle un des sommets était la série de festivités organisée au millénaire de l'occupation du pays par les Hon-

grois, et les manifestations qui y étaient liées, ainsi que des œuvres — moins à cause de leur valeur qu'à cause de leur signification sociographique.) La Troisième Partie présente la vie artistique avec beaucoup de données, avec d'intéressantes confrontations instructives (nombre et somme des prix, liste des membres des jurys, expositions, marché d'objets d'art etc.), avec des données concrètes relatives à l'instruction artistique et aux différents établissements, sans oublier les musées (dont quelques-uns étaient fondés précisément à cette époque), avec les activités, épanouies à cette époque, de la protection des monuments historiques. Le tableau s'achève par la description (malheureusement brève et formelle) des travaux d'histoire de l'art et par la caractéristique (un peu plus détaillée) de la critique d'art. Au fond, ce sont ces deux parties qui offrent la « biographie » de l'époque, rendue toute vivante. Mais elles offrent des aspects différents: la Deuxième offre au fond les dimensions interprétées sous l'angle sociologique, et la Troisième la dimension spécialisée d'histoire culturelle (parce que réduite à la sphère des beaux-arts).

La Quatrième Partie est la plus volumineuse. C'est là qu'est réalisée la dimension d'histoire de l'art, prise dans le sens traditionnel. Là on trouve les manifestations artistiques, les personnalités de ces trois décennies, leurs œuvres entières et leurs créations éminentes, classées selon la chronologie et les tendances, écoles bien définissables et tendances qui se manifestent comme formules amorphes. Dans le cadre des tendances sont traités, selon le classement habituel (selon ce qu'on appelle les différents « *media* de l'art » — architecture, peinture, sculpture, arts décoratifs) les créateurs de premier plan, leur carrière, ou fragment de carrière — car chez la plupart des artistes seule une période de leur carrière et de leur œuvre coïncide avec ce temps. Évidemment, les tendances mêmes ont une appréciation de synthèse. Le système de classement quadruple est également élargi selon la nécessité — dans la période « Art Nouveau » l'art graphique mérite un traitement à part, et à la même période il y a dans les arts appliqués quelques nouveaux phénomènes n'ayant pas fait part des arts décoratifs, comme par exemple le décor théâtral ou la forme industrielle. Il y a en outre un nouveau *medium* artistique, arrivé à cette époque à sa maturité, et qui, étant créateur d'image, prend part à bon droit à l'histoire des beaux-arts — c'est la photographie.

Même le spécialiste, habitué à d'autres genres de résumé, pourrait penser que l'utilisation du livre, la vision d'ensemble des différents œuvres sont plus malaisées à cause de la méthode nécessairement fractionnée, disloquée, de traiter le sujet qui est rigoureusement concentré aux œuvres nées pendant une période, pour mettre en valeur les aspects d'une certaine chronologie, peut être arbitraire. En effet, c'est ainsi, et aucun créateur ne figure avec une plénitude monographique. On ne peut même pas l'exiger, car cette synthèse ne se pose pas comme objectif le traitement total des créateurs, mais celui de l'ensemble de l'époque. Dans le sens des limites d'époques, la chronologie est évidemment artificielle, si l'on veut arbitraire — comme toute chronologie faite selon une sorte de système de coordonnées humain, donc nécessairement subjectif par rapport à la réalité objective et même par rapport aux chronologies biographiques, conçues comme unité organique d'une vie. Mais si nous feuilletons ces pages dans le but conscient, et inspiré par l'œuvre, de trouver un tableau de l'époque, prenant ces séries de descriptions de carrières, organisées selon des tendances et des *media* artistiques, comme suite des deux premières parties, alors nous prendrons le tableau riche en couleurs, presque bariolé, comme s'il était présenté par un kaléidoscope: les verres colorés de faits, de créateurs et d'œuvres, réunis par l'interprétation dans un système esthétique géométrique, sont indiscutablement des petits morceaux des grands vitraux authentiques de l'époque, de sa réalité historique colossale, d'une richesse incroyable en couleurs. Ces morceaux de verre évoquent telle ou telle couleur de cette réalité, souvent même sa forme, et l'évoquent si l'on peut le faire avec l'inévitable, avec ce qui est disparu une fois pour toutes dans les profondeurs du temps, comme l'intellect humain peut évoquer le temps disparu: disloqué et réinterprété.

La Quatrième Partie réunit les créateurs et les créations de ces trois décennies en cinq grandes tendances, et un sous-



chapitre est consacré aux domaines limitrophes (décor théâtral mentionné, formes industrielles et photo). La brève Cinquième Partie s'y joint; elle clôt l'époque de point de vue politique et culturel, et sous cet aspect mérite une place à part. Elle résume les événements et la politique dans les arts de la République Hongroise des Conseils de 1919. La première des cinq grandes tendances est au fond traitée essentiellement dans le volume précédent, et ici il ne s'agit que de sa période tardive: dans l'exposé de l'historisme le rôle principal est assigné à l'architecture. C'est compréhensible, car, en effet, les édifices créés par Imre Steindl, Frigyes Schulek, Alajos Hauszmann, Albert Schickedanz, Ignác Alpár et d'autres, restent jusqu'à nos jours des éléments déterminants, souvent devenus injustement symboliques de notre capitale. Non moins importante est l'influence de la peinture académique-historisante de cette époque: la culture picturale des générations actuelles est déterminée en partie — du moins grâce à leurs parents et à leur éducation — par les œuvres de Gyula Benczúr, Viktor Madarász, Bertalan Székely, Mór Than, Károly Lotz soit à cause de leurs places d'honneur aux musées, soit des décorations des édifices publics, sans mentionner la popularité acquise grâce aux reproductions. La situation est la même concernant la sculpture de János Fadrusz, Alajos Stróbl et György Zala; aux places publiques représentatives leurs œuvres sont toujours à voir. Leurs études les relie également: nos architectes et nos sculpteurs sont en général élèves de Vienne, tandis que les peintres ont apporté à notre pays l'enseignement de l'Académie de Munich. Un trait commun de leurs œuvres est la tendance de desservir avec servilité le pouvoir politique en place et ses idées, mais les auteurs, en décrivant leur carrière, montrent, avec beaucoup de finesse, aussi les différences entre eux. D'ailleurs voilà un exemple typique de la division de travail spécifique dans ce volume: dans la présentation des architectes, l'auteur, Eszter Gábor a une tâche relativement facile, car tout en condamnant sans équivoque les tendances anachroniques, sans originalité de ces artistes, elle peut quand-même dire du bien de leurs qualités techniques, des aspects de leurs édifices, appréciables de point de vue technique ou fonctionnel. Quant aux peintres, Mária Bernáth établit une différence judicieuse entre des œuvres de valeur et artistiquement correctes, du moins à leur échelle, et les œuvres pathétiques, ambitieuses. Sur les sculpteurs Lajos Németh écrit, bien plus impitoyablement, la critique cinglante des historiens d'aujourd'hui (ce n'est certainement pas seulement parce qu'il est disciple de Lajos Fülep qui détestait, déjà *in statu nascendi*, ces œuvres sculpturales théâtrales, mais aussi parce que plusieurs d'entre elles offensent ses yeux, encore aujourd'hui comme aussi à nous tous).

La deuxième tendance de l'époque est le réalisme — dans ce volume c'est là qu'est traité, avec beaucoup d'esprit, le réalisme « malentendu » (versions de l'académisme à la Munich et Galerie d'arts). C'est Adolf Fényes qui se distingue dans l'histoire de la colonie d'artistes de Szolnok, et à la colonie de Hódmezővásárhely les artistes éminents sont János Tornyai, Béla Endre et Gyula Rudnay. C'est dans ce chapitre que sont traités aussi les « maîtres solitaires » du réalisme, József Koszta, István Nagy et László Mednyánszky. La partie sur Mednyánszky (l'auteur en est Nóra Aradi) est exemplaire dans sa concision, concentrée sur les œuvres.

La troisième tendance est déjà une véritable école, avec des personnalités de premier plan, un programme, une colonie d'artistes. C'est une tendance au tournant des deux siècles, partie de Munich, mais peut-être le plus typiquement hongroise et qui se rattache à la ville de Nagybánya (aujourd'hui Baia Mare, Roumanie). Même l'histoire événementielle de ce groupement, qualifié dans le livre de « mouvement », est instructive, et leur art mérite une description à part rien que vu l'influence durable qu'il a exercée. Un tableau détaillé de leur carrière est accordé aux principales personnalités de peintre qui avaient marqué l'école de Nagybánya, tels que Simon Hollósy et Károly Ferenczy, dont la fin de carrière coïncide avec la fin de cette époque. Les deux portraits sont des textes représentatifs de ce volume (Hollósy—Lajos Németh; Ferenczy—Mária Bernáth), mais ceux des maîtres vivants et travaillant encore après eux, sont aussi élégants, tels que les portraits de István Réti, János Thorma et Béla Iványi Grünwald, comme aussi celui d'István Csók qui plus

tôt les rejoignit (Katalin Telepy). C'est le chapitre qui est le mieux réussi, aussi dans ses proportions, et il n'est pas moins sûr que l'école de Nagybánya est une manifestation de l'époque qui est le mieux élaborée.

Le quatrième chapitre s'attaque à une tâche bien plus dure: sous le titre « Recherches de voies au début du siècle » il résume et expose en détails l'architecture de « l'art nouveau » (« modern style ») avec des noms aussi éminents que Ödön Lechner, Béla Lajta, István Medgyaszay — (et de moins illustres comme Ede Thoroczka, Wigand, Aladár Árkay, Károly Kós), — l'art graphique, les arts décoratifs de l'art nouveau et sa plus importante école hongroise, la colonie d'artistes de Gödöllő. (La partie de l'architecture est l'œuvre d'Imre Kathy, la colonie d'artistes et l'art graphique, dans la plus grande partie l'œuvre de Katalin Gellér et de Katalin Keserű.) Là pourtant, il faut une place et une étiquette à part pour présenter les tendances désignées sous le nom d'ensemble, — et pour cela un peu insaisissable — de modern style (en Hongrie: *sécession*). Par chance, à l'opposé de l'étiquette unifiée, répandue chez nous aussi, dans ce volume seuls les arts (appliqués) cités ci-dessus reçoivent cette étiquette. Dans la peinture on trouve à cette époque — et évidemment on peut les apparenter à la tendance d'art appliqué appelée « sécession » — le postimpressionniste József Rippl-Rónai, le symboliste János Vaszary, et le symboliste-visionnaire Lajos Gulácsy et le géant qui (à mon avis) ne peut être classé nulle part, Tivadar Csontváry Koszta. Ildikó Nagy, auteur de cette partie, peut également distinguer des tendances sécessionnistes et symbolistes dans les arts plastiques. Elle présente en outre des sculpteurs de genre, de petits maîtres, et elle trace un excellent tableau, basé sur des questions techniques, de la carrière de trois éminents sculpteurs, considérés déjà comme précurseurs de l'avant-garde, des frères Beck—Vilmos Femes Beck et Fülöp Ö. Beck. — et de Márk Vedres. Les chapitres sur les peintres sont également beaux, peut-être les plus mûrs dans le volume. L'étude sur Rippl-Rónai de Mária Bernáth offre de la manière la plus convaincante l'alliance de la biographie et de l'analyse des œuvres; les analyses de Vaszary par Judit Szabadi sont marquées par le dégagement des influences; le Csontváry de Lajos Németh est au fond une version de son livre réduit en un essai élégant; l'étude de Béla Szij sur Gulácsy offre par contre une analyse psychologique approfondie de l'artiste et de son œuvre. Tout comme les tableaux de carrière dessinés par Imre Kathy de Lechner et des autres, les autres partent aussi des particularités intimes des œuvres analysés — si l'œuvre l'impose, c'est de la technique, et s'il l'impose, des problèmes psychologiques ou des tâches architecturales. C'est précisément dans ce chapitre, à première vue le plus hétérogène, que s'avère être la plus convaincante la méthode choisie pour présenter cette période: la présence simultanée dans l'histoire des œuvres, personnalités, événements et phénomènes décrits est rendue bien sensible — et la continuité des données bien filtrées et en cas de nécessité étayées par des références, y contribue aussi — grâce à quoi ce chapitre s'insère parfaitement et dans le contexte et dans les strates sociologiques et historiques-culturelles décrites comme fondement.

Comme j'ai déjà signalé, le cinquième chapitre offre une nouveauté. Il s'agit des débuts du design industriel (Gyula Ernyey), l'art du décorateur-maquetiste est également classé dans les arts appliqués (Katalin Dózsa, auteur également des parties concernant la culture d'habitation et l'habillement dans la Deuxième Partie). Non moins importante est la présentation de cette période dans l'histoire de la photographie en Hongrie (écrite par László Beke).

Le sixième chapitre est écrit au fond par les auteurs de deux excellentes monographies, les meilleurs spécialistes des « Huits » (Krisztina Passuth) et de l'activisme hongrois (Júlia Szabó). L'apparition des « Tendances d'avant-garde », liée à deux groupements d'artistes, constitue un point cardinal surtout du point de vue de l'épanouissement de la théorie des arts. A propos du premier, apparu en 1909 comme un groupe organisé, des opinions furent prononcées par des esthètes-philosophes du début du siècle tels que György Lukács et Lajos Fülep, et ce qui est encore plus important, c'est s'adressant à eux, ou à propos d'eux qu'ils ont formulé leurs conceptions, la première fois d'un niveau philosophique, sur les arts modernes. Le deuxième, le mouvement des activistes, s'orga-



nisa, certes, autour du poète Lajos Kassák, mais sa base intellectuelle et à la fois son centre organisationnel, étaient plutôt ses périodiques « Tett » (Action) et « Ma » (Aujourd'hui), qui offraient à l'avant-garde un soutien littéraire-critique. Les artistes de ces deux groupements, et leurs œuvres nées pendant cette période, sont des facteurs importants dans l'histoire de l'art hongrois. Les « Huits » sont devenus, sans exceptions, nos classiques (Károly Kernstok, Lajos Tihanyi, Dezső Czigány, Róbert Berény, Bertalan Pór, Ödön Márffy, Béla Czóbel et Dezső Orbán qui est encore actif de nos jours). Si l'œuvre des activistes montre moins d'homogénéité, en tout cas leur cercle est plus large (les plus remarquables sont: János Kmetty, József Nemes Lampérth, Béla Uitz, Sándor Bortnyik) et leur influence est peut-être plus marquée que celle des précédents. À côté d'eux ont fait leur apparition et puis se sont engagés dans leur propre voie János Nagy Balogh et le plus original József Egry, qui sont des étoiles aussi solitaires comme il y en avait déjà dans le passé de notre art.

Dans la Cinquième Partie est résumée l'importance artistique et politique des 133 jours de la République des Conseils (œuvre de Nóra Aradi). Les réformes engagées dans les organisations de la vie artistique et de l'instruction, les affiches accompagnant les événements politiques ne sont évidemment pas des résultats surtout artistiques ou politico-culturels, mais des exemples authentifiés par le pathétique de l'histoire, et les premiers produits pour l'histoire de l'art d'idées assumées jusqu'à nos jours.

Un appareil soigneusement préparé facilite l'utilisation des deux gros volumes. Dans le tome des textes, des chiffres en marge signalent l'endroit du volume des illustrations où il faut chercher l'œuvre en question. La table des matières, détaillée, offre de bonnes orientations; l'index des noms contient tous les noms historiques cités dans le texte. Le volume du texte présente aussi des illustrations, dont deux feuilles en couleurs. Dans le volume des illustrations 1222 reproductions sont présentées, accompagnées d'une table de matières groupées selon les thèmes et d'un index des artistes. En dehors des références signalées dans le texte, une bibliographie très précise et exhaustive, annotée, est jointe à chaque chapitre. De toute évidence, elle ne peut pas prétendre à être absolument complète, mais elle est faite en tenant compte au possible de tout ce qui est important dans la littérature spécialisée, à partir de monographies jusqu'à des articles parus dans des périodiques, et à des catalogues.

László Beke, rédacteur du volume des illustrations, cherche à réaliser le principe selon lequel même une illustration faible est mieux que rien. Une des plus grandes valeurs d'un tel manuel est en effet de pouvoir nous présenter la plus grande quantité possible des œuvres typiques de l'époque offrant ainsi la possibilité de confronter, d'évoquer, de voir l'ensemble. Dans une œuvre scientifique la reproduction n'est pas un succédané d'art comme dans les albums de luxe, mais un document, et pour répondre à cela, même une photo ternie ou défectueuse, un dessin, même de mauvaise qualité, peuvent être suffisants, surtout s'il s'agit d'œuvres disparues. Et en effet, déjà de cette époque il y a beaucoup d'œuvres d'art déjà invisibles, car ils furent détruites par les ravages de l'histoire. Eh bien, ce volume des illustrations (et aussi celles du volume des textes) offre de ce point de vue un trésor d'informations irremplaçable, très riche, et excellemment utilisable.

Cet accent mis sur la documentation dans le volume des illustrations complète organiquement le principe suivi dans le volume, selon lequel on ne vise pas à être un oracle et clôturer sans appel même les thèmes les plus mûrs, les phénomènes les mieux dépouillés. Le principe méthodique de la synthèse, consistant dans un tableau historique de plusieurs dimensions, est réalisé non seulement dans la construction des tableaux historiques offrant différents aspects, mais aussi, et avec un fort esprit de conséquence, en ce que le tableau d'ensemble, de nouveau genre, des différentes manifestations est construit conformément à l'état actuel des recherches, partant des résultats acquis, et à défaut de tels, ce qui est assez fréquent, se référant à ce manque et laissant des questions ouvertes. C'est-à-dire, il ne se contente pas d'énumérer les uns après les autres les acquis — et peut-être les points d'interrogation — mais ordonne les perspectives nées de la synthèse en formation, les nombreux faits et données dans un tour d'horizon

de plus en plus large, ce qui lui permet d'observer, de confronter et de peser, dans un esprit critique de plus en plus lucide, les acquis des recherches déjà faites et les opinions y exprimées. Voilà ce qui est la substance d'une synthèse propre à notre temps, c'est grâce à cette ordonnance critique et à ce dialogue manifeste qu'il peut offrir davantage qu'une énumération des résultats connus, que leur présentation encyclopédique.

C'est le rédacteur du volume qui a réalisé ce travail. L'auteur de ce volume, de la synthèse de l'histoire de l'art du tournant des deux siècles, est Lajos Németh qui pouvait y intégrer les résultats de ses propres recherches, les acquis mûrs de toute sa carrière scientifique (en premier lieu ses excellentes monographies sur Hollósy, Nagy Balogh, Csontváry, sa monographie d'une époque, intitulée L'art du XIX<sup>e</sup> siècle, et son pendant théorique, l'importante étude intitulée Péripiété de l'art). Avec ses collaborateurs, Mária Bernáth et le rédacteur des illustrations László Beke, également éminents chercheurs de cette époque, c'est lui qui a tracé les contours historiques de l'ensemble de cette période, et avec eux, il établit la hiérarchie, les proportions, l'ordre de l'interprétation des contextes, des dialogues. Il est évident que l'honneur est dû avant tout au rédacteur pour le tableau de l'époque tracé dans l'introduction, que nous avons jugé si convaincant, pour les parties offrant des dimensions sociologiques et historico-culturelles. C'est à ces introductions que nous devons l'innovation d'avoir avec courage élargi le concept de l'art d'une étroitesse traditionnelle, et d'avoir choisi, pour présenter cette époque, une ordonnance inaccoutumée, mais de toute façon rationnelle et authentique, qui part des programmes d'urbanisation et des tâches architecturales qu'ils impliquent (et de leurs conditions économiques et politiques), passe par les programmes artistiques dans un sens plus strict (picturaux, sculpturaux) et par les demandes de la communauté, vers les questions de détails des arts appliqués et de la configuration de l'environnement (et aussi vers leurs aspects concrets perceptibles-illustratifs). (Le fondement théorique en est également à trouver dans l'œuvre du rédacteur: étude intitulée Hibou de Minerve.)

Il ne serait pas équitable de confronter cette synthèse, moderne et grandiose, créée avec du travail collectif, sur la base des fonds académiques de recherches, avec les prémisses réalisées avec moins de possibilités, souvent comme entreprise individuelle, car, en effet, au fond il n'y en a pas sur cette époque dans la littérature spécialisée hongroise. Il n'en convient pas moins de signaler ici que d'autres synthèses, et de monographies d'époque pouvant être considérées comme prémisses, ne pouvaient jamais sortir du cercle magique dont les limites étaient fixées par les termes « histoire de l'art » ou « beaux-arts ». La conception centrée sur l'art a tellement dominé jusqu'ici qu'elle a même déformé l'art placé au centre et que l'on voulait voir et présenter dans sa pureté, ses proportions correctes; placé sous le projecteur, laissant autour de lui tout dans l'ombre, cet art semblait isolé — autonome? — et exprimé dans des chefs d'œuvre — d'un étalon universel. Dans cette conception centrée sur l'art, le rôle de l'artiste paraissait également déformé, grandi outre mesure par rapport à la réalité. Parfois même les illustrations de ces œuvres centrées sur l'art, avec leur brillant trompeur, éblouissent même les spécialistes d'une auréole non méritée. (Sans parler du dogme conformément auquel on était censé de découvrir, même dans l'académisme périmé, les valeurs du « réalisme ».) La conception centrée exclusivement sur l'art avait déformé la présentation des carrières aussi, et ne pouvait fournir des personnalités complexes et hautes en couleurs qu'un portrait plat, simplifié, plein de lieux communs.

Si, de cette synthèse de l'histoire de l'art du tournant des deux siècles, nous pouvons dire en somme qu'elle a un caractère d'histoire culturelle, c'est que nous soulignons ce caractère comme un rang: l'art et ses produits ne sont pas traités comme évolution autonome de principes esthétiques régis par leurs propres lois ou d'abstractions de superstructures, ou bien comme illustrations, comme images reflétées de celles-ci, mais comme reflétant les mouvements et l'univers idéal d'une collectivité concrète (saisissable aussi bien dans des faits concrets que dans des abstractions) et comme unité de son cadre de vie. Et c'est ce qui constitue sa réelle valeur dans la littérature hongroise sur l'histoire de l'art.

P. Miklós



## INDEX

<i>J. Bureš</i> : Die Prager Domfassade .....	3
<i>L. Zentai</i> : On Baldassare Peruzzi's Compositions Engraved by the Master of the Die ...	51
<i>Sibylle Badstübner-Gröger</i> : Zur Ikonographie der Bauplastik am Französischen Dom in Berlin .....	105
<i>S. Radnóti</i> : Die wilde Rezeption. Eine kritische Würdigung Erwin Panofskys von einem kunstphilosophischen Gesichtspunkt aus .....	117

### RECENSIONES

<i>Katalin H. Gyürky</i> : Das mittelalterliche Dominikanerkloster in Buda ( <i>G. Entz</i> ) .....	155
<i>Manfred Koller—Norbert Wibiral</i> : Der Pacher-Altar in St. Wolfgang ( <i>G. Entz</i> ) .....	157
Meddelelser frå Thorvaldsens Museum 1982. ( <i>J. Gy. Szilágyi</i> ) .....	159
Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458—1541. ( <i>J. Véggh</i> ) .....	159
Spanische Gemälde aus Budapest im Spiegel der Ausstellung »Von Greco bis Goya« ( <i>Éva Nyerges</i> ) .....	167
<i>Franz Matsche</i> : Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. ( <i>Klára Garas</i> ) ...	172
<i>Pál Voit</i> : Anton Pilgram ( <i>G. Galavics</i> ) .....	173
<i>Eduard F. Sekler</i> : Josef Hoffmann — <i>Burkhardt Rukschcio—Roland Schachel</i> : Adolf Loos ( <i>Ilona Sármany</i> ) .....	175
Magyar művészet 1890—1918 (Art Hongrois 1890—1918) ( <i>P. Miklós</i> ) .....	179



PRINTED IN HUNGARY  
Akadémiai Kiadó és Nyomda







Periodicals of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable  
at the following addresses:

**AUSTRALIA**

C.B.D. LIBRARY AND SUBSCRIPTION SERVICE  
Box 4886, G.P.O., Sydney N.S.W. 2001  
COSMOS BOOKSHOP, 145 Ackland Street  
St. Kilda (Melbourne), Victoria 3182

**AUSTRIA**

GLOBUS, Höchstädtplatz 3, 1206 Wien XX

**BELGIUM**

OFFICE INTERNATIONAL DE LIBRAIRIE  
30 Avenue Marnix, 1050 Bruxelles  
LIBRAIRIE DU MONDE ENTIER  
162 rue du Midi, 1000 Bruxelles

**BULGARIA**

HEMUS, Bulvar Ruszki 6, Sofia

**CANADA**

PANNONIA BOOKS, P.O. Box 1017  
Postal Station "B", Toronto, Ontario M5T 2T8

**CHINA**

CNPICOR, Periodical Department, P.O. Box 50  
Peking

**CZECHOSLOVAKIA**

MAD'ARSKÁ KULTURA, Národní třída 22  
115 66 Praha  
PNS DOVOZ TISKU, Vinohradská 46, Praha 2  
PNS DOVOZ TLAČE, Bratislava 2

**DENMARK**

EJNAR MUNKSGAARD, Norregade 6  
1165 Copenhagen K

**FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY**

KUNST UND WISSEN ERICH BIEBER  
Postfach 46, 7000 Stuttgart 1

**FINLAND**

AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128  
SF-00101 Helsinki 10

**FRANCE**

DAWSON-FRANCE S. A., B. P. 40, 91121 Palaiseau  
EUROPÉRIODIQUES S. A., 31 Avenue de Versailles,  
78170 La Celle St. Cloud  
OFFICE INTERNATIONAL DE DOCUMENTATION  
ET LIBRAIRIE, 48 rue Gay-Lussac  
75240 Paris Cedex 05

**GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC**

HAUS DER UNGARISCHEN KULTUR  
Karl Liebknecht-Straße 9, DDR-102 Berlin  
DEUTSCHE POST ZEITUNGSVERTRIEBSAMT  
Straße der Pariser Kommüne 3-4, DDR-104 Berlin

**GREAT BRITAIN**

BLACKWELL'S PERIODICALS DIVISION  
Hythe Bridge Street, Oxford OX1 2ET  
BUMPUS, HALDANE AND MAXWELL LTD.  
Cowper Works, Olney, Bucks MK46 4BN  
COLLET'S HOLDINGS LTD., Denington Estate  
Wellingborough, Northants NN8 2QT  
WM. DAWSON AND SONS LTD., Cannon House  
Folkstone, Kent CT19 5EE  
H. K. LEWIS AND CO., 136 Gower Street  
London WC1E 6BS

**GREECE**

KOSTARAKIS BROTHERS INTERNATIONAL  
BOOKSELLERS, 2 Hippokratous Street, Athens-143

**HOLLAND**

MEULENHOF-BRUNA B.V., Beulingstraat 2,  
Amsterdam  
MARTINUS NIJHOFF B.V.  
Lange Voorhout 9-11, Den Haag

**SWETS SUBSCRIPTION SERVICE**

347b Heereweg, Lisse

**INDIA**

ALLIED PUBLISHING PRIVATE LTD 13/14  
Asaf Ali Road, New Delhi 110001  
150 B-6 Mount Road, Madras 600002  
INTERNATIONAL BOOK HOUSE PVT LTD  
Madame Cama Road, Bombay 400039  
THE STATE TRADING CORPORATION OF  
INDIA LTD., Books Import Division, Chandralok  
36 Janpath, New Delhi 110001

**ITALY**

INTERSCIENTIA, Via Mazzè 28, 10149 Torino  
LIBRERIA COMMISSIONARIA SANSONI, Via  
Lamarmora 45, 50121 Firenze  
SANTO VANASIA, Via M. Macchi 58  
20124 Milano  
D. E. A., Via Lima 28, 00198 Roma

**JAPAN**

KINOKUNIYA BOOK-STORE CO. LTD  
17-7 Shinjuku 3 chome, Shinjuku-ku, Tokyo 160-91  
MARUZEN COMPANY LTD., Book Department,  
P.O. Box 5050 Tokyo International, Tokyo 100-31  
NAUKA LTD. IMPORT DEPARTMENT  
2-30-19 Minami Ikebukuro, Toshima-ku, Tokyo 171

**KOREA**

CHULPANMUL, Phenjan

**NORWAY**

TANUM-TIDSKRIFT-SENTRALEN A S, Karl  
Johansgatan 41-43, 1000 Oslo

**POLAND**

WĘGIERSKI INSTYTUT KULTURY, Marszał-  
kowska 80, 00-517 Warszawa  
CKP I W, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa

**ROUMANIA**

D. E. P., București  
ILEXIM, Calea Grivitei 64-66, București

**SOVIET UNION**

SOJUZECHAT — IMPORT, Moscow  
and the post offices in each town  
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, Moscow G-200

**SPAIN**

DIAZ DE SANTOS, Lagasca 95, Madrid 6

**SWEDEN**

ALMQVIST AND WIKSELL, Gamla Brogatan 26  
101 20 Stockholm  
GUMPERTS UNIVERSITETSBOKHANDEL AB  
Box 346, 401 25 Göteborg 1

**SWITZERLAND**

KARGER LIBRI AG, Petersgraben 31, 4011 Basel

**USA**

EBSCO SUBSCRIPTION SERVICES  
P.O. Box 1943, Birmingham, Alabama 35201  
F. W. FAXON COMPANY, INC.  
15 Southwest Park, Westwood Mass. 02090  
THE MOORE-COTTRELL SUBSCRIPTION  
AGENCIES, North Cohocton, N. Y. 14868  
READ-MORE PUBLICATIONS, INC.  
140 Cedar Street, New York, N. Y. 10006  
STECHELT-MACMILLAN, INC.  
7250 Westfield Avenue, Pennsauken N. J. 08110

**YUGOSLAVIA**

JUGOSLOVENSKA KNJIGA, Terazije 27, Beograd  
FORUM, Vojvode Mišića 1, 21000 Novi Sad