

Biblioteka
Miejska w Wodzisławiu Śląskim

III | M 1986



Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

M 1986 III

MARBURGER JAHRBUCH FÜR KUNSTWISSENSCHAFT · 2. BAND

brak st. 71/92

C. L.
15

M. 1986. III.

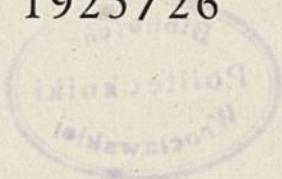
MARBURGER JAHRBUCH
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD HAMANN UND HANS WEIGERT

2. BAND

MIT 108 ABBILDUNGEN IM TEXT UND
120, DAVON 26 FARBIGEN AUF 52 TAFELN

1925/26



VERLAG DES KUNSTGESCHICHTLICHEN SEMINARS
DER UNIVERSITÄT MARBURG AN DER LAHN

DIESER BAND ERSCHEINT NUR IN EINER BESCHRÄNKTEN
AUFLAGE VON 250 EXEMPLAREN, DEN DRUCK BESORGT
DIE VON MÜNCHOWSCHE UNIVERSITÄTS-DRUCKEREI
OTTO KINDT IN GIESSEN / DIE REPRODUKTIONEN FÜR
SÄMTLICHE ABBILDUNGEN FERTIGTE DIE GRAPHISCHE
KUNSTANSTALT SINSEL & CO. IN LEIPZIG-OETZSCH / DAS
KUNSTDRUCKPAPIER LIEFERTE DIE PAPIERFABRIK KÖSLIN



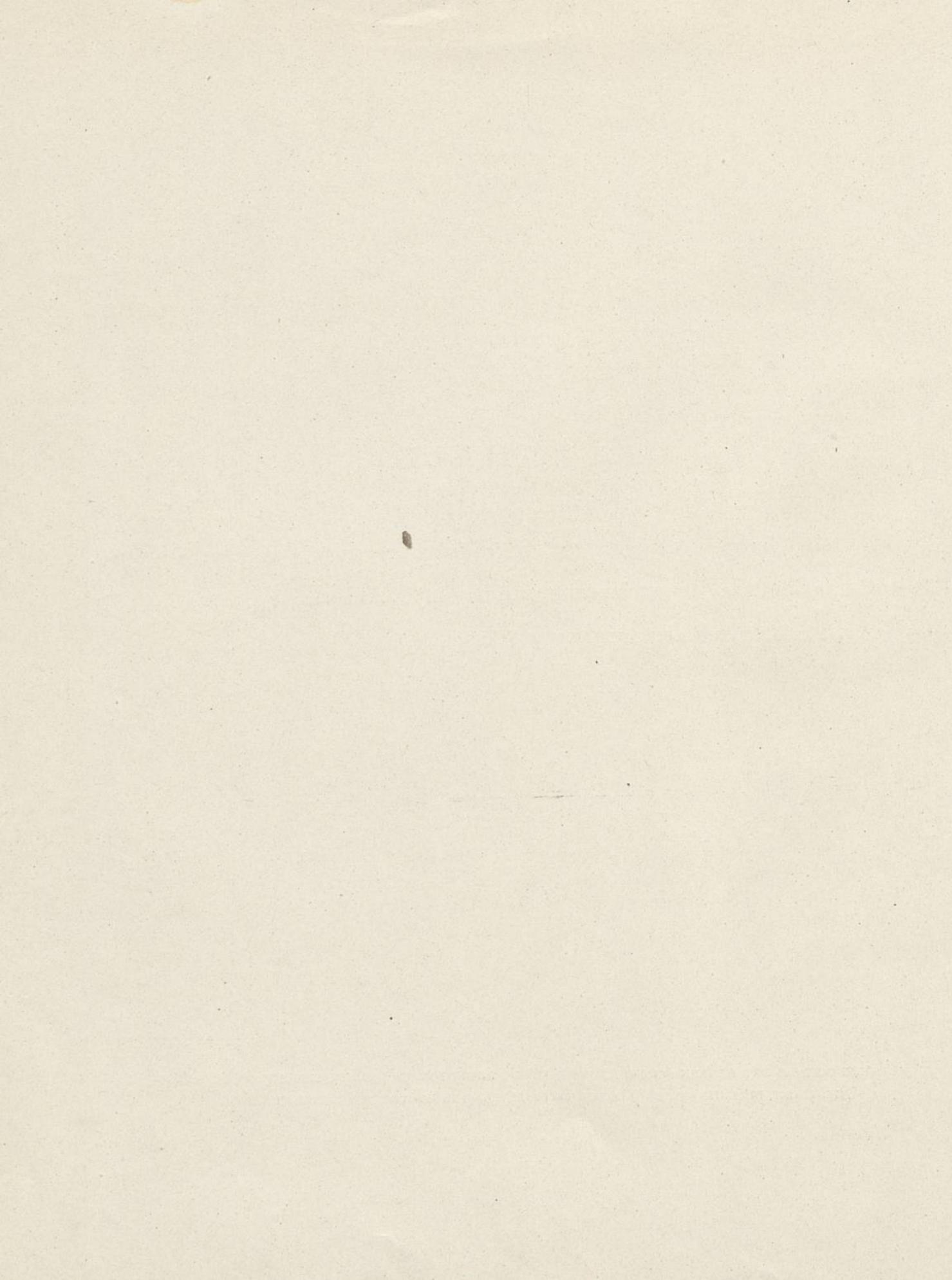
Inw. I 14043.

Okc. K. 109/53

INHALT

HEINRICH DOERING / ALTPERUANISCHE GEFÄSSMALEREI	SEITE	1
RICHARD HAMANN / EIN SKULPTURENFUND IN SAINT GUILHELM=LE=DESERT ..	„	71
OSCAR SCHÜRER / DIE KLOSTERKIRCHE IN HAINA	„	91
ANNA STRÜMPELL / HIERONYMUS IM GEHÄUS	„	173

DIE AUFSÄTZE DOERING UND HAMANN SIND MIT UNTERSTÜTZUNG DER NOTGEMEINSCHAFT DEUTSCHER WISSENSCHAFT
GEDRUCKT, DER AUFSATZ SCHÜRER MIT UNTERSTÜTZUNG DES BEZIRKSVERBANDES KASSEL



ALTPERUANISCHE GEFÄSSMALEREIEN

VON HEINRICH DOERING

Herausgegeben mit Unterstützung des Forschungsinstituts des Museums für Völkerkunde zu Berlin
und der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft.

Einleitung

Die im Folgenden vorgelegten Untersuchungen sind vor allem gewidmet den Gefäßmalereien aus der Gegend von Nazca an der südlichen peruanischen Küste. Sie beruhen auf Studien in der Privatsammlung Dr. Gaffrons in Berlin-Schlachtensee und auf zahlreichen farbigen Kopieen, die der Verfasser in den Jahren 1922 und 1923 nach Originalen dieser Sammlung anfertigte. Im Folgenden ist, in Anbetracht der hohen Reproduktionskosten besonders der Farbentafeln, nur ein Teil dieser Kopieen wiedergegeben und zwar auf den Tafeln V—XXIV und den Abbildungen 1—23. So sind die sämtlichen hier abgebildeten Gefäße und Malereien Privatbesitz Dr. Gaffrons. In den Kopieen sind die Malereien von den gewölbten Gefäßflächen auf die Ebene übertragen, um vor allem denen, die das betreffende Gefäß nicht selbst in die Hand nehmen und betrachten können, dennoch die Betrachtung zu ermöglichen. Auseinandersetzungen wie die folgenden würden gar nicht vorgetragen werden können ohne eine solche, unverzerrte, Anschauung der Malereien. Denn die Aufnahme des Gefäßes gibt überall an der Gefäßwölbung verschobene Bilder. Aber selbst der Betrachter vor dem Gefäß muß oft, um völlige Klarheit über die dargestellten Figuren und Szenen zu gewinnen, zu der Abzeichnung, zur Übertragung in die Ebene seine Zuflucht nehmen. Auch die gleichzeitige Betrachtung und Vergleichung verschiedener Einzelheiten ist am Gefäß selbst nicht möglich. Eine wissenschaftliche Untersuchung wird ohne die Plan-Kopie nicht auskommen.

Die einzige Veröffentlichung zahlreicher Plan-Kopieen von Nazca-Malereien brachte Edvard Seler im IV. Band seiner gesammelten Abhandlungen (S. 171 ff), den seine Frau herausgegeben hat (Berlin, 1923). Diese Arbeit ist zu einem Fundament meiner Untersuchungen geworden und wird

das Fundament aller späteren Untersuchungen über die Gefäßmalereien von Nazca bleiben. Ich bin während meiner Arbeit mehrmals zu gleichen oder ähnlichen Ergebnissen gekommen wie Seler, ohne damals seine Abhandlung zu kennen. Aber die Untersuchungen, wie sie im Folgenden sich darstellen, gründen sich zu einem guten Teil auf diejenigen Selters, wie schon aus den häufigen Verweisen zu ersehen ist. Die Kopieen, die Seler in großer Zahl zu seiner Arbeit hat anfertigen lassen, bilden einen reichen Schatz systematisch geordneter Nazca-Figuren und Szenen; aber sie sind — wie es im Rahmen der Arbeit nicht anders möglich war — stark verkleinert und nicht in Farben wiedergegeben (die Farben sind in üblicher Weise durch verschiedene Strich- und Punktlagen umschrieben). Von den hier auf Tafel V–XXIV vorgestellten Malereien ist nur der Dämon auf Tafel XII auch von Seler abgebildet (a. a. O. S. 189, Abbild. 32), in Strichätzung. Ein Vergleich dieser Abbildung mit der Tafel XII wird erläutern, was ich meine, wenn ich sage, es sei sehr erwünscht, besonders für den, der Nazca-Malereien nicht oder kaum kennt, die Malereien auch in ihren Farben betrachten zu können; und es sei nicht weniger erwünscht für den Gelehrten, der sich der Untersuchung dieser Malereien hingibt.

Außer dieser Arbeit Selters existieren auch ausführliche Zeitschriftsaufsätze über die Nazca-Töpferei; aber in der Behandlung der dargestellten Bilder sind sie nicht zu vergleichen mit Selters Untersuchungen (Max Uhle, *the Nazca pottery*, *Proceed. Davenport Acad. of Sc.* XIII, 1914; Edw. K. Putnam, *the Davenport collection of Nazca and other Peruvian pottery*, *Proceed. Davenport Acad. of Sc.* XIII, 1914). Die dort gegebenen Abbildungen sind sehr klein und bringen meist die ganzen Gefäße, also nur Teile der Malereien und diese an den Wölbungsändern verzerrt¹⁾. (s. Nachtrag S. 32).

Die Initiative zur Anfertigung der hier abgebildeten Kopieen ging aus von Walter Lehmann, dem Direktor des Forschungsinstituts des Museums für Völkerkunde zu Berlin. Auch die Möglichkeit zur Durchführung der Arbeiten habe ich ihm zu verdanken. Er hat es mir niemals an Rat und Hilfe fehlen lassen. Die Originalkopieen sind Eigentum des von ihm geleiteten Instituts. So wird diese Veröffentlichung gewissermaßen zu einem Werk, das aus seinem Institut erwachsen ist: dies erkenne ich im lebhaften Gefühl tiefen Dankes an.

¹⁾ Durch die Freundlichkeit Dr. Gaffrons erhielt ich erst jetzt Kenntnis von einem in Peru erschienenen „Album histórico civilización Nazca-Perú“ von Carlos Belli, Lima 1921, in dem 10 farbige Wiedergaben von Nazca-Malereien zu finden sind, allerdings ohne irgend eine Erläuterung der Figuren; und von 2 Heften der „Revista de Arqueología, Órgano del Museo Víctor Larco Herrera“ und zwar des 1. und des 2. Vierteljahrsheftes des Jahres 1924 mit 2 Aufsätzen von Horacio H. Urteaga: *El simbolismo en los huacos de Nazca* (mit zahlreichen Schwarzweißwiedergaben stark verkleinerter Nazca-Malereien) und: *El totemismo en la cerámica yunga del Perú* (mit einigen kleinen Schwarzweißwiedergaben von Nazca-Malereien).

Die Möglichkeit zu arbeiten würde nicht genügt haben, wenn nicht der Besitzer der genannten Sammlung, Geheimrat Dr. Eduard Gaffron, mir seine ganze Sammlung zur freien wissenschaftlichen Arbeit eingeräumt hätte; eine Sammlung, die zu den besten peruanischer Altertümer überhaupt gehört und deren Bestand an Nazca-Keramik unvergleichlich ist. Für dieses Entgegenkommen, wie für die Art, in der Dr. Gaffron mir seine Sammlung zugänglich machte und meine Arbeiten mit stetem Interesse begleitete und förderte — aus seinen Erfahrungen als einer der bedeutendsten Sammler peruanischer Altertümer hat er mir manchen wertvollen Hinweis gegeben — werde ich mich ihm immer verpflichtet fühlen.

Die Studien in der Privatsammlung Dr. Gaffrons wurden ergänzt durch Studien in der Privatsammlung des Herrn Karl Sutorius in Stuttgart, eines anderen bedeutenden Sammlers, der mir ebenso in der freundlichsten Weise seine wertvolle Sammlung für meine Arbeiten zur Verfügung stellte; in dem Linden-Museum zu Stuttgart, wo eine große altperuanische Sammlung als ein Geschenk des Herrn Sutorius steht; in dem Museum für Völkerkunde zu München mit seiner schönen Sammlung, aus dem Besitz Dr. Gaffrons erworben; im Römermuseum zu Hildesheim, in dem eine Nazca-Sammlung als eine Leihgabe Dr. Gaffrons steht; und, in geringem Maße — infolge ungünstiger Umstände — im Museum für Völkerkunde zu Berlin. Herrn Sutorius und den Direktoren der genannten Museen schulde ich vielen Dank für ihre freundliche Unterstützung, besonders Theodor Koch-Grünberg, dem damaligen Leiter des Linden-Museums, dessen Namen ich in schmerzlicher Verehrung nenne.

Der Druck der oft vielfarbigen, kostspieligen Tafeln ist nur möglich gewesen durch die Unterstützung der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, der ich dafür auch an dieser Stelle wärmsten Dank abstatte.

Die vorgelegten Untersuchungen berühren sich in mancher Hinsicht mit meinem Text in der „Kunstgeschichte des alten Peru“ (Berlin 1924), an der ich neben Walter Lehmann mitarbeiten durfte. Als „Kunstgeschichte des alten Peru“ wird das Werk im Folgenden zitiert.

Die Aufnahmen zu den Tafeln I—III und IV a, b und d sind von dem Verlag Ernst Wasmuth A. G., Berlin, zusammen mit dem Verfasser nach Originalen der Privatsammlung Dr. Gaffrons hergestellt; die Aufnahme zu Tafel IV c nach einer Aufnahme des Verfassers nach einem Gefäß derselben Sammlung. Ich danke dem Verlag für sein Einverständnis mit der Abbildung der Aufnahmen.

Technik · Allgemeines

Die altperuanische Keramik der Küste stellt sich in großen formalen Gegensätzen dar: im Süden in sehr farbenreichen Gefäßen mit spärlichster Plastik, im Norden in einer sehr lebhaften Plastik und Gefäßmalereien, die aber eher gezeichnet sind als gemalt und etwa den schwarzfigurigen griechischen Vasenbildern sich vergleichen lassen.

Nazca im Süden ist die Fundstätte jener vielfarbigen Ware (s. die farbigen Tafeln V—XXIV); die Heimat der unerschöpflichen Thonplastik und der Vasenzeichnung sind die Täler von Chicama und Virú im Norden der Küste und die an sie grenzenden Gebiete (s. Tafel III, IV b und Abb. 1—3 und 21).

Damit sind auch fast die weitesten örtlichen Entfernungen der peruanischen Küste bezeichnet. An der mittleren Küste im Bereich von Pachacamac, berühren sich die plastische, farbenstille Art des Nordens und die farbenreiche des Südens; beide sind verschmolzen zu einem Neuen, Dritten, das, indem es beiden ähnlich ist, ohne ihnen gleich zu sein, in sich die Verbindung zwischen Norden und Süden trägt. Die Palette ist einfacher besetzt als in Nazca, aber reicher als im Norden. In der Behandlung der Formen streiften die Künstler Pachacamac nicht so an die Grenzen der plastischen Kunst, wie es im Norden häufig begegnet; aber sie bildeten die Form freier und reicher aus dem Thon, als es in Nazca geschah. Die Küstenkeramik ist aber nicht ohne gemeinsame Züge, auch in der technischen Behandlung der Töpfereien. Fast allen Gefäßen ist ein feiner, stückartiger Malgrund eigentümlich. Er wurde in verschiedenen Farben angelegt, am häufigsten in Weiß und Bläßgelb, in Nazca auch in Rot und Schwarz. Diese Rot- und Schwarzgrundgefäße sind seltener als die weißgründigen. Der vorzüglichste weiße Grund erscheint wieder in Nazca, wo er auf den am besten erhaltenen Stücken wie ein glatter Farbguß erscheint. Der blaßgelbe Grund ist dem Norden eigentümlich; neben der schwarzen Keramik, deren Farbe im Thon liegt, wird der zarte Gelbgrund dort am häufigsten gefunden. Das Gelb ist bald grauer, bald weißlicher und oft abgeschuert oder abgeblättert. Es scheint leichter dazu zu neigen als der weiße, rote und schwarze Grund der Nazca-Gefäße, der allerdings sehr gefährdet ist, wenn der Thon Salpeterkristalle ausscheidet, die den Farbgrund blättchenartig abheben. Von solchen Salpeterausscheidungen wird auch die Oberfläche mancher Chicama-Gefäße angegriffen¹⁾. Der Salpetergehalt eines Gefäßes ist eine Wirkung des Bodens, in dem der Tote und mit

¹⁾ Die kostbare Landschaft, von der ein Teil in der Abbildung 2 wiedergegeben ist, hat sehr durch Salpeterblüte gelitten. Das Gefäß ist inzwischen in die Sammlung des Museums f. Völkerkunde zu Berlin übergegangen.

ihm die Gefäße beige- und weißgesetzt wurden. Die Westküste Südamerikas ist an vielen Orten salpeterreich, am reichsten im nördlichen Chile, wo große Lager dieses Salzes abgebaut werden.

Gemeinsam ist den besten Töpfereien ferner die glatte, glänzende Oberfläche, die an vielen Stücken das Licht spiegelt. Sie ist allerdings eine besondere Eigentümlichkeit der Nazca-Gefäße, deren beste Stücke sie sehr auszeichnet. An untadeligen Nazca-Gefäßen, die unbeschädigt den Gräbern entnommen worden sind, gleicht die Oberfläche gehobeltem, matt geschliffenem Holz. Es ist ein seidiger Glanz, der außerordentlich an das matte Schimmern griechischer Vasen erinnert. Über die technische Herstellung dieser glänzenden Oberfläche läßt sich schwer etwas sagen. Von einer Glasur wird man nicht sprechen können. Denn wenn der Überzug auch sehr widerstandsfähig ist, so kann er doch mit einem scharfen Federmesser abgeschabt werden. Der Überzug ist auch nicht ganz undurchlässig, denn Wasser perlt zwar zunächst, zieht aber doch nach einiger Zeit ein, wobei ein erdiger Geruch entsteht.

Der oft sehr matte Oberflächenschimmer läßt vermuten, daß die Schwächung der Spiegelung in einer Zermürbung der obersten Schicht ihren Grund findet. In der Tat zeigen sich unter dem Vergrößerungsglas zahlreiche feine Sprünge in sehr engen, bienenwabenartigen Gittern, ähnlich den Firnisprüngen auf alten Gemälden. Der Gedanke, es könne ein Firnis in Frage kommen, wird unterstützt durch die Beobachtung, daß die Farben der glänzenden Gefäße satter und tiefer leuchten. Dagegen ist unter dem Vergrößerungsglas eine besondere Firnissschicht nicht zu bemerken. Jene Gittersprünge zeigen sich allerdings auch in dem feinen stuccoartigen Malgrund (Malerei Tafel VIII A; Gefäß abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 20 unten). Auf dem erwähnten Gefäß findet sich auch eine scharfbegrenzte Stelle, die nicht schimmert, sondern die stumpfe Farboberfläche zeigt. Ein feiner, grauweißlicher Anflug scheint die Ursache zu sein. Es ist aber nicht deutlich zu erkennen, ob der graue Schleier den Glanz zerstört hat oder ob er ihn nur bedeckt. Auf einem andern Gefäß der Sammlung Gaffron¹⁾ sah ich unter dem Vergrößerungsglas an der unteren Gewandborte der dargestellten Gestalt sehr feine Streichspuren, die deutlich über dunkles Gelb und Schwarz in einem Zuge hinweggingen. Es waren also nicht Spuren des Farbauftrags, deren auch sonst nie zu bemerken sind. Es schien etwas besonderes, über die Farben Gestrichenen zu sein, ein Firnis. Er müßte allerdings sehr dünn sein, da er bei mäßiger Vergrößerung als Schicht nicht wahrzunehmen ist.

Es liegt nahe, sich von der scheinbaren technischen Ähnlichkeit der altperuanischen Töpferei mit der altgriechischen leiten zu lassen, um sich hier

¹⁾ Nr. 386 der Aufstellung zur Zeit meiner Arbeiten in der Sammlung.

Belehrung zu holen. Aber technisch sind die beiden Töpfereien in der Tat zu verschieden, als daß von einer solchen Untersuchung eine wesentliche Aufklärung zu erhoffen wäre. Die sog. Glasurfarbe der antiken Keramik ist schon im Ansehen etwas durchaus anderes als irgend eine Farbe auf altperuanischen Gefäßen. Auch hält sich der firnisartige Schimmer antiker Keramik genau an jene schwärzlichen Farbfelder; auf den schwarzfigurigen Gefäßen schimmern die Figuren, auf den rotfigurigen schimmert der schwarze Hintergrund. Der rote Hintergrund oder die roten Figuren sind stumpf, wie geglätteter Ton es ist. Die altperuanischen Töpfereien, in ihren guterhaltenen Stücken, schimmern gänzlich. Der Firnis überzieht sämtliche Malereien, alle Farben, oft auch die Bodenwölbung, und, auf Schalen und Bechern, auch den inneren Grund. Der Oberflächenschimmer würde also jeder einzelnen Farbe eigentümlich sein oder gar keiner. Im ersten Falle ließe sich ein in die Farben gemischtes Bindemittel denken, das im Brand aus sich heraus glasiert oder firnißt. Im zweiten Falle wäre die Annahme einer Firnisdecke die einfachste Lösung. Für einen abschließenden Firnisauftrag sprechen die vorher angeführten Beobachtungen und das ganze Äußere der Oberfläche. Unzweifelhaft ist ein Bindemittel in die Farben gemischt, denn auf den oft stark gewölbten Wänden würden ungebundene Farben nicht so gleichmäßig und tropfenfrei haften¹⁾.

Mit glatten Hölzern, Muscheln, Steinen oder Metallen würde eine Oberfläche, die so glatt wie eine Haut ist und ungebrochen den Widerschein des Lichtes zeigt, nie zu erreichen sein. Die Gefäße sind wohl mit solchen Werkzeugen modelliert worden; die Bahn des Modelliergerätes ist oft noch zu erkennen, aber dann kam über den Ton der feine Grund, auf ihn die Malereien und über alles — wie nun immer — der zarte Glanz, der Firnis.

Gemeinsam ist auch den besten Töpfereien Alt-Perus die außerordentlich sorgfältig hergestellte Form. Es ist zu bedenken, daß alle diese oft wunderbar gewölbten Gefäße ohne Töpferscheibe gebildet wurden. Die Abweichung des Schalenrundes vom Zirkelrund ist oft sehr gering. Bei manchen Schalen fand ich Durchmesserdifferenzen über Kreuz gemessen von nur 1 mm. Für das Auge sind sie überhaupt nicht wahrnehmbar. Die kugeligen Bügelkannen lassen in der Hand ihre vorzügliche, glatte Wölbung fühlen. Ein Meisterwerk ist die gehaltene, vornehme Form eines Gefäßes aus dem Tale von Virú (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 86), dessen Malerei auch zu den vorzüglichsten der nördlichen Küste gehört (s. Abbild. 21).

¹⁾ Ungenügend gebunden scheint die weiße Farbe des Federstabes auf einem Doppelbecher gewesen zu sein (Malerei auf Tafel XXII; Gefäß abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 34). Die Farbe ist an den unteren Federenden oft tropfenartig aufgelaufen (a. a. O. auf Tafel 34 links, im Schatten, zu erkennen).



1. Gehetzter Hirsch unter einem Algarobbo-Baum.

Teil einer Gefäßmalerei aus dem Tal von Chicama. Originalgröße. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

In den Formen der Gefäße beginnen sich die Unterschiede, die Eigentümlichkeiten der einzelnen Küstengegenden zu zeigen. Ich sehe hier ab von den Gefäßplastiken der nördlichen Küste, die viele hundert Formen darstellen. Ich setze nur die mit Malereien bedeckten Gefäße in Vergleich. Die Töpfer der nördlichen Küstengegenden bildeten besonders ein kugeliges Gefäß aus mit aufgesetztem, hohlem Bügelhenkel, der zugleich als Öffnung des Gefäßes dient. Die Töpfer von Nazca im Süden liebten gewölbte Kannen mit zwei Ausgüssen, die ein Tragbügel verbindet (s. Tafel I, II). Dieser Doppelausguß mit Querbügel ist typisch für Nazca. Ich kenne nur sehr wenig Nazca-Gefäße, die eine Ausgußröhre tragen. Die Form eines besonders seltenen, derartigen Stückes gleicht der Form eines

kleinen Kruges von Pachacamac¹⁾ und einzelnen Krügen aus dem Tal von Chicama, etwa dem auf Tafel IVb dargestellten. Auch ein zweites seltenes Gefäß derselben Sammlung (Malerei in Umrißzeichnung s. Abbild. 23) ist in dieser Form gehalten.

Außerdem sind Becher (darunter Kopfbecher) und Schalen für Nazca eigentümlich²⁾.

In Pachacamac an der mittleren Küste erscheint noch die Becherform. Die Töpfer der nördlichen Küste haben keine Becher geformt. Die oben offenen, plastischen Köpfe sind weniger Becher als plastische Bildwerke (s. Tafel III).

DIE GEFÄSSMALEREIEN VON TRUJILLO, MOCHE UND DER TÄLER VON CHICAMA UND VIRU (NÖRDLICHE KÜSTE)

In den Darstellungsweisen der nördlichen Küste (Trujillo, Moche, Täler von Chicama und Virú) kommen die Unterschiede, die künstlerischen Eigenarten gegenüber der südlichen Küste am stärksten zur Geltung.

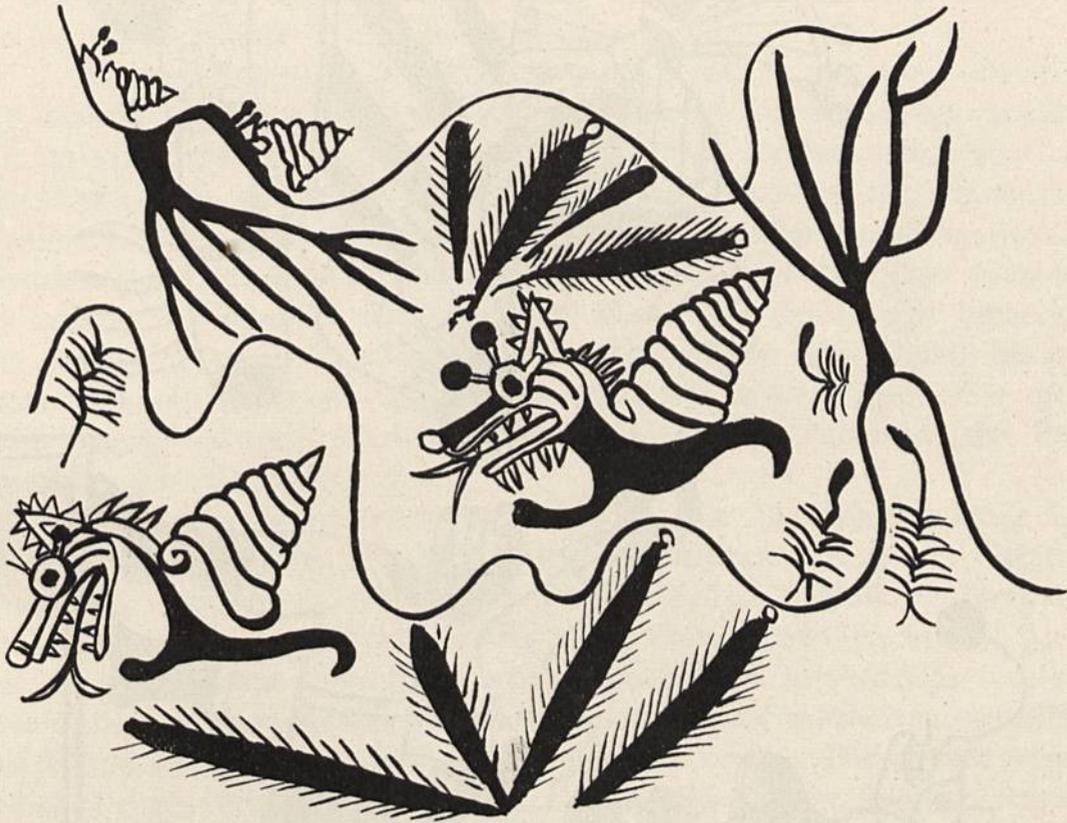
Man vergleiche etwa die Nazca-Malerei des Tausendfußwesens auf Tafel IX mit der Zeichnung der Tausendfüße auf einem Gefäß von Moche (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, S. 23, Abb. 18). Das Nazca-Gefäß zeigt eine in kräftigen Farben leuchtende Malerei, die wie mit breitem Pinsel aufgetragen ist. Die Figuren auf dem Moche-Gefäß sind in einem einzigen Braun auf Gelbgrund wie mit spitzem Pinsel gezeichnet, ein feines Linienskelett neben der saftigen Körperlichkeit der Nazca-Gestalt. Mythische Wesen mit Vogelflügeln sind auch im Bereich der nördlichen Küste dargestellt worden. Aber wie von Grund auf anders ist solch eine Figur gebildet als eine entsprechende Gestalt aus Nazca (vgl. etwa die Nazca-Vögel der Abb. 8–10 mit dem vorzüglich gezeichneten Wasservogel — der nicht ganz ohne dämonischen Charakter ist — auf dem Chicama-Gefäß der Tafel IVB. Oder man stelle die Succulenten der seltenen Landschaft aus dem Tal von Chicama der Abbild. 2 gegenüber den Succulenten auf dem farbigen Nazca-Gefäß der Tafel IX. Oder man vergleiche irgendwelche anderen Malereien von Trujillo, Moche oder der Täler von Chicama und Virú mit solchen von Nazca: Immer sind jene abhold reicher Farbigkeit und bevorzugen den feinen Zweiklang von blassem, gedämpftem Ocker und warmem, dunklem Braun.

Eine Bewertung der betreffenden Malerei kann mit solchen Vergleichen nicht verbunden sein. Eine mythische Szene wie die in der Ab-

¹⁾ Eigentum Dr. Gaffrons, Schlachtensee.

²⁾ S. auch Ed. Seler, Die buntbemalten Gefäße von Nazca im südlichen Peru und die Hauptelemente ihrer Verzierung. Ges. Abhandl. Bd. IV Berlin 1923, S. 172, 173.

bild. 3 dargestellte ist keine geringere Kunst als irgend eine mythische Szene aus Nazca (man betrachte nur das ganz vorzügliche gemalte Tierwesen zur Rechten), Es handelt sich bei diesen Vergleichen nie um ein Höher oder Geringer, sondern um die in der Anlage eines Volkes begründete verschiedene Darstellungsweise¹⁾.



2. Bergige Landschaft mit Succulenten und mythischen Schneckentieren.
 Teil einer Gefäßmalerei aus dem Tal von Chicama. Größe des Orig. 14×17,5 cm.
 Aus der Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee, erworben vom Museum f. Völkerkunde zu Berlin.

Eine Landschaft, auf einem Gefäß aus dem Tal von Chicama, von der ein Teil in Abbild. 2 kopiert ist, in Vergleich gesetzt mit der Landschaft auf dem Nazca-Gefäß der Tafel I (links) und IX, zeigt wieder sehr eindrücklich die Verschiedenheit der Darstellungsweisen im Norden und im Süden. Dort ist alles in die Zeichnung gelegt, braun auf blaßgelbem Grund: feingliedrige Bäume, schmale Succulenten auf leicht konturierten Hügeln, über die sich seltsame mythische Wesen mit Schneckengehäusen bewegen; ihre Köpfe erinnern an die Köpfe der Fabelwesen auf einem prachtvollen Gefäß aus dem Tal von Virú (s. Abbild. 21). Im Bemühen, der Landschaft gerecht zu werden, fühlte der Künstler sich nicht völlig

¹⁾ Vgl. Walter Lehmann in der Kunstgeschichte des alten Peru, S. 14.



3. Mythische Szene. Gefäßmalerei aus dem Tal von Chicama. Größe des Orig. 20×26 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

an den Standpunkt gebunden, von dem aus der größte Teil der Ansicht entworfen ist. Einzelne Bäume sind gewissermaßen vom entgegengesetzten Standpunkt aus gezeichnet, sodaß sie, für die Stellung, die unsere Abbildung gibt und die auch für das Gefäß zunächst die gegebene ist, auf dem Kopfe stehen. Aber rund gewölbte, bemalte Gefäße pflegt man ja betrachtend in der Hand zu drehen und gewinnt so ganz von selbst alle für die Malerei notwendigen Ansichten.

Die verglichene Nazca-Malerei wirkt dagegen vor allem durch eine mit starken, leuchtenden Farben besetzte Palette. Die Konturen verschwinden im schwarzen Grund, und so ist den Farben die Herrschaft überlassen. Die Darstellung der Hügel, durch Buckel ist auch in der Keramik der nördlichen Küste bekannt. Aber gemäß der geringen Neigung der alten Bewohner von Nazca zur plastischen Form sind sie auf dem Nazca-Gefäß sanft gewölbt, mehr der tastenden Hand, als dem Auge bemerklich. Wo auf Gefäßen der nördlichen Küste Hügel aus dem Gefäß herausgeformt sind, treten sie sehr plastisch heraus, wie hohe Kegel, über die gemalte Bäume verstreut sind (zwei derartige Gefäße stehen in der Privatsammlung Dr. Gaffrons).

Einen sehr bemerkenswerten Versuch, die Darstellung einer Landschaft mit den Mitteln des Flachreliefs auszuführen, zeigt ein Gefäß aus schwarzem Ton der Gegend von Trujillo (Mus. f. Völkerk. Berlin, abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, S. 54, 55, Abbild. 51, 53). Auf der einen Seite scheint ein gewundener Fluß in Aufsicht modelliert zu sein, in dem an mondsichelförmigen Sandbänken (?) Pflanzen mit Blättern und Blüten (?) wachsen; dazwischen kriechen Krebse. Die andere Seite des flachen Kruges bringt, wie in einem runden Medaillon, Bäume, zum Teil mit ausgebreiteten Kronen (links eine fruchtragende Palme?) die Wurzeln entblößt (während in der Landschaft der Abbild. 2 die Bäume in den Hügeln eingewurzelt gezeichnet sind). Diese freiliegenden Wurzeln sollen aber wohl nicht entwurzelte Bäume anzeigen; die Bäume sind hier in ihrer ganzen Gestalt modelliert, mit allen Teilen, von deren Existenz man wußte. Das ist eine Auffassung, die, wie die ganze formale Darstellung der Bäume, lebhaft erinnert an ein Fresko im Tempel am Ballspielplatz zu Chich'en Itzá (Yucatan), auf dem Bäume mit freiliegenden Wurzeln neben- und übereinander gemalt sind, weil der Künstler ein Hintereinander, eine landschaftliche Raumtiefe, nicht zu bilden wußte. Und eben derart bildete der Künstler von Trujillo seine Landschaft, indem er das Hintereinander durch ein Übereinander ersetzte. Man kann sich bei der Betrachtung des Gefäßes der Empfindung nicht verschließen, die beiden Gefäßhälften sollen eine zusammenhängende Landschaft darstellen, Baumgruppen, von einem Fluss durchzogen; als habe der Künstler den Fluß unter Bäumen nicht durchzuführen

gewußt und habe sich geholfen durch eine Teilung der Landschaft. Der Sinn des Gefäßes ist durch einen strömenden Fluß (Wasser) und Bäume, mit Früchten, genügend deutlich: das an einer wüstenhaften Küste so kostbare Wasser eines Flusses, an dessen Ufern Fruchtbäume gedeihen, das kann nur den Wunsch nach Feuchtigkeit, Wachstum und Fruchtbarkeit zum Ausdruck bringen.

Die Bäume sind oben von zwei eingeritzten Linien quer überspannt; in dem darüber entstehenden Bogenfeld hängt etwas herab wie eine aus einzelnen schmalen Stäbchen oder Quasten bestehende Franse.

Diese Landschaft ist die einzige in Relieftchnik, die mir von altperuanischen Gefäßen bekannt ist.

Es will mir nun scheinen, als hätten die Künstler der nördlichen Küste, da sie nicht so durch die Farben beschäftigt waren wie die Künstler von Nazca, die zeichnerische Darstellung freier entwickelt. Versuche, der Perspektive zu folgen, sie auf eine besondere Weise zum Ausdruck zu bringen, sind deutlich zu bemerken. Als Beispiel sei die Zeichnung einer mythischen Szene auf einem Gefäß des Tals von Chicama gegeben (Abbild. 3).

Eine erhöht thronende, mythische Gestalt zur Linken nimmt die Huldigung eines ihr gegenüber kauernenden Wesens entgegen. Diese anbetende Gestalt trägt das schwere Haupt und den aufgerichteten Stachelschwanz eines Krokodils wie eine Verkleidung. Die Füße scheinen in mächtigen Klauen zu enden, deren eine, untergeschoben unter den Oberschenkel, zu sehen ist. Der Körper ist als Menschenkörper gezeichnet, auf dem Haupte trägt die Gestalt einen Kondor als Devise. Der erhöhte Dämon zur Linken hat einen Schlangengürtel umgewunden; der Turban auf seinem Haupte mit den Nackentüchern und dem Federbusch wird später Gegenstand eines Vergleichs mit der Nazca-Malerei der Abbild. 19, 20 sein (s. S. 51). Der Dämon erhebt wie beschwörend oder drohend die rechte Hand. Diese Hand ist in einer Weise gezeichnet, wie es auf Nazca-Gefäßen nie vorkommt; der Zeigefinger ausgestreckt, die übrigen Finger eingezogen und das mit einer erstaunlichen Sicherheit erfaßt.

Nicht weniger bemerkenswert ist die linke Hand des Dämons. Sie hat gar keine Verbindung nach irgend einer Seite, der zugehörige linke Arm fehlt. Nach der Art, wie die Hand gehalten ist, müßte der linke Arm aus der vorderen Bildebene nach hinten ausbiegen. Der Zeichner scheint die Situation klar gesehen zu haben. Er suchte die erkannte Perspektive zu überwinden, indem er ihr auswich und den Arm fortließ. Das ist eine ganz überraschende Lösung; eine Lösung ohne Frage, denn diese Darstellung unterbricht nicht die vordere Bildfläche und deutet doch eine Tiefe an, indem sie den Arm darin gewissermaßen eintauchen und unsichtbar werden läßt. Die erhobenen Hände und Arme des anbetenden Wesens

überschneiden sich; hier ist der hintere (rechte) Arm gezeigt. Die linke Hand verdeckt die rechte zum Teil. Ein zweiter Versuch, sich auf eine ähnliche Weise wie oben mit der Perspektive auseinanderzusetzen, scheint mir dann wieder in dem Klauenfuß und dem Oberschenkel derselben Figur zu bemerken. Die Beine (nur das linke ist gezeichnet) sind nach innen eingeschlagen. Von dem unsichtbaren rechten Bein taucht unten der Klauenfuß auf — vortrefflich gezeichnet wie das ganze Bild — ohne irgend eine Verbindung; er ist oben deutlich von dem linken Oberschenkel getrennt und erzeugt nun wieder in seiner isolierten Erscheinung den Eindruck, der vorderste, in der Bildfläche liegende Teil eines rückwärts in die Tiefe tauchenden, in der Tiefe unsichtbar werdenden Gliedes zu sein; also den Eindruck eines Raumes, in dem die Gestalt ihre Beine kreuzt.

DIE GEFÄSSMALEREIEN VON NAZCA

Die Gefäßmalereien von Nazca stehen ganz für sich und finden nirgends etwas gleichartiges. Was die Eigenart der Nazca-Töpferei ausmacht, sind, wie schon im Eingang erwähnt wurde, farbenreiche Malereien (s. Tafeln V—XXIV). Die Plastik ist unentwickelt, aber lebhaft bemalt. Das Wort „unentwickelt“ scheint hier besonders günstig zu sein, da die betreffenden Stücke den Eindruck machen, als steckten die Formen noch zum größten Teil im Thon und müßten erst aus ihm herausgeschält werden (s. etwa in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafeln 35—37). Es ist keine eigentliche Plastik, sondern eine Ergänzung der Malerei durch einfache, plastische Formen¹⁾. Man denke sich von irgend einem solchen geformten Tier- oder Menschenkopf die Farben fort: es bleibt ein Thongebilde, dem das Wesentlichste genommen ist. Die Farbe beherrscht die Gefäße.

Im Museum für Völkerkunde zu Berlin stehen noch jene vier Nazca-Gefäße der Sammlung Macedo, die Adolf Bastian bewunderte, deren Herkunft aber niemand bestimmt anzugeben wußte. Sie sind in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit jener Sammlung in das Berliner Museum gekommen.

Vor etwa 20 Jahren wurden die Gräberfelder entdeckt, aus denen auf irgendwelchen Wegen schon früher jene Stücke der Macedo-Sammlung gekommen waren²⁾. Die Entdecker scheinen Eingeborene gewesen zu sein, Huaqueros. So stellte es mir Dr. Gaffron dar, einer der hervorragendsten und erfahrensten Sammler peruanischer Altertümer.

¹⁾ Ein Becher mit einem individuell herausgearbeiteten plastischen Kopf der Privatsammlung Gaffron ist ein sehr ungewöhnliches Stück und läßt auf fremden Einfluß schließen.

²⁾ Ed. Seler, a. a. O. S. 172.

Der eifrigste Sammler der Töpfereien und der Gewebe, die nun zahlreich aus den Gräberfeldern ans Tageslicht kamen, war Dr. Gaffron. Seine Nazca-Sammlung ist die erlesenste, die es in Amerika wie in Europa gibt. Zum Studium der Nazca-Gefäße und ihrer Malereien ist sie geeignet wie keine andere, zumal die Erfahrung des Eigentümers für den Arbeitenden von großem Wert ist.

Technik · Darstellungsweise

Der erste Eindruck beim Anblick wohlerhaltener Nazca-Gefäße ist der von lebhaften, oft leuchtenden Farben, die sich meist von weißem Grunde abheben. Die Palette ist sehr reich und enthält außer Weiß, Gelb, Rot, Schwarz auch zartes Blauviolett, Rosa, Blaugrau und viele Zwischentöne. Gelb erscheint bald als blasses Graugelb, bald als lichter Ocker und bald als Orange, bald in Übergängen zu hellem Braun. Rot umfaßt ein sehr warmes, helles Ziegelrot, das oft in dunklere Töne übergeht, kalte Rotfarben und besonders ein sehr charakteristisches, dunkles Blutrot mit bläulichem Ton, das auf schwach durchscheinendem, weißem Grund etwas crèmeartiges hat. Dieses Blutrot ist die Hauptfarbe für die Glieder der mythischen, menschenähnlichen Figuren.

Die beiden Blaufarben, die Mead in seiner Liste der Nazca-Farben gibt — lichtblau und blau (Nr. 9 und 10) — sind mir an keinem der von mir untersuchten Gefäße vorgekommen¹⁾. Auch Seler führt diese Töne in seiner Farbenbeschreibung nicht auf²⁾. Ein oft gebrauchtes Grau wirkt leicht etwas bläulich, aber eine reine Blaufarbe vermag ich darin nicht zu sehen. Das dunkle Olivgrün, von dem Seler in seiner Beschreibung spricht, habe ich auf den von mir untersuchten und abgezeichneten Gefäßen nicht gefunden. Grün fand ich nur in Nazca-Geweben verwandt, und da, neben lichtem Apfelgrün und einem bläulichen Grün auch als Olivgrün (als Grundfarbe eines großen Ponchos mit Tiahuanaco-Ornamenten; Privatbesitz Dr. Gaffrons).

Bei allem Farbenreichtum haben die Malereien im allgemeinen nichts von einer malerischen Unklarheit. Sie sind aufs Nachdrücklichste begrenzt mit einem kräftigen, schwarzen Kontur, der die Figuren klar und scharf aus dem weißen Grunde heraushebt³⁾.

Der Weißgrund ist auf den meisten Gefäßen verwandt, es ist aber auch Gelbgrund, Rotgrund und Schwarzgrund angetragen. Auf Rotgrund setzt der

¹⁾ Charles W. Mead, *Ancient pottery from Nazca*, S. 207 ff.

²⁾ Ed. Seler, a. a. O. S. 172. Das schwere Schwarzblau, das an dem Totenkopf der Tafel X (s. auch Tafel II) erscheint, ist eher ein Blauschwarz und kann durch Einwirkungen nach dem Brand des Gefäßes entstanden sein. In dem Farbensteindruck (Tafel X) ist die Farbe zu blau geraten.

³⁾ Vereinzelt weißer Kontur statt eines schwarzen, Tafel XII.

schwarze Kontur die Figuren noch deutlich ab, obwohl der Umriß im Gesamtbild nicht mehr die Kraft hat wie auf Weißgrund. Auf Schwarzgrund versinkt der Kontur in den Untergrund, die Farbflecken liegen wie Inseln in warmem Schwarz (s. Tafeln XII, XX). Den Figuren scheinen die festen Grenzen genommen, es kommt etwas Bewegtes, Schwimmendes in das Bild, darin ein außerordentlicher Reiz liegt. Das Schwarz wirkt nicht als trennende Fläche, sondern als ein tiefer, unfaßbarer Hintergrund, aus dem die Farben, zu Figuren geordnet, aufleuchten.

Es kann sich dabei natürlich nicht um ein bewußtes Erstreben solcher Wirkungen handeln. Es ist lediglich ein unbewußtes Fortschreiten auf einem Wege, dessen Richtung sich aus einem steten, meisterhaften Gebrauch der gegebenen, künstlerischen Mittel ergab. In dieser Meinung von der Wirksamkeit der Materie, der Farbe, der Mittel auf den Künstler gleichzeitig mit dem Wirken des Künstlers in der Materie soll keine materialistische Auffassung sich ausdrücken; vielmehr die Vereinigung der beiden Antriebe betont werden, durch die erst das Kunstwerk möglich ist. Die Materie, die künstlerischen Mittel, sind nicht nur Objekt und der Künstler ist nicht nur Subjekt. Auch die Materie ist Subjekt und der Künstler Objekt, das von jener beeinflußt, angezogen wird. Das Geheimnis der nirgends zerbrochenen Einheit solcher Kunstwerke scheint mir in der Hingabe an die zur Verfügung stehenden, künstlerischen Ausdrucksmittel zu liegen, in denen der Künstler das, was er sieht, bildet.

Die Malereien auf jenen schwarzgrundigen Nazca-Gefäßen gehören zu den reifsten, die wir aus Nazca kennen (s. auch die Erläuterung zu den Tafeln XII und XX). Die Trophäenkopf-Tänzer auf Tafel XX umlaufen in so flüchtiger Bewegung den Fries des Bechers, daß es wie ein lautloser Wirbel wirkt, trotzdem die Figuren im einzelnen nicht der Wahrnehmung, sondern der Vorstellung entsprechend gemalt sind¹⁾. (Vgl. dazu die Abbild. des Bechers in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 34).

Gefäßmalereien bedecken fast immer irgendwie gewölbte Flächen und sind darum selten in einer Ansicht ganz zu überblicken. Tafel und Wandbilder sind als ebene Flächen mit einem Blick zu umfassen. Um Gefäßmalereien zu betrachten, muß man das Gefäß bewegen, drehen; so entsteht ein fortwährendes Nacheinander von Bildteilen, wodurch deutlich Bewegungsempfindungen im Betrachter erweckt werden. Gefäßmalereien haben etwas Lebendigeres, möchte man fast sagen, als Tafel- oder Wandbilder. Am fühlbarsten ist die Empfindung vor Malereien, die in mehreren Figuren friesartig das Gefäß umgeben.

¹⁾ Vgl. Heinrich Schäfer, Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei und ihre Verwandtschaft mit denen der Flachbildnerei (d. Alte Orient, 23, Heft 4).

Ob die Malereien durch Vorzeichnungen vorbereitet wurden, ist nicht zu erkennen. Bisher ist kein unvollendetes Gefäß gefunden worden, das uns zu belehren vermöchte. Eingeritzt war eine mögliche Vorzeichnung nicht, es ist nichts davon zu bemerken¹⁾. Es käme also nur eine Aufzeichnung in Betracht. Die wird man vermuten dürfen, denn so sicher und kühn der Strich der malenden Hand war, wird sie doch nicht so vorzüglich abgewogene Bilder ohne Entwurf unmittelbar in Farben haben hinzumalen können. Allerdings sind die Figuren oft in so freiem Schwung umrissen, daß man glauben möchte, sie seien aus freier Hand ohne Zögern in wenigen Zügen über die gewölbte Fläche geworfen.

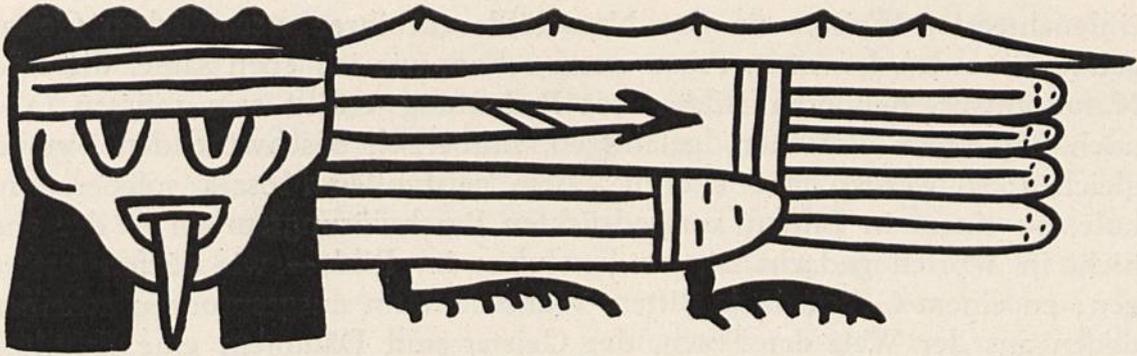
Es ist überhaupt nichts Mühseliges, nichts vorsichtig Aufgetragenes in den Malereien. Bei den schlechten Stücken entsteht manchmal Gedränge, die Bilder scheinen schlecht komponiert, worin allerdings oft der Zwang der gegebenen Fläche sich kund gibt. Aber auch bei solchen schlechten Stücken oder ungeübten Händen ist doch der Strich unbekümmert frei und wenn die Figuren auch einmal plump oder zerfasert werden, sie zeigen doch nichts von Zaghaftigkeit. Es ist wohl nach Vorbildern gearbeitet worden. Aber im einzelnen gleicht kein Stück dem andern. Immer ist der Strich, jeden Augenblick bereit, den Notwendigkeiten des Dekorativen und der gegebenen, gewölbten Fläche zu folgen. Man schiebt, dehnt, preßt wie es die Fläche verlangt, wirft auch Attribute fort, verwandelt sie, gibt statt des Gegenstandes selbst eine Skizze, eine Hieroglyphe desselben, ist darin unendlich erfinderisch und kommt fast immer zu einem guten, dekorativen Gesamtbild.

Untersuchungen zur Bedeutung des Trophäenkopfes in den Gefäßmalereien von Nazca

Über die Bedeutung und den Zweck der dargestellten Gestalten und Szenen hat Eduard Seler in seiner erwähnten Arbeit grundlegende Anschauungen vorgetragen (Gesammelte Abhandlungen, Bd. IV, S. 171 ff). Die eingehende, jahrelange Beschäftigung mit Malereien auf Nazca-Gefäßen hatte mich vielfach zu gleichen Anschauungen geführt, deren Darlegung durch das Erscheinen der Arbeit Selters sich erübrigt. Darum seien hier nur einige Beobachtungen mitgeteilt, die vielleicht den Sinn der Nazca-Malereien in der einen und anderen Hinsicht etwas weiter zu erhellen vermögen.

Die in Frage stehenden Malereien sind durchaus bedeutungsvoll. Das ist vorauszusetzen. Die Gefäße sind nicht bemalt worden, lediglich um

¹⁾ Einritzungen sind manchmal unter Farblinien vorhanden, anscheinend um einen pastoseren Farbauftrag zu ermöglichen; so unter den weißen Linien auf der Rückenschlange der Malerei auf Tafel XII.



4. Vogelhafter Dämon mit Totenkopf.

Gefäßmalerei aus Nazca. Größe des Orig. 6,5×20,5 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

sie zu schmücken mit dem farbenschönen Bilde einer Pflanze, eines Vogels oder einer mythischen Gestalt (vgl. auch Seler, a. a. O. S. 173). Blüten und Früchte (Tafel V), spielende Fische (Tafel VII und XXIV), huschende Kolibris (Tafel VIII), ein Dämon, der gleich einem Himmelsgott durch die Lüfte saust (Tafel XIII A), erregt springende Tänzer (Tafel XX–XXII): nichts von alledem ist nur zum Schmuck auf die Gefäße gemalt. Daß die Malereien sehr schmückend wirken, hindert nicht, daß sie vorzüglich um einer Bedeutung willen geschaffen sind. Das gilt nicht nur von den ganzen Bildern, es gilt auch von allen ihren Teilen. Wir müssen voraussetzen, daß keine Einzelheit als unbedeutend angesehen werden darf. In den Einzelheiten zeigt sich oft eine Neigung zur hieroglyphischen Darstellung. Der Totenkopf wird oft in derart vereinfachter Skizze gebracht, daß nur eine sorgsam vergleichende Betrachtung ihn als Totenkopf erkennen kann. Seine Bedeutung wird durch die stärkste Veränderung zur Hieroglyphe hin nicht gemindert. Sie betont gerade seine Bedeutung. Er kann auch — wie viele solcher Einzelheiten — in vielfacher Wiederholung, in Häufung auf demselben Gefäß vorgebracht werden: niemals wird man ihn — wie irgend einen anderen Einzelzug — als bedeutungsloses Füllsel betrachten dürfen.

Dieser Drang sich auszudrücken, etwas zu sagen, aber nicht mit der Absicht einem anderen mitzuteilen — denn die Bilder stammen ja aus Gräbern — sondern um in beschwörender Weise etwas zu sagen, magisch wirkende Bilder dem Toten mitzugeben, von denen jedes etwas wie einen Bilderblock darstellt, eine Zusammenfügung verschiedener symbolisch bedeutsamer Bildteile zu einer sinnvollen, oft dämonischen Gestalt: dieser Drang ließ die seltsamen, dem Auge des Europäers zunächst so schwer zu erfassenden Figuren entstehen, die in den Gefäßmalereien von Nazca so oft erscheinen. Denn es ist nicht Unfähigkeit, ein der Natur entsprechendes Bild zu schaffen, die etwa aus den Malereien der Abbildungen 12–17 spricht. Die Abbildungen 8, 9 und die Tafeln V–VIII zeigen in sehr

einleuchtender Weise, wie gut Naturbilder in ihrer wesentlichen Gestalt gebildet werden konnten. Aber wenn schon, wie ich eben sagte, diese der Natur entsprechenderen Bilder mit Bedeutung erfüllt sein müssen, aber noch wie einem einfachen, geläufigen, zauberisch beschwörenden Symbol gleichen: so werden jene wie zu einem geistvollen Mosaik solcher Symbole, zu einem in Bildern ausgedrückten Beschwörungsspruch — der aber nicht in Worten gedacht ist, sondern eben im Bild — wir dürfen fast sagen: zu einem Gebet, da ja Bitten, Wünsche darin ausgesprochen scheinen, denen aus der Welt der Toten, der Geister und Dämonen eine Erfüllung winkte; indem denn das Ganze zu dem Abbild eines Dämons wird, den man hier mächtig glaubte.

In der Reihe von Abbildungen (8—17), die ich am Schluß des Textes angefügt habe, ist, um das eben Vorgetragene zu erläutern, der Vogel in vielfacher Gestalt abgebildet: zuerst in klaren, einfach stilisierten Naturbildern, die aber deutlich einen Sinn enthalten, etwas vorbringen, und dann in immer schwieriger zu erkennenden und aufzulösenden Darstellungen, bei deren Bildung der Künstler wohl die Natur so sehr vergaß, daß ihm der Vogel wichtig war, insofern er Attribute brauchte, symbolische Auszeichnungen, die den Dämon — der hier unzweifelhaft in Erscheinung tritt — zu einem Vogelwesen machen sollen, ihn als in den Lüften hausend darstellen sollen; und die aus dem Dämonenbilde zugleich etwas wie einen magisch wirksamen Bildkomplex machen. Aber die Vogelegentlichkeiten — die wohl von bestimmten Vögeln genommen worden sind, wie etwa der Kopf — genügten nicht, um die Dämonengestalt, das in irgend einer Weise mächtige Bild, zu vollenden: es bedurfte noch eines Stachelbandes über den Rücken und es bedurfte vor allem noch des Totenkopfes, des Trophäenkopfes, mit dem als dem bedeutungsvollsten Symbol das Bild erst seinen eigentlichen Sinn zu erhalten scheint. Der Dämon ist ganz behängt mit Totenköpfen; sogar die Federn enden in hieroglyphisch gezeichneten Totengesichtern.

Der Totenkopf, der Trophäenkopf ist es, der im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen steht. Er ist in verschiedenartigen Formen auf zahlreichen Gefäßen verwandt, als ein jedenfalls bedeutungsvolles Symbol (vgl. Seler a. a. O. S. 245 ff.). Was bedeutet der Trophäenkopf, dessen Haarschopf oft noch von Blut durchrieselt gemalt ist? (Tafel XX). Denn nicht auf die verschiedenen Arten seiner Darstellung kommt es hier an, sondern darauf, wie er in dem betreffenden Bilde eingeordnet ist; welchen Sinn er im Rahmen des Bildes ausdrücken soll.

Die Trophäenköpfe sind die Häupter erschlagener Feinde. Dr. Gaffron bewahrt in seiner Sammlung einen mumifizierten solchen Kopf aus Nazca auf, in dessen durchbohrte Stirn eine Schleuder geknotet ist, um

ihn tragen oder aufhängen zu können; und dessen Lippen mit Dornen zugeheftet sind. Eine vorzügliche plastische Ausbildung eines Trophäenkopfs in Thon steht in derselben Sammlung (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 39). Wir sehen solche schauerlichen Trophäen in den Händen der Katzendämonen (Tafeln X, XIII A), der Vogeldämonen (Tafeln XIV, XV), auf der Keule des Dämons der Tafel XI und zwischen den mächtigen Zacken und im Innern der Zackenschlange desselben Dämons; en face, wie eine violette Maske, auf der Flügelwurzel des Dämons der Tafel XIII A; auch der Flügel des geisterhaften Vogelwesens auf Tafel XIII B wächst aus dem Kopf eines Toten; der Gewandsaum auf Tafel X ist mit Trophäenköpfen besetzt, ebenso das Gewand des fliegenden Dämons der Tafel XXI B. Dazu sind die Gestalten bedeckt mit Totenköpfen, abgekürzt gezeichnet durch drei kleine Bögen (Mund und zwei geschlossene Augen, s. Tafel XIII), oder in einfachster Weise durch drei schwarze Punkte (auf den Flügeln der vogelhaften Dämonen, Tafeln XIII–XV).

Der Trophäenkopf wird als Emblem gerade den Gestalten verliehen, die Kopf, Leib oder Glieder eines Tieres als Verkleidung tragen (Tafeln X, XII–XV). Das Tiervorbild der Verkleidung – die Wildkatze oder ein Vogel – zeige es auch einen mythischen Charakter, wie die Wildkatze in anhaftenden oder in den Pfoten gehaltenen Früchten: den Trophäenkopf trägt es sehr selten, angedeutet, solange es nur tiergestaltig ist. (vgl. Abbild. 1–22 bei Seler, S. 175–180). Sowie das Tier zur Maske wird, zur Verkleidung eines Dämons, taucht der Trophäenkopf auf. Er ist also dem Dämon eigentümlich, besonders dem Katzendämon, wie Seler ihn genannt hat (a. a. O. S. 183). Dieser Dämon verkleidet sich als Wildkatze; er verwandelt sich nicht gänzlich in dieses Tier, er trägt oft nur ihren Kopf als Maske (Tafel X). Die Wildkatze galt als der „Lebensmittelbringer“ (Seler a. a. O. S. 176). Sie ist oft ganz umkränzt mit Früchten (Lebensmitteln, s. Tafel 32 in der Kunstgeschichte des alten Peru) und bringt auch in den Pfoten Früchte herbei (Seler a. a. O. S. 177, Abbild. 8–10 u. a.). Dem Dämon, der die Gestalt dieses Tieres zur Verkleidung wählte, fehlte nicht diese Eigenschaft seines Tieres, das Vermögen, Lebensmittel zu bringen. Das ist augenfällig dargestellt in Bildern, die in der Verkleidung des Dämons Bohnenhülsen und Bohnenranken zeigen (vgl. Abbild. bei Seler, a. a. O. S. 188, Abbild. 30, 31). Auf dem zweiten der eben bezeichneten Bilder hält derselbe Dämon zwei Trophäenköpfe in den Händen. Der Katzendämon erscheint also als ein Spender der Lebensmittel, der aber Trophäenköpfe fordert, wenn er spenden soll. Denn Trophäenköpfe sind nicht nur, in hieroglyphischer Zeichnung, Teile seiner Tracht: er hält sie, die noch von Blut triefen, (Tafel XIII A) in Händen. Der vogelhafte Dämon mit der Katzenmaske auf Tafel XIV

leckt an dem Totenkopf, den er an den Haaren gepackt hält, und der Dämon auf Tafel XV schiebt seine Zunge in den Mund des Totenkopfs, als ob er daraus Speise, Kraft sauge.

Die Beziehung zwischen Trophäenköpfen und Lebensmitteln stellt sich deutlich dar in der Malerei auf einem schönen Gefäß der Privatsammlung Dr. Gaffrons (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 32): neben der mit Früchten behängten Wildkatze, die bereits Kennzeichen des Dämons zur Schau trägt, wächst aus einem umgestürzten Totenkopf ein Fruchtbaum auf. Eine verwandte Malerei bildet Seler ab (a. a. O. S. 206, Abbild. 57), einen dahinfliegenden Katzendämon, dessen breiter Rückenornat mit Fruchtbäumen besetzt ist, deren Wurzelballen wie Totenköpfe gezeichnet sind. Um die Fruchtbäume wimmelt es hier von schwarzen Kaulquappen, den Verkündern der Regenzeit, der Zeit des Wachstums. Die Fruchtbäume wachsen nebeneinander aus dem oberen Kontur einer breiten, als Überwurf getragenen Schlange auf; und gerade der obere Kontur vieler Zackenschlangen trägt, zwischen Zacken eingepreßt, ausgezeichnete Totenköpfe: die Vorstellung des Totenkopfs, des Trophäenkopfs muß untrennbar gewesen sein von der Vorstellung des Spießens, Wachsens, Früchtebringens. Ein reich bemaltes Gefäß der Sammlung Uhle in San Francisco (abgebildet bei Seler a. a. O. S. 196, Abbild. 44) zeigt wieder aufs deutlichste diese Vorstellungen verknüpft: in die Zackenschlange, die den Rücken des fliegenden Dämons bedeckt, sind Trophäenköpfe en face eingesetzt; aus dem Munde des einen wächst eine Pflanze mit Blättern und Früchten empor, der andere ist mit Früchten behängt wie eine Wildkatze; er ist selbst als ein „Lebensmittelbringer“ bezeichnet.

Im Trophäenkopf scheint denn also ein Mittel gegeben zu sein, den Dämon, den Herrn der Lebensmittel, günstig zu stimmen, daß er die Pflanzen wachsen und fruchtbar werden lasse.

Es gibt nun eine Reihe hoher Thonbecher aus Nazca, auf die ich eben bereits den Ausblick eröffnete (Tafeln XIX–XXII, Abbild. 19, 20). Sie sind in einer ungewöhnlichen Weise bemalt: Wir sehen springende oder tanzende menschliche Gestalten, die in den Händen hohe, weiß behängte Stäbe halten. Mir sind nur zwei Figuren bekannt, die diesen Tänzern nahestehen. Sie gehören der Sammlung Gaffron des Münchener Museums für Völkerkunde an (G. 1081; abgebildet bei Seler a. a. O. S. 257, Abbild. 186). Allerdings scheint die Qualität der Malerei dort nicht so vorzüglich zu sein wie die der hier dargestellten Stücke. Die hohen Stäbe sind dort in Weiß und Rot gemalt (auch der Stab der Abbild. 19 ist rot behängt) und fast wie Bäume gebildet mit regelmäßigen, kurzen, wagerechten Ästen, deren Enden in Voluten aufgebogen sind¹⁾. Dieser Unterschied in der Ausführung

¹⁾ Über diese „Feder“stäbe und ihre Deutung siehe die Erläuterung zu Tafel XIX, S. 50 f.

der Stäbe ist hier nicht so sehr von Belang, weil die Figuren selbst und der Vorgang dort wie hier im Grunde wohl gleich zu deuten sind. Seler nennt die Szene auf dem Münchener Gefäß den „Tanz der Trophäenköpfe“ (a. a. O. S. 256). Er sieht diese Meinung begründet in der Zeichnung der Köpfe und in den breiten schwarzen Haarschöpfen, die unter den Kiefern heraus über die Brust herabfallen: die Köpfe müssen lose auf den Schultern sitzend gedacht sein. Ich glaube, daß diese überzeugende Deutung auch für die Malereien der Tafeln XIX–XXII Geltung hat.

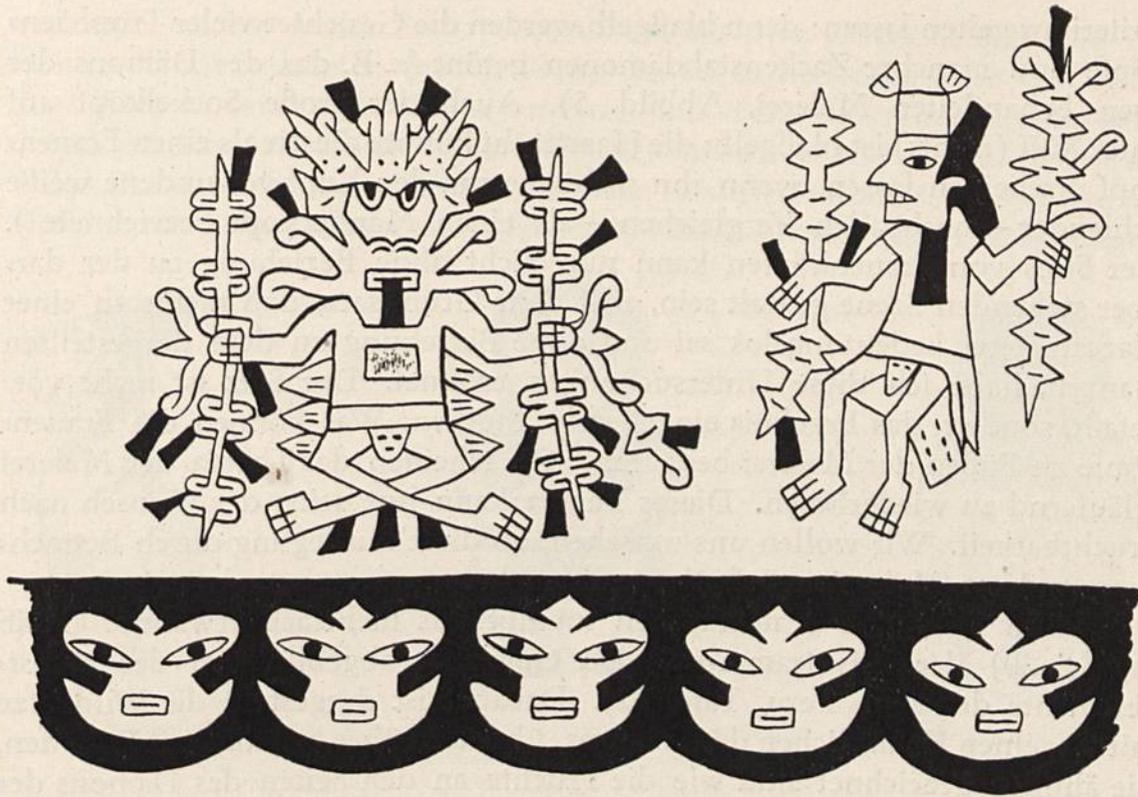
Vielleicht ist es nun auch möglich, den Zweck dieser Tänze im Vergleich mit dem Münchener Stück zu erkennen. Dort sind die Tänzer umgeben von spitzen, weißen und gelben Ovalen, die durchaus den fruchtartigen Ovalen im Fries der Lurche auf Tafel VI B gleichen. Lurche erscheinen mit dem Beginn der Regenzeit und galten darum in jenen Ländern auch als zauberkräftige Erreger des Wachstums (vgl. Seler a. a. O. S. 314). Sie werden oft mit Früchten zusammen gemalt (s. Tafel XXIV; auch die oben erwähnte Malerei, Fruchtbäume von Kaulquappen umschwärmt). Darum deute ich die farbigen Ovale auf Tafel VI B als Früchte und dem folgend die gleichen Gebilde in der Münchener Malerei nicht anders. Diese Früchte müssen nun in einer bestimmten Beziehung zu dem Tanz der Trophäenköpfe gedacht sein. Mir scheint keine andere Beziehung zu entdecken als eine ähnliche, wie sie waltet zwischen den Lurchen und den Früchten auf Tafel VI B oder zwischen den umherhuschenden Kaulquappen und den Früchten auf Tafel XXIV: der Tanz der Trophäenköpfe wirkt zur Fruchtbarkeit hin.

Derart würden denn auch die Malereien auf den Tafeln XIX–XXIA und XXII zu deuten sein. Es finden sich auf zweien der Tafeln (XIX und XXIA) große weiße, mit schwarzen Strichen bezeichnete Kugeln, gleich großen Augen, die vielleicht Früchte darstellen sollen. Es gibt gemalte Früchte, die derart Augen tragen, aus denen manchmal ein Keimblatt sprießt (vgl. Seler a. a. O. S. 330, Abbild. 398; S. 331, Abbild. 405). In den Erläuterungen zu den Tafeln XIX und XXIA (S. 51, 55) habe ich zu zeigen versucht, daß für einzelne dieser Szenen auch die Annahme in Erwägung zu ziehen ist, ein Lebender tanze in der Maske eines erschlagenen Feindes — mit dessen Kopf und ganzer Ausrüstung — einen kultischen Tanz. Diese Erwägung beschäftigt uns hier nicht so sehr, als die Bedeutung des Trophäenkopfs in diesen Tanzszenen: durch Trophäenköpfe glaubte man Fruchtbarkeit zu erwirken, die Gunst eines fruchtesspendenden Dämons zu erlangen.

Die Ansicht, der Tanz der Trophäenköpfe drücke eine Verehrung aus für einen Dämon, wird in eigenartiger Weise beleuchtet durch die Malerei, die Abbild. 5 wiedergibt, wobei nur die schwarzen Konturen ausgeführt sind und auf die Farbauslegung verzichtet ist. Der Betrachter wolle sich

zur Linken der thronenden Hauptgestalt eine zweite Menschengestalt ergänzen, durchaus ähnlich der zur Rechten. Diese Menschengestalt, mit violetterm Gesicht und violetten Gliedern, ist gekleidet wie die oben vorgeführten Tänzer. Unter dem Kieferbogen fällt der schwarze Haarschopf über die Brust, das Ohr ist auf eine eigentümliche Weise mit einem runden Kontur umrissen: das ist die Bahn des runden Schnittes, der an dieser Stelle den Kopf (Ohr) vom Halse löste. Sehr deutlich ist dieser Schnitt zu erkennen an einem thönernen Trophäenkopf der Privatsammlung Dr. Gaffrons (abgeb. in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 39). Es ist kein Zweifel, daß hier ein Trophäenkopftänzer auftritt, aber — das macht diese Szene besonders bemerkenswert — hier hingewandt zu einem mit gekreuzten Beinen thronenden Dämon. Die zu ergänzende zweite Figur links ist ebenso der Hauptgestalt zugewandt. Beide stehen oder schweben wie in anbetender Erwartung. Der Dämon in der Mitte trägt eine Maske, nicht unähnlich der Maske der Katzendämonen (vgl. Tafel X, XIII); aber die Krone, die pfeilblattartigen Strahlen am Mundschmuck, das gelbliche Gesicht, die wie unter halbgesenkten Lidern hervorblickenden Augen — die mit ihrer schmalen Iris Katzenaugen gleichen — und die in den Händen erhobenen Volutenstäbe zeigen uns einen thronenden Zackenstabdämon (vgl. Tafel XXI B und XVI). Auch der Trophäenkopftänzer führt die Embleme der Zackenstabdämonen (so von Seler genannt a. a. O. S. 267), die eigentümlichen Zackenstäbe. Die Tänzer der Tafeln XIX bis XXII tragen ganz andere Stäbe, die nichts zu tun haben mit denen der Zackenstabdämonen. Aber Stäbe wie die des Tänzers auf Abbild. 5 gehören zum Ornat dieser Dämonen (s. die Tafeln XXI B und XVI). Hier scheinen Übergangsgestalten aufzutreten, die anzeigen, daß die Trophäenkopftänzer und jene Zackenstabdämonen einander nahe stehen. Der Zackenstabdämon erscheint oft mit dem Haupte eines Toten auf den Schultern. Ich stelle in Erwägung, ob in diesen fliegenden oder herabkommenden Dämonen vielleicht die Seelen toter Krieger dargestellt werden sollten, deren dämonische Art in dem Dahinfliegen oder Herabstürzen und in den Zackenstäben und Zackenbändern nachdrücklich in Erscheinung tritt? Ich stelle weiter in Erwägung, ob diesen Dämonen Zauberkräfte beigemessen worden sein können, die mit Wachstum und Fruchtbarkeit in Beziehung standen? Und ob schließlich im Kreise solcher Vorstellungen die Zackenstäbe als Rasselstäbe gedeutet werden können?

Der Hauptdämon der vorliegenden Malerei trägt auf der Brust in schwarzem Rahmen unkonturierte Flecke in der Farbe des Bluts. Es wäre denkbar, daß die Brust des Dämons hier geöffnet vorgestellt ist. Aus seinem geschlossenen Munde fällt ein schwarzer Streif, das Kopfhaar eines Toten. Die Tänzer sind etwas erhöht angeordnet, als schwebten sie von beiden Seiten zu dem Dämon herab, der streng frontal, mit gekreuzten Beinen, thront und



5. Mythische Szene; als Sockel Fries von Frauenköpfen.
 Teil einer Gefäßmalerei aus Nazca. Orig. 18×25 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

in feierlicher Haltung die nahenden Gestalten erwartet. Ich stellte vorher in Erwägung, die Zackenstabdämonen könnten auf irgend eine zauberische Weise Fruchtbarkeit wirken; oder, wie ich hinzufüge, in einem Verhältnis zu dem Katzendämon stehen — dessen Maske, abgewandelt, ja von der Hauptfigur dieses Gefäßes getragen wird —, in einem Verhältnis, das ihre Verehrung notwendig erscheinen läßt, um Fruchtsegen zu empfangen. Eine solche Bedeutung des Dämons ist sinnbildlich dargestellt in den fast hieroglyphisch gezeichneten Früchten, die gleich kurzen, dreieckigen Strahlen seine Seiten bis zu den Knien herunter säumen. Denn daß hier Früchte gemeint sind, daran ist nicht zu zweifeln (vgl. Seler, a. a. O. S. 179, Abbild. 19; S. 180, Abbild. 22; S. 182, Abbild. 25; S. 196, Abbild. 44 u. a.).

Aber das Gefäß — in jeder Hinsicht eines der vorzüglichsten, das in Nazca gefunden wurde — erinnert auch daran, daß der Trophäenkopf in einer weiteren, sehr merkwürdigen Verbindung dargestellt wird. Die Malerei ruht auf einem Sockelfries von blaßgelben Frauenköpfen, die aus schwarzen Haaren hervorleuchten. Der Fries umgibt das ganze Gefäß. Ihre Frauennatur vertrat die Köpfe durch die Haartracht (vgl. Seler, a. a. O. S. 261). Ihre helle, gelbliche Gesichtsfarbe (s. Seler, ebenda) möchte ich nicht als entscheidendes

Kriterium gelten lassen; denn blaßgelb werden die Gesichter vieler Trophäenköpfe und mancher Zackenstabdämonen getönt (z. B. das des Dämons der eben behandelten Malerei, Abbild. 5). Auch der große Sockelkopf auf Tafel XVI (rechts) ist blaßgelb; die Haartracht könnte diesen als einen Frauenkopf erscheinen lassen, wenn ihn nicht die um den Kopf gewundene weiße Schleuder — nach allen Vergleichen — als einen Männerkopf bezeichnete¹⁾. Der Fries von Frauenköpfen kann nun nicht ohne Beziehung zu der darüber stehenden Szene gemalt sein. Mit dem Grundsatz, daß nichts in einer Nazcamalerei bedeutungslos sei und ohne Beziehung zu dem dargestellten Ganzen, habe ich diese Untersuchungen eröffnet. Der Satz ist nicht vor- gefaßt, sondern das Ergebnis eingehender Studien. Was können die Frauenköpfe zu Füßen der Malerei bedeuten? Sie scheinen das Thema der Malerei erläuternd zu wiederholen. Dieses Thema kann nur sein: der Wunsch nach Fruchtbarkeit. Wir wollen uns umsehen, ob diese Auslegung durch Betrachtung anderer Malereien befestigt werden kann.

Ein Fries von Frauenköpfen umgibt das mehrfach erwähnte Gefäß (vgl. S. 20) der Privatsammlung Dr. Gaffrons (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 32). Darüber ist dargestellt die Wildkatze mit einzelnen Kennzeichen des Dämons, über und über behängt mit Früchten, die ähnlich gezeichnet sind wie die Früchte an den Seiten des Dämons der Abbild. 5. Selbst vom Munde des Katzenwesens hängen Früchte herab. Neben dieser Gestalt wächst aus einem Totenkopf ein Fruchtbaum auf. Die ganze Malerei ist erfüllt von dem Gedanken an Fruchtbarkeit. Der Fries darunter kann sich wieder nur beziehen auf dieses Grundthema der Malerei.

Auf einem dritten schönen Gefäß derselben Sammlung (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 31) bildet ein Fries von Frauenköpfen den Sockel unter dem reichausgeführten Bilde eines großen Zackenstabdämons. Ich deutete bereits an (S. 23), daß in den Zackenstabdämonen, ähnlich wie in den Trophäenköpfen und den Trophäenkopftänzern, Fruchtbarkeitszauber mächtig gedacht sein können. Dann würde auch hier eine Beziehung des Frieses zu dem Hauptbilde gleich der auf den vorigen Gefäßen zu vermuten sein.

Im Fond einer Thonschale des Münchner Museums für Völkerkunde (Samml. Gaffron G. 986) erscheint ein Frauenkopf umgeben von Früchten und kleinen Fischen (abgebildet bei Seler, a. a. O. S. 262, Abbild. 207). Auf hohen Thonbechern wechseln Friese von Frauenköpfen mit Friesen von Trophäenköpfen (vgl. Seler, a. a. O. S. 266, Abbild. 214, 215).

Ein ausgezeichnetes Gefäß der Privatsammlung Dr. Gaffrons (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 36) ist geformt als eine

¹⁾ Doch ist gerade über diesen Kopf damit noch nichts endgültiges gesagt. S. die Erläuterung zu Tafel XVI, S. 47.

kauernde, nackte weiße Frau. Ihre Oberarme und Oberschenkel sind mit kleinen Trophäenköpfen bemalt; Trophäenköpfe bedecken auch die Seiten ihres Körpers, und diese Köpfe, en face, sind dicht umkränzt mit hieroglyphisch gezeichneten Früchten (ähnlich denen auf Abbild. 5 und denen der Wildkatze auf dem angeführten Gefäß der Privatsammlung Gaffron) wie mit Strahlen, zwischen denen die schwarzen Haarsträhnen sich herausdrängen.



6. Frauenfigürchen aus Thon, Rückseite mit Trophäenköpfen bemalt. Nazca. Originalgröße. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

Über den Leib der Frau breitet sich das Bild eines Zackenstabdämons in gekürzter Zeichnung (Kopf und Arme); der Kopf ist durch die runden Schnittbögen um die Ohren als Totenkopf bezeichnet.

Die Früchte, die nach allen Seiten aus den Trophäenköpfen herauswachsen, zeigen klar die Bedeutung der Köpfe; in ihnen glaubte man Mittel zu haben, Früchte und Lebensmittel zu erlangen. Die Verwendung der Trophäenköpfe zur Bemalung eines Frauenkörpers scheint dann auf andere Weise im Grunde dasselbe auszudrücken. Denn das Bild der Frau — darstellend ihre Gestalt oder, pars pro toto, ihren Kopf — scheint hier als ein Sinnbild der Fruchtbarkeit gebraucht zu sein. Frauenfiguren (Thongefäße) der Privatsammlung Dr. Gaffrons und eine Figur, die Seler abbildet (a. a. O. S. 264, Abbild. 210), halten in den gemalten Händen große Ranken und Früchte.

Trophäenköpfe als Bemalung eines Frauenkörpers an anderer Stelle zeigt ein Thonfigürchen in Gestalt einer nackten Frau in der Privatsammlung Dr. Gaffrons (s. Abbild. 6): auf jede Gesäßhälfte ist ein Trophäenkopf gemalt und darüber, auf den Rücken, ein dritter. Die beiden ersten Köpfe kommen, infolge einer Neigung des Figürchens zur Steatopygie, aufs deutlichste zur Geltung.

Die Bemalung des Unterleibes der vorerwähnten Figur mit der abgekürzten Darstellung eines Zackenstabdämons findet ihre Parallele in einer Frauenfigur des Berliner Museums (V. A. 19333; s. Seler, a. a. O. S. 265,

Abbild. 211). Dort sind Seiten und Rücken der Figur mit dem Bilde eines Zackenstabdämons bedeckt. Ich erinnere wieder daran, daß bereits in der Behandlung der Szene auf Abbild. 5 (S. 23) Beziehungen des Zackenstabdämons, in seiner Ausbildung als Totenkopfdämon, zu Wachstum und Fruchtbarkeit sich zu enthüllen schienen.

Alle diese Untersuchungen und Vergleiche weisen in derselben Richtung. Sie zeigen den Trophäenkopf — und die ihm verwandten Dämonenerscheinungen — immer irgendwie verknüpft mit Vorstellungen von Fruchtbarkeit. Seine Verbindung mit Frauenköpfen und Frauenfiguren beruht aber vielleicht nicht nur auf der Vorstellung von Fruchtbarkeit. In den plastisch geformten Frauenbildern, deren einige mit Dämonen bemalt sind und deren andere Fruchtzweige in den Händen halten, scheinen noch andere Vorstellungen zum Ausdruck zu kommen. Ich will jedoch hier einhalten und diesen Weg noch nicht weiter verfolgen. Ich will nur auf einen zweiten Dämon hinweisen, dessen Bild als Bemalung von Frauenfiguren oder als Attribut in der Nähe von Frauengestalten erscheint: das ist der Zackenschlangendämon, wie Seler ihn nennt. Auf der schönen Figur der Sammlung Gretzer des Berliner Museums für Völkerkunde (V. A. 50926), einer mit gespreizten Beinen sitzenden, nackten Frau, ist eine breite Zackenschlange quer über Lenden und Kreuz gemalt (s. die Abbild. bei Seler, a. a. O. S. 263). Unterleib und Schamgegend derselben Figur zeigen den reich mit Strahlen und Voluten gekrönten Kopf eines Zackenstabdämons, angesichts dessen ich auf die oben vorgebrachte Vermutung zurückweise.

Ein viereckiges Gefäß der besten Nazcatöpferware (Hacienda Tunga) in der Privatsammlung Dr. Gaffrons (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 29 rechts) ist vorn leicht eingewölbt. In dieser flachen Höhlung stehen, in Relief, ein Mann (die Schleuder um den Kopf gewunden) und eine anscheinend nackte Frau. Die Seitenwand des Gefäßes zunächst der Frau ist wieder mit dem Bilde eines Zackenschlangendämons bemalt.

Es ist vielleicht nicht unwichtig, hervorzuheben, daß der Trophäenkopf nie in der Hand einer Frauenfigur anzutreffen ist.

ÜBER BEZIEHNUNGEN DER GEFÄSSMALEREIEN VON NAZCA ZU GEFÄSSMALEREIEN UND PLASTISCHEN WERKEN ANDERER ALTPERUANISCHER KULTURBEREICHE

Über die Verfertiger der farbenschönen Gefäße und der kostbaren Gobelinstoffe, die in Gräberfeldern der Gegend von Nazca gefunden wurden, wissen wir nichts. Keine Überlieferung spricht von ihnen. Die Qualität der Gefäße und der Stoffe ist meist so vorzüglich, daß wir von dem Können

der unbekanntem Künstler die höchste Meinung haben müssen. Es ist nicht zu erwarten, daß eine Kultur, deren künstlerische Äußerungen derart bedeutend sind, ohne Beziehungen zu anderen alten Kulturen der Küste oder des Hochlands geblieben sein sollte. Man darf hoffen, fern von dem jetzt wüstenhaften Fundbereich Malereien, Reliefs oder plastische Werke zu finden, die in einer inhaltlichen, vielleicht sogar allgemeinen formalen Verwandtschaft zu den Gefäßmalereien von Nazca stehen. Diese Hoffnung hat nicht getrogen.

Die inhaltliche Verwandtschaft der Gefäßmalereien von Nazca mit denen der Gegend von Trujillo und Moche an der nördlichen Küste haben bereits Uhle und Walter Lehmann erkannt. Die verwandten Figuren sind vor allen die Katzendämonen Nazcas mit dem Zackenschlangenüberwurf und die mythischen Figuren auf einem Gefäß aus Moche, mit langen, über den Rücken herabhängenden Tausendfußwesen (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, S. 23, Abbild. 18). Ich habe in der Erläuterung zu Tafel IX eine Verwandtschaft der Moche-Tausendfüße mit einem Tausendfuß-Schlangewesen auf Tafel IX nachzuweisen gesucht, das ich nicht als Zackenschlange deuten kann; eine Verwandtschaft, die sich auch auf Tafel VIII B ausdehnt. Diesen schlangenartigen Tausendfüßen fehlen die namengebenden Kennzeichen der Zackenschlangen, die Zacken, durchaus; wenn man denn diese Zacken als wichtigste Merkmale nehmen will. Dazu ist aber kein Anlaß gegeben, wie Tafel IX (und VIII B) zeigt. Die körperliche Ähnlichkeit des Schlangewesens in der nächtlichen Szene auf Tafel IX mit den Tausendfußverkleidungen der mythischen Männer von Moche ist so auffallend, daß eine nahe Beziehung dieser beiden Figuren nicht zu bezweifeln ist. Andererseits ist der ganze Aufzug der Moche-Männer mit den Verkleidungen, die wie schwere, überlange Ornate über den Rücken herabfallen, durchaus von der Art der fliegenden oder herabkommenden Nazca-Dämonen, die auch eine mächtige, für die Körper oft überschwere Verkleidung tragen (vgl. etwa Tafel XI).

Ich wage den Schluß: Die Zacken der sog. Zackenschlangen Nazcas sind nicht unentbehrliche Embleme, d. h. die Zacken sind erst Attribute, die vielleicht in einer hieroglyphischen Weise eine mythische Eigenart des Wesens betonen sollen; Attribute, die durchaus nicht einheitlich gebildet sind und darum vielleicht auch ganz verschiedene sinnbildliche Bedeutung haben.

Eine eingehende Betrachtung der Malereien auf den Tafeln XIX—XXII und der Abbild. 7 läßt viele Einzelheiten erkennen, die wiederum deutliche Beziehungen verraten zu Gefäßmalereien der Gegend von Trujillo und Moche und zu den Freskoresten, die Seler fand in einem hallenartigen Raum am Berghang hinter der Huaca de la Luna bei Moche. Schon Walter Lehmann deutete auf Ähnlichkeiten hin (in der Kunstgeschichte des alten Peru, S. 31). Ich habe in den Erläuterungen zu den Tafeln XIX—XXII jeweils ausführ-

liche Vergleiche vorgetragen und führe hier nur die wesentlichen Momente auf, die zu der Annahme von Beziehungen der alten Bewohner von Nazca zu den Bewohnern der nördlichen, oder der anschließenden mittleren Küste (s. folg. Seite) drängen. Es erhellt aus der Bedeutung der auf den Tafeln XIX—XXII dargestellten Szenen, daß diese Beziehungen feindlicher Art gewesen sein müssen. Denn die Gestalten, die hier in bedeutsamen Tänzen auftreten, tragen die Köpfe erschlagener Feinde und, wie ich annehmen möchte, deren Ausrüstung (s. Erläuterung zu den Tafeln XIX und XXIA, S. 51, 55); und eben in der Ausrüstung finden sich die Vergleichsmomente.

Das auffallendste Gerät der Trophäenkopf-Tänzer in den Nazcamalereien ist ein hoher, weiß behängter Stab, der Federstab, wie Walter Lehmann



7. Kampfszenen. Gefäßmalerei aus der Gegend von Trujillo.
Früher Samml. Gaffron, Lima (Kopie im Archiv Seler).

ihn nennt (in der Kunstgeschichte des alten Peru, S. 31). Ich gestehe, daß ich Bedenken nicht unterdrücken kann, die dicken weißen (oder roten, s. Abbild. 19) Behänge, die wie Dachziegel einander überdecken, als Federn anzunehmen. Ich lasse jedoch diese Frage, die in den Erläuterungen zu Tafel XIX u. f. (S. 50 ff.) ausführlich behandelt ist, offen und ziehe die langen Stäbe in Vergleich mit den unten gefiederten „Keulen“ in einer Gefäßzeichnung aus der Gegend von Trujillo (Sammlung Gaffron; s. Abbild. 7). Daß diese Keulen unten befiedert sind, bezweifle ich nicht. Aber diese Befiederung scheint mir für den Vergleich weniger bedeutsam als die seltsamen Behänge um den Keulenknauf. Diese Behänge¹⁾ zeigen eine außerordentliche formale Ähnlichkeit mit den Behängen der Nazcastäbe. Die Anordnung der Behänge ist zwar eine andere; aber ich glaube, daß der sorgfältigste Vergleich hier zu dem Schluß kommen wird, es sei dort wie hier ein Gerät derselben Art gemeint. Eine Einzelheit bestärkt in dieser Meinung, das sind die unteren Endigungen der Trujillostäbe: am Stab der linken Figur ein dünner, ein-

¹⁾ Als etwas anderes kann ich sie nicht ansehen; einen massiven Knauf von dieser Größe würde niemand handhaben können.

gesetzter Stift, am Stab der rechten Figur eine lange spitze Zwinge oder dergleichen. Beide Formen kommen an den Nazcafederstäben vor (Stift auf Tafel XXII, Zwinge auf Tafel XIX). Die Befiederung am unteren Schaft des Stabes — wie sie auch in dem Fresko von Moche gemalt ist — findet vielleicht eine Parallele in dem quastenförmigen Schmuck an dem schweren Stab, den der Tänzer auf Tafel XXIA in der linken Hand trägt.

Die in den beiden Gruppen auf Abbild. 7 rechtsstehenden Krieger treten als Feinde der reicher gekleideten Krieger zur Linken auf. Da ähnliche Krieger mit Federstäben auf einem verwandten Gefäß derselben Gegend (Trujillo) als Besiegte gezeichnet sind und das vorstehende Gefäß eben aus der Gegend von Trujillo stammt, werden jene Krieger mit Federstäben (auf unserer Abbildung zur Rechten) aus anderen Gegenden eingedrungene oder in anderen Gegenden besiegte Feinde sein. Da nun verwandte Kriegergestalten in den Trophäenkopf-Tänzen auf Nazcamalereien erscheinen, als besiegte, erschlagene Feinde, so wird man die Heimat dieser Krieger in den Gegenden der mittleren Küste oder dieser benachbart suchen müssen.

Die Vergleichsmomente sind mit den bezeichneten Stücken noch nicht erschöpft. Auch der Wurfspeer, den der rechte Krieger in der oberen Gruppe auf der Speerschleuder zum Wurf erhebt, schwarz quer gebändert, mit einer dünnen, wie eingesteckten Spitze, scheint eine Waffe der gleichen Art zu sein wie die Pfeile oder kurzen Wurfspeere, die in den Malereien der Tafeln XIX–XXII die Luft durchsauen. Ich habe in den Erläuterungen zu den Tafeln XIX, XX und XXI A den Gedanken erwogen, es seien in Einzelheiten der Tanzszenen Ausrüstungsstücke der getöteten Feinde dargestellt. Dann würden jene Pfeile oder Wurfspeere Waffen der Feinde sein und sich derart aufs beste in die oben gefaßte Vermutung fügen.

Sehr mannigfaltig sind die Kopfbedeckungen der Trophäenkopf-Tänzer. Ich weise besonders hin auf die Tänzer auf den Abbild. 19 u. 20. Sie tragen etwas wie Turbane auf den Köpfen, von denen Tücher in den Nacken fallen, die durch einen Längsstrich als geteilt oder gefaltet bezeichnet sind. Auf dem Turban ist ein gefächertes Busch befestigt (Federn?). Eine ganz gleiche Kopfbedeckung trägt die mythische Gestalt auf Abbild. 3 links; Turban und Nackentücher — mit einer Längsteilung — und breit gefächerten Busch. Es ist nicht möglich, hier zufällige Ähnlichkeiten zu sehen. Das Gefäß, dessen Zeichnung Abbild. 3 abbildet, stammt aus dem Tal von Chicama an der nördlichen Küste, also aus demselben Bereich wie das vorher mehrmals herangezogene Gefäß (Abbild. 7), aus dem Bereich der alten Kultur von Moche.

Jene gefächerten Zierbüsche auf den Köpfen der Abbild. 19 u. 20 und auch der Tafel XX weisen aber auch wieder hin auf die Kampfszenen der Abbild. 7, und zwar auf den rechten Krieger der linken Kampfgruppe, der schon mehrmals zu bemerken war. Es ist derselbe, der den eigentüm-

lichen Wurfspeer trägt. Sein Kopfbusch ist ganz gleicher Art wie die Büsche der genannten Gestalten; seine Mütze (oder sein hutartiger Helm) erinnert an den grauen Hut des Tänzers auf Tafel XXI A. Ich hebe schließlich noch ein Gerät heraus, die Schleuder in der linken Hand des rechten Kriegers der rechten Kampfgruppe auf Abbild. 7. Die groß ausgeführte Schleuder endet in zwei langen Zipfeln. Betrachten wir nun Tafel XXII, so sehen wir nahe dem linken Rand ein schmales, weißes Tuch, einmal gefaltet, mit langen spitzen Zipfeln. In Anbetracht aller Umstände halte ich es für möglich, daß dieses Tuch eine Schleuder sein soll, ähnlich der des Kriegers auf dem Trujillogefäß, (wenn auch seine Deutung als Hüfttuch nicht ferner liegt).

Alle diese Vergleiche scheinen es mir sehr wahrscheinlich, ja fast zur Gewißheit zu machen, daß die in den Kampfgruppen der Abbild. 7 rechtsstehenden Krieger Stämmen angehören, die nahe verwandt sind den Stämmen, von denen die Trophäenköpfe der Tafeln XIX—XXII stammen; vielleicht, daß sie denselben Stämmen angehören. Ich erwähnte, daß dann die Heimat dieser Stämme, als gemeinsamer Feinde der alten Bewohner von Nazca und Trujillo (Moche), an der mittleren Küste oder ihr benachbart zu suchen wäre. Ein Ergebnis der vorhin angestellten Vergleiche scheint mir denn auch zu sein: die Kultur der feinbemalten Gefäße der Gegend von Trujillo war — in engerem oder weiterem Rahmen — gleichzeitig der Kultur der farbigen Gefäße von Nazca. Ich glaube, daß hier eine, wenn auch noch schwache, chronologische Befestigung der alten Nazcakultur gegeben ist. Denn für die Kultur der feinbemalten Gefäße der Gegend von Trujillo, besonders von Moche, ist durch die Grabungen Max Uhles ein gewisses, relatives chronologisches Verhältnis gefunden. Uhle spricht bereits von einer Gleichzeitigkeit der Kultur der feinbemalten Gefäße der Gegend von Trujillo und der schönen bunten Gefäße von Ica (= Nazca)¹⁾. Die Auffassung Uhles wird also durch die angestellten, gegenständlichen Vergleiche und ihr Ergebnis bestätigt. Und da Uhle wie Seler²⁾ gezeigt haben, daß die großen Pyramiden von Moche derselben Zeit und derselben Kultur angehören müssen wie die feinbemalten Gefäße von Trujillo, so wird man die Träger der alten Nazcakultur auch als gleichzeitig den Erbauern der Pyramiden von Moche ansehen müssen. Eine unmittelbare Verwandtschaft allerdings der Träger der Nazcakultur mit den Erbauern von Moche wird man, glaube ich, nicht annehmen dürfen, wenn sich auch gemeinsame mythische Vorstellungen in Bildern ausdrücken (wie in den Männern von Moche mit ihren Tausendfüßen, den Zackenschlangenträgern Nazcas und dem Nazca-Tausendfußwesen auf Tafel IX). Die fundamentale Verschiedenheit der Darstellungsweise darf nicht übersehen werden. Die Töpferei Nazcas bleibt in der Technik ihrer

¹⁾ Verhandl. d. XIV. Internat. Amerikan. Kongreß. Stuttgart 1904.

²⁾ Gesamm. Abh. V. S. 127.

Malereien eine einzige Erscheinung, neben der bis jetzt nichts Verwandtes entdeckt ist. Ob die unzweifelhaft gemeinsamen mythischen Vorstellungen in Nazca oder in Moche ihren Ursprung haben oder ob sie aus einer anderen, gemeinsamen Quelle stammen, darüber wird man noch nichts Zuverlässiges sagen können.

Ein zeitliches Verhältnis zu der alten Kultur von Tiahuanaco auf dem bolivianischen Hochland scheint mir aus dem oben gezogenen Schluß sich noch nicht zu ergeben. Denn ich teile durchaus die Ansicht Selers, daß die Tiahuanaco-Kultur in Moche sich wohl als später erwiesen hat als die Kultur der feinbemalten Gefäße von Trujillo, daß sie aber auf dem südlichen Hochland sehr wohl gleichzeitig, vielleicht sogar viel älter sein kann¹⁾.

Wenn es uns um Beziehungen der Nazca-Kultur zu alten Kulturstätten des Hochlands zu tun ist, kommen zwei Gefäßmalereien in Betracht, deren eine uns schon beschäftigte. Es ist die auf Abbild. 5. Die Umrisskopie bringt, wie ich bemerkte, nur die Hauptfigur und eine Nebenfigur. Die zweite Nebenfigur, der rechten durchaus gleich, ist links zu ergänzen. Die Mittelfigur möchte ich der berühmten Mittelfigur des Sonnentores in Tiahuanaco vergleichen: Eine mythische Gestalt in zentraler Stellung mit erhobenen Armen, in den Händen stabartige Zeremonialgeräte; zu beiden Seiten, zur Hauptfigur hingewandt, dienende, anbetende Gestalten; zu Füßen ein Fries, in dem Köpfe sich zeigen. Im einzelnen mögen die Figuren verschieden gebildet und ausgestattet sein: Die Sonnentorfigur trägt auf der Brust einen gekrümmten Fisch, die Figur des Nazcagefäßes eine viereckige Tafel (oder eine Durchbrechung?), in der rote, unkonturierte Flecke erscheinen, wie Blutgerinnsel. Im Sonnentorfries ist die mythische Hauptgestalt von einem zahlreichen Gefolge umgeben, auf dem Nazcagefäß nur von zwei Nebenfiguren begleitet; in der Gefäßmalerei bilden die Köpfe einen geschlossenen Sockel, in dem Steinrelief sitzen Köpfe getrennt in einem Mäanderfries. Aber, wenn ich so sagen darf, die Idee, die ausgedrückt wird, scheint auf dem Tor und auf dem Gefäß die gleiche. Ein Schluß allerdings von der Deutung der Nazca-Malerei auf die Bedeutung des Sonnentorfrieses scheint mir noch nicht zugänglich.

Das zweite Gefäß (Tafel IV) trägt auf rotem Grund eine Malerei, die zunächst verwirrt durch sechs übereinandergetürmte Augenpaare; weit geöffnet starren sie dem Betrachter entgegen. Erst allmählich wird eine Gestalt deutlich, die mit dem Mund einen herabhängenden Kopf gepackt hält, und über ihr ein Aufbau von fünf Köpfen, von denen sich schlangenartige Voluten aufstrecken²⁾.

¹⁾ Gesamm. Abh. V. S. 130.

²⁾ Der rote Körper ist in der Aufnahme nur undeutlich zu erkennen, weil Rot in Rot fiel und mit dem schwarzen Kontur fast eins wurde.

Ein solcher Turm von Köpfen findet sich wieder in dem Relief des großen Granitmonolithen von Chavin de Huantar (am Osthang der weißen Cordillere), den Raimondi entdeckte. Über einer gedrungenen Gestalt, die szepterartige Bündel in Händen hält, steigt dort ein Turm von fünf Köpfen auf, von aufgestreckten Voluten und Schlangen umgeben.

Aber doch enthält das Chavinrelief etwas den Nazcabildern ganz fremdes: das Raubtiergebiß. Dolchartige Reißzähne ragen aus jedem dieser Raubtierrachen. Kein Nazcabild zeigt solche Gebisse; schon Andeutungen von menschlichen Zähnen sind selten.¹⁾

THONPLASTIK

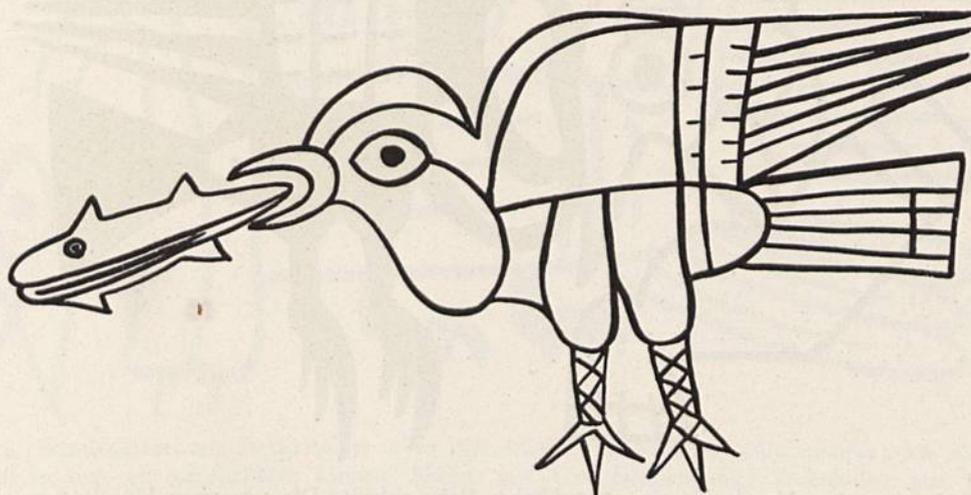
Die in der Gegend von Nazca gefundenen plastischen Thonköpfe im Besitz Dr. Gaffrons — zum ersten Mal an die Öffentlichkeit gebracht in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafeln 40—44 — müssen von der eben behandelten Nazcatöpferei durchaus getrennt bleiben. Sie erscheinen bis jetzt als Fremdkörper im Bereich dieser im ganzen doch einheitlichen Töpferei. Eine eingehende Darstellung des Fundes im Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst (herausgeg. von Dr. Herbert Kühn, Leipzig, Verlag Klinckhardt und Biermann) ist in Vorbereitung.

Nachtrag zu S. 2 Absatz 2:

The Uhle pottery collections from Ica by A. L. Kroeber and William Duncan Strong, with three appendices by Max Uhle. Berkeley 1924. (Univ. Calif. Publ. Americ. Archaeol. Ethnol. vol. 21, No. 3).

¹⁾ Die Auffassung von Joyce, „the U-shaped mark“ unter den Augen der Chavinköpfe kehre in den Nazcamalereien wieder, kann ich nicht teilen. In Chavin ist damit der Rachen (der Umriss des mit Zähnen besetzten Kiefers) gemeint, in Nazca stellt sich ein Schmuck, ein Maskenteil, ein Symbol dar.

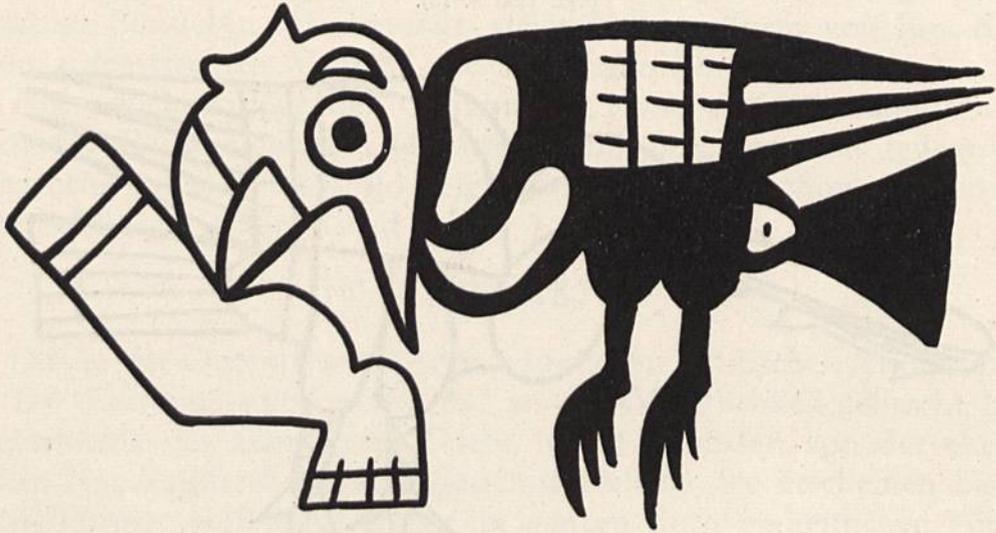
DER VOGEL IN SYMBOLISCHER GESTALT
Gefäßmalereien aus Nazca in Umrißzeichnungen
(vgl. Text S. 18).



8. Nazca. Vogel, der einen Fisch verschlingen will.
Orig. 12,8×25,7 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.



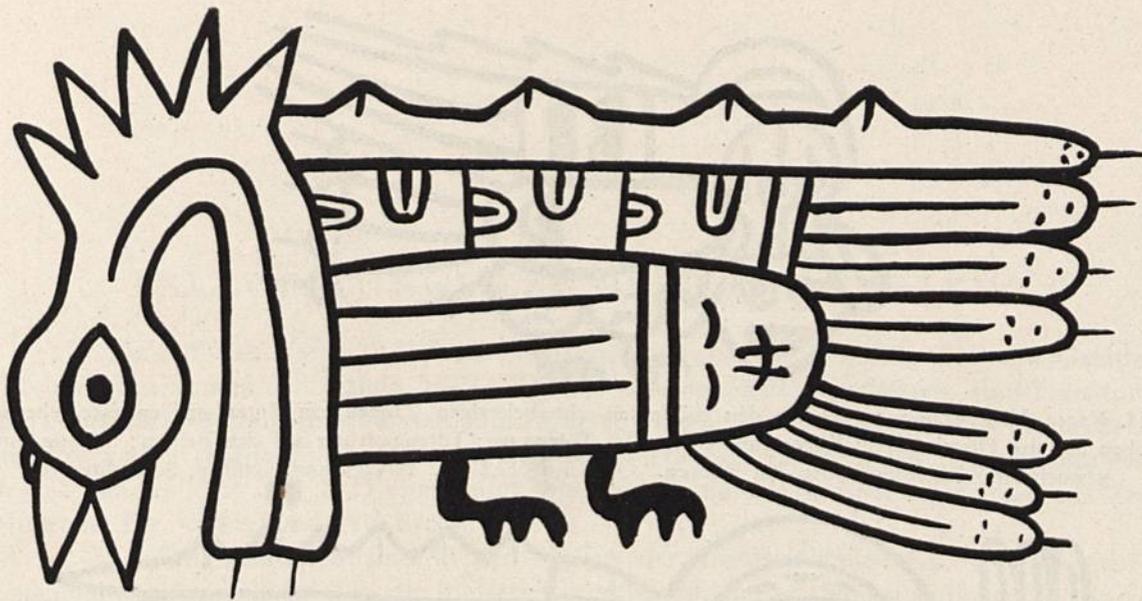
9. Nazca. Kondor. Unten ein Fries von Spuren.
Orig. 13,3×16,7 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.



10. Nazca. Kondorartiger Vogel, der ein menschliches Bein anfrisst. Die schwarzen Flügelfedern sehr ähnlich dem Totenhaar und den aus diesem abgeleiteten Flügelfedern der Vogeldämonen auf den Tafeln XIV, XV. Orig. 10×18,6 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

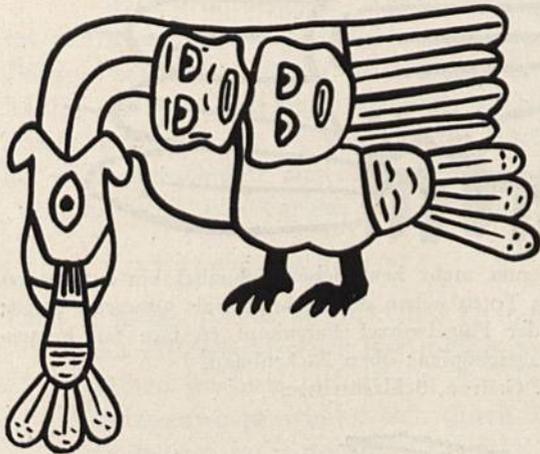


11. Nazca. Vogel, der einen Totenkopf anpickt. Über den Rücken ein Schuppenzackenstreif. Beingefieder zwei Federkugeln mit Totengesichtern. Flügelfederenden mit Totenkopfzeichen und nadeldünnen Zungen. Dünne Riemenzunge auch aus dem Munde des großen Totenkopfs. Orig. 7,2×16,5 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.



12. Nazca. Vogel-Dämon mit Stachelkamm über den Rücken; darunter Profiltotenköpfe; am Körperende Totenkopf en face mit zugehefteten Lippen; Körper mit Gewandzeichnung; Federenden mit Dreipunkt : zugleich Totenkopf und Federzeichen.

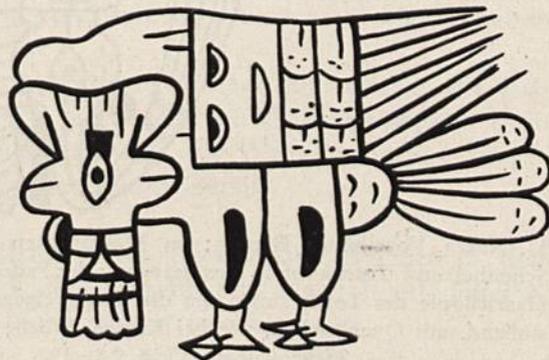
Orig. 10×19 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.



13. Nazca. Vogel-Dämon; oben zwei Totenköpfe wie flache Masken; Körperende Totenkopf; Kopf nackt; Halswülste; im Schnabel stilisierter Totenkopf, von dem drei Federn, genau gleich denen im Schwanzstutz, herabfallen : Federschmuck; Haarschopf scheint strähnig in den Schnabel gezogen.

Orig. 12,3×15 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

14. Nazca. Vogeldämon; oben Totenkopf; Körperende als Totenkopf; im Schnabel etwas wie der Federschmuck eines Totenkopfs; Kopf phantastisch ausgebildet, oben die Hauptbekrönung, die für die mythischen Nazcagestalten so bezeichnend ist (verwandt den Wülsten auf Abb. 19?); Ober- und Unterschnabel vertauscht. Orig. 9,8×14,9 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.





15. Nazca. Vogel-Dämon; zwischen den geöffneten schnabelartigen Zangen ein Totenkopf en face, ebenso oben auf der Flügelwurzel; Körperende ein großes Totenauge; Totengesichter auf den Beinen; flüchtig hingeworfener Zackenstreif über den Rücken. Orig. 7,6×12,2 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.



16. Nazca. Vogel-Dämon; von dem Totenkopf in dem kaum mehr kenntlichen Schnabel ein aufwärts geschwungenes Streifenbündel : Federschmuck; das Haar des Toten neben dem Schnabel als schwarzer Streif; daneben stark entwickelter Kropf mit Federzeichen; auf der Flügelwurzel Totenkopf en face mit heraushängender, dünner Zunge und zwei Haarschöpfen; oben Zackenband.
Orig. 11×21,5 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.



17. Nazca. Vogelhafter Dämon; im Wesentlichen noch Vogel, aber schon mit Menschenbeinen; Kopf mit Schnabel und Totenkopf in eins gezogen : der Federschmuck des Toten wie eine Quaste nach links; schwarze Haarschöpfe des Toten außen um die Schnabelgegend; Kropf unvermittelt wie ein Keulenstiel daneben vorstoßend, mit Querstrichen, wie bei Keulen üblich; oben auf der Flügelwurzel Totenkopf en face; darüber Zackenkamm. Orig. 9,8×19,6 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN TAFELN I—XXIV

Alle auf den Tafeln I—IV in Lichtdruck dargestellten Gefäße und alle Gefäße, deren Malereien auf den Tafeln V—XXIV in Farbensteindruck erscheinen, sind Eigentum Dr. Gaffrons in Berlin-Schlachtensee. Die Aquarellkopien, die als Vorlagen für die Farbensteindrucktafeln dienten, wurden von dem Verfasser der vorliegenden Untersuchungen in den Jahren 1922 und 1923 angefertigt. Sie sind Eigentum des Forschungsinstituts des Museums für Völkerkunde zu Berlin.

Die Originalkopien sind in den Maßen der Gefäßmalereien gehalten. Die vorliegenden Farbentafeln bringen die Malereien verkleinert (in verschiedenen starken Verkleinerungen). Darum ist das Maß der Originalkopie in der Erläuterung zu jeder farbigen Tafel vermerkt unter der Aufführung „Orig.“; die Maße beziehen sich auf die weiteste Ausdehnung der dargestellten Figuren oder Szenen, nicht auf die Ausdehnung des farbigen Grundes.

LITERATURVERWEISE:

Die grundlegende Arbeit Eduard Selers „Die buntbemalten Gefäße von Nazca im südlichen Peru und die Hauptelemente ihrer Verzierung“ *Gesamm. Abhandl. Bd. IV*, Berlin 1923, ed. Caecilie Seler-Sachs, S. 171 ff. ist bereits in dem vorhergehenden Text häufig genannt und wird deshalb auch in den folgenden Erläuterungen zitiert durch: „Seler a. a. O. S. . . .“. Ein zweites, auch schon vorher mehrmals angezogenes Werk ist die „Kunstgeschichte des alten Peru“ von Walter Lehmann und Heinrich Doering, Berlin 1924. Es wird, wie vorher, angeführt als „Kunstgeschichte des alten Peru, S. . . .“.

LICHTDRUCKTAFELN:

H. = Höhe; D. = Durchmesser.

Tafel I. links: Nazca, gebuckeltes Thongefäß, reich bemalt; Malerei s. Tafel IX; nächtliche Hügellandschaft mit mythischen Tieren, Kakteen und einzelnen Sternen. Die Kakteen wachsen auf den in den Buckeln sich darstellenden Hügeln, das mythische Schlangenwesen windet sich durch die Einsenkungen zwischen den Hügeln (vgl. die Erläuterung zu Tafel IX). Tafel IX zeigt die abgewandte Seite dieses Gefäßes.

Privatsammlung Gaffron. H. 19,8 cm, D. 15,6 cm. (s. Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel VI).

Rechts: Nazca, Tongefäß, bemalt mit der Gestalt eines vogelartigen Dämons; s. die ausgebreitete Malerei auf Tafel XIV. Der Dämon hält einen Menschenkopf gepackt (vgl. die Erläuterung zu Tafel XIV, S. 46). Gutes Beispiel für die glänzende, wie gefirnißte oder glasierte Oberfläche unbeschädigter Nazca-Gefäße.

Privatsammlung Gaffron. H. 20,5 cm.

Tafel II. Nazca. Thongefäß, bemalt mit der Gestalt eines „Katzendämons“, der in den Händen Keule und Trophäenkopf hält. S. die ausgebreitete Malerei auf Tafel X (vgl. die Erläuterung zu Tafel X S. 41 f.). Ansicht von zwei Seiten.

Privatsammlung Gaffron. H. 20 cm.

Tafel III. links: Valle de Chicama. Kopf aus Thon in Form eines Gefäßes; rötlich; Gesicht ohne Bemalung.

Privatsammlung Gaffron. H. 13,8 cm (ohne Bügel).

Rechts: Valle de Chicama. Kopf aus schwarzem Thon.

Privatsammlung Gaffron. H. 16,7 cm (ohne Bügel).

Tafel IVa: Nazca. Geschweiffter Becher, bemalt mit der Gestalt zweier mythischer Wesen; s. die ausgebreitete Malerei auf Tafel XXIII A (vgl. die zugehörige Erläuterung S. 57 ff.).

Privatsammlung Gaffron.

b: Valle de Chicama. Kleiner Thonkrug mit reicher Zeichnung: Wasservogel auf der Fischjagd zwischen Binsenstauden. Am Hals des Gefäßes plastisch aufgelegte Früchte. (vgl. Text S. 8). Privatsammlung Gaffron.

c: Nazca. Thonbecher, bemalt mit zwei Gestalten, Trophäenkopf-Tänzern, Vögeln und runden Scheiben; s. die ausgebreitete Malerei auf Tafel XIX (vgl. auch die Erläuterung zu Tafel XIX S. 50 ff.).

Privatsammlung Gaffron. H. 20,3 cm.

d: Nazca. Thongefäß mit reicher Malerei auf Schwarzgrund: springender Zackenstabdämon, mit einem Aufbau von fünf Köpfen über seinem eigenen Haupt.

Privatsammlung Gaffron. H. 18,8 cm (vgl. Text S. 31 f.).

FARBENSTEINDRUCKTAFELN:

Tafel V. Nazca. Ranken mit Blüten (?) und Früchten. Malerei auf einem Thongefäß (dessen Abb. s. in der Kunstgeschichte d. alten Peru, Tafel 24). Bohnen – und Pfeffer (*Capsicum*) – Schoten hängen an denselben Zweigen. Damit ist wohl Fülle, Fruchtbarkeit, Reichtum an Lebensmitteln gemeint. Orig. 23 cm.

Tafel VI A. Nazca. Fries von einfach stilisierten Vögeln, um die obere Hälfte eines Thongefäßes. Orig. 13,5×24 cm.

Tafel VI B. Nazca. Fries von Lurchen (? , s. die Bemerkung Selers, a. a. O. S. 313) um einen großen Thonbecher. Orig. 12×25 cm. Fruchtartige Füllungen. Frösche, Lurche und Pflanzen erscheinen mit der Regenzeit; darum glaubte man, jene Tiere, die sich in der Vorstellung stets mit dem Feuchten, dem Wasser, verbinden, dieser Kostbarkeit einer wüstenhaften Küste, seien die Spender der Früchte, der Lebensmittel. S. Seler a. a. O.

Tafel VII A. Nazca. Seehund mit Fischflossen als mythisches Wesen. Malerei auf einem Thonkrug. Orig. 10,5×15 cm. Die Rückenflossen sind getrennt, aber so geordnet, daß sie, um wenige vermehrt, einen zackigen Drachenrücken darstellten, den Rückenkontur einer „Zackenschlange“, wie sie Seler genannt hat (a. a. O. S. 193). Könnte für einige solche schlangenartigen Wesen ein langgestreckter Fisch Vorbild gewesen sein, verschmolzen mit der Gestalt eines Seehunds? Über den Körper des hier dargestellten, mythischen Tieres, ist eine rote Scheibenkette gemalt, wie sie oft jene Zackenschlangen auszeichnet; vielleicht eine abgekürzte Zeichnung für eine Kette von Menschenköpfen, Köpfen getöteter Feinde, die als Trophäen aufgereiht die dämonische Art des mythischen Wesens bekräftigen. (Ed. Seler wurde durch die gleiche Beobachtung zu einem ähnlichen Schluß geführt. a. a. O. S. 316).

Tafel VII B. Nazca. Malereien im Grunde zweier Thonschalen. Fische, die in der Flut zu spielen scheinen; deren Krümmungen aber wohl auch durch die begrenzende schwarze Randlinie, durch die runde Schalenform überhaupt, mitbestimmt werden. Orig. links: 9,5 cm; rechts 11,5 cm.

Tafel VIII A. Nazca. Kolibri über Blütenzweigen. Fries von vier Vögeln um die Außenwand einer Thonschale. Orig. $8 \times 24,5$ cm.

Vielleicht ist hier Anlaß zu der Malerei ein ähnlicher Gedanke gewesen wie zu der Darstellung lurchartiger Tiere auf Tafel VI B. Selser berichtet dazu den altmexikanischen Glauben, daß der Kolibri in der Trockenzeit sterbe und in der Regenzeit zu neuem Leben auferstehe (a. a. O. S. 302). Wenn er nach der winterartigen Trockenzeit wieder die Luft durchschwirrt, fällt auch der ersehnte Regen, die Blumen wachsen auf und entfalten ihre Blüten. Der kleine Vogel könnte mit göttlicher Zauberkraft begabt erscheinen, die Blumen, die Vegetation hervorzurufen.

Tafel VIII B. Nazca. Fries von schlangenartigen Wesen (zwei Schlangenpaaren) um ein Thongefäß. Orig. 10×21 cm. Die Rückenzeichnung der oberen Schlange (die sich über die untere windet) scheint verwandt zu sein der Ornamentik der Hüfttücher des Trophäenkopftänzers auf Tafel XXII und des seltsamen Wesens auf Tafel XXIII A. Die Rückenzeichnungen beider Schlangen erinnern lebhaft an die Längsstreifen der sog. Zackenschlangen.

Tafel IX. Nazca. Reiche Malereien auf einem gebuckelten Thongefäß (dessen Abbild. Tafel I links). Orig. $17 \times 28,5$ cm.

Das gemalte Schlangenwesen windet sich durch die Einsenkungen zwischen den plastischen Buckeln. Auf diese Buckel sind armluchterartige Kakteen gemalt, unter denen sich weiße Schlingeln hervoringeln. Zu den Seiten stehen stilisierte Tiere mit hellen Bäuchen. Verstreut weiße, sternförmige Blumen oder Sterne und gelbe Früchte (?). Als Ganzes also wohl eine hügelige Landschaft, deren Gelände durch die Oberfläche des Gefäßes gegeben wird, auf die dann Pflanzen und Tiere als Malereien gesetzt sind.

Das große schlangenartige Wesen mit Katzenfüßen und einem Kopf, der den Schlangenköpfen der vorigen Tafel überaus ähnlich ist, würde den Zackenschlangen Selers verwandt sein können. Allerdings entbehrt es eben der namengebenden Zacken, aber der Schlangenleib und die Reihe runder Scheiben über seine ganze Mitte würden eine solche Zuordnung wohl begründen. Dagegen erwecken die weißen Kämmen zu den Seiten des sich windenden Körpers die Vorstellung eines Tausendfußwesens, das sich zwischen den Hügeln fortbewegt. Es gibt nun eine altperuanische Gefäßzeichnung, die den Gedanken, es handle sich hier um ein Tausendfußwesen, zu unterstützen vermag. Es ist eine Zeichnung auf einem Thongefäß aus Moche (abgebildet in der Kunstgeschichte d. alten Peru, S. 23, Abb. 18, nach einer Aufnahme im Archiv Selser). So verschieden die künstlerische Ausdrucksweise auf dem Moche-Gefäß von der auf dem Nazca-Gefäß ist — in Moche eine feine lineare Zeichnung in der einzigen dunkelbraunen Farbe auf blaßgelbem Grund, in Nazca eine prächtige vielfarbige Malerei — in den dargestellten Figuren entdecken sich Beziehungen, Ähnlichkeiten, die nicht zufälliger Art sein können.

Max Uhle und Walter Lehmann deuteten bereits darauf hin, daß die Unterschiede mehr äußerlicher Art seien. Ich glaube, daß ein Vergleich der Moche-Zeichnung gerade mit der vorliegenden Nazca-Malerei auch in einzelnen Zügen der Figuren deutliche Verwandtschaft ergeben wird. Die mächtigen Tausendfüße, die über den Rücken der mythischen Gestalten von Moche herabhängen, tragen Köpfe, die wie der Kopf des schlangenartigen Nazca-Wesens gebaut sind: ein blockartiges Haupt mit einem Mittelfeld und Seitenfeldern; in diesen die großen Augen; neben den Augen quer herausragend spitze ohrenartige Zacken, gleich zwei Zacken der Zackenschlange. Statt

der feinen schwarzen, eingerollten Fäden am Munde der Moche-Tausendfüße streckt das Nazca-Wesen eine ungespaltene dünne Zunge heraus, die wie eine Flammenzunge zur Seite weht. Die Windungen der breiten — nicht schlangenartig schmalen — Körper gleichen sich noch; aber während die Moche-Wesen quer, in Segmente gegliedert sind, ist das Nazca-Wesen mit Längsstreifen gegeben. Den zahlreichen Einzelfüßen der Moche-Zeichnung entsprechen in der Nazca-Malerei die kurzen Fußgruppen, mit denen wie mit weißen Kämmen der sich windende Körper besetzt ist.

Ich erwähnte schon die Verwandtschaft in der Kopfbildung der Schlangenwesen auf Tafel VIII B und des Tausendfuß-Wesens der vorliegenden Tafel (IX). Die dort dargestellten, sich umschlingenden Figuren sind mit schwarzen Strichgruppen umzeichnet, die vielleicht dasselbe bedeuten sollen wie die weißen Kämmen auf Tafel IX. Seler bildet zwei andere derartige Paare schlangenhafter Wesen ab (auf einem ringförmigen Thongefäß der Samml. Gaffron des Mus. f. Völkerkunde, München, a. a. O. S. 312, Abb. 316), die, auf schwarzem Grund, ebensolche weißen Kämmen an den Körperseiten tragen. Ich kann darin wieder nur eine Darstellung der „tausend“ Füße sehen, die diesen Geschöpfen den Namen gaben, und glaube, daß in den vorgelegten Vergleichen diese Ansicht begründet ist. Seler selbst hat keine Deutung gegeben (a. a. O. S. 312). In den zuletzt herangezogenen Malereien (Abb. bei Seler a. a. O. S. 312) ist der Körper des unteren Exemplars des unteren Tierpaares mit einer Zeichnung bedeckt — gleich Augen, die zur Hälfte vom Lid bedeckt sind, und zwischen ihnen eine gewundene Reihe von Punkten — die fast übereinstimmt mit der Zeichnung auf dem Hüfttuch des mythischen Wesens auf Tafel XXIII A.

Vielleicht kann man nun auch die roten, vierfüßigen Tiere, die zu den Seiten der eben behandelten Mittelfigur gemalt sind, in den oben eröffneten Vergleich mit der Moche-Zeichnung hineinziehen. Nach Seler würden sie als Nagetiere (der Meer-schweinchen-Klasse) zu deuten sein (a. a. O. S. 300). Die Ähnlichkeit mit den Figuren, die Seler abbildet (a. a. O. S. 301), ist nicht zu verkennen. Nur möchte man gegenüber dem raubtierartigen Gebiß der Tiere der Tafel IX ein Bedenken gegen diese Deutung nicht ganz unterdrücken. Die Vergleichsfiguren finden wir in den Kopfdevisen der Moche-Männer. Walter Lehmann bezeichnet sie als Jaguar-Devisen (in der Kunsgesch. d. alten Peru, S. 23). Am deutlichsten scheint sich mir die Ähnlichkeit in der rechten (unteren) Devise (der deutschen und englischen Ausgabe des Werkes) zu zeigen: in dem Körper, der mit schmalen Längsflecken bedeckt ist; in dem Schwanz, gleich dem eines Bibers, der zur Hälfte mit schwarzer (bezw. dunkelbrauner) Farbe quer abgebunden ist; in dem Kopfe mit seinem Gebiß aus dreieckigen Raubtierzähnen und seinen kräftigen Haarborsten, die schräg nach hinten stehen. Die Vergleichsmomente sind nicht so zahlreich und auch nicht so deutlich wie bei jenem Tausendfuß-Wesen. Aber sie scheinen mir doch die Vermutung zuzulassen, in den Kopf-Devisen der Moche-Zeichnung und in den nächtlichen roten Tieren der Nazca-Malereien seien die nämlichen Tiere dargestellt worden — in den ganz verschiedenen Ausdrucksformen, wie sie die nördliche und südliche Küste auszeichnen. Nimmt man nun die Tiere der Kopfdevisen von Moche als Jaguare an, so wird man auch in den Tieren dieses Nazca-Gefäßes Jaguare vermuten dürfen. Folgt man aber der Auffassung Selters und sieht in den Nazca-Bildern Nagetiere, so wird man erwägen müssen, ob nicht auch mit jenen Kopfdevisen solche Nagetiere gemeint sind.

In der hier vorgelegten Malerei erscheinen sie offenbar in einer nächtlichen Szene; der schwarze Grund mit den weißen, sternartigen Malereien erlaubt wohl eine solche

Deutung. (Mit diesen Stern-Figuren vgl. die Stern-Zeichnungen auf dem schönen Gefäß aus Trujillo — Mus. für Völkerk. Berlin, Slg. Macedo V. A. 4676 — abgebild. in der Kunstgesch. d. alten Peru, Tafel 65, und auf zwei Thongefäßen aus der Gegend von Trujillo, ebenda abgebild. S. 22, 23, nach Zeichnungen im Archiv Seler). In diesem Zusammenhang ist nicht zu übersehen, daß die linke (obere) der Moche-Figuren am Halse ein mondsichelförmiges Emblem trägt.

Tafel X. Nazca. Mythische Gestalt mit Schlangenkrone, Mantel mit Schlange und Totenkopfsaum, goldenem Mundschmuck; in den Händen Keule und Totenkopf, dessen Schopf um den Keulenschaft geschlungen ist. Malerei auf einem Thonkrug (dessen Abb. s. Tafel II, in zwei Ansichten). Orig. 29×36 cm.

Die Stirnplatte ist behandelt, als solle in ihrer Mitte ein Fischkopf gebildet sein: die Augen an die Seiten gerückt, der Mund in den Winkeln spitz ausgeführt, während der Menschenmund flach rechteckig oder einfach als schwarzer Strich gezeichnet wird. Mit der warmen gelben Farbe des Mund- und Nasenschmuckes ist wohl Gold gemeint. Dr. Gaffron besitzt einen solchen Schmuck, aus dünnem Goldblech gehämmert, der in Nazca gefunden wurde (abgebild. in der Kunstgesch. d. alt. Peru, S. 30, Abb. 29). Die beiden spitzen Bögen, die sich zu den Nasenflügeln herunterbiegen, endigen dort in Schlangenköpfe; ebenso die je vier abgerundeten Strahlen, die über den skizzierten Gesichtern zu den Seiten des Mundes wie emporstehende Schöpfe gemalt sind.

Die ganze mythische Erscheinung stellt sich durchaus dar als eine Menschengestalt in einer Maske, in einer Verkleidung. Der Kopf ist mit einer mächtigen Katzenmaske bedeckt, in deren Mitte, wie in einem Ausschnitt, das dunkelrote, fleischfarbene Gesicht sich zeigt. Die Stirnplatte, die runden Schmuckscheiben zu beiden Seiten, der Goldschmuck des Mundes und die viereckigen Schmuckplatten, die das Kinn umkränzen, dünken aufgelegte Embleme zu sein, wie auch die vier Schlangen, die aufgerichtet gezeichnet sind, wohl um sie sichtbar zu machen. Zur Maske gehört die Rückenschlange, gehören die Totenköpfe, die am Saum des Gewandes befestigt sind, gehört vielleicht auch der große Totenkopf, dessen Schopf um die gelbe Keule geschlungen ist. Ich halte den Gedanken nicht für abwegig, daß eine wirkliche, reich ausgebildete Tanzmaske für diese Malerei (wie für ähnliche) als Vorbild gedient hat. Ich möchte damit noch nicht sagen, daß diese Figur ein Tänzer sei (wie wohl Tänzer — anderer Art — in Nazca-Malereien aufzutreten scheinen, s. die Tafeln XIX—XXII). Ein mythischer Charakter der Gestalt wird durch jene Auffassung nicht ausgeschlossen. Nur die ceremoniellen Elemente, die das Mythische wohl ausdrücken sollen, könnten, meine ich, auf wirklich gebrauchte ceremonielle Gegenstände zurückgehen, auf Masken, auf feierliche Verkleidungen.

Die Empfindung des Schreckens gegenüber diesem Wesen wird besonders durch die Totenköpfe hervorgerufen. Es sind abgeschnittene Feindesköpfe. Es gibt solche mumifizierte Köpfe aus Nazca. Ein vorzüglich erhaltener gehört der Privatsammlung Dr. Gaffrons an. Seine Lippen sind mit Dornen zugeheftet und durch seine Stirn ist eine Schnur gezogen, um ihn aufhängen oder tragen zu können. (Eine sehr natürliche Nachbildung eines solchen Trophäen-Kopfes in Thon steht in derselben Sammlung; er ist abgebildet in der Kunstgesch. d. alten Peru, Tafel 39).

Ed. Seler leitet ähnliche Malereien wie die hier dargestellte von dem Bilde der Wildkatze her, der „Bringerin der Lebensmittel“ und nennt eine derartige Figur (a. a. O. S. 184) den „Katzendämon in vollem Schmuck, als Krieger dargestellt“.

Über die Darstellungsweise:

Es sei besonders auf die Art hingewiesen, wie der Schopf des Totenkopfs um die Keule geschlungen ist. Der Schopf verschlingt sich nach allen Seiten, er ist für jene Zeiten und Menschen fast kompliziert verteilt; eine fast räumliche Darstellung. Die Haarstränge sind hinter dem Keulenholtz heraufgezogen und davor wieder herab; der eine straff in die eine Faust und dann wieder hinter der Keule aufwärts; hier allerdings steif, aber dekorativ; der Umriß des Trophäenkopfs vorzüglich. Zwischen den geöffneten Lippen sind die Zähne sichtbar (sonst meist geschlossener Mund). Es ist zweifelhaft, ob die Köpfe am Gewandsaum die Zähne zeigen. Es können hier auch Dornen gemeint sein, mit denen die Lippen zugeheftet wurden (so sieht es auch Seler an; Zähne im Mund eines en-face-Totenkopfes s. Seler a. a. O. S. 296, Abb. 265 b, auf dem bestickten Gewebe der Sammlung Juillards).

Über die Farben:

Die Farben sind vorwiegend über weiß gemalt, das jene von unten her erleuchtet (innere Helligkeit der Farben). Das Blutrot der Schlangen ist deckend über Schwarz gemalt. Ein sehr tiefes, schweres, stählernes Blauschwarz, fast Violett-schwarz, das auch ein mattes, inneres Licht enthält, an dem Trophäenkopf, der von den Händen gehalten wird¹⁾; ähnlich ein fast metallisches Schimmern am Halsschild der Gestalt. Die Kopfseite des Gefäßes zeigt lauter weiche, gedämpfte, innerlich glosende Farben. Im Auge und am Mund des Totenkopfs sind Spuren zu erkennen, die vermuten lassen, die Zeichnung sei da nachträglich geändert worden.

Tafel XI. Nazca. Mythisches Wesen mit schwerem Überwurf über einem Menschenkörper: in den Händen eine Keule mit Totenkopf; zwischen den Stacheln des Überwurfs Totenköpfe in Profil, darunter solche in Front. Der Überwurf endigt in einem Totenkopf mit spitzer Zunge. Malerei auf einer napfartigen Thonschale. Orig. 11,5×32 cm.

Die Gestalt schwebt gleichsam fliegend dahin. Das Menschenkörperliche erscheint fast zwerghaft unter dem mächtigen, kostümartigen Überwurf, der Zackenschlange, wie Seler sie nennt, die hier in schauerlicher Pracht mit Trophäenköpfen gefüllt und besetzt an Stelle der schmalen Schlange der vorigen Tafel sich zeigt.

Die schwarzen Haare der Trophäenköpfe stehen oben wie Standarten in die Höhe; im Mittelstreif umrahmen sie die Köpfe.

Während die vorhergehende Gestalt einen Trophäenkopf am Schopf gefaßt hält, ist hier der Trophäenkopf wie ein Knauf auf die Keule gesetzt. Die beiden kurzen Ärmel dort sind hier zu einem weiten, fächerförmigen Gewandteil an der Seite des Kopfes vereinigt. Für die Arme ließ das Gefäß nirgendwo sonst Raum als eben hier und, da eine möglichste Naturtreue in der Malerei gewiß nicht erstrebt war, wurde der Raum unbedenklich ausgemalt. Das Ergebnis ist, auf das Dekorative hin angesehen, vorzüglich und gerade in dieser Hinsicht versagt kaum eine der Gefäßmalereien aus Nazca.

Die Stirnkrone und der Mundschmuck sind hier in einer gebräuchlicheren Form, möchte man sagen, gebildet als auf Tafel X. Der Scheitelbogen des Kopfes, der dort wie ein gewölbter schwarzer Pelz oder ein dicker Haarschopf hinter und über der Stirnplatte liegt, scheint hier als Schmuck ausgebildet zu sein, der auch die Katzenohren umfaßt, die gleichsam in die Krone hineingesteckt sind. Die Schmuck-scheiben zu den Seiten des Kopfes sind reicher, wie aus Goldblech gestanzt. Auf

¹⁾ Auf der Tafel ist diese Farbe zu blau geraten.

die eckigen Schmuckplatten am Halse sind hier drei Farben verwandt: ein warmes Rotbraun wechselt mit Grau und einem matten Ockergelb; dieselben Farben, mit denen die Gesichter der Trophäenköpfe im Mittelstreif und zwischen den Stacheln des oberen Randes der Zackenschlange ausgelegt sind. Mit diesen drei Farben, dazu dem eigenartigen bläulichen Blutrot der Nazca-Malereien, Schwarz und Weiß ist das Bild vollendet.

Blutrot ist die bevorzugte Farbe für unverhüllte menschliche Glieder und die Gesichter vieler der dämonischen Gestalten (Tafeln X, XI, XIII, XIV, XV). Es scheint oft die Bedeutung zu haben „zum Körper gehörig“ oder „Körper“ schlecht hin. Dann würden die beiden innersten blutroten Streifen der Zackenschlange ihren eigentlichen Leib darstellen, der mit Stachel- oder Zackenbändern bedeckt ist und das charakteristische Nazca-Symbol, den Trophäenkopf, in vielfacher Darstellung trägt. Aus dieser Anschauung würde man allerdings den Schlangenleib nicht als eine künstlich dargestellte Verkleidung bezeichnen, sondern als einen Körper, der ein mythisches Wesen bedeuten soll und der gewissermaßen zum feierlichen symbolischen Schmucke der Hauptgestalt geworden ist; man würde diesen doch so bedeutenden Teil des Ganzen sogar als einen Teil des Körpers der Hauptgestalt bezeichnen können und in der gemeinsamen dunkelroten Fleischfarbe diese Meinung vorgezeichnet finden. So sähe man sich denn – von diesem letzten Standpunkt aus – einem durchaus mythischen Wesen gegenüber, dem Katzendämon Selers, in dem allerdings die schlangenhafte Entwicklung des Körpers dem großen, mit der Katzenmaske verbrämten Kopf Selers an Bedeutung gleichkommt. Der Menschenleib fliegt darunter wie ein Anhängsel mit. (Auf Tafel X ist die Menschengestalt der Träger der ganzen Erscheinung). Schließlich widerspricht die Auszeichnung des Schlangenleibes mit der Farbe lebender Körper nicht dem Sinn der Maske, die ja etwas auf eine besondere Art Wirkliches darstellen soll.

Der Schlangenleib endet in einem Kopfe, der einem Trophäenkopf gleicht. Er trägt eine graue Krone mit schwarzen Kreuzen. Aus dem Munde hängt eine dünne, schwarze Zunge; sie ist nicht gespalten, wie die einer Schlange es wäre. Die Augen sind geschlossen, als die eines Toten. An Stelle der Ohren starren zwei Stacheln, die sich als letzte Zacken der großen Zackenschlange ansehen lassen; sie erinnern aber auch an das schlangenhafte Wesen der Tafel IX und an die beiden Schlangen auf Tafel VIII B. Und wie auf Tafel IX strecken sich unter dem Kopfe zwei breite Füße vor, die gezeichnet sind, wie man in Nazca Katzenfüße darstellte. Haarschöpfe können es hier nicht sein, denn dafür brauchte man nur Schwarz. (Aber Federschmuck ist wohl auch ähnlich gemalt worden, wie der Totenkopf auf Abb. 11 zeigt). Aus dem Vergleich mit Tafel IX wird man schließen dürfen, daß in diesem Kopf die Zackenschlange nicht ihr Ende findet, sondern eher, für ihren Körper, den Kopf; daß sie hier beginnt.

Tafel XII. Nazca. Sehr reiche Schwarzgrundmalerei auf einer tiefen Thonschale. Mythisches Wesen mit weißer Krone (wie einer Stirnschleife), von der eine rote Zackenschlange nach hinten fällt, und farbigen Armringsen. Orig. 13×25 cm.

Von einem Leib ist nichts mehr zu sehen, wenn man nicht die rote gezackte Schlange dafür ansehen will. Sie trägt hier einen rechten Schlangenkopf mit blutroter, riemenartiger Zunge. Vier Arme mit deutlich gezeichneten Händen erwecken die Vorstellung eines affenartigen Wesens (s. auch Tafel XXIII B). Seltsam ungewohnt ist die Fülle farbiger Armbänder, in fünf verschiedenen Farben wechselnd

(sonst selten, ein oder zwei Querstriche). Lilafarbe der Hände kenne ich nur noch an den Figuren, die in Umrisszeichnung in Abbild. 5 dargestellt sind. Auch die Zeichnung des Kopfes ist eigentümlich. Der Kopf ist flach, ins Breite gedrückt. Die großen Ohren lassen ihn noch flacher, breiter erscheinen. Den Schmuck um den Mund, den man vermißt, muß man über der Stirn suchen, wo er breit und leuchtend sitzt, wie eine gestärkte Schleife. Aber die Komposition ist damit nicht erhellt. Denn der Schmuck umschließt einen dunkelfleischroten Mund und, darüber, das gleichfarbige Gesichtsstück zwischen Oberlippe und Nase. Und damit ist das grell weiße Feld als ein Mundschmuck aufs deutlichste bezeichnet. In den blutroten Einschlüssen ist aber auch — pars pro toto — ein Gesicht skizziert und man könnte denken, es sei ein zweites Haupt über dem ausgeführten unteren gewesen und zwar das Haupt eines Katzendämons. Denn dem unteren Haupt hat man mit dem Mundschmuck (den stilisierten Schnurrhaaren) das deutlich Katzenartige genommen oder man hat es ihm vielleicht auch gar nicht geben wollen.

Dieses Haupt und die vier ausgeprägten Hände könnten eher die Vorstellung eines Affenwesens erwecken. Es ist sehr zu bemerken, daß diese Figur nur zwei Totenköpfe zeigt, die sie in eigentümlicher Weise, an farbigen Bändern hängend, trägt. Seler nennt diese Gestalt (die er im Umriss abbildet, a. a. O. S. 189, Abb 32) den „Katzendämon in vollem Schmuck“. Ich vermag bis jetzt dieser Anschauung nicht zu folgen. Die Einzelheiten des Bildes scheinen mir zwar das Katzendämonische nicht auszuschließen, aber sie deuten, wie ich glaube, noch auf anderes hin, das vielleicht in dem Affenartigen der Erscheinung zum Ausdruck kommt.¹⁾

Der Eindruck des im Dunkel, in der Nacht Fliegenden, Herabkommenden, auf den auch Seler hinweist, wird verstärkt durch die prachtvollen roten Voluten, die gleich sich einrollenden, züngelnden Flammen von den Armen aufwärts wallen. Es ist vielleicht nicht nur dekorative Farbenverteilung, wenn die Zackenschlange hier mit demselben brennenden Rot ausgemalt ist.

Zu den Farben:

Die Farbflächen liegen im Schwarz wie Inseln. Schwarz liegt anscheinend nicht überall unter anderer Farbe. Für einzelne Striche (Trennung oder Umrahmung, Ohren!) sind Rinnen eingeritzt (besonders für Weiß? um die Leuchtkraft zu stärken?), deutlich am Schlangentrücken (und am Rande der Bodenwölbung). Schwarz in einzelnen Strichen ist wohl immer in Übermalung angelegt. Weiß sitzt (Mundschmuck) anscheinend deckend über dem noch nicht schimmernden Schwarz. Weiß ist ein aufs feinste geschlammter Stuck.

Tafel XIII A. Nazca. Mythisches Wesen mit Menschenkörper, Vogelflügeln und Vogel Schwanz; in der einen Hand eine Keule, in der anderen zwei Trophäenköpfe, von denen Blut herabfließt; neben der zackigen Krone ein ähnlich gekrönter Vogel.

¹⁾ Bei verwandten vierhändigen Figuren des großen, bestickten Nazca-Gewebes im Museum für Völkerk. Berlin, Geschenk des Herrn Emilio Weiss y Solf, liegt etwas Affenartiges besonders auch im Bau des Kopfes und in den Umrahmungen der Augen; während zugleich Schnurrhaare — in einer ungewöhnlichen Weise — angedeutet scheinen und die Hauptbekrönung in der Art der Gestalten in Katzenverkleidung nicht fehlt (abgeb. von Seler, im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1916. Heft I u. II, Sonderdruck). Dasselbe gilt von dem bestickten Nazca-Gewebe der Samml. des Herrn Juillard im American Museum of Nat. Hist. New-York (abgeb. in The Americ. Mus. Journ. vol. XVI, 1916, p. 422).

Malerei auf einem flachrunden Thongefäß mit zwei Ausgüssen (abgebild. in der Kunstgeschichte d. alt. Peru, Tafel V). Orig. 13,5×22 cm.

Die Gestalt ist am ehesten zu vergleichen der auf Tafel XI. Die Erscheinung eines dahinfliegenden Dämons ist hier noch deutlicher und, da sie geflügelt ist, schwebt sie hier wahrhaft frei in der Luft. Es ist, als habe der Dämon, oder wie man die Gestalt bezeichnen will, außer der großen Katzengesichtsmaske eine Vogelverkleidung gewählt. Das Wort Verkleidung scheint hier besonders geeignet, weil der Vogelflügel und der Vogelschwanz wie zusammengesteckt aussehen und erst durch Vergleiche als Gefieder zu bestimmen sind. Die Flügelfedern sind wie in die Stirnbinde eines lilafarbenen Trophäenkopfs hineingesteckt, der die Flügelwurzel bildet. Darunter ist zwischen den Flügeln und den wie im Fluge fortgerissenen Menschenkörper etwas wie ein zweiter Leib eingeschoben, der hier als Vogelleib zu gelten hat, denn er trägt die Schwanzfedern, mit weißen, viereckigen Spiegeln und kleinen, mit drei schwarzen Linien skizzierten Gesichtern darüber. Der ganze Stutz ist auch hier an einen Totenkopf gesetzt, der zugleich das Ende des Vogelleibes bildet. Die Schambinde des Menschenleibes ist ein einziges großes Auge, halbüberdeckt, als blicke es unter einem herabgesunkenen Lide hervor, mit dem eigentümlich starren, durchdringenden Blick der Dämonenaugen in Nazca-Malereien. Über die obere Kante des Flügels läuft ein gewelltes, zugespitztes Band, das dem Rest einer Zackenschlange ähnlich sieht (vgl. Seler, a. a. O. S. 218, Abb. 82 u. a.)

Die schon bemerkten, ins Dreieck gesetzten drei Punkte oder Striche, die Gesichter, Köpfe bedeuten sollen und zwar meist die toter Menschen (so mit geschlossenen Augen, deutlich auf der Stirnbinde und rechts und links des Mundes) sind über viele Nazca-Gestalten reich verstreut; oft, möchte man glauben, zur Füllung einer Fläche; aber in der Tat nie ohne eine bestimmte, beziehungsreiche Bedeutung (vgl. S. 16 ff.). Die vorn abgerundeten Flügelfedern zeigen schwarze Nadelspitzen, die für vorstehende Federkiele zu halten wären, wenn nicht, was Seler schon bemerkt, auf anderen Stücken sich dieser schwarze Fortsatz als ein Zünglein erwiese, das dort aus dem kleinen Munde herausgestreckt ist. Hier sind also Federn als farbige, schwarz konturierte Streifen gegeben mit schwarzen Längslinien und den skizzierten Gesichtern an den Enden (s. auch Tafel XIII B). Die Tafeln XIV und XV zeigen schwarze Federn, über die dort zu sprechen sein wird (s. die Erläuterungen S. 46).

Das Gewand ist nicht einfarbig: der rechte Arm (im Sinne der Figur) streckt sich aus einem weiten, lilafarbenen Ärmel, der linke, mit den Trophäenköpfen, aus einem hellbraunen. Die Krone dieser Gestalt ist sehr ungewöhnlich, sie erscheint wie aus kurzen Strahlen gebildet, die in einem blassen, gelblichen Rosa leuchten. Die Krone des kleinen Vogels daneben (der offenbar als Devise zum Kopfschmuck der Gestalt gehört) gleicht ihr; sie ist aber düster grau getönt. Der Vogel hebt den Kopf und öffnet den Schnabel weit, als ob er singe oder rufe. Vögel auf den Häuptern mythischer Gestalten sind auch den Gefäßmalereien der nördlichen Küste nicht fremd (s. etwa die Abbild. 3; ein Kondor, getragen von einer Gestalt in Krokodilsverkleidung).

Tafel XIII B. Nazca. Mythisches Vogelwesen, das die Kena, die Panflöte bläst. Um den Kopf ist eine Schlange gewunden, auf die Flügelwurzel ein Trophäenkopf gemalt mit langen, schwarzen Haarschöpfen und zugehefteten Lippen. Zwei derartige Gestalten auf einem kleinen Thongefäß (in der Form wie eine chinesische Teebüchse, abgebild. in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 28). Orig. 8×18 cm.

Das Vogelhafte ist hier durchaus herrschend. Die dünnen knöchernen Arme, weder menschen- noch katzenähnlich, die in kleinen weißen Klauen die Rohrflöte halten, zeigen so deutlich wie das bleiche gelbe Gesicht, daß hier ein mythisches Wesen gemeint ist (vielleicht die Seele eines Toten als Dämon?), das sich der allgemeinen Gestalt des Vogels zu seiner Erscheinung nur bedient; in jedem Fall auch dieses ein Dämon, der die Luft durchfliegt. Daß der Dämon im Fluge die Kena bläst, deren dunkler, schwermütiger Klang das Gespenstische seines Wesens wie in Musik ausdrückt, ist eine einzige Darstellung.

Auf jedem der kurzen Vogelbeine blitzt wieder ein schwarzes Auge auf.

Tafel XIV. Nazca. Vogelhafter Dämon, geflügelt (Haarschöpfe von Trophäenköpfen als Federn) mit Vogelschwanz und Vogelfüßen. Malerei auf einem Thonkrug. Orig. 24,5x29,5 cm.

Der Dämon ist fliegend oder herabkommend dargestellt. Kopf und Vorderglieder sind in der Art des Katzendämons gegeben; der Rumpf, die Flügel, der Schwanz und die Beine gehören einem Vogelwesen an. Die Flügel, schabrackenartig, mit Zackenbändern eingefast, sind Phantasiebilder, die nur in der allgemeinen Form und in den drei schmalen Federzeichen im schwarzen Felde Kennzeichen des Flügels besitzen. Zu Schwungfedern sind die langen schwarzen Haarbüschel von Totenköpfen geworden, mit denen der Saum des Flügelfeldes besetzt ist. Der Eindruck eines Kostüms ist wieder deutlich, nicht zuletzt durch den Vogelschwanz, der einem Gestell gleicht.

Der Mundschmuck der Katzenmaske ist nicht in der üblichen Weise gezeichnet (vgl. Tafeln XI, XIII A), er ist verwandt dem der folgenden Tafel. Der Dämon streckt die Zunge aus nach dem Trophäenkopf, den er an dem zerteilten Schopfe gepackt hält. Aus der folgenden Tafel geht hervor, daß hier die Zunge ebenso zwischen den Katzenlippen hätte hervortreten und in den Mund des Toten hätte hineintauchen sollen wie dort. Die Krone ist ähnlich gebildet der des Zackenschlangenkopfes auf Tafel XI.

Tafel XV. Nazca. Vogelhafter Dämon, ähnlich dem vorigen, der seine schwarze Zunge in den Mund eines Trophäenkopfes schiebt. Die bewimperten Lider des Trophäenkopfes sind geschlossen. Malerei über die Außenseite einer flachen Thonschale. Orig. 18,5 cm D.

Die ganze Figur hat etwas fledermausartiges (s. die Füße). Es darf aber nicht vergessen werden, daß der gegebene Raum die Formen mitbestimmte. Dennoch bleiben die zwischen Füßen und Kopf, zu beiden Seiten des gestreiften Gewandes ausgespannten, blutroten Körperteile sehr merkwürdig. Die Flügel sind, in natürlicher Weise, nach hinten gewandt und angezogen, vor der Biegung des Schalenrandes zurückweichend. Die Totenköpfe, deren Haare als Schwungfedern gemalt sind, werden durch je drei Punkte hieroglyphisch bezeichnet. Der kurze Schwanz ist mit Federn gefüllt (auf der vorigen Tafel mit farbigen Querbinden). Der Schwanz sitzt, wie auf den Tafeln XIV und XIII A, an einem Trophäenkopf, der den Körper abschließt. Zu den Seiten stoßen, wie im vorigen Bilde, zwei Haken vor, die wie ein Gestänge wirken, das den Schwanz trägt; die aber auch eine schwache Ähnlichkeit mit manchen Zackenschlangenbildungen verraten.

Die Krone des Dämons gleicht im wesentlichen der des Dämons auf Tafel XIV. Die beiden schwarzen Sterne in den weißen Seitenfeldern der Krone weisen auf eine schwarze Innenzeichnung im Mittelfeld der Krone des von Seler sog. Zackenstäbdämons hin (a. a. O. S. 278, Abbild. 234, 235).

Die weit zurückgebogenen grauen Arme, die an langen Haarsträngen den Trophäenkopf halten, scheinen, wie die Flügel, den gegebenen Umrissen der bemalten Schale sich zu fügen.

Tafel XVI. Nazca. Mythisches Wesen mit hoher Krone, aus der ein ceremonieller Überwurf über den Rücken fällt, gezackten, spitzen Zähnen und riemenartiger Zunge. Malerei auf einem Thongefäß. Orig. 17×25 cm.

Gestalten wie die der vorliegenden Tafel nennt Seler „Zackenstab-Dämonen“ (a. a. O. S. 267 ff), um des gezackten Stabes (oder Bandes) willen, den ich einen Überwurf nannte, einen feierlichen Rückenschmuck. Er gleicht einem in starke Knoten verschlungenen Band, das mit feinen schwarzen Haarsträhnen besetzt ist, also, symbolisch, mit Trophäenköpfen. Vielleicht wird daraus deutlich, was diese zu zweien gekuppelten, eckigen Figuren bedeuten, die den „Zackenstab“ oder das Zackenband ausmachen. Man könnte darin gekürzte Darstellungen von je zwei Trophäenköpfen sehen (vgl. die folgende Tafel). Denn jene Strähnen sind schließlich Sinnbilder ganzer Trophäenköpfe und, indem es um die Gestalt von solchen schwarzen Behängen wimmelt, soll immer darauf hingewiesen werden, daß hier Trophäenköpfe als feierlicher, bedeutsamer Schmuck gebraucht sind; Trophäenköpfe, ohne die ein mythisches Nazca-Wesen ja selten erscheint (bemerkenswert der sehr seltsame Dämon der Tafel XII). Trophäenköpfe wurden an Stricken getragen, die in der Stirn befestigt waren. Im Rachen eines bei Seler (a. a. O. S. 278, Abbild. 235) abgebildeten Zackenstab-Dämons liegt ein kurzes Band mit je zwei Zackenpaaren, gleich den Bändern oder Stäben der vorliegenden Tafel, das ich nicht anders zu deuten weiß, als die Zunge des Dämons mit je zwei gekürzt gezeichneten Trophäenköpfen. Um es noch ganz deutlich zu machen, ist das Gebilde mit feinen Haarsträhnen besetzt und vor den bluterfüllten Rachen sind große Totenaugen gezeichnet.

Die Gestalt unserer Tafel ist als eine fliegende oder herabkommende dargestellt (vgl. Tafel XXIB). Ein Herabkommen ist eher zu vermuten, da hier der Kopf en face gezeichnet ist, als sei er in den Nacken gelegt. Die rote Krone gleicht in ihrem unteren Teil den Stirnplatten der Katzendämonen, während sie sich oben in großen Strahlen und Voluten entfaltet, deren Deutung als Federn aber noch in Frage steht. In ihrer Mitte ist das Band befestigt, das den mythischen Gestalten dieser Art so eigentümlich ist.

Das kurze, schwarze Gewand ist unten mit drei Trophäenköpfen besetzt. Die langen, zum Teil geschlitzten Enden des Hüfttuches gleichen denen der Gestalten auf den Tafeln XX, XXIB und XXII.

Den Abschluß der Malerei zur Linken bildet ein Fries von Trophäenköpfen (in Profil) mit großen roten Kronen; zur Rechten ein breit gemalter Kopf mit plastisch gebildeter Nase, über dessen Stirn eine weiße Schleuder liegt. Man könnte einen Frauenkopf vermuten, nach der blaßgelben Gesichtsfarbe (vgl. Seler a. a. O. S. 261) und der Haartracht (Seler ebenda). Aber die Schleuder zwingt zur Annahme eines Männerkopfes. Ein Trophäenkopf scheint hier nicht gemeint zu sein. Die Augen sind voll geöffnet, die Lippen ohne heftende Dornen. Die um den Kopf gewundene Schleuder gehörte zur Tracht des Kriegers. Die weiße Figur rechts oben (nahe der linken Schläfe des Kopfes) läßt sich aus Tafel XVIII erklären. Dort bildet ein ganz gleicher doppelter Dreizack den sehr frei behandelten Vogelschwanz eines geflügelten Dämons. Ich zweifle nicht, daß hier wie dort dasselbe gemeint ist und



18. Vogelhafte Dämonen mit großen Kronen.
Gefäßmalerei aus Nazca. Orig. 8×27,5 cm.
Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

daß an der Schläfe des Kopfes der stilisierte weiße Schwanz eines Vogels befestigt ist. Was er als hieroglyphische Erläuterung bedeutet, lasse ich einstweilen dahingestellt.

Tafel XVII. Nazca. Vogelhafte Dämonen mit reichen großen Kronen. Malerei auf einem hohen Thonbecher. Orig. 21×31,5 cm. vgl. Abb. 18.

Die Figuren sind nicht ausgezeichnet, sondern nur durch einzelne Teile dargestellt, im wesentlichen durch die mächtigen Köpfe. Die eigentlichen Dämonengesichter sind wieder blaßgelb angelegt (vgl. die vorige Tafel), als Totengesichter. Darüber spreizen sich die hohen Kronen auf, die im Mittelfelde eigentümliche braune Gesichter tragen, als seien es Devisen. Diese Gesichter in den Kronen mit den an die Seiten gerückten Augen sehen aus wie Fischköpfe oder Schlangenköpfe. Aus ähnlichen Köpfen ist der Randfries zur Linken gebildet. Das Fischkopf- oder Schlangenkopffartige erscheint darin noch eindrucklicher.

Die Kronen der mythischen Wesen bestehen aus langen, schmalen Zacken, die bald pfeilblattartig, bald in Voluten enden, oder als gerade Strahlen aufschießen. Eine Deutung auch dieser Kronen als Federkronen scheint mir noch nicht endgültig zu sein. Die Köpfe im Randfries auf Tafel XVI tragen kronenartige Aufsätze, die sehr nach Federkronen aussehen. Sie gleichen denen der vorliegenden Tafel, nur daß hier besondere, pfeilblattförmige Strahlen dazu kommen, die aus Pfeilen entstanden sein könnten. Pfeile erscheinen in den Gefäßmalereien ohnehin manchmal an Stelle von Federn (ohne allerdings wohl einfach die Federn ersetzen zu sollen, sondern mit einer wesentlichen eigenen Bedeutung). Es gibt Malereien, die einer Deutung der Kronenzacken auf den Tafeln XVI und XVII als Federn zu widersprechen scheinen. Es sei denn, man nehme außer den beiden erwähnten Arten der Federdarstellung — wie sie etwa Tafel XIII A und B (Längsblatt mit Längsstrich und Dreipunkt) und die Tafel XIV, XV zeigen (schwarze, stumpfe oder spitze Haarschöpfe) — noch diese dritte Art an, zu der sich später eine vierte gesellen könnte, wie sie an den „Federstäben“ der Tafeln XIX–XXII zu sehen ist.

Daß hier gekürzte Darstellungen mythischer Vogelwesen vorliegen, zeigen die kleinen Dreizacke, die über den Kronen der unteren Figur links und der mittleren rechts eingezeichnet sind, zwischen kleinen, zusammengestückten Menschenbeinen mit steif nach oben gerichteten Füßen. Es ist eine Vogelschwanzdarstellung gleich der auf Tafel XVIII¹⁾ und auch hier stehen der Mittelstrahl und die beiden Voluten wohl für Federn (eine Annahme, die eine weitere, hieroglyphisch gegebene Bedeutung der Gebilde nicht ausschließt). Als Flügel der Vogelwesen hängen unten, über den Armen, viereckige Platten, mit farbigen Querbinden, aus denen gelbe Streifen (Federn?) herabfallen. Diese flügelartigen Platten können allerdings wohl aus Ärmeln entstanden sein; vielleicht auch diese Bedeutung in der vorliegenden Malerei neben der neuen noch bewahrt haben (vgl. Tafel X, XIII). Unter den Flügeln (oder Ärmeln) hervor ragen die Menschenarme, deren Hände eigentümliche, spitze Dreiblätter halten. Die Anordnung der flügelartigen Teile wie der Vogelschwanz machen auch hier sehr den Eindruck einer Verkleidung.

Aus der Anschauung der dargestellten Figuren entsteht die Vorstellung geflügelter Dämonen mit Totenköpfen: in ihnen die zu Dämonen gewordenen Seelen toter Krieger zu sehen, die in den Lüften hausen, wäre ein Schluß, der immerhin den in der Anschauung gegebenen Grund nicht verließ. Ich habe bereits früher auf die Möglichkeit eines solchen Schlusses für ähnliche Dämonen hingewiesen (S. 22;) dort waren es Zackenstab-Dämonen, unter denen viele im Fluge (s. Tafel XXI B) oder herabkommend (s. Tafel XVI) erscheinen. Die Dämonen dieser Tafel (XVII) und der folgenden (XVIII) tragen eine Vogelverkleidung, die ihren Charakter als Luftgeister besonders hervorhebt. Der Totenkopf mit der dünnen riemenartigen Zunge läßt keine Vermischung zu mit den Trophäenköpfen; wenn diese auch — zu Gestalten ausgebildet (vgl. Tafel XIX—XXII und Abbild. 19, 20) — den Zackenstab-Dämonen und auch diesen geflügelten Luftwesen in gewisser Weise nahe verwandt erscheinen.

Einen Dämon in anderer Vogelverkleidung mit einem Totenkopf brachte schon Tafel XIII B. In der Erläuterung (S. 46) war auch er als ein der Luft angehörendes Wesen bezeichnet und die Möglichkeit einer Deutung wie für die Gestalten der eben behandelten Tafel eröffnet.

Die viereckigen Ballen schließlich, die an den Lippen der Dämonen hängen, scheinen wieder in einfacher Weise skizzierte Trophäenköpfe zu sein (vgl. die Erläuterungen zu Tafel XVI). Denn, wie wir auf Tafel XV sahen, taucht der Dämon seine Zunge in den Mund des Totenkopfs. Auf der vorliegenden Tafel wäre von dem hängenden Totenkopf nur der Mund gegeben, in dem die Dämonenzunge endet. Das zweite, untere Viereck ließe sich als ein zweiter Trophäenkopf ansehen, aus dessen Mund wieder eine Zunge dringt, in Form eines dreieckigen Blattes. Eine Deutung der hängenden Ballen als Früchte wäre jedenfalls schwierig zu begründen, wenn auch die Ikonographie Nazcas eine solche Deutung nicht ausschloße.

Dem (oben vorgetragenen) Erläuterungsversuch, die Ballen seien Trophäenköpfe, scheinen die Aufsätze auf den Köpfen im Randfries zu widersprechen. Ich kann diese Köpfe nicht für Trophäenköpfe halten. Sie gleichen, wie ich schon sagte, eher Fischköpfen oder Schlangenköpfen. Ich nehme besonders heraus den einzigen, der ganz vollendet zu sein scheint: den obersten. Er trägt auch unter dem Kopf einen

¹⁾ Vgl. auch Tafel XV.

der viereckigen Anhänger; er trägt aber auch unten wie oben schmale, spitze Stacheln die flossenähnlich erscheinen.

Tafel XVIII. Nazca. Vogelhafter Dämon. Malerei auf einem Thongefäß. Orig. 9×22 cm.

Das mächtige Haupt mit gelblichem Gesicht, dessen starre, große Augen von dem schwarzen, wirren Haar (?) der Krone gleichsam halb verdeckt sind, scheint wieder das eines Toten zu sein. Aus der Tiefe des Rachens streckt sich durch rotes Blutgerinnsel eine schwarze, spitze, riemendünne Zunge (vgl. Tafel XVI). Der Rachen statt eines Mundes steigert das Dämonische des Hauptes derart, daß Formen und Maße eines Totenkopfs fast verlassen sind. Der Rachen ist von weißen Strahlen und Voluten wie von Flammen umgeben. Sie scheinen verwandt dem Mundschmuck der Vogel-Dämonen (s. Tafeln XIV, XV). Aus der schwarzen Krone — vielleicht wirren Haarschlangen — und auf den schwarzen Voluten des rechten Beines leuchten weiße, gespaltene Zipfel wie züngelnde Flämmchen. Ihrer Form nach müßte man sie für weiße Haarsträhnen halten. Dagegen kenne ich weiße Haarsträhnen sonst von keiner Nazca-Malerei. Schwarze Strähnen gehören zu den häufigsten Ausstattungen der Dämonen und fehlen auch am Kontur der vorliegenden Gestalt nicht.

Sein Vogelwesen zeigt der Dämon in den drei weißen, gelbumrandeten Feldern über (oder hinter) der schwarzen Krone. In dem mittleren Felde ist der Vogelrumpf, in den Seitenfeldern sind die Flügel in stilisierter Zeichnung dargestellt (s. die Erläuterung zu der vorigen Tafel). Unter den Flügeln heraus ragen die Menschenbeine, die in sich je einmal wie in einen Knoten geschlungen sind, was vielleicht das Knie bedeuten soll. Unter dem Mittelfeld heraus stößt der weiße Vogelschwanz, der bereits in Vergleichen mit den Tafeln XVI und XVII genannt wurde und auch später noch einmal zu bemerken sein wird. Er ist aber wohl nicht nur — was noch einmal zu erwähnen ich nicht unterlassen will — Vogelschwanz im Sinne von stilisiertem Gefieder; in ihm verbirgt sich wohl noch ein anderes: es „verbirgt“ sich für uns, während es den Menschen, die diese bilderreichen Gefäße ihren Toten mit in die Gräber gaben, offen lag, ausgedrückt in einem klar verständlichen Symbol.

Es ist beachtlich, daß der Vogelschwanz wie die befiederten Flügel und der Rumpf so weiß gehalten sind wie der Strahlen-Ornat (möchte man sagen), der den Rachen so grell aus dem Bilde herausleuchten läßt.

Die vogelhafte Art auch dieses Dämons läßt ihn als ein in der Luft heimisches Wesen erkennen, als einen durch die Luft herabkommenden Dämon, einen Luftgeist, und als solchen einen den Gestalten der vorigen Tafel Verwandten.

Tafel XIX. Nazca. Malerei auf einem hohen Thonbecher (dessen Abbild. s. Tafel IVd). Orig. 22×26,5 cm. Mit dieser Malerei beginnt eine Reihe, die unter den Gefäßmalereien für sich steht und deren Darstellungen in vielem Betracht überaus merkwürdig sind.

Das vorstehende erste Gefäß trägt vier Friese: im 2. und 4. Fries runde Scheiben, gleich den Schmuckscheiben der Katzendämonen (vgl. Tafeln X, XIII A); im 3. Fries eine Prozession gefleckter Vögel. Im 1. Fries, dem Hauptfries, steht eine Menschengestalt mit gespreizten Beinen; sie hält in den sehr groß gezeichneten Händen links (im Sinne der Figur) Keule und schwarze Speerschleuder, rechts einen langen Stab mit weißen, abwärts fallenden Schuppen, die wohl dicken Federn zu vergleichen sind. Als solche hat sie auch Walter Lehmann angesehen (in der Kunstgeschichte des alten Peru, S. 31) und hat die Gestalten als „Federstabträger“ bezeichnet. Die „Federstäbe“ erscheinen auch auf den vier folgenden Tafeln (mit Ausnahme von

XXIB) und auf Abbildung 19 in den Händen von Gestalten, die als ganze Erscheinungen der vorstehenden gleichen, in Einzelzügen aber oft auf besondere Weise gezeichnet sind.

Es gibt nun noch eine derartige Darstellung, gröber in der Zeichnung, aber im Gegenstand den Federstabträgern unverkennbar verwandt, die Selser abbildet (a. a. O. S. 257, Abbild. 186). Sie gehört der Sammlung Gaffron des Museums für Völkerkunde in München an (G. 1081). Dort sind Gestalten, ähnlich denen der vorliegenden Tafeln, in Tanzstellung gemalt. Sie halten hohe Stäbe in den Händen mit wagerecht abstehenden Ästen, die in senkrecht aufgerichteten Voluten enden. Selser (a. a. O. S. 256) wußte diese Stäbe nicht zu erklären. Ich glaube nun, daß es sich da wirklich um Federstäbe handelt, denn die Volutenpaare und der, durchlaufende, Mittelstrahl (der Stab) sind nichts anderes als jene stilisierten Vogelschwänze, wie sie die Tafeln XVII und besonders XVIII zeigen. Daß der Stab selbst auch mit Federn besetzt gedacht ist, zeigen die Dreipunkte an der Wurzel der Voluten. Die schmalen, blattartigen, konturierten Federn der Nazca-Malereien werden ja kaum ohne solche Dreipunkte dargestellt (vgl. Tafel XIII). Ich erinnere auch an das weiße Schläfenemblem des Sockelkopfes auf Tafel XVI. Es stellt sich dar wie ein gekürzter derartiger Federstab. Selser sieht in den beiden von ihm abgebildeten Gestalten tanzende Trophäenköpfe, d. h. Trophäenköpfe, die auf kopflose Leiber gesetzt sind, um einen kultischen Tanz aufzuführen. Anlaß zu dieser Meinung sind ihm die breiten, schwarzen Haarschöpfe, die unter den Köpfen, unter den Unterkiefern herausfallen, also anzeigen, daß diese Köpfe nicht fest auf dem Rumpfe sitzen. Man kann diese Auffassung noch unterstützen, wenn man den aus Thon geformten Trophäenkopf der Privatsammlung Dr. Gaffrons zum Vergleich heranzieht (s. Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 39). Dort sieht man, daß die Kopfhaut hinter den Ohren beim Abtrennen des Kopfes in derselben Weise rund aufgeschnitten ist wie bei den tanzenden Trophäenköpfen des Münchner Gefäßes. Diese Ansicht Selers scheint mir also ohne Zweifel zutreffend zu sein.



19. Trophäenkopf-Tänzer
Beschädigte Malerei auf einem Thonbecher
aus Nazca. Orig. 6×13 cm. Privatsammll.
Gaffron, Schlachtensee.



20. Trophäenkopf-Tänzer
Stark beschädigte Malerei auf
demselben Becher.

Daß diese Deutung auch für die Gestalten auf den Tafeln XIX–XXIA und XXII Geltung hat, scheint mir ebenso zweifellos. Denn bei allen Unterschieden in Einzelheiten tritt doch als Sinn der Szenen immer klar heraus: Tänze von Trophäenköpfen, die selbst zum Tanze auftreten, oder zum Tanze vorgetragen werden. Der unter dem Kopf heraus vorn herabhängende Haarschopf fehlt weder bei der Gestalt der vorliegenden Tafel XIX noch denen der Tafeln XX, XXIA und XXII. Über den Zweck der Tänze habe ich an anderer Stelle (S. 20 ff.) begründete Vermutungen vorgebracht.

Etwas unterscheidet nun die Tänzer der vorliegenden Tafeln XIX–XXIA und XXII und der Abbildung 19 von denen des verglichenen Münchner Gefäßes, das sind die Federstäbe, die den Figuren den Namen geben. Sind die Stäbe der Münchner

Figuren Federstäbe — und daran ist wohl nicht zu zweifeln — dann ist es zunächst schwer, in den Stäben der vorliegenden Tafeln auch Federstäbe zu sehen. Denn was sollte den Gefäßmaler bewegen, hier eine ganz neue Art von Federdarstellung einzuführen, die nirgendwo sonst auf mir bekannten Gefäßen angewandt ist? Die Stäbe der Münchner Figuren sind mit Federn besetzt, die Beispiele haben. Die hier vorgebrachten Stäbe dagegen scheinen im Bereich der Nazca-Malereien nur sich selbst gleich zu sein. Lediglich der Schuppenstreif auf dem Rücken des merkwürdigen Tieres der Tafel XXIIIA gesellt sich zu ihnen als verwandte Bildung. Ein flüchtig skizziertes Schuppenband auf dem Rücken des Vogels der Abbildung 11 wird gerade nicht einen Federstreif andeuten sollen — Federn sind darunter ganz anders dargestellt — sondern wird ein Emblem des Vogels als eines Dämons sein sollen.

Es ist nun nicht zu verkennen, daß die Malereien der Tafeln XIX–XXIII in mancher Hinsicht von den bisher gezeigten abweichen. Das gilt nicht weniger von der Darstellungsweise (zu der in den Erläuterungen zu den Tafeln XX und XXII einiges gesagt ist), das gilt auch für das Gegenständliche. Zum mindesten liegt die Annahme neuer Vorwürfe für die Malereien nahe; aber selbst die Annahme neuer Künstler wäre nicht unzulässig. Von diesem Gesichtspunkt aus läßt sich vielleicht durch einen weit gespannten Vergleich eine Antwort finden.

Ich schicke voraus, daß eine Übereinstimmung die beiden verschiedenartigen Stabformen verbindet: ihre Farben. Die Hauptfarbe der Stäbe und ihres Behangs scheint weiß zu sein (wie es auch die Farbe des Vogelschwanzes auf Tafel XVIII ist und des Emblems an dem Kopf auf Tafel XVI). Die eine der Münchner Figuren trägt auch einen roten Stab. Einen roten Stab führt die Figur, deren Umriß Abbild. 19 zeigt.

Der eben angekündigte Vergleich ist schon oben (S. 27 f.) vorgenommen worden. Aber da es dort nicht so sehr auf die Deutung der Federstäbe ankam als auf die Beziehungen, die sich entdeckten, ist der Vergleich nicht bis zur Behandlung der hier gestellten Frage durchgeführt worden. Zum Vergleich herangezogen wurde ein Thongefäß mit feinen Zeichnungen (s. Abbild. 7) aus der Gegend von Trujillo. Auf dem Gefäß sind Kampfszenen dargestellt, mit Kriegerern verschiedener Kleidung und Rüstung. Die Krieger rechts erheben einen Stab, der unten offenbar mit Federn geziert ist. Ich setzte schon oben auseinander (S. 28), daß weniger diese unteren Federn in Vergleich zu setzen sind als die oberen Enden der Stäbe. Denn hier sind sie mit Behängen ausgestattet, die in ihrer Form den als Federn gedeuteten Behängen der Stäbe auf den Tafeln XIX–XXIA und XXII sehr nahe kommen. Bedenken, diese Knäufe auf den Stäben der Trujillo-Zeichnung als einen Federschmuck anzusehen, konnte ich schon früher nicht unterdrücken. Es wären hier auf demselben Gefäß, an derselben Gestalt, an demselben Gerät zwei ganz verschiedene Arten von Federdarstellung gebraucht. Es wird mir schwer, das zu glauben. Leider ist die Wandmalerei in einer Halle am Berge hinter der Huaca de la Luna, die Seler abbildet (Ges. Abh. V, S. 132, Abbild. 4), so zerstört, daß der Kopf des unten gefiedereten Stabes verschwunden ist. Um aber alle Vergleichsmöglichkeiten zu erschöpfen, führe ich noch jene anderen Darstellungen auf Gefäßen der Gegend von Trujillo der Sammlung E. Larco an, die Seler abbildet (Ges. Abh. V, S. 131, Abbild. 3a–c). Dort tragen die anscheinend unterliegenden Krieger Stäbe mit Federbüschen, die unten an die Stäbe geschnürt sind, und Knäufen, die man vielleicht eher als Federknäufe ansehen darf, als die Knäufe auf Abbildung 7.

Es scheint mir einstweilen nicht möglich, eine endgültige Ansicht zu äußern. Ich erwähne nur noch, daß die Behänge der Stäbe auf Abbildung 19 eine gewisse formale Ähnlichkeit in ihren Konturen mit den Federn auf der Tafel XIII A und B nicht verkennen lassen.

Die scheinbare Weitschweifigkeit, mit der diese Einzeluntersuchung hier vorgetragen wird, ist begründet in der Bedeutung, die alle Arten von Federdarstellungen in Nazca-Malereien für die Frage nach den Beziehungen der Nazca-Kultur zu anderen alt-amerikanischen Hochkulturen haben.

Die Betrachtung der Malerei auf Tafel XXIII A wird darauf zurückführen.

Der Kopf der Figur der vorstehenden Tafel (XIX) ist augenscheinlich deformiert. In der blaugrauen Stirnbinde stecken zwei weiße, schmale Federn. Die Gesichtsfarbe ist in einem rötlichen Gelb mit grauem Schein angelegt, nicht in Blutrot. Der ganze Kopf ist — wie die Köpfe der folgenden Tafeln — unter den Nazca-Malereien sehr merkwürdig. Das Besondere liegt nicht nur in der dargestellten Kopfform, sie liegt auch in der Art der Darstellung besonders des Mundes und des Kinns. Dieses Besondere, Neue, wird in den folgenden Tafeln noch augenfälliger.

Die Gestalten kleiden sich auch auf eine andere Weise als etwa die Dämonen der Tafeln X, XI, XII. Sie tragen Tücher um die Hüften, die zur Seite in gezipfelten Enden herabhängen. Die Schambinde der Figur auf Tafel XIX hängt sehr lang herab, während sie sonst glatt angezogen ist. Die Keule in der linken Hand ist nicht die typische Nazca-Keule, die Seler den karaischen Keulen vergleicht (a. a. O. S. 186). Mit dem schweren Knauf am oberen Ende erinnert sie vielmehr an Keulen, wie sie auf Abbild. 7 die reich gekleideten Krieger zur Linken im Kampf führen, also Keulen der Gegend von Trujillo, aus der Zeit der Erbauer der großen Pyramiden von Moche; denn eine solche gleiche Keule ist auf die Wand des erwähnten Raumes hinter der Huaca de la Luna gemalt, eine zum Krieger, zum Dämon gewordene Keule, die im Kampf daherstürmt und einen Federstab schwingt. (Ich weise auch hin auf den knieenden Krieger aus Thon im British Museum zu London, der in der rechten Hand eine solche Keule hält; er stammt auch von der nördlichen peruanischen Küste, sicher aus derselben Gegend wie die eben genannten Malereien).

Rings um die Figur schwirren oder schweben Pfeile: „schweben“ trifft vielleicht eher die Absicht des Malers, der wohl alle Ausrüstungsstücke des feindlichen, getöteten Kriegers um ihn darstellen wollte. Die Pfeilspitzen sind nicht mit Widerhaken gebildet, wie es sonst Nazca-Pfeile zu sein pflegen, sondern sie gleichen dünnen, eingesteckten Nadeln. Auf die Möglichkeit einer Verwandtschaft mit dem leichten Wurfspieß, den der rechte Krieger der linken Gruppe auf Abbild. 7 führt, habe ich oben (S. 29) aufmerksam gemacht.

Die beiden großen weißen Kugeln zu den Seiten des Kopfes erwähnte ich bereits. Sie haben fast etwas von Federbällen. Weiß ist oft als Federfarbe gebraucht. Der Vergleich mit dem Münchener Stück und mit Malereien, die Seler abbildet (a. a. O. S. 330, Abbild. 398), läßt aber eher Früchte vermuten.

Tafel XX. Nazca. Malerei auf einem hohen Thonbecher (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 34 links). Original 21,5×22 cm. Trophäenkopf-Tänzer (vgl. Erläuterung zur vorigen Tafel), in rotem Kittel, unter dem eine lilafarbene Binde sichtbar wird. Um die Hüften ist ein weißes, rotgeflecktes Tuch geschlungen, mit langem Zipfel, das anscheinend über einem roten Untergewand liegt. Die Schambinde

ist weiß, die spitze Mütze grau mit einem hinten eingesetzten Stutz: ein Kopfputz, der an den des hell gekleideten Kriegers auf Abbild. 7 in der linken Gruppe erinnert. Die gelbbraune Hautfarbe der vorliegenden Gestalt gleicht am ehesten der Gesichtsfarbe des Tänzers der vorigen Tafel. Der gelbliche Hutton bestärkt in der Auffassung, einen Trophäenkopf vor sich zu haben, der auf sehr bewegtem Körper vor schwarzem Grund einen Tanz aufführt, worüber in der Erläuterung zur nächsten Tafel gehandelt ist. Der Kopf scheint auch hier deformiert zu sein.

Die Gestalt eilt in flüchtigem Sprunge vorüber, in der linken Hand Pfeile oder kurze Speere, in der rechten den weiß behängten Stab. Auch hier ist der tote Tänzer von Pfeilen umschwirrt (oder Pfeile sind um ihn gemalt, s. d. Erläuter. zur vor. Tafel), die wieder nicht mit den gebräuchlichen Spitzen besetzt sind. Die eingesetzten schwarzen Stachelspitzen sind in dem schwarzen Malgrund verschwunden. Dunkelgelbe Büsche, die in einem roten Querbund gefaßt sind, leuchten überall vor dem Dunkel auf. Sie hängen an weißen, gekreuzten Streifen, die ich für die weißen, geflochtenen Schnüre von Schleudern halten möchte (vgl. die Schleuder um den Kopf am Sockel auf Tafel XVI). Einen gleichen Busch trägt der Tänzer auf der Mütze und etwas ähnliches scheint der Busch auf der Mütze des fliegenden Dämons auf Tafel XXII B zu sein. Auch die Büsche auf den Turban=Mützen der Abbild. 19 u. 20 gehören hierher. Es ist sehr bemerkenswert, daß diese Büsche auch in Gefäßmalereien der nördlichen Küste vorkommen. Ich erwähnte schon den Krieger auf Abbild. 7 und nenne dazu die mythische Szene auf Abbild. 3 aus dem Valle de Chicama. Aus der Form der gerade abgeschnittenen Teile dieser Büsche darf man wohl auf Federbüsche schließen, wenn auch Längsstrich und Dreipunkt fehlen. Es sind Federdarstellungen der Art wie auf den Tafeln XVII und XVIII; (aber durchaus verschieden von den weißen Behängen der Stäbe).

Was über das Formale zu der vorigen Tafel gesagt ist, das gilt hier noch mehr. Wie dieser Kopf gezeichnet ist, besonders die Nase und der Mund, das ist ein neues Können (oder ein anderes Können) als sonst in Nazca; ein neues Formgefühl. Wie sind die Beine gezeichnet, wie biegt sich das linke, wie greift das rechte, sich streckend aus! Wie ist die ganze Gestalt vorgebogen, in einer für Nazca-Malereien kühnen, unruhigen Art! Welches sprühende Leben erfüllt dieses Bild gegenüber der großen, zwar gespannten, aber fast starren Ruhe, in der die farbenleuchtenden Gestalten Nazcas sonst verharren! Hier ist alles Bewegung. Selbst die großen, weißen Stäbe erhöhen, vorgeneigt in der Richtung des Laufs, die flüchtige Bewegung des Tänzers.

Die Hände sind in traditioneller Form gehalten, auch die Zehen, so frei von der strengen Gebundenheit des Stils der Fuß auch sonst gemalt ist. Traditionell sind auch die Randfriese: unten ein Fries von Profil-Trophäenköpfen, aus deren zerteilten Haaren Blut herabrieselt und unter deren Kiefer auch Blut wie geschüttet liegt; oben ein Fries von grauen und roten Treppenstufen, zu denen ich vorausweise auf die Erläuterung zu Tafel XXI B. Ich glaube nicht, daß solche Friese ganz ohne Beziehung zu dem Hauptbild gemalt wurden.

Tafel XXIA. Nazca. Trophäenkopf-Tänzer (vgl. die Erläuterung zu Tafel XIX) mit „Federstab“, Speerschleuder und Speer (?). Malerei auf einem hohen Thonbecher. Orig. 16×22 cm.

Die Gestalt ist gekleidet ähnlich den vorhergehenden, unähnlich nur in dem weiten, weißen, rotgefleckten (wie bespritzten) Hüfttuch. Der Kopf, strenger gezeichnet als die vorigen und eher verwandt mit dem Kopf der fliegenden Gestalt darunter (XXI B)

und den Köpfen der Abbildungen 19 und 20 sitzt spitz auf den Schultern, wie um jeden Gedanken des Betrachters auszuschließen, hier könne ein fest auf den Schultern gewachsener Kopf gemeint sein. Über die Brust herab fällt der schwarze Haarschopf, der wie bei allen diesen Figuren den Trophäenkopf dokumentiert. Die weiße Gesichtsfarbe bei blutroten Armen und Beinen könnte sogar — worauf ich schon auf S. 51 hinwies — zu der Ansicht führen, daß ein Lebender mit einem Trophäenkopf einen kultischen Tanz aufführe, also in der Verkleidung eines Trophäenkopfs und mit allen Habseligkeiten dessen früheren Trägers. Dann würden sich auch die in der Luft umherfliegenden Ausrüstungsstücke, — wie das gefleckte Tuch — die Pfeile und das weiße Obergewand auf Tafel XXII erklären lassen.

In der Kopfform sind keine Zeichen einer künstlichen Veränderung zu bemerken. Die graue Mütze (Kopfbinde) gleicht weder den Kopfbedeckungen der vorigen noch denen der folgenden Tafeln. Die zwei spitzen, weißen Federn finden wir wieder auf den Tafeln XIX und XXII (unten, auf dem zweiten, im Umriss gezeichneten Kopf).

In der linken Hand führt der Tänzer eine Speerschleuder, die am oberen Ende etwas flockiges Weißes trägt, wie eine Blüte (vgl. die rote Flocke an der Speerschleuder des fliegenden Dämons derselben Tafel, XXI B), und einen Stab (eine Keule?) der unten wie mit einer schweren Quaste geziert ist. Man wird sehr erinnert an die keulenartigen Stäbe auf den oft genannten Gefäßen aus der Gegend von Trujillo (s. Abbild. 7 und Seler G. A. V S. 128, Abbild. 2, S. 131, Abbild. 3) und auf dem mehrmals verglichenen Frescorest nahe der Huaca de la Luna (Seler G. A. V S. 132, Abbild. 4), um deren unteren Schaft starke Federbüsche gebunden sind. Nur fehlt dem Stab in der Linken des Tänzers von Tafel XXIA der reich behängte Knauf.

In der rechten Hand hebt die Gestalt den weißen Federstab, zu dem man die Erläuterung zu Tafel XIX vergleichen wolle.

Weißer Pfeile mit eingesteckten Spitzen erläutern auch hier die Szene (vgl. die Erläuterungen zu Tafel XIX, XX). Die großen, weißen, augenartigen Kugeln (s. Tafel XIX) gleichen hier noch deutlicher den Früchten mancher Nazca-Malereien (s. die Erläuterung zu Tafel XIX, S. 53).

Tafel XXI B. Nazca. Fliegender Dämon mit Speerschleuder und rotem Zackenband. Malerei auf einem großen Thonbecher (dessen Abbildung in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 33 links). Orig. 17×27 cm.

Ich habe diese Figur hier eingeordnet, weil sie in ihrer Kopfform und ihrer Bekleidung den vorhergehenden Figuren und der folgenden (Tafel XXII) verwandt erscheint und weil technische Gründe die Einordnung an dieser Stelle erwünscht erscheinen ließen.

Es ist einer der sog. Zackenstab-Dämonen (vgl. Tafel XVI und die zugehörige Erläuterung), der hier zwischen zwei Stufenfriesen dahinfliegt. Den Zackenstab (oder das Zackenband) trägt er in der vorgestreckten Hand, wie drohend; als schüttele er ihn vor sich oder als zeige er ihn weithin sichtbar. In der weit ausholenden anderen Hand liegt die Speerschleuder, an deren vorderem Ende ein unkonturierter, roter Fleck, wie eine vorschlagende Flamme sich zeigt. In solchen unkonturierten Flecken wird auf Nazca-Gefäßen oft Blut gemalt. Der Dämon ist wie im Angriff dargestellt — wenn auch die Speerschleuder kein Wurfgeschloß trägt —; eine Blutbezeichnung an seiner Waffe würde das Tötliche der Waffe, des angreifenden Dämons, aufs beste im Sinnbild zur Anschauung bringen. Ein Kreuz auf der schwarzen Mütze — vielleicht eine kreuzweis ums Haupt geschlungene Schleuder — und ein Streif im Gesicht,

beide in der roten Farbe des Bluts, sind nicht zu übersehen. Auch der namengebende Zackenstab (oder das Zackenband) ist in demselben Rot angelegt. Der Gesichtstreif erinnert an die Gesichtsbemalung mancher Trophäenköpfe (etwa bei Seler a. a. O. S. 256, Abbild. 179). Trotzdem dürfte hier nicht ein Trophäenkopf-Dämon gemeint sein, sondern ein die Luft durchheilendes, mythisches Wesen, verwandt dem auf Tafel XVI. Seine dämonische Art verrät auch die Hand, in der die Speerschleuder liegt: statt der Finger trägt sie drei Klauen.

Der Kopf ist deutlich deformiert, wie auf den Tafeln XIX und XX. Der Oberkörper steckt in einem schwarzroten Rock, der mit zwei Reihen von Trophäenköpfen (in hieroglyphischer Zeichnung) besetzt ist. Die Hüfttücher enden in tief gespaltenen Zipfeln; ein viereckiges, rotes Gewandstück erinnert in Grundfarbe und Innenzeichnung lebhaft an das Fell des Tieres auf Tafel IX rechts oben.

Der fliegenden Gestalt folgt ein roter Dämonenkopf, teils Trophäenkopf, teils Katzenmaske; ein bedeutsamer Begleiter der Hauptgestalt.

Der Dämon gleitet zwischen zwei farbigen Stufenfriesen dahin. Ich weiß nicht, ob man den Stufen in der Nazca-Malerei schon eine symbolische Bedeutung unterlegen darf. Aber die Darstellung eines fliegenden Dämons würde jedenfalls eine Deutung der Treppenstufen als Wolken nicht ausschließen; sie würde sie eher begünstigen. Der Dämon würde dann zwischen Wolken fliegend gedacht sein. Ich kenne auch kein Nazca-Gefäß, auf dem die Treppenstufen so angebracht wären, daß sie nicht als eine Art Hieroglyphen für Wolken betrachtet werden könnten.

Von dem unteren Stufenfries hängen prachtvolle schwere Volutenpaare herab, mit Blutrot, Gelb oder warmem Siena Braun und Grau abwechselnd ausgemalt. Ich vermag sie bis jetzt nicht mit genügender Wahrscheinlichkeit zu erklären.

Tafel XXII. Nazca. Trophäenkopf-Tänzer (vgl. die Erläuterung zu Tafel XIX) mit heraushängender Zunge; unten links der Kopf der zweiten Gestalt, die mit der ersten auf die beiden Zylinder eines thönernen Doppelbechers gemalt ist (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 34 rechts). Orig. 22,5×23 cm.

Die gelbliche Gesichtsfarbe bei blutroten Gliedern kann zu der gleichen Meinung wie vor Tafel XXIA führen: einen Tänzer in der Verkleidung eines Trophäenkopfs zu sehen, in den Kleidern und mit den Waffen des Enthaupteten. (Ich weise darauf hin, daß an der nördlichen Küste Gefangene stets ganz nackt, beraubt ihrer Kleidung und ihrer Waffen, gezeichnet oder plastisch geformt werden). Die heraushängende Zunge des schön gezeichneten Hauptes erklärt es uns noch deutlicher als einen Trophäenkopf: denn derart, mit heraushängender Zunge, wurden auch Trophäenköpfe im Fries gemalt (s. Seler a. a. O. S. 257, Abbild. 184). Die oft weit geöffneten, en face gezeichneten Augen aller dieser Figuren ändern nicht ihr Totenwesen. Denn in diesen Tänzen, auch in dem dämonischen Umherfliegen, erscheinen sie ja auf eine neue Art tätig, lebend, in einem Dasein, das jenen Menschen, von deren Händen einmal die Malereien geschaffen wurden, nicht weniger wirklich gewesen sein wird, als ihr eigenes Leben in dieser Welt.

In der Kleidung fällt ein weißes Tuch auf, das wie zwischen den Beinen aufgespannt und mit einer merkwürdigen Zeichnung bedeckt ist: großen und kleinen schwarzen Tupfen. Die großen sind wie Hälften von Scheiben, die hinter einem Rand hervortreten. Die beiden folgenden Malereien enthalten ähnliche Tücher, deren Zeichnung klarer und bedeutungsvoller erscheint.

Die Mütze hat kein Beispiel auf den vorhergehenden Tafeln. In den wechselnden Formen der Kopfbedeckungen und der Kleidungen im einzelnen, bei aller Verwandtschaft im Ganzen, dürfen wir vielleicht verschiedene feindliche Stämme erkennen, deren Köpfe, im Kampf erbeutet, hier vorgeführt werden.

Die weißen „Federstäbe“ dieser Tafel gleichen denen auf Tafel XX, während die von Tafel XIX und XXIA wieder unter sich verwandt sind. Bei jenen ist auch der Stab von weißen Behängen verdeckt, bei diesen ist der Stab sichtbar.

Pfeile, zum Teil mit eingesteckten dünnen Spitzen (vielleicht Wurfspeere) und jene fruchtartigen, weißen Kugeln (s. Tafeln XIX und XXIA) sind in den roten Grund verstreut. Wie dort gehören sie zu der Szene und helfen ihren Sinn erläutern. Das weiße Gewand oben in der Luft (mit einem schwarzen Haarschopf!) und das lange, rotgetupfte, doppelt gezipfelte Tuch links sind weitere bilderschriftartige Angaben, daß hier ein Tanz eines Trophäenkopfs oder in der Verkleidung eines Trophäenkopfs stattfindet. Die roten Flecken auf dem weißen Tuch links sind vielleicht als Blutflecken zu deuten. Dieses merkwürdige schmale Tuch ist vielleicht — ich möchte das mit aller Vorsicht andeuten als ein einfaches Ergebnis eingehender vergleichender Betrachtung — nichts anderes als eine besondere Art von Schleuder. Der Vergleich der Szenen auf den letzten Tafeln mit den feinen Gefäßmalereien aus der Gegend von Trujillo (s. Abbild. 7) führte zu der Erkenntnis von Verwandtschaften in den Geräten und Waffen (vgl. oben S. 28 ff.), die eine Verwandtschaft auch ihrer Träger annehmen ließ. Der rechte Krieger der rechten Kampfgruppe auf Abbild. 7 schwingt in der linken Hand eine große Schleuder, in zwei langen Zipfeln endend, bei deren Anblick das schmale, doppeltgezipfelte Tuch unserer Tafel (XXII) ins Gedächtnis kommt. Da sich in Kopfizierat, „Federstab“ und Wurfspeer Beziehungen kundgeben, liegt es nicht so fern eine Verwandtschaft auch der Schleuder auf Abbild. 7 mit dem Tuch auf Tafel XXII zu vermuten, die durch das Aussehen des Gegenstandes wohl begründet ist (vgl. vorn S. 30).

Die formale Behandlung verrät nicht eine so leichte Hand wie die Malerei auf Tafel XX. Aber der Kontur hat eine ungewöhnliche Kraft und Klarheit.

Tafel XXIII A. Nazca. Mythisches Tierwesen, gleich einem Schuppentier, dessen Kopf links unten den schwarzroten, inneren Randstreif berührt, dessen Schweif rechts weit hinausgreift und an der Spitze eingerollt ist. Eine in mehreren Hinsichten überaus merkwürdige Malerei auf der Außenseite eines eigentümlich geformten Thonbeckers (dessen Abbild. s. Tafel IVb). Orig. 15×28 cm.

Der Körper des Tieres biegt sich nach vorn zusammen und ist über den Rücken schwarz, an der Bauchseite, den inneren Seiten der Glieder und der Unterseite des langen Schwanzes weiß (hier ist einfach der weiße Stuckgrund offen geblieben, wie überall, wo Weiß gesetzt werden sollte).

Zwischen den Ansätzen der Glieder fehlt der helle Bauchstreif. Dort ist, an der obersten Einbiegung des Wellenbandes, ein schwarzer Vorsprung zu sehen, der zweifellos das Geschlechtsglied eines männlichen Tieres darstellen soll. Eine derartige Darstellung kenne ich sonst auf keiner Nazca-Malerei als der Malerei derselben Tafel (XXIII B), wo offenbar eine weibliche Scham gemalt ist. An plastisch geformten Frauenfiguren wird die Scham oft angedeutet; unter Malereien, zumal mythischer Tierwesen, kenne ich bis jetzt nur diese beiden Stücke mit Darstellungen der Geschlechtsteile; an der nördlichen Küste sind solche Darstellungen ungleich häufiger (s. etwa das mythische Tier auf Abbild. 21, oder den Hirsch auf Abbild. 1).

Die Extremitäten enden deutlich in Händen (oder in handartigen Füßen); die Daumennägel, besonders an der hinteren Extremität, sind lang und spitz (Klauen). Man könnte den Gedanken erwägen, es sei ein affenartiges Wesen vorgestellt, zumal der lange Schwanz sich an der Spitze wie der Greifschwanz eines Affen einrollt.

Um die Handgelenke trägt das Tier kurze Stulpen mit Punktzeichnungen (zwei Punkte und kurzer Strich), als sollten hier Trophäenköpfe (oder Federn) angezeigt werden (s. Tafel XIII A, B). Diese Stulpen werden wir wiederfinden an den Handgelenken des Dämons derselben Tafel (XXIII B).

Zwischen dem gerade gestreckten Schwanz und dem hinteren Arm spannt sich etwas wie ein Hüfttuch, auf das ich schon in der Erläuterung zur vorigen Tafel hinwies. Es gleicht dem Tuch des Tänzers dort, aber es ist sorgfältiger gezeichnet: jene halben Scheiben, die aussehen, als kämen sie hinter dem Rande des Tuches hervor, sind hier als weiße Halbscheiben mit schwarzen Rändern und schwarzen Kernen gemalt und sehen nun aus wie halbverdeckte Augen. Zwischen diesen Randfiguren windet sich eine Reihe schwarzer Tupfen hindurch. Das Ganze könnte man als eine Sternhimmelzeichnung auffassen. Das Hüfttuch des folgenden Dämons (XXIII B) zeigt die Sterngebilde mit Strahlen besetzt (ebenso Abbild. 22) (vgl. auch die Stirnbänder auf Figuren=Gefäßen aus der Huaca de la Luna bei Moche mit Stern- oder Nachthimmelbemalung, wie Seler annimmt; abgebildet bei Seler, Ges. Abh. V, S. 135, Abbild. 6).

Der vordere Kontur der hinteren Extremität ist mit einem seltsamen Wellenband besetzt, das vom Handgelenk bis zu dem eingezogenen Leib läuft. Ein solches Wellenband kenne ich sonst auf Nazca-Malereien nur als Rückenkontur der Dämonen auf einem Nazca-Gefäß der Sammlung Gretzer, das Seler abbildet (a. a. O. S. 283, Abbild. 254*). Man möchte fast meinen, es sei etwas unebnes, rauhes, wie ein krauses Fell gemeint. Weiter kenne ich das Wellenband von den Konturen eines Zackenschlangendämons, mit dessen Bild Lenden und Kreuz einer thönernen Frauengestalt bemalt ist (Museum für Völkerkunde Berlin, Sammlung Gretzer, V. A. 50 926; abgebildet bei Seler a. a. O. S. 263, Abbild. 208 d). Dort sind die Wellen aber flacher und rollen nicht so rund und kräftig über den Kontur hin.

Über den Rücken des Tieres liegen dicke, weiße Schuppen, die auch der runden Krümmung des Schwanzendes folgen. Diese Schuppen gleichen sehr den Behängen der „Federstäbe“ auf den vorhergehenden Tafeln. In der Tat kann der Unterschied zwischen den Schuppen eines Schuppentieres und kräftigen Vogelfedern für die kraftvolle, stark konturierte Darstellung, wie sie den Nazca-Malereien eigentümlich ist, nicht eben sehr ins Gewicht gefallen sein. Dennoch wäre ein Schluß von der Ähnlichkeit der Schuppen mit den Behängen der „Federstäbe“ auf eine Bedeutung des Schuppenstreifs als eines Federstreifs sicher nicht ohne weiteres zulässig. Ich möchte nur den Vergleich anführen, weil mir kein möglicher derartiger Vergleich unwichtig erscheint.

Über den weißen Schuppenstreif hin ist eine lange Kette gelegt, die aussieht wie eine Kette von Augen, deren je zwei durch ein schwarzes, ein „blindes“ Auge getrennt sind. Diese Augen ähneln ohne Zweifel den Halbkreisen auf dem Hüfttuch und, wenn man diesen die Möglichkeit einer Deutung als Sterne zuerkennt, wird man sie jenen merkwürdigen Zeichen, die wie Tautropfen auf dem Rücken des Tieres haften, nicht versagen können, womit allerdings der Wechsel heller und dunkler Augen oder Sterne nicht erklärt wäre. (Ich weise hier auch hin auf die Augen=Zeich-



21. Tierdämon.

Gefäßmalerei aus dem Tal von Virú. Orig. 21×32 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

nungen auf Nacken und Schwanz des mythischen Tieres auf dem schönen Gefäß aus dem Tal von Virú, Privatsammlung Dr. Gaffrons, (Abbild. 21). An mehreren Stellen ist die Kette mit Halbbogenlinien umgrenzt, die in einiger Entfernung die Form der Kettenglieder doppelt wiederholen. Auf dem eben erwähnten Gefäß von Virú (Abbild. 21) findet sich die gleiche, doppelte Linie, die in vielfachen kleinen Bögen die schwarzen Augen-Zeichnungen am Nacken und Schwanz begleiten; hier nur ununterbrochen und auf den Körper des Tieres selbst gezeichnet.

Um die Hände und das eingerollte Schwanzende sprießen zahlreiche Voluten und Strahlen, die wieder vertrauter anmuten; zumeist sind sie verbunden zu der dreiteiligen Figur, die so oft an den Zackenstab-Dämonen zu bemerken ist, die sich aber auch in den Masken der Katzendämonen zeigt (s. etwa ein Gefäß der Sammlung Gaffron des Museums für Völkerkunde München, G. 1010, abgebildet bei Seler a. a. O. S. 218, Abbild. 83: ein auf der vorliegenden Tafel zweimal gezeichnetes Volutenpaar ist auch dort mehrmals gebraucht; es gleicht dem stilisierten Gelenkkopf eines Knochens und ist dort sehr sauber gezeichnet, z. T. wie in Hülsen eingesteckt, s. rechte Hand. Es läßt sich nicht verhehlen, daß diese Figuren altmexikanischen Zeichnungen in Bilderschriften auffallend gleichen).

Die Malerei unsrer Tafel ist oben abgeschlossen durch einen Fries, der gar nicht wie eine Nazca-Arbeit aussieht, weder figürlich, noch farbig. Der Fries verstärkt den Eindruck des Ungewöhnlichen, Merkwürdigen. Eine vergleichende Betrachtung läßt entdecken, daß die kräftig gemalten schwarzen oder roten Kassetten mit dünnen, linearen Innenzeichnungen nichts anderes sind als vielfache, in Fries gesetzte Wiederholungen des Kopfes des darunter dargestellten Tieres oder Dämons. Zwischen den Köpfen ist in die offenen, weißen Felder noch der Mund in vielfacher Wiederholung eingezeichnet; eine Häufung, die jener Malerei geläufig war, die aber sicher nicht ohne Bezug zu dem Hauptbild zu denken ist und darum unzweifelhaft bedeutungsvoll erscheint.

Unterhalb der beiden Figuren (zwei gleiche Figuren sind auf das Gefäß gemalt) umschließt ein Fries aus flüchtig gezeichneten Stufen den Becher (s. Tafel IVb). Die kräftigen, schwarzen, senkrechten Streifen unter diesem Fries rufen die Volutenpaare auf Tafel XXIB ins Gedächtnis, die dort auch von einem Stufenfries herabhängen.

Tafel XXIII B. Nazca. Dahinfliegender Dämon. Malerei auf einem kleinen Thonkrug mit einer schmalen, auf die Mitte des Kruges gesetzten Ausgußröhre (unter den Gefäßformen aus Nazca sehr ungewöhnlich). Orig. 11,5×21 cm.

Auf diese Gestalt ist schon mehrmals verwiesen worden. Sie gehört zu den merkwürdigsten Gebilden der Gefäßmalereien von Nazca. Wir sehen manche nicht ungewöhnliche Einzelheiten, aber auch ganz neue, noch unverständliche: etwa die kleinen dreieckigen Fächer; ein gelber hängt am untersten Finger einer der unteren Hände; ein blaß lilafarbener mit weißem Auge schwebt vor dem Gesicht des Dämons. Auch die kleinen schellenartigen Knollen oder Tropfen, die an der untersten Extremität haften (einer auch rechts oben) sind neue Dinge. Schließlich sind die kleinen Gruppen schwarzer Punkte an verschiedenen Stellen neue, ohne Zweifel mit Bedacht eingezeichnete Sinnbilder.

Am meisten ähnelt der Dämon der Gestalt derselben Tafel oben (A). Wie dort zeigt sich hier ein Tierwesen, dessen hintere Gliedmaßen Hände tragen, mit Stulpen um die Handgelenke und einer Trophäenkopf-Zeichnung (oder Federzeichnung)

auf den Stulpen; und dessen ausgestreckter Schweif an der Spitze eingerollt ist. Der Eindruck eines Affenwesens ist hier bestimmend. Der Körper ist dunkelblutrot gefärbt, die Innenseite der Glieder und die Unterseite des Schwanzes weißlich gelb. Zwischen den hinteren Extremitäten fehlt hier — wie bei dem darüberstehenden Tier — der helle Bauchstreif. An dieser Stelle ist ein vorspringendes Dreieck gezeichnet mit schwarzem Mittelstrich, in der blutroten Farbe des Körpers, also zu ihm gehörig: mit dieser Zeichnung kann nur eine weibliche Scham gemeint sein.

Über den Rücken läuft ein rotbrauner Streif, aus dem kurze Strahlen und Voluten wachsen, von denen je zwei Voluten sich zu einem Strahl gesellen als eine Art von Hieroglyphe. Diese bilderschriftartige Figur, die in regelmäßigen Abständen aus dem Rückenstreif herauswächst — auch hier der Schwanzkrümmung folgend — gleicht den etwas größeren Gebilden, die obere das Tier derselben Tafel umgeben. Dort sind sie durch eine Bogenlinie von der Augenreihe getrennt.

Der Kopf des Dämons ist ganz eigenartig gebildet, mit vorspringendem Oberkiefer, einer knopfförmigen Affennase und stark fliehender Stirn. Im Oberkiefer sitzt ein starkes Gebiß. Die Gesichtsfarbe des Dämons ist ein blasses Rosa (also eine andere Farbe als die Körperfarbe). Auf der spitzen, blaßgelben Mütze erhebt sich ein fächerartiger, unten rot quer gebundener Busch, der dem Busch auf Tafel XX gleicht und den Büschen auf den Abbildungen 19 und 20.

Während dieser Kopf in seiner Bildung ganz abweicht von dem Kopf des darüberstehenden Tieres (A), ist die Ähnlichkeit der Hüfttücher beider Gestalten wieder ganz augenfällig. Ich bemerkte schon in der vorhergehenden Erläuterung, daß die Sternhimmelbemalung auf diesem Hüfttuch noch ausgeführter erscheine. Die hier am Rand auftauchenden Halb- und Viertelskreise sind von Strahlen umgeben und in der Mitte des violetten Tuches strahlt ein sternartiger Kreis in ganzer Größe.

In der hoch erhobenen rechten Hand schwingt der Dämon eine gelbe, schwarz gebänderte Keule, die an die Keulen mancher Katzendämonen erinnert (s. Tafel X, XI, XIII A). Darüber sitzt ein rotes Volutenquerstück, von dem man allerdings nicht sicher wird sagen können, ob es gewissermaßen einen Keulenaufsatz ausmacht, oder ob es ein selbständiges Gebilde ist. In der linken Hand erhebt der Dämon, als ob er es schüttele (vgl. Tafel XXI B), ein zackiges Band, das halb lila, halb rotbraun gefärbt ist. Dieses Band könnte den Dämon als einen der Zackenstab-Dämonen bezeichnen (s. etwa Tafel XXI B). Seine Verwandtschaft — besonders was das Sternentuch angeht — mit den Gestalten der Tafel XXII und XXXIII A lassen eine solche Auffassung noch nicht als eine erschöpfende erscheinen.

Volutenbündel, Zacken und dergleichen wachsen um den Dämon aus allen Winkeln. Hinter sich her schleppt er einen stilisierten Trophäenkopf (wie der fliegende Dämon auf Tafel XXI B), wie an der hinteren Hand haftend (oder von ihr gehalten?). Dieser Kopf ist selbst wieder ins Dämonische ausgedeutet. Zwei rote Pfeile schwirren links in der Luft, mit nadeldünnen Spitzen, die wie in Holz oder Rohr gefaßt sind. Mit diesen Pfeilen rückt der Dämon den Trophäenkopf-Tänzern der Tafeln XIX—XXII näher, während ihn das Zackenband mit den Zackenstab-Dämonen in Beziehung setzt; der rote Kopf im besonderen mit dem fliegenden Zackenstab-Dämon der Tafel XXI B.

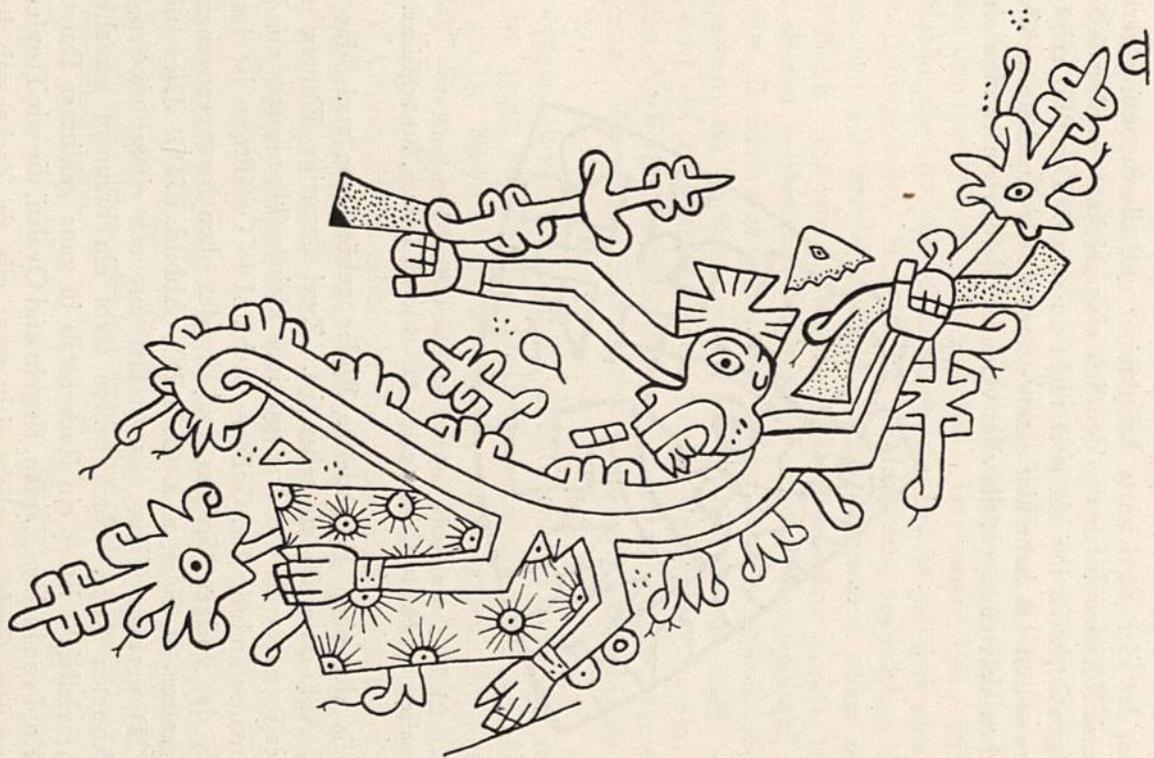
Es gibt noch eine Malerei aus Nazca, deren Dämonen sich dem von Tafel XXIII B vergleichen lassen und die von Seler in die Reihe der Zackenstab-Dämonen gestellt werden. Die Malerei gehört der Privatsammlung Gretzer an (Seler bildet sie ab a. a. O. S. 283, Ab-

bild. 254*). Das Gefäß, auf das die Dämonen gemalt sind, ist ganz gleich geformt wie das Gefäß mit der vorliegenden Malerei, ein kleiner Thonkrug mit einer einzigen dünnen Ausgußröhre oben in der Mitte (während Nazca-Gefäße sonst immer zwei Ausgußröhren zeigen). Als Herkunftsort des Gefäßes ist Ocucaje angegeben, ein Ort nördlich von Nazca. Die Dämonen sind nicht so reich, frei und lebendig gemalt wie die unserer Tafel, die Darstellung ist sehr gekürzt, aber in der ganzen Haltung wie in einzelnen Zügen stimmen die Bilder überein. Der vorragende Oberkiefer mit großem Gebiß, der blutrote Leib mit gelblichem Bauchstreif, ein hellerer Rückenstreif, der eingerollte Schwanz, die schellenartigen Knollen in der Umgebung der Figur: das alles sind unverkennbare Gleichungen. Aber während auf Tafel XXIII B der Rückenstreif mit den eigentümlichen bilderschriftartigen Zacken und Voluten besetzt ist, die fast aussehen wie Blüten oder sich entfaltende Blätter, läuft über den Rücken der Dämonen auf dem Gefäß der Sammlung Gretzer ein Wellenband gleich dem an der hinteren Extremität des Tieres auf Tafel XXIII A. Jene Voluten und Zacken — in der charakteristischen Zusammenfassung, als seien es Hieroglyphen — wachsen hier aus dem Wellenband, aus dem Bauchstreif, aus den Armen, in den Händen hält sie der Dämon und selbst die Zier seines Hauptes scheint in der Mitte dies Sinnbild zu tragen.

Die Bildung des Gesichts ist eine andere, maskenartige; wir werden eine ähnliche Bildung an dem Kopf der Abbild. 23 wiederfinden. Die kleinen Kugeln oder Tropfen sind hier mit Punkten und Strichen bezeichnet und zum Teil mit feinen Haaren (oder Strahlen?) besetzt (wie sie auch aus den Voluten hier und da herauswachsen). Auch die kleinen Haufen schwarzer Punkte, die zu den auffälligen, neuen Einzelheiten der Malerei von Tafel XXIII B gehören, finden wir in der Malerei der Sammlung Gretzer wieder. Sie können hier wie dort nicht als Verlegenheitsfüllungen betrachtet werden. Sie müssen einen, uns noch verborgenen Sinn haben.

Da das Gefäß, von dessen Bemalung auf Tafel XXIII B ein Teil wiedergegeben ist, noch einen zweiten Dämon bringt, der im einzelnen nicht unwichtige Abweichungen von dem ersten, farbig gezeigten zur Schau trägt, bilde ich auch diesen zweiten hier in Umrisszeichnung ab (Abbild. 22). Sogleich fällt das weit größere Sternentuch auf, das hinter den Gliedern wie eine Fahne weht. Die Sterne sind zahlreicher, zwei können ihre Strahlen nach allen Seiten unverdeckt entfalten. Die Färbung des Tuches in einem blassen, gelblichen Rosaton ruft die Vorstellung eines Morgen- oder Abendhimmels wach, an dem die Sterne verschwinden oder erscheinen. Der violette Grund des Sternentuchs auf Tafel XXIII B stimmt eher zu einem nächtlichen Himmel.

In beiden Händen schwingt der Dämon der Abbild. 22 Zackenbänder (oder Stäbe), dazu hält er in der Linken ein Gerät, gleich einer lilafarbenen, gebogenen Keule, aus der eine Volute wächst wie das kleine Blatt einer Axt und die mit schwarzen Punkten besät ist, als sei sie bespritzt oder betropft. Es ist auffällig, daß nur der gebogene oder geknickte Schaft derart mit schwarzen Punkten bedeckt ist, die Volute nicht. An der Volute hängt eine Haarsträhne: ein wohl nicht nur zufällig an dieser Stelle des Geräts gezeichnetes Sinnbild. Ein viereckiges, violettees Stück, wie das Stück eines Keulenstiels, wieder mit schwarzen Punkten besetzt, hält der Dämon in der Rechten. Der Kopf, mit einer eigentümlichen, dreieckigen grauen Krone gleicht dem Kopf des ersten Dämons; nur ist hier das Gebiß noch kräftiger entwickelt. Die Zeichnung der Ohrpartie und der Kontur, der dort den Kopf umgrenzt, würden auf Grund früher vorgebrachter Vergleiche (s. S. 22) zur Annahme eines Trophäenkopfs



22. Springender oder fliegender Dämon.
Gefäßmalerei aus Nazca. Orig. 14×21,5 cm. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

führen. Diese Annahme würde unterstützt durch die helle, blasse Gesichtsfarbe (vgl. Tafel XIX–XXII). Die Zackenstäbe oder Bänder würden einen Zackenstabdämon erwarten lassen (vgl. vorher, S. 61). Schon früher ist bemerkt, daß Trophäenköpfe, Trophäenkopf-Tänzer und Zackenstab-Dämonen in engen Beziehungen stehen müssen (s. S. 22). Es steht für mich nun außer Zweifel, daß die fliegenden Dämonen der Tafel XXIII B und der Abbildung 22 mit den beiden genannten dämonischen Erscheinungen Nazcas in irgendwelchen Beziehungen stehen. Wie damit die seltsame Kopfform, der klar gezeichnete Affenkörper und die Betonung gerade der weiblichen Art dieses Körpers durch die deutlich eingezeichnete weibliche Scham in Einklang zu bringen ist, weiß ich bis jetzt nicht zu sagen. Das Bild zeigt klar das eine wie das andere – und ich habe hier nichts getan, als der Anschauung Worte verliehen – die mythischen Vorstellungen, die alles vereinen, bleiben einstweilen ein Geheimnis.



23. Dämonengestalt, fast nur aus einem Kopf bestehend.
Gefäßmalerei aus Nazca. Originalgröße. Privatsamml. Gaffron, Schlachtensee.

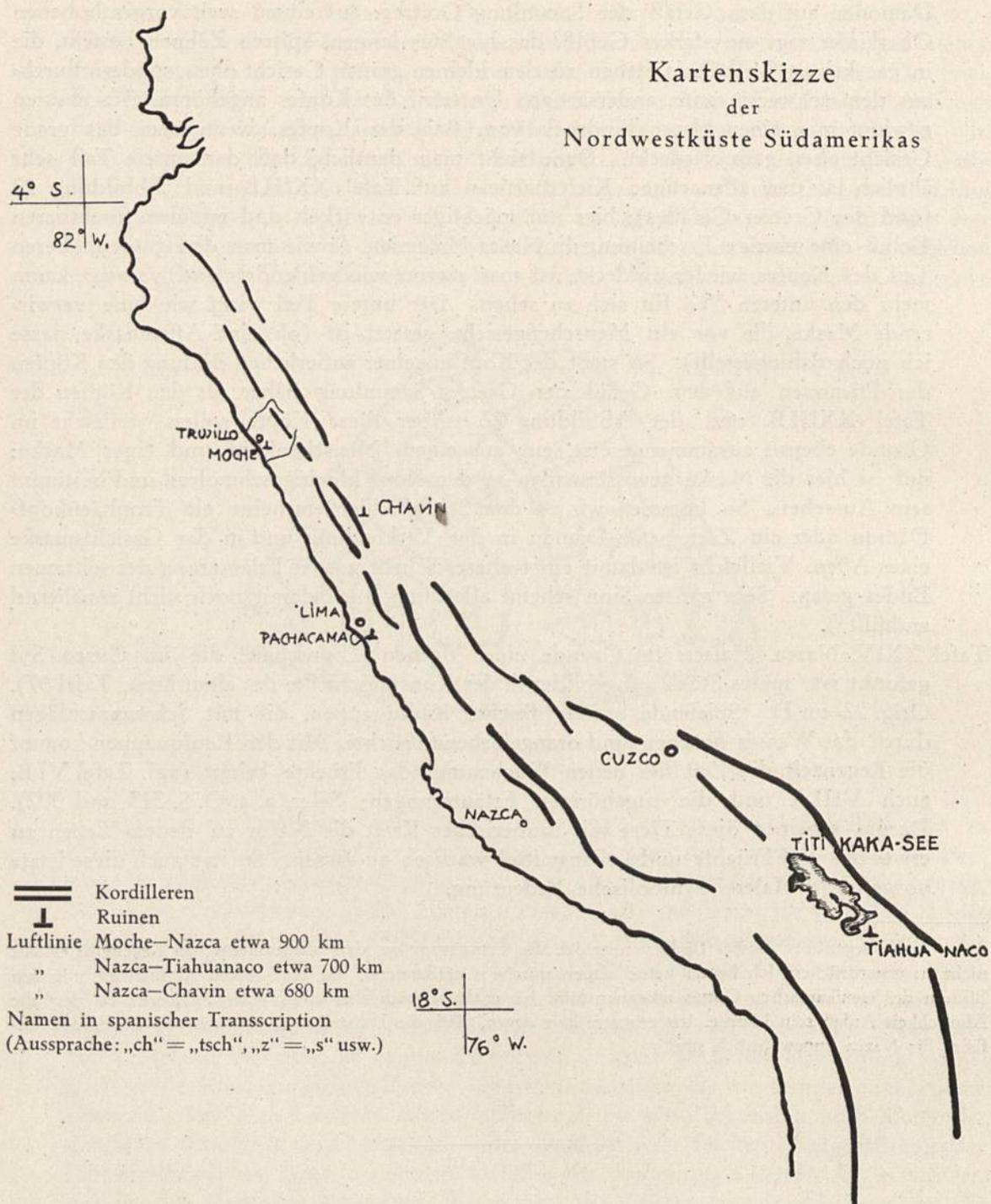
In den Kreis der eben behandelten Bilder gehört nun auch das Bild, das in Umrissen auf Abbildung 23 zu sehen ist. Zwei derartige Figuren sind in zwei einander gegenüberstehende Quadranten eines kleinen Thonkruges aus Nazca gemalt, der in der Privatsammlung Dr. Gaffrons steht. Die Gefäßform ist fast die gleiche wie die Form des vorigen Gefäßes und die des oben herangezogenen Gefäßes der Sammlung Gretzer (s. Seler, a. a. O. S. 283, Abbild. 254*). Die auf dem Bilde (Abbildung 23) gezeigte Figur besteht fast nur aus einem großen, seltsam verwickelt gezeichneten Kopf. Nach hinten steht ein braunrot gemaltes Kreuz, wie ein Fähnchen; vielleicht ist es ein Zackenstab in ganz gekürzter Darstellung. Umgeben ist der Kopf von kleinen Zapfen, Kugeln und Ovalen, die wie Tropfen oder Früchte aussehen. Vor dem Gesichte erhebt sich etwas wie ein Zackenstab, halb hinter der schwarzen Randlinie verschwindend. Der Kopf ist eine reichere Ausgestaltung der Dämonenköpfe des oben erwähnten Gefäßes der Sammlung Gretzer. Es ist schwer, sich in den Kopf hineinzusehen. Er enthält die Stücke zweier Köpfe: oben die obere Hälfte eines grauen Menschenantlitzes; unten die braunrote untere Hälfte eines Affenkopfes. Derart sind zwei Nasen gezeichnet: oben die graue Hakennase des Menschengesichts, unmittelbar darunter die knopfartige Nase des Affenkopfs; denn das bedeutet die eckige Volute unter der Hakennase, nicht etwa einen Mund, der zu dem

grauen Gesicht darüber gehören könnte. Der Mund des Kopfes ist unten zu suchen, wo er, durch einen breiten grauen Rand betont, sich in derselben Weise öffnet wie der Mund der Dämonen der Tafel XXIIIB, der Abbildung 22 und der Dämonen auf dem Gefäß der Sammlung Gretzer: aus einem weit vorgeschobenen Oberkiefer ragt ein starkes Gebiß, das hier aus langen, spitzen Zähnen besteht, die in gar keinem Verhältnis stehen zu dem kleinen grauen Gesicht oben, sondern durch aus dem schweren, ganz andersartigen Unterteil des Kopfes angehören. Am ehesten gewinnt man einen klaren Eindruck vom Bau des Kopfes, wenn man das graue Gesicht oben ganz verdeckt. Dann sieht man deutlich, daß der untere Teil sehr ähnlich ist den affenartigen Kieferpartien auf Tafel XXIIIB und Abbildung 22 (und des Gretzer-Gefäßes); hier nur mächtiger entwickelt und mit dem furchtbaren Gebiß eine einzige Erscheinung in Nazca-Malereien. Sowie man den grauen, oberen Teil des Kopfes wieder aufdeckt, ist man davon wie geblendet und vermag kaum mehr den unteren Teil für sich zu sehen. Der untere Teil wirkt wie eine verwirrende Maske, die vor ein Menschengesicht gesetzt ist (ob eine Affenmaske, lasse ich noch dahingestellt). So steht der Kopf in seiner äußerlichen Bildung den Köpfen der Dämonen auf dem Gefäß der Gretzer-Sammlung näher als den Köpfen der Tafel XXIIIB und der Abbildung 22. Aber diese Köpfe sollen vielleicht im Grunde ebenso zusammengesetzt sein, aus einem Menschenkopf und einer Maske; nur ist hier die Maske gewissermaßen in den Kopf hineingeschmolzen und bestimmt sein Aussehen. So kommen wir zu dem Schluß, hier erscheine ein Trophäenkopf-Dämon oder ein Zackenstab-Dämon in der Verkleidung und in der Gesichtsmaske eines Affen. Vielleicht ist damit ein weiterer Schritt zu der Erläuterung des seltsamen Bildes getan. Sein ganzer Sinn scheint allerdings auch damit noch nicht annähernd enthüllt¹⁾.

Tafel XXIV. Nazca. Malerei im Grunde einer flachen Thonschale, die im Cuzco-Stil geformt ist; spätes Stück (abgebildet in der Kunstgeschichte des alten Peru, Tafel 97). Orig. 22 cm D. Spielende, braune Fische, Kaulquappen, die mit Schwanzschlägen durch das Wasser huschen und orangefarbene Früchte. Mit den Kaulquappen kommt die Regenzeit, die Zeit des neuen Wachstums, das Früchte bringt (vgl. Tafel VIB, auch VIIIA und die zugehörigen Erläuterungen; Seler, a. a. O. S. 313 und 302). Darum scheinen diese Tiere mit zauberischer Kraft die Natur zu neuem Leben zu erwecken und Früchte und Lebensmittel wachsen zu lassen. So hat auch diese letzte vorgeführte Malerei symbolische Bedeutung.

¹⁾ Gegenüber diesem Bilde vermag ich die Erinnerung an den altmexikanischen Regengott Tlaloc nicht zu unterdrücken. Ich kenne keine alperuanische Gefäßmalerei, die eine solche Ähnlichkeit mit den Bildern des mexikanischen Gottes erkennen läßt. Ich enthalte mich aber eines jeden Schlusses, zu dem die Ähnlichkeit Anlaß sein könnte. Ich erinnere nur daran, daß die Darstellungsweise wie die Form des Gefäßes für Nazca ungewöhnlich sind.

Kartenskizze
der
Nordwestküste Südamerikas



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

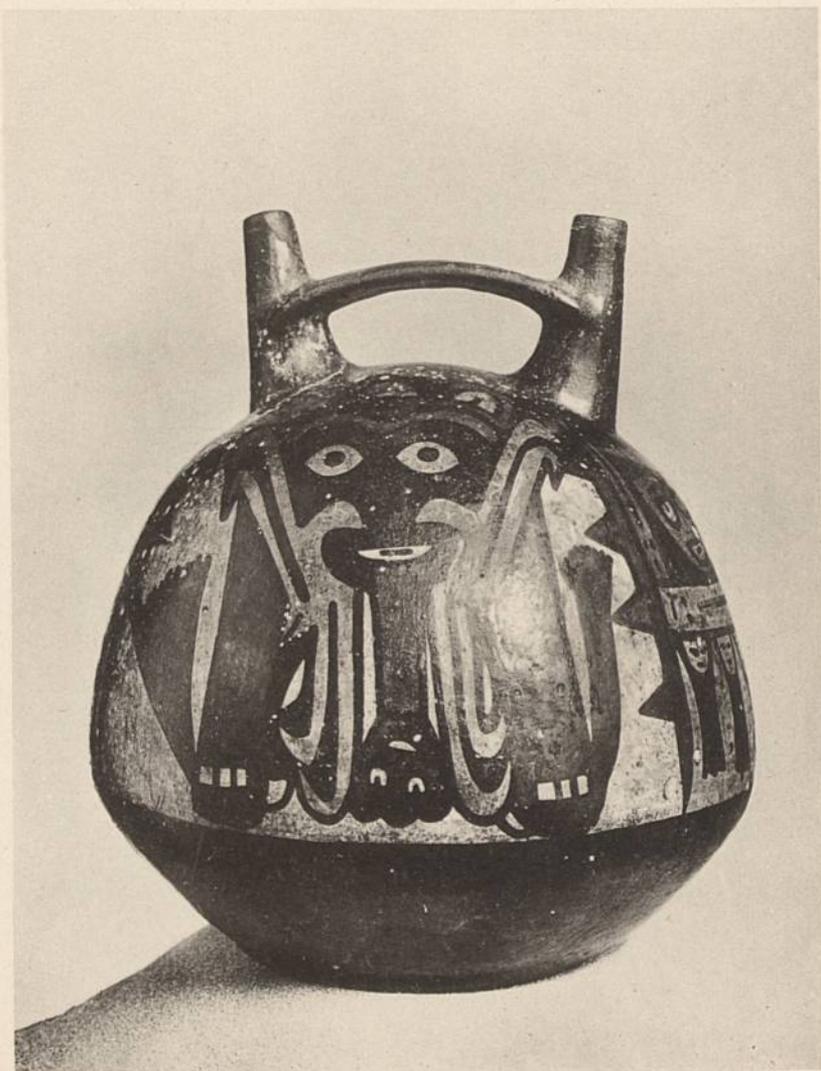
1. Gehetzter Hirsch; Valle de Chicama	7
2. Landschaft; Valle de Chicama	9
3. Mythische Szene; Valle de Chicama	10
4. Vogeldämon mit Totenkopf; Nazca	17
5. Mythische Szene; Nazca	23
6. Frauenfigürchen aus Thon; Nazca	25
7. Kampfszenen; Gegend von Trujillo	28
8. Vogel und Fisch; Nazca	33
9. Kondor; Nazca	33
10. Kondorartiger Vogel; Nazca	34
11. Vogel und Totenkopf; Nazca	34
12. Vogel-Dämon; Nazca	35
13. Vogel-Dämon; Nazca	35
14. Vogel-Dämon; Nazca	35
15. Vogel-Dämon; Nazca	36
16. Vogel-Dämon; Nazca	36
17. Vogel-Dämon; Nazca	36
18. Vogelhafte Dämonen; Nazca	48
19. Trophäenkopf-Tänzer; Nazca	51
20. Trophäenkopf-Tänzer; Nazca	51
21. Tier-Dämonen; Valla de Virú	59
22. Springender oder fliegender Dämon; Nazca	63
23. Dämonengestalt; Nazca	64

INHALT

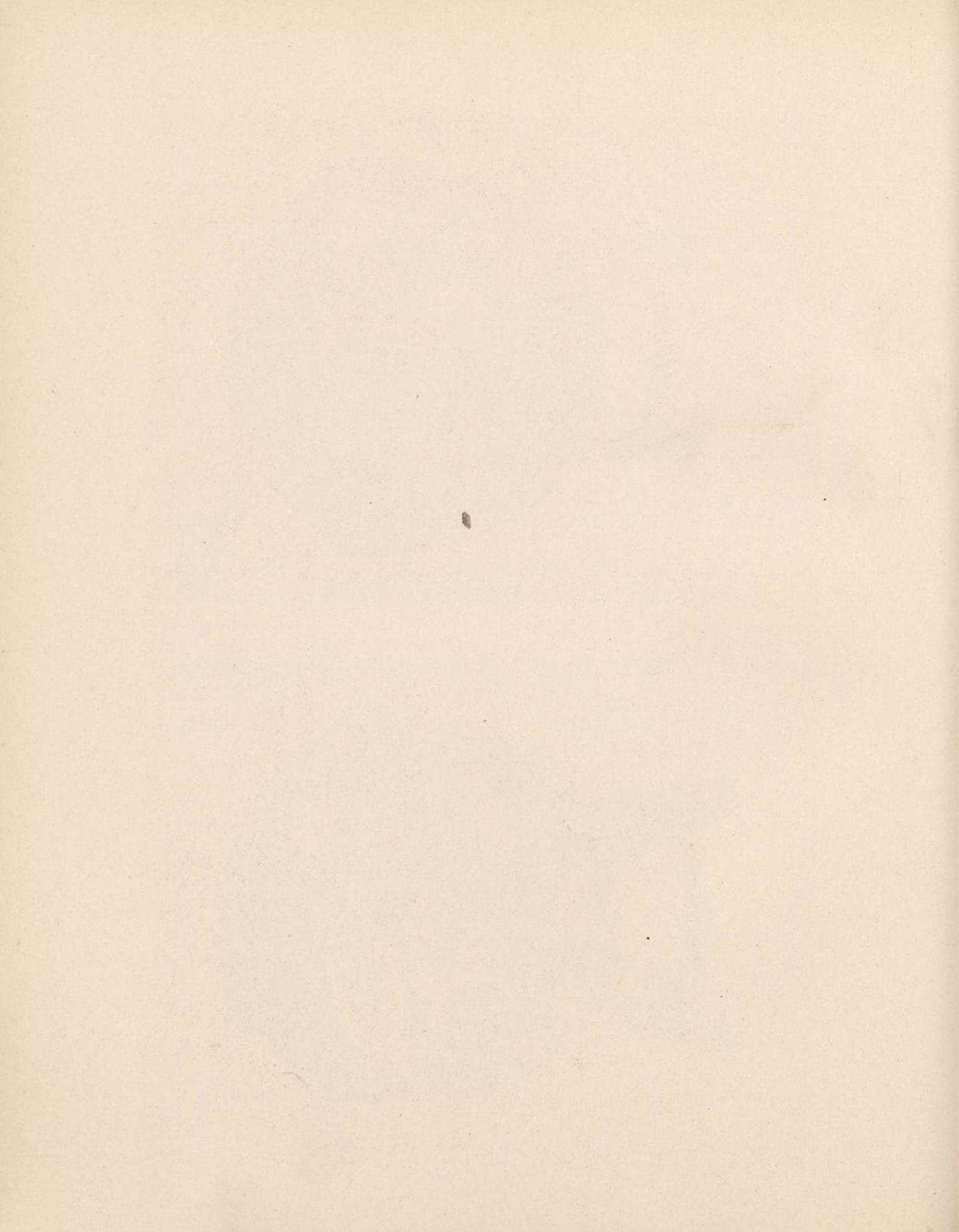
Einleitung	1
Technik, Allgemeines	4
Gefäßmalereien von Trujillo, Moche und der Täler von Chicama und Virú (nördliche Küste)	8
Gefäßmalereien von Nazca	13
Technik, Darstellungsweise	14
Untersuchungen zur Bedeutung des Trophäenkopfs in den Gefäßmalereien von Nazca	16
Über Beziehungen der Gefäßmalereien von Nazca zu Gefäßmalereien und plastischen Werken anderer altperuanischer Kulturbereiche	26
Thonplastik	32
Der Vogel in symbolischer Gestalt	33
Erläuterungen zu den Tafeln	37
Kartenskizze	66
Verzeichnis der Abbildungen	67

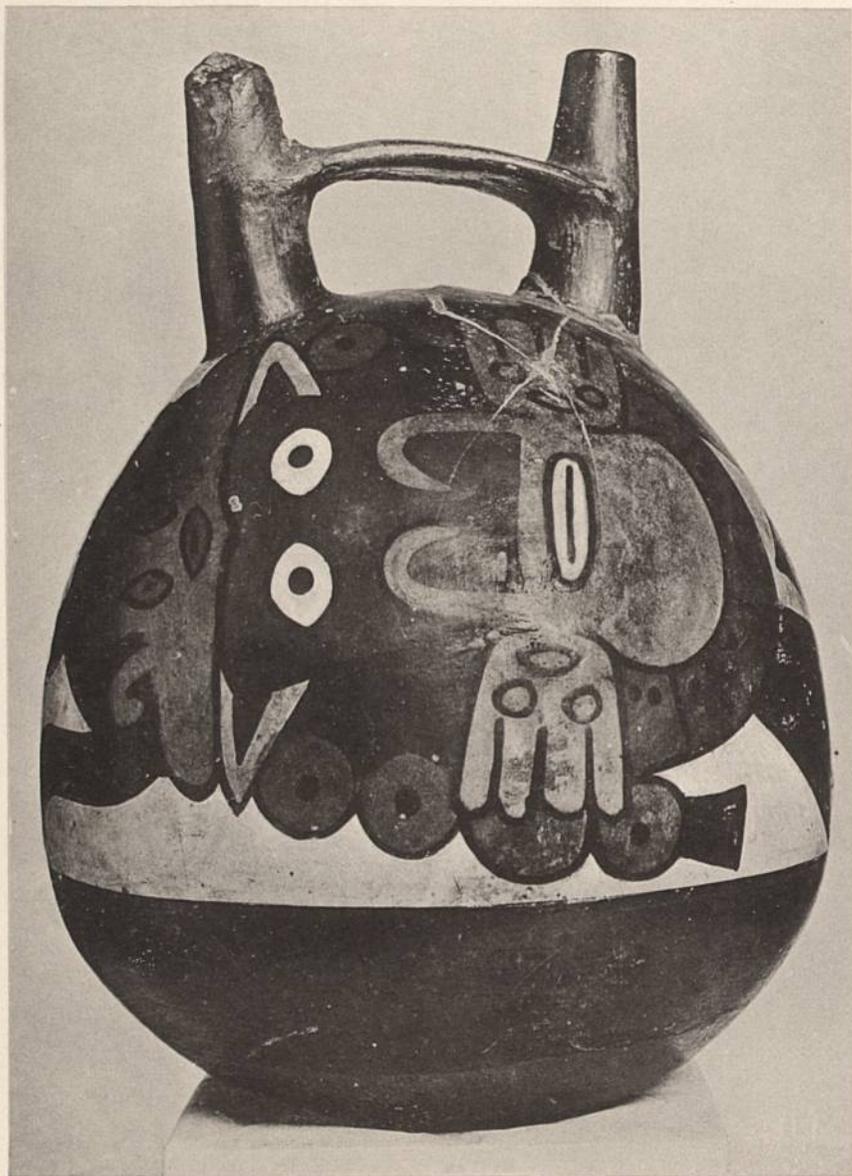


A

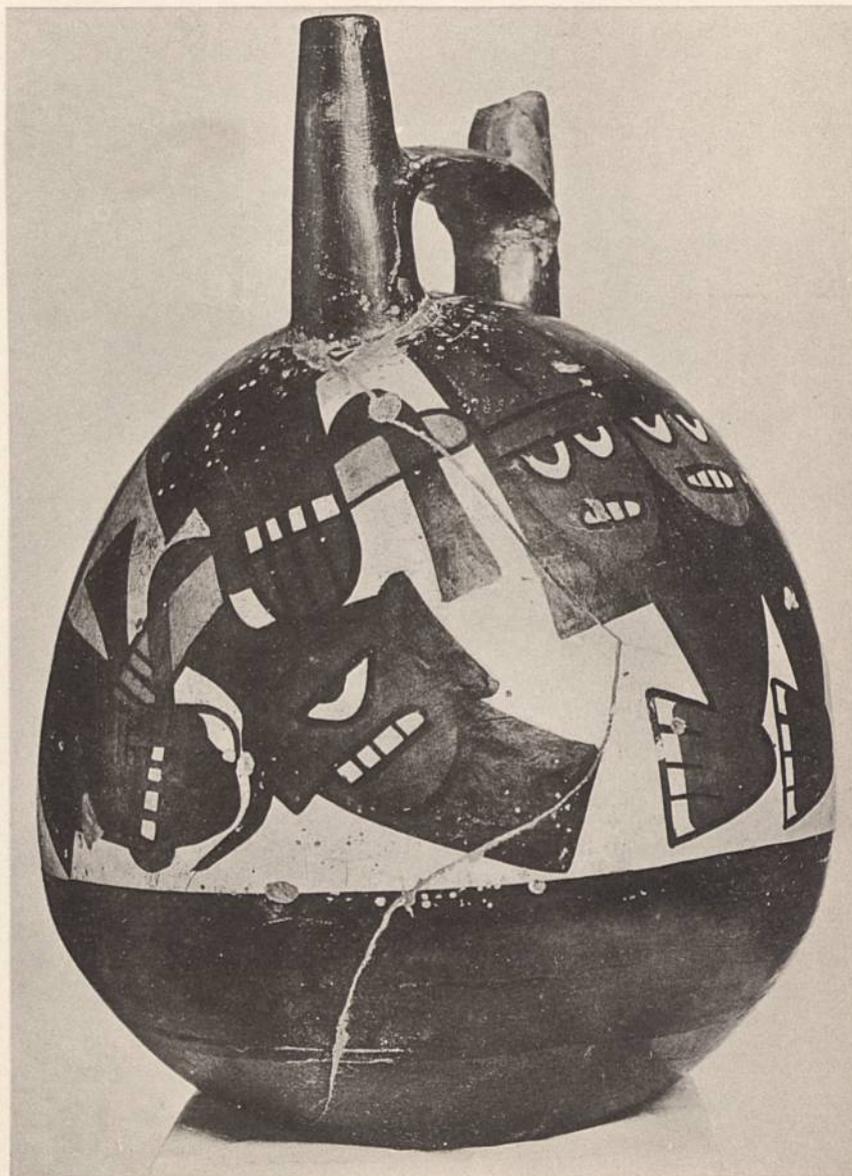


B

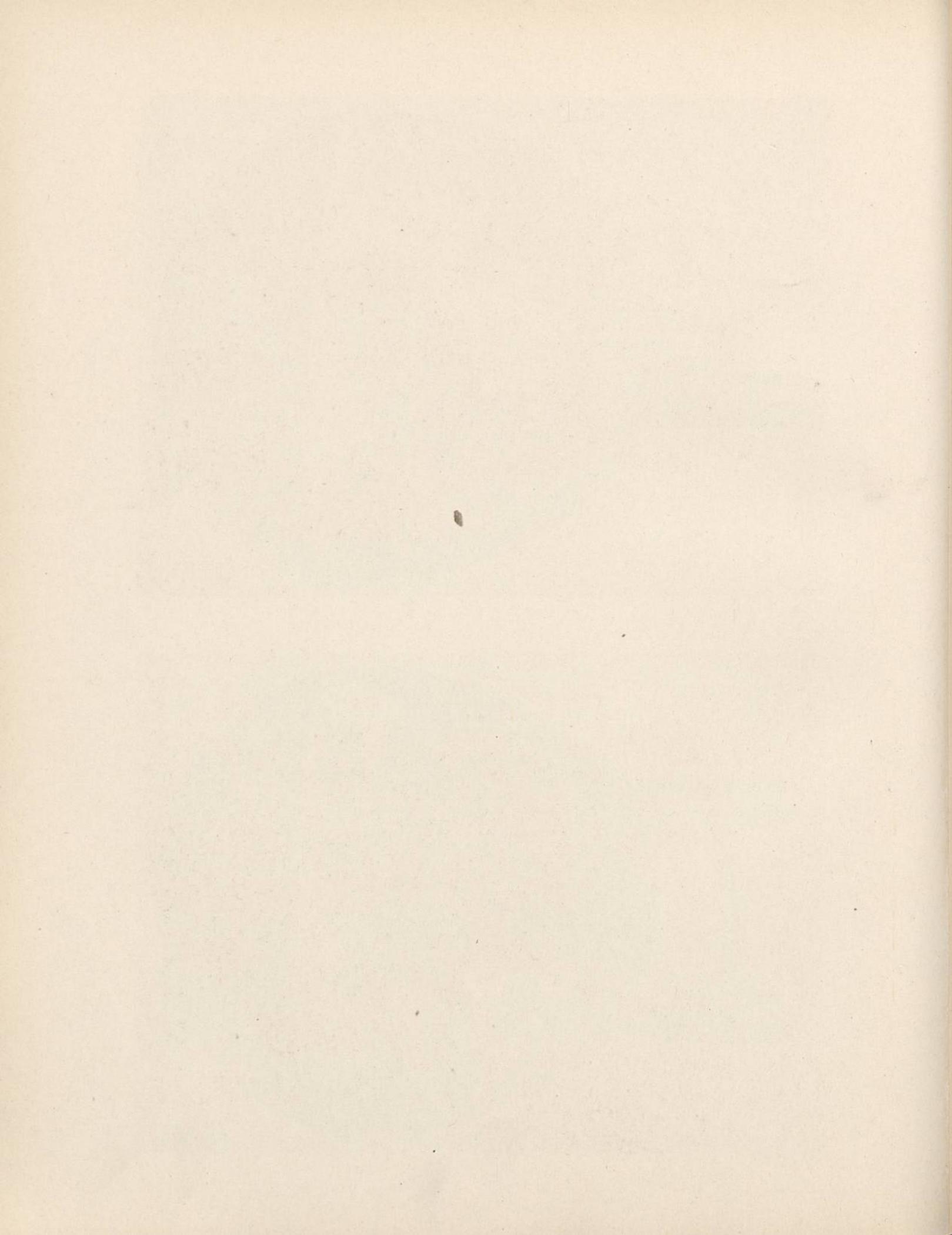


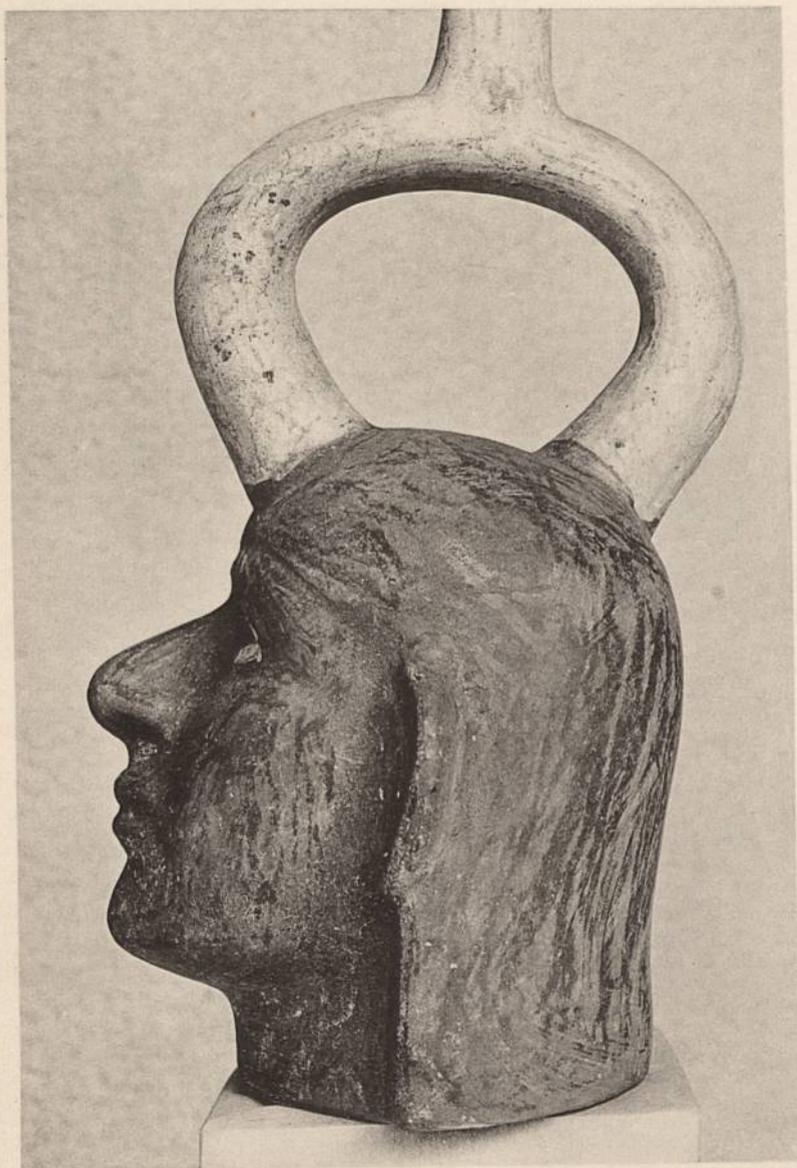


A

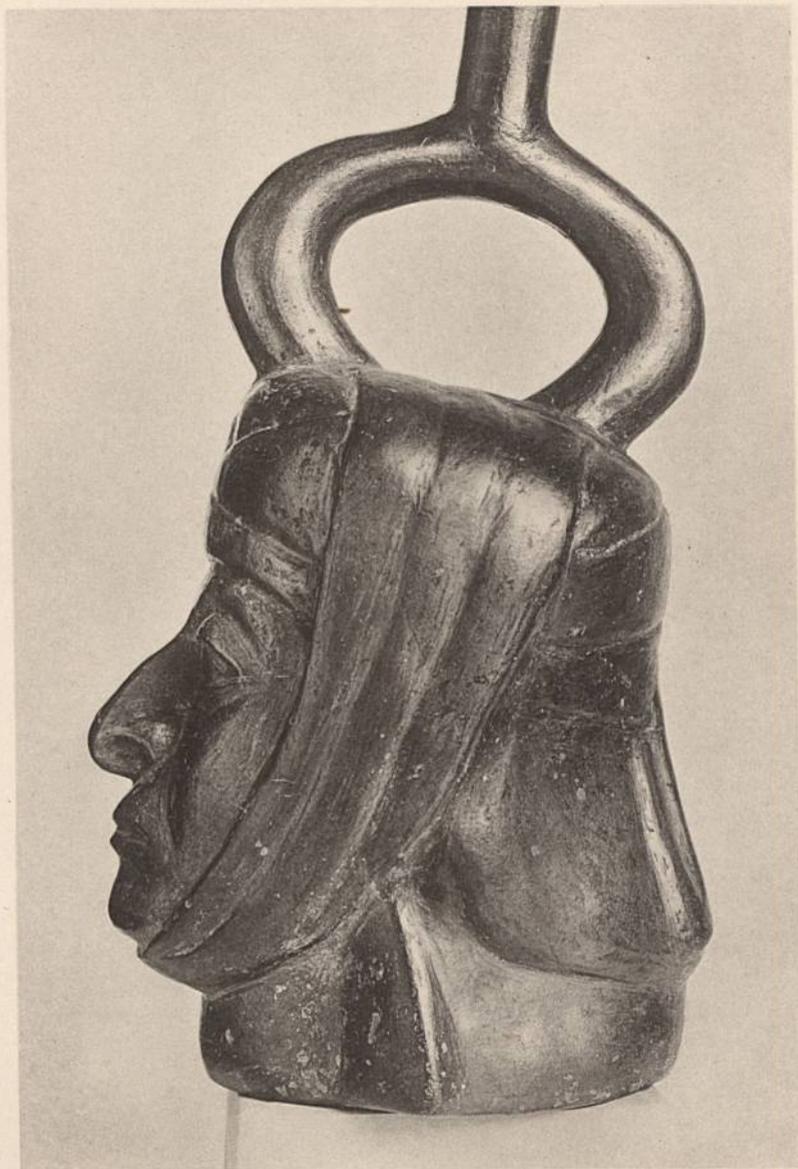


B

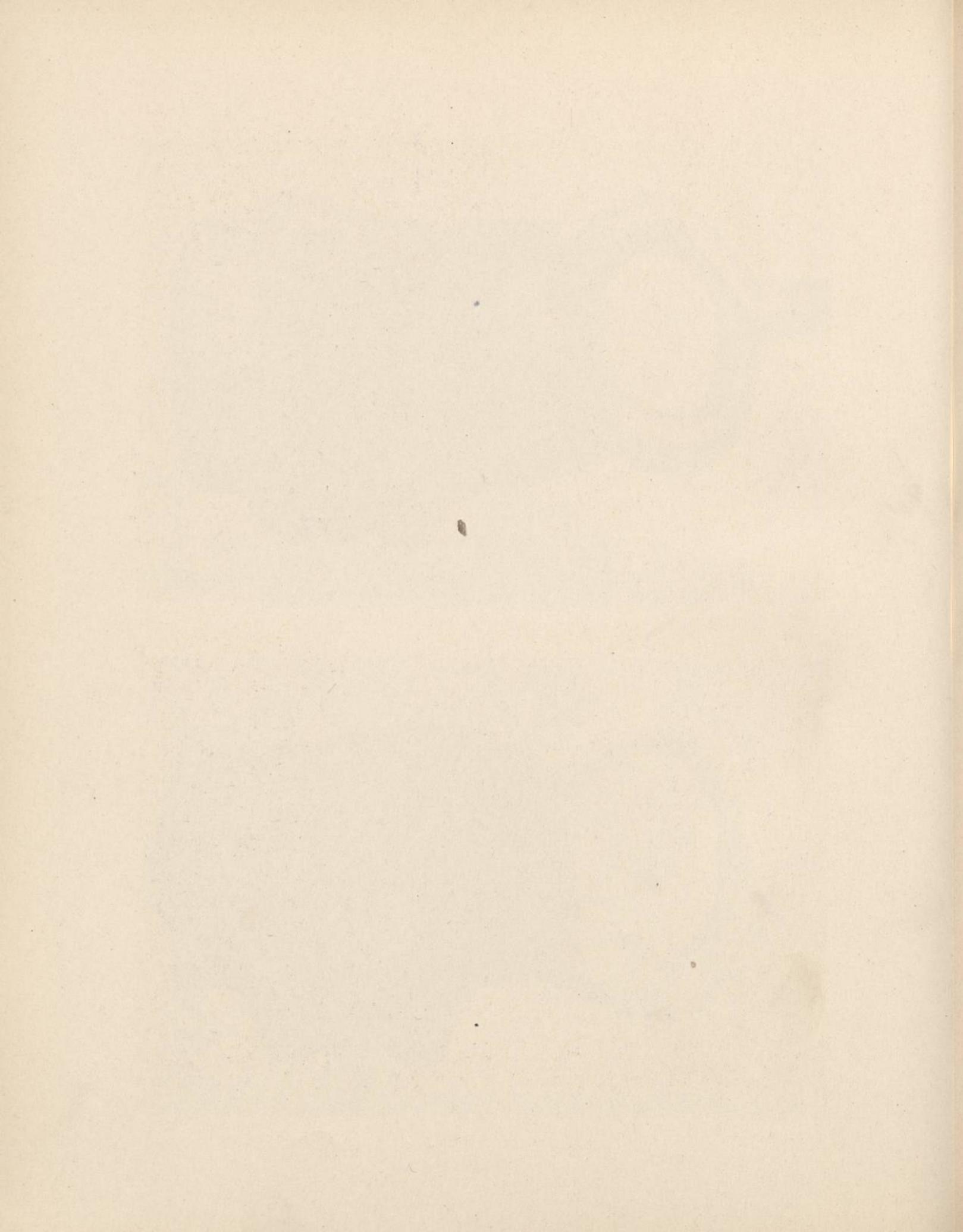


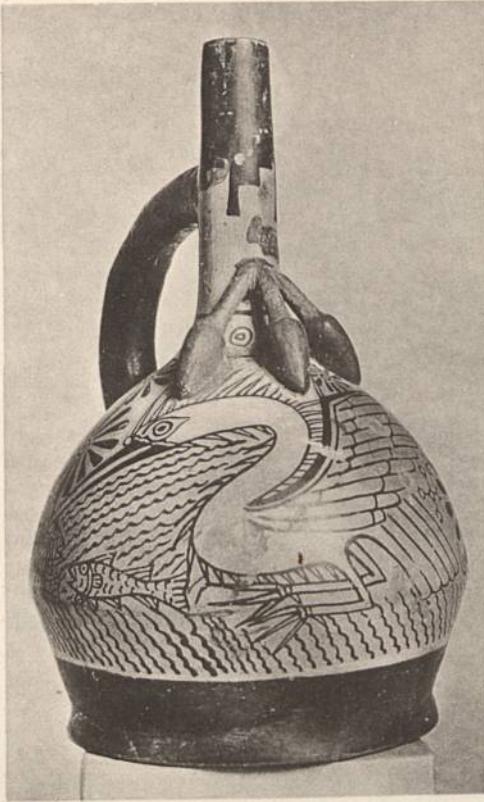


A



B





A



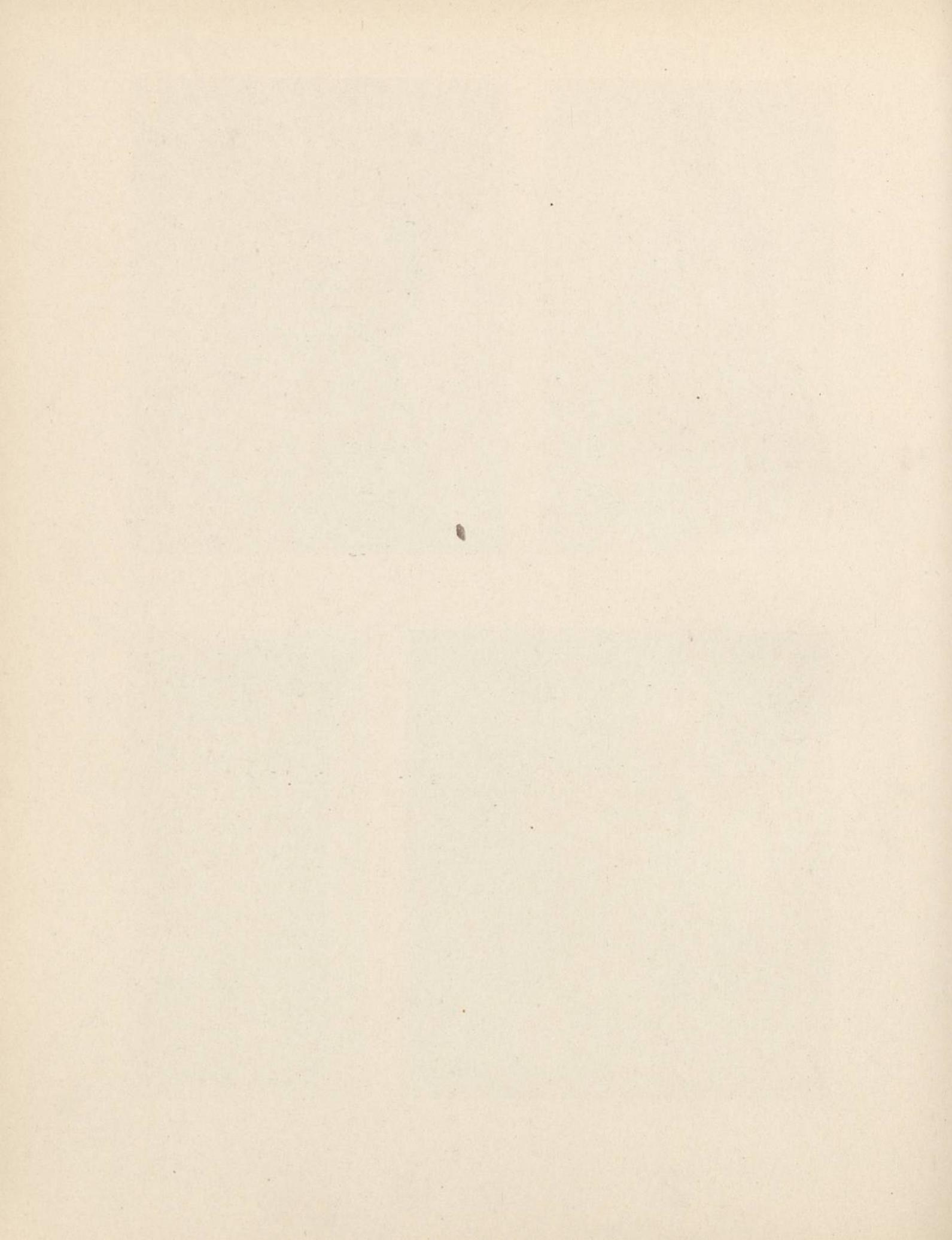
B



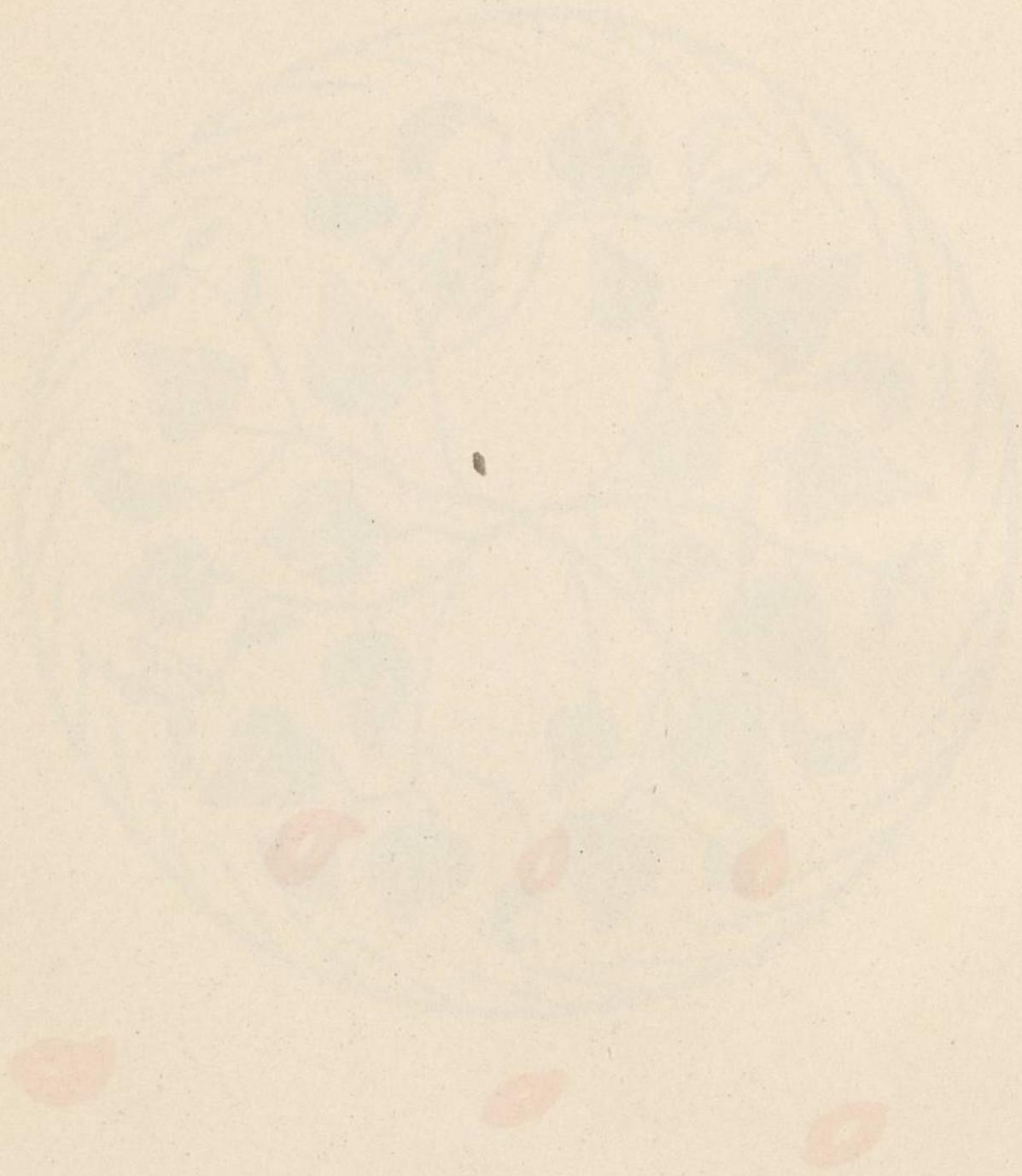
C

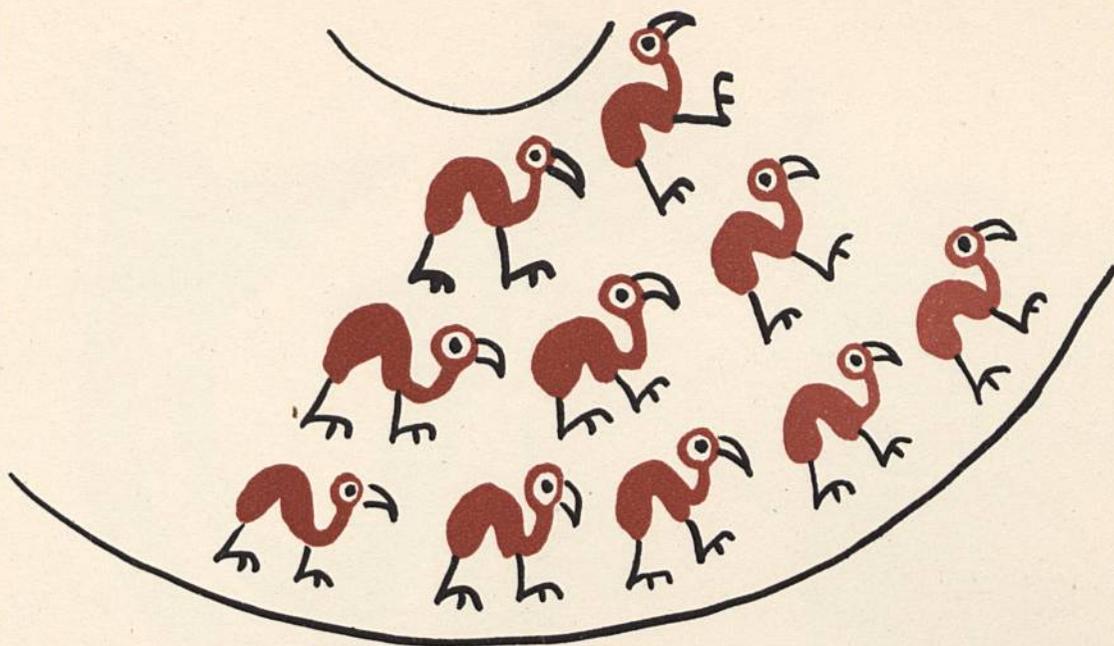


D









A



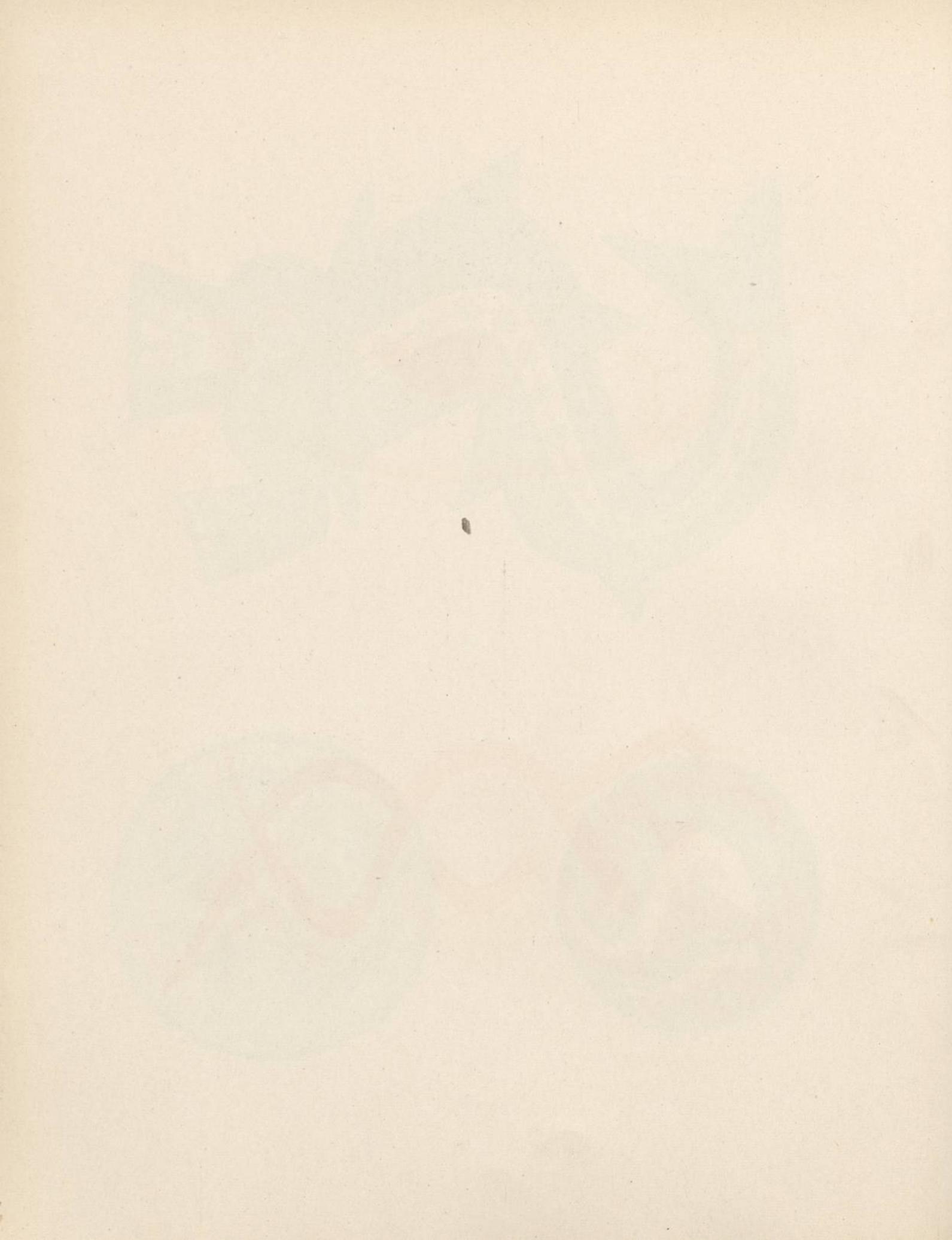
B



A



B

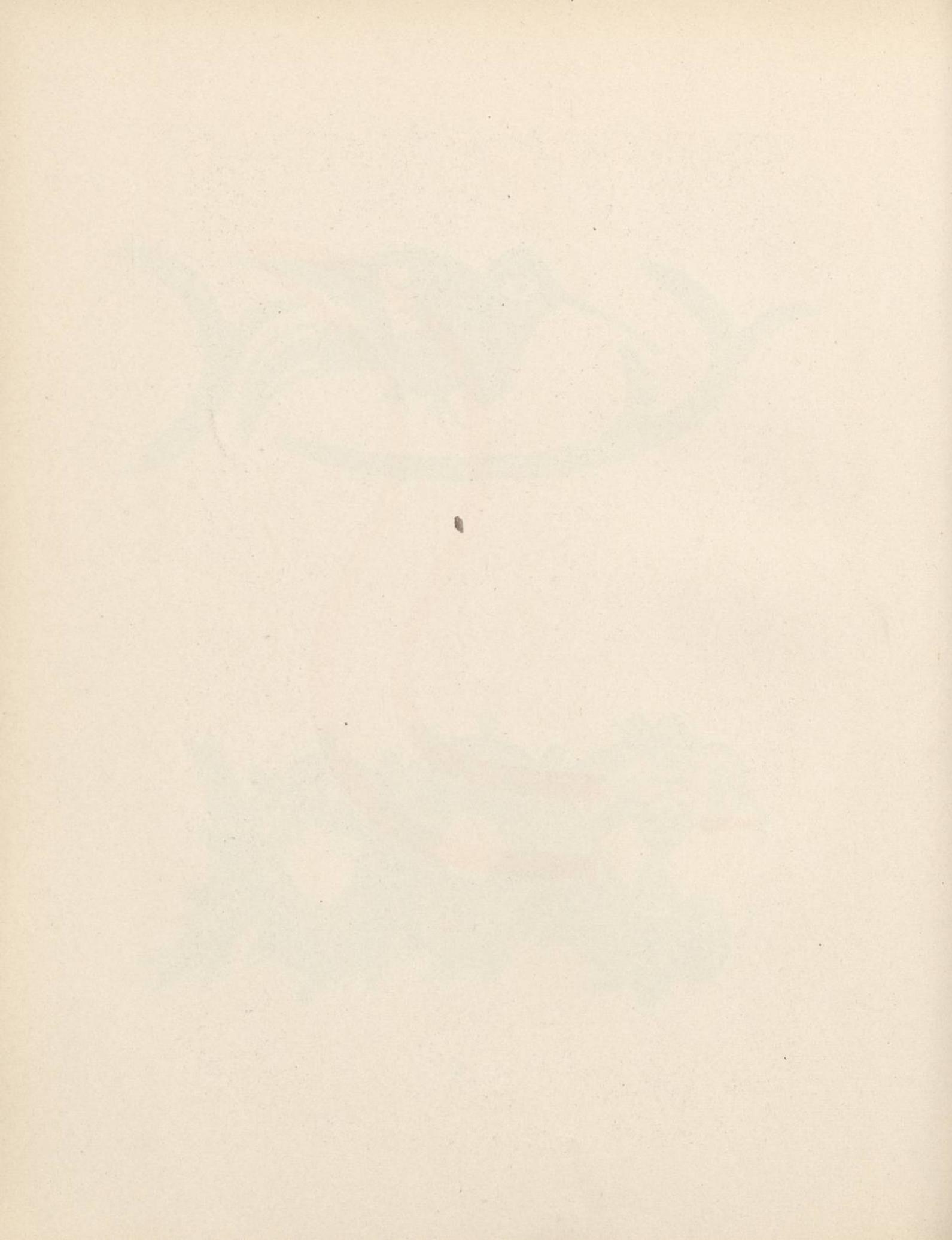




A



B

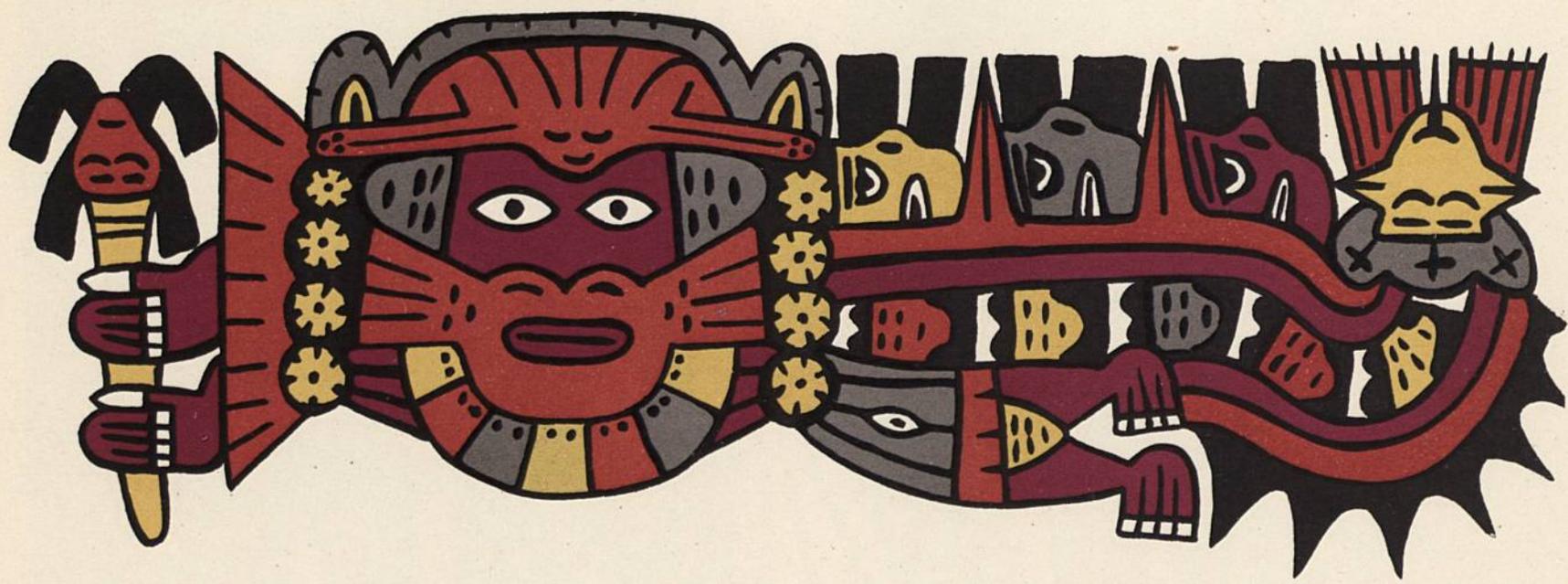


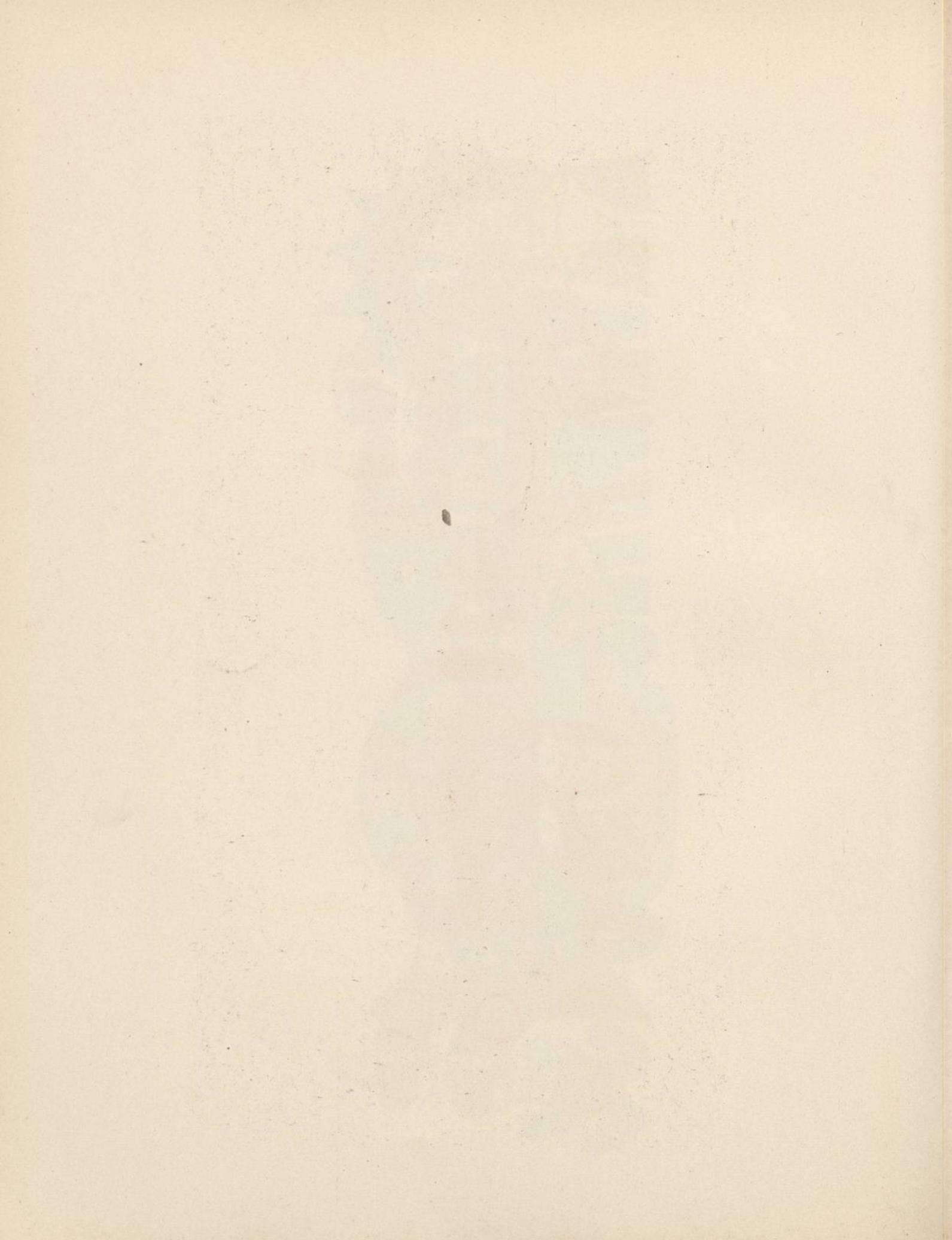


















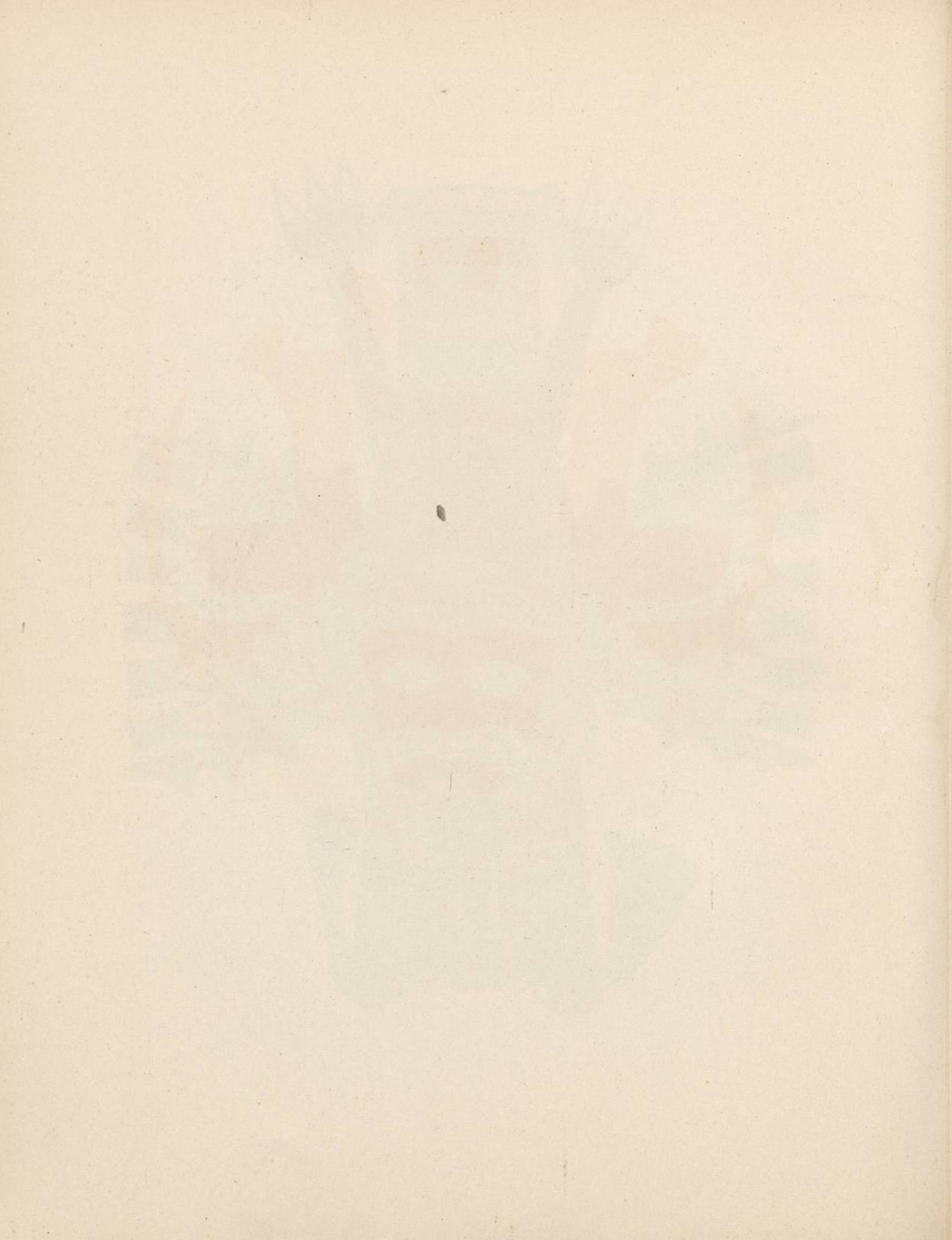
A



B



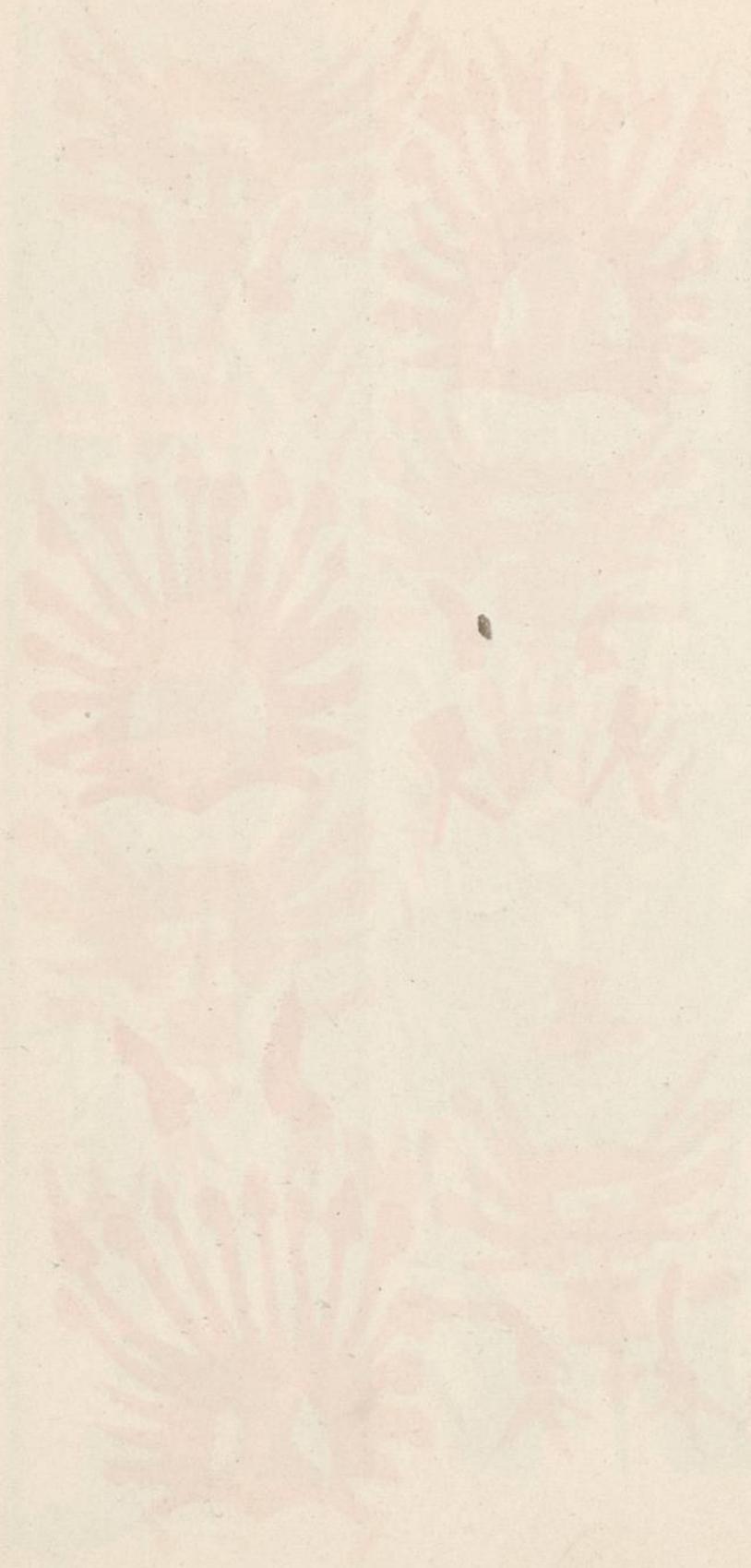








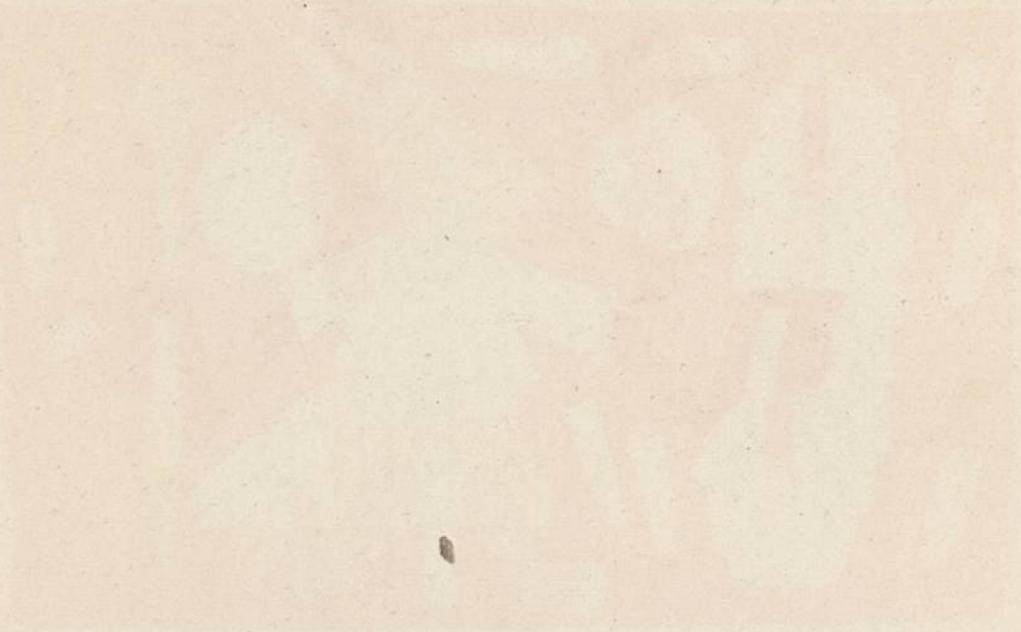




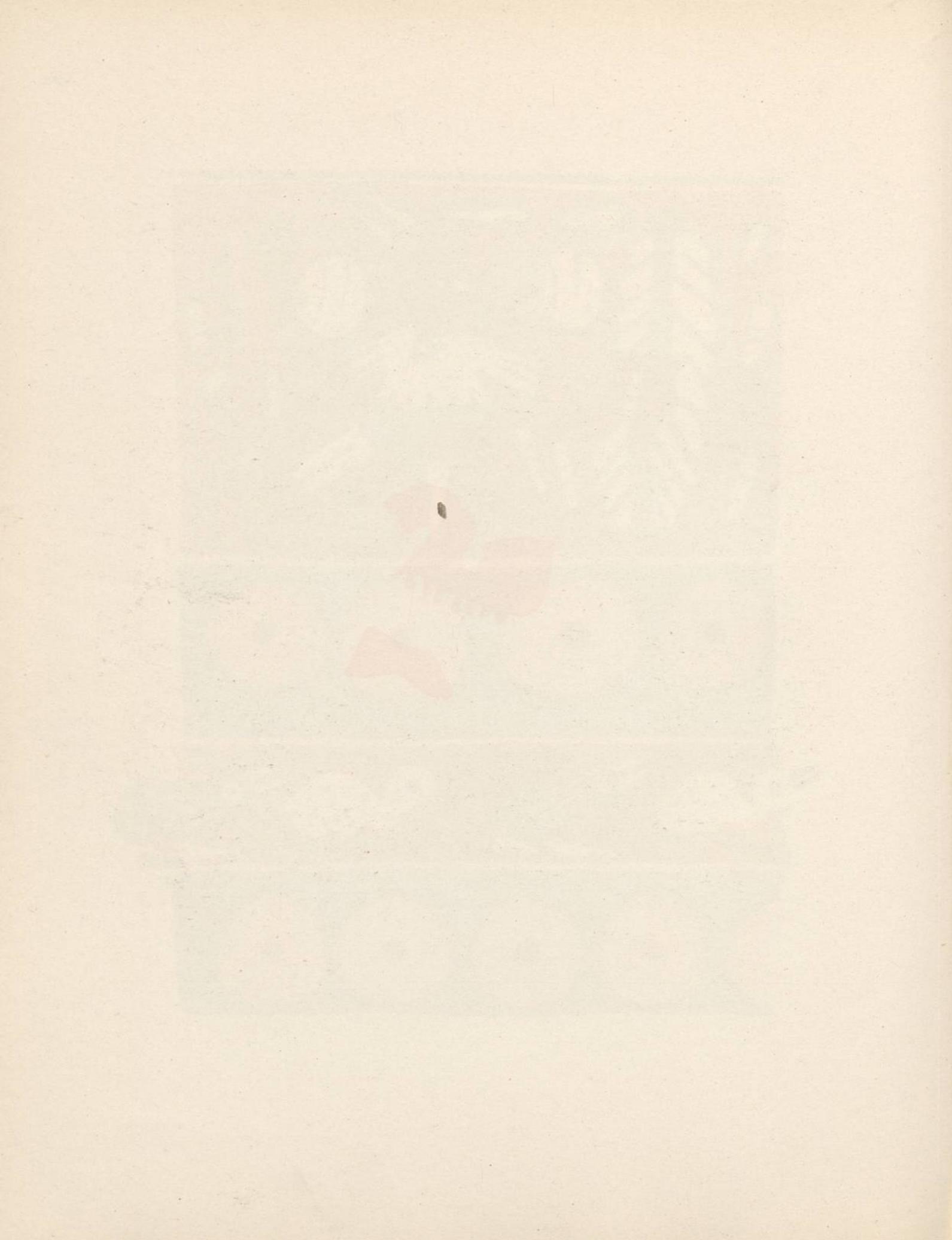
愛
國
心
地
圖













Handwritten text in red ink, possibly a signature or name, located at the top of the page. The characters are stylized and difficult to decipher.

Handwritten text in red ink, possibly a signature or name, located in the middle of the page. The characters are stylized and difficult to decipher.

Handwritten text in red ink, possibly a signature or name, located at the bottom of the page. The characters are stylized and difficult to decipher.



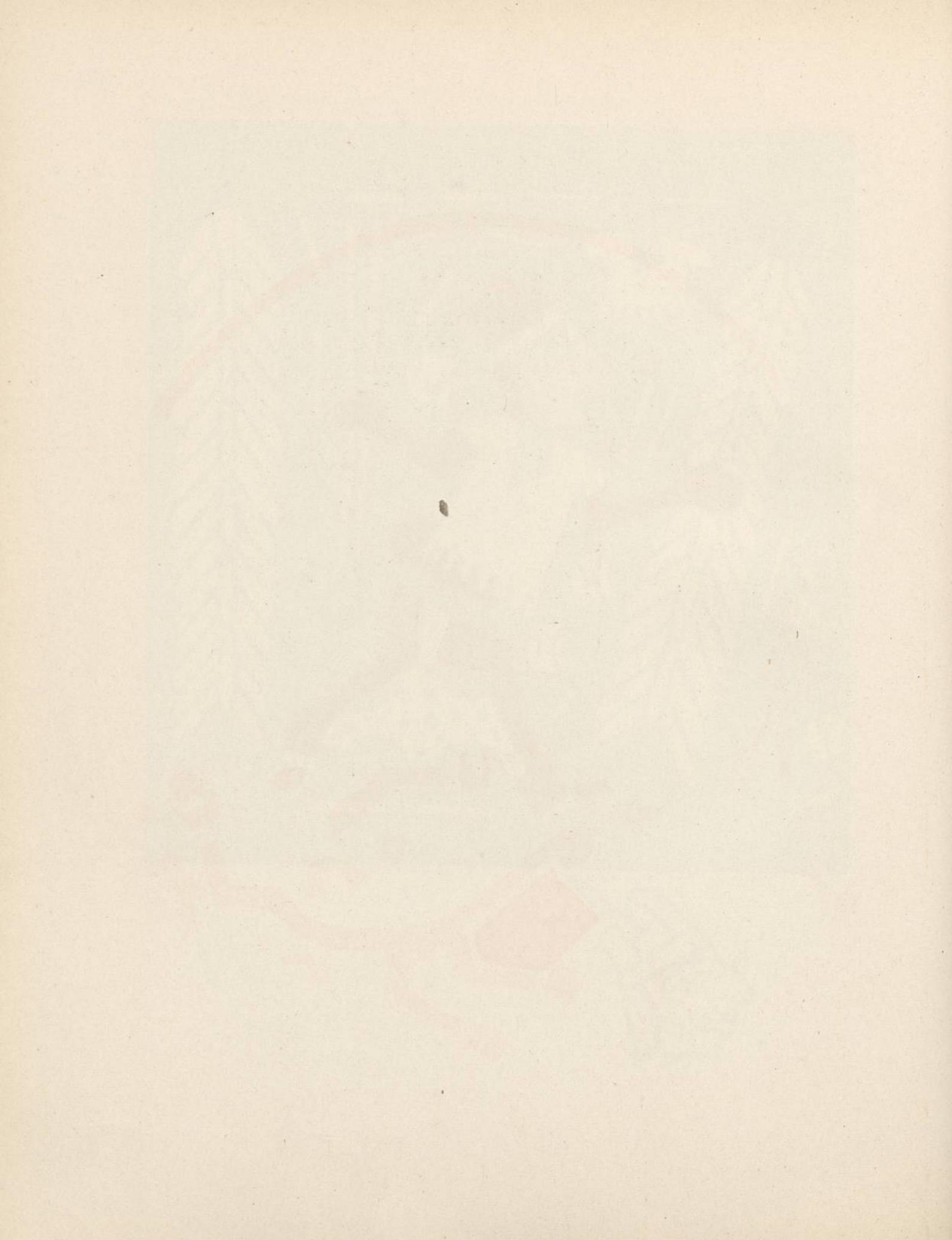
A

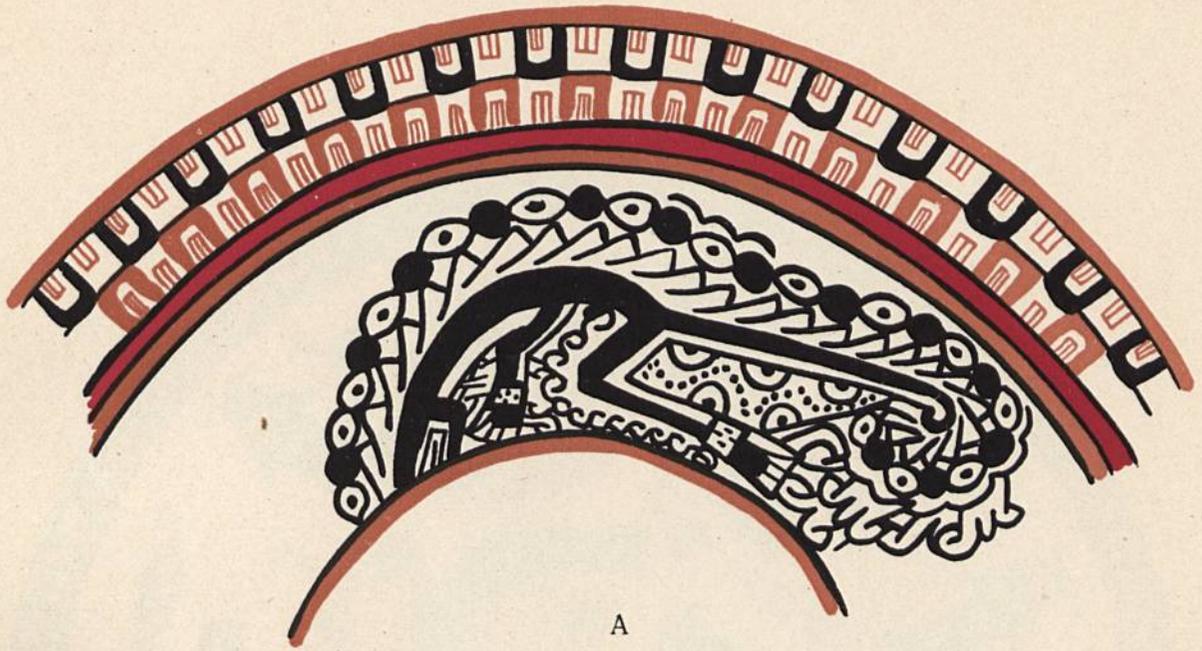


B





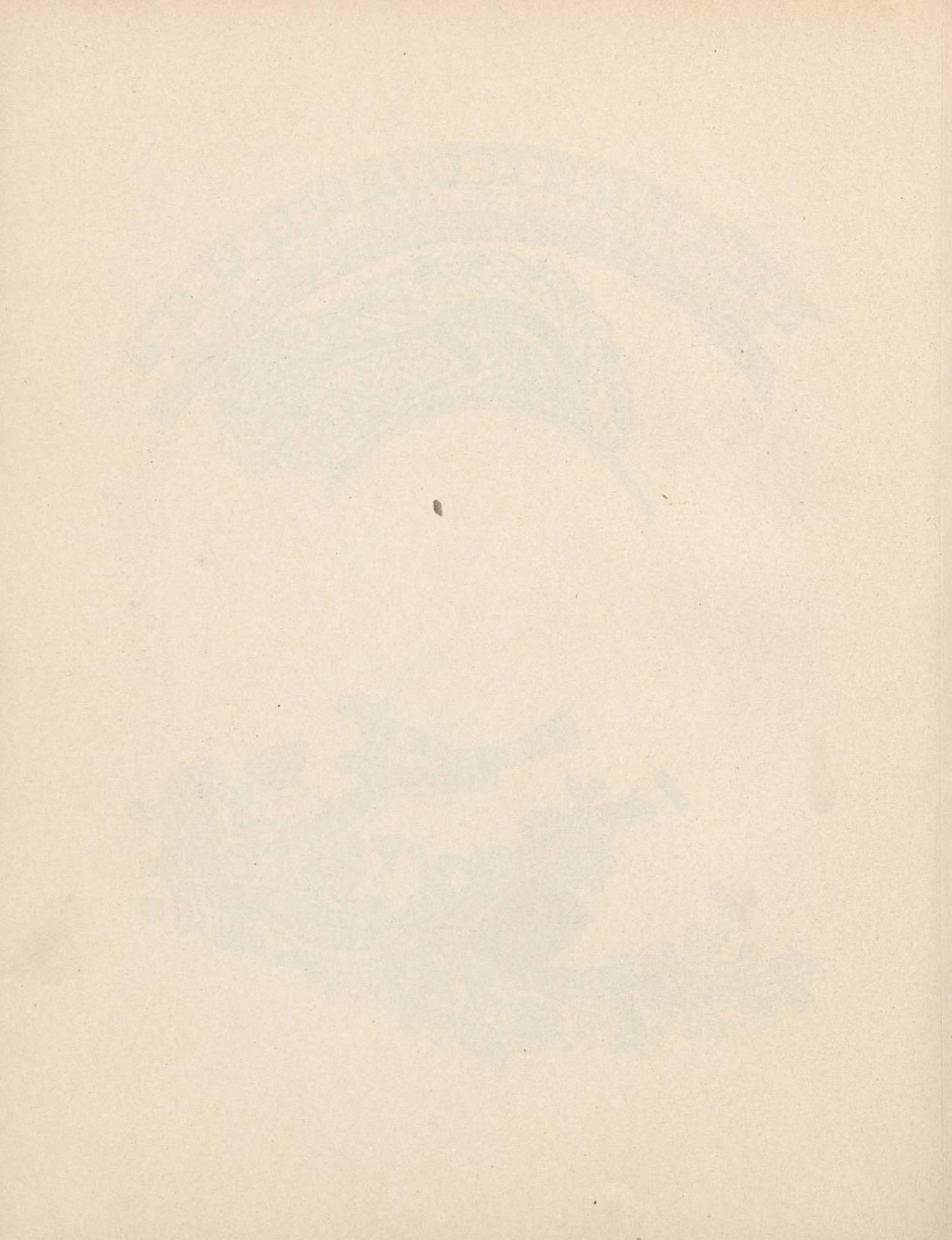




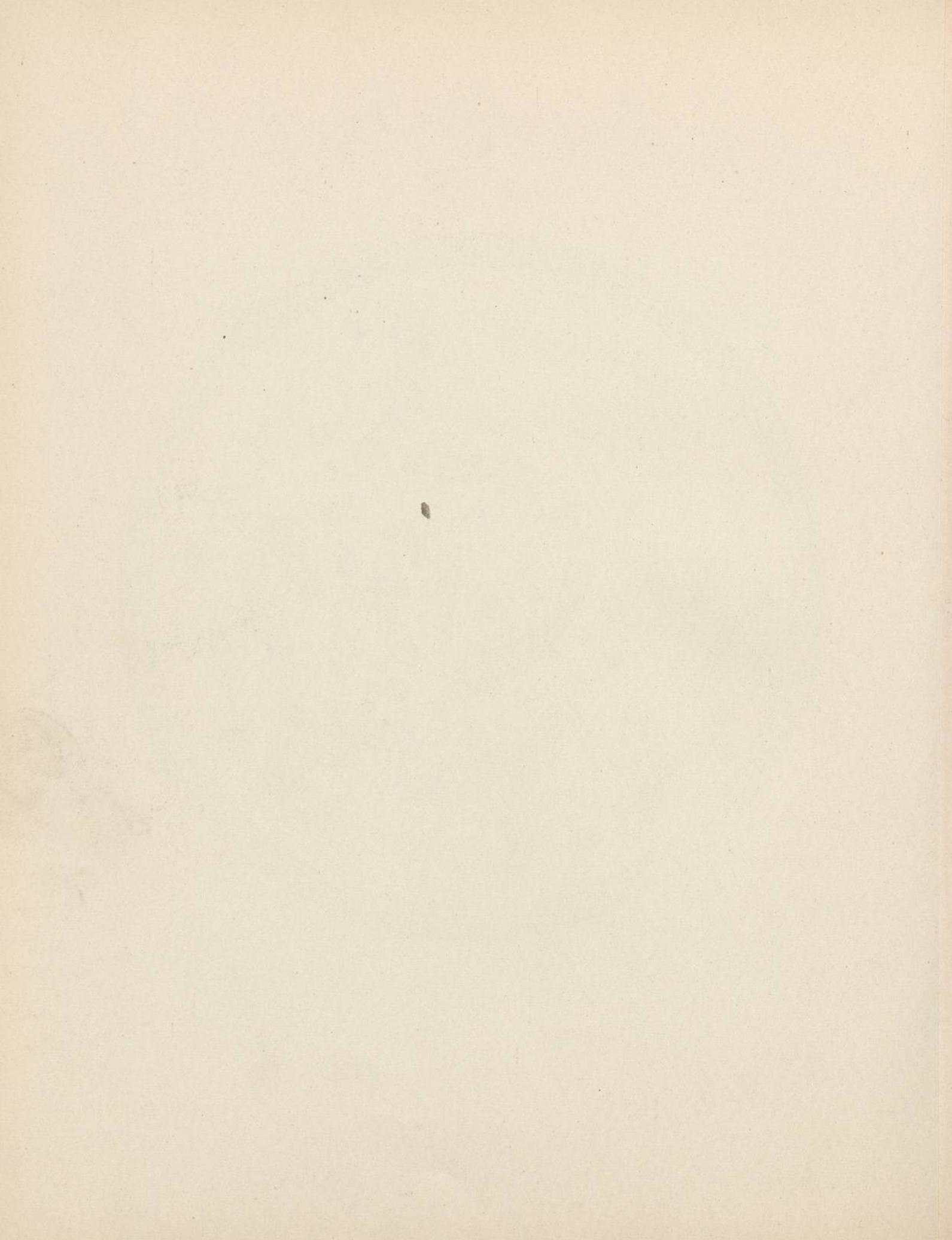
A

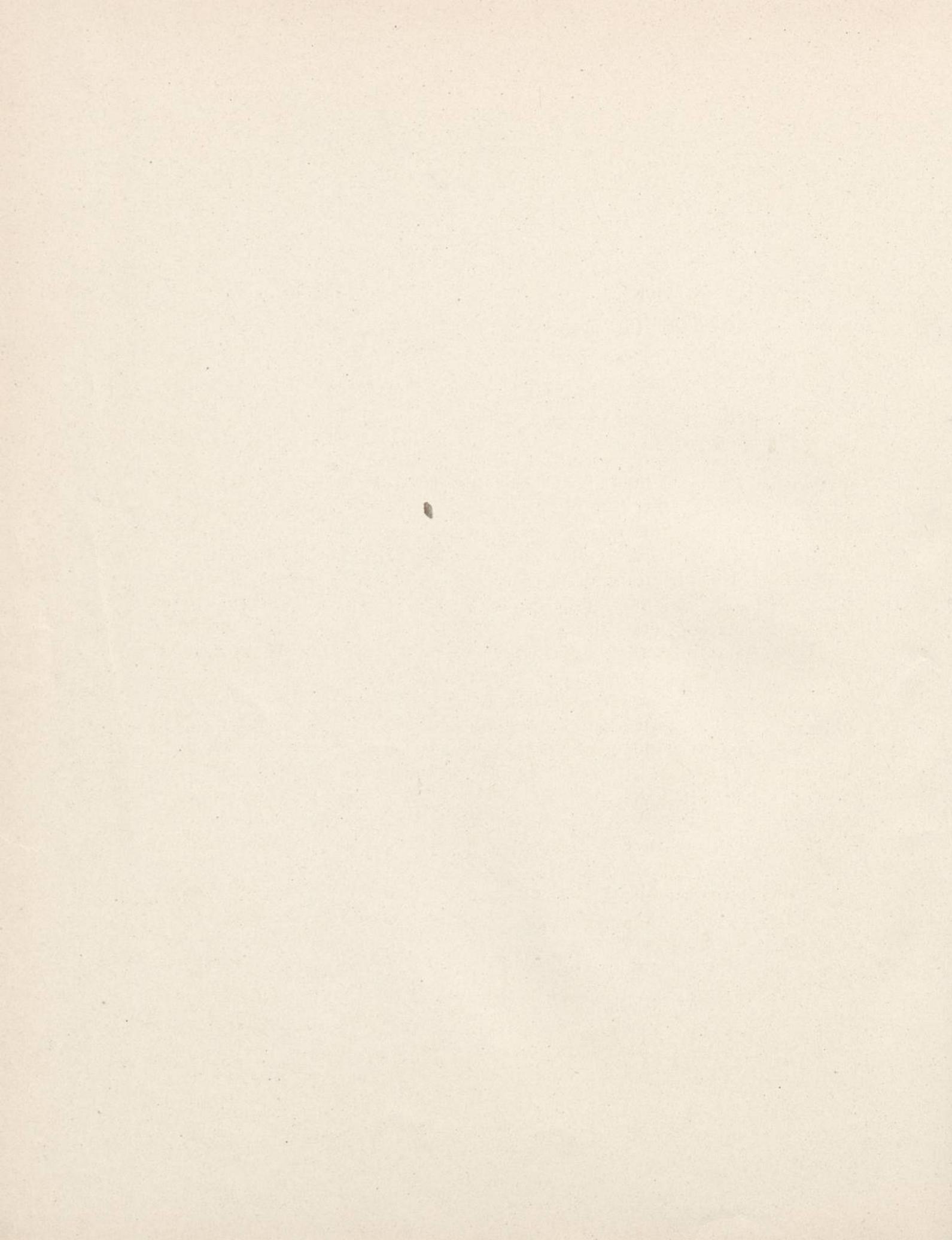


B









EIN UNBEKANNTER FIGURENZYKLUS IN ST. GUILHEM—LE—DÉSERT

VON RICHARD HAMANN

Die Kirche von St. Guilhem—le—Désert enthält in dem nördlichen Nebenchor ein kleines archäologisches Museum. Seine Hauptstücke sind einige Platten mit langobardischem Flechtornament, ein altchristlicher Sarkophag, dessen Figuren schon die Verderberung antiker Formen im Sinne der Völkerwanderungszeit aufweisen, und ein Kalksteinpfeiler mit zwei Märtyrerfiguren, die Gegenstücke im archäologischen Museum in Montpellier haben und mit diesen zusammen eine Rolle gespielt haben in der Erörterung der provençalischen Herkunft des Stiles der Chartreser Westportalskulpturen¹⁾. Der obere Rand des Sarkophages bildet eine Art von Trog, in dem durcheinander und drunter und drüber geworfen ein Schutthaufen von Skulpturenfragmenten lag, ein Schutthaufen umso mehr, als eine dicke Erdkruste die Formen verschmierte und von besonderer Gestaltung nichts ahnen ließ. Andere Fragmente standen auf Regalen oder an der Erde an den Wänden, darunter eine leidlich gut erhaltene Sitzmadonna von etwa 40 cm Höhe und die Oberteile zweier gleich hoher Reliefs mit Darstellung männlicher Personen. Alles sah in seiner schlechten Verfassung, unter der Schmutzhülle, im kleinen, brockenhaften Format wenig verlockend aus, und man versteht, daß diese Fragmente bisher nirgends und mit keinem Worte erwähnt wurden, auch in der bisher ausführlichsten Darstellung über St. Guilhem von E. Bonnet nicht. Von St. Gilles herkommend und mit der gründlichen Durchforschung provençalischer Skulptur beschäftigt, gewann ich Interesse an ihnen. Mit meinen Begleitern, Frau und Sohn, unterstützt von den freundlichen Geistlichen

¹⁾ Von Vöge noch nicht erwähnt sind sie behandelt von Marignan, *L'école de sculpture en Provence, du XII. au XIII. siècle. Le Moyen âge XII.* p. 55 note. De Lasteyrie, *Etudes sur la sculpture française au moyen âge, Monuments Piot*, Bd. VIII, S. 131 f. Emile Bonnet, *L'église abbatiale de St. Guilhem—le—Désert, Congrès archéologique 1906* Bd. 75. S. 384 ff. Kingsley Porter, *Romanesque sculpture on pilgrimage roads.* S. 203, 279. Abb. 1399—1402. A. Joubin, *Quelques aspects archéologiques du Languedoc Méditerranéen.* S. 83. (Aus *Revue archéologique* 1920).

des der Kirche angegliederten Erziehungsinstitutes, von denen einer, ein ehemaliger Kriegsgefangener, an uns Deutschen besonders Anteil nahm, trugen wir die Objekte ins Freie, um sie dort zu photographieren und erst einmal nach unserer Gewohnheit zu reinigen. Trockene Bürsten, Lappen, Messer und Fingernägel genügten zunächst nicht, den Schmutz herunter zu bringen, der noch von ihrer Ausgrabung her an ihnen haften geblieben war. Ein alter Gärtner informierte uns, daß sie vor etwa sechzig Jahren aus einem kleinen, oblongen Bassin im Klosterhof herausgeholt seien, wo sie vielleicht Jahrhunderte lang gelegen hatten. Wir wuschen sie zum Schluß noch mit Wasser ab und erlebten nun mit einem Gefühl, wie es den ausgrabenden Archäologen, die auf ungeahnte Kostbarkeiten stoßen, entspricht, daß sich zunächst ein ungeahnt schönes und immerhin im Mittelalter, in diesem Falle im 12. Jahrhundert in der Provence selten verwendetes Material entpuppte, ein bläulich weißer, von dunklen Adern durchzogener und von tieferen Schattierungen getönter Marmor von sehr harter und spröder Konsistenz.

In diesem wie neu gewonnenen Material traten die Formen sauber und klar, von ihren Tiefen bis zur Höhe wohlgerundet, abgeschliffen, energisch gekantet, rillenhaft eingekerbt hervor und ließen schon die Bedeutung eines Stückes wie des Oberkörpers der Jünglingsfigur (Taf. XXV) ahnen, den schwellenden Kopf mit dem üppigen Gelock, die weit ausgreifende Gebärde mit starken Gegenwendungen von Kopf und Armen, und den energisch wohligen Schwung des den Armen zuwiderlaufenden, kopfbegleitenden Mantels. Das strahlte nicht nur im hellen Schein freilichtbeleuchteten Marmors, sondern auch prächtig entwickelter, vielseitig gestalteter und bewegter Formen. Es wurde schön.

Richard Hamann der Jüngere versuchte sich unaufgefordert, während wir Eltern noch säuberten, am Zusammensetzen der Brocken und überraschte uns zunächst mit der Vervollständigung dieser Figur, deren an den Füßen verstümmelter, sonst gut erhaltener Unterkörper sich mit genauen Anschlußflächen fand. Eine herrliche Jünglingsfigur stand vor uns. Die im Oberkörper geformte, leidenschaftlich ausdrucksvolle, mit plastischen Kontrasten gesättigte Bewegung vollendete sich im Unterkörper zu einem hinreißenden Gesamtbild. Die jähe und gespannte Rückwärtswendung der Arme riß gleichsam das rechte Bein zur Ausfallstellung mit nach hinten und ließ den kurzen Rock sich in gleicher Richtung mit kantigen Stabfalten sperren, während das eigentliche Standbein, um seine Last gebracht, sich einbog und unfester und spielender von schlafferen Beugefalten am Oberschenkel bedeckt wurde. Mit einem Worte: Marmor, Bewegung und jugendliche Form ließen an ein antikes Relief denken von klassischer Haltung und guter Arbeit. Deshalb aber auch nicht an einen altchristlichen Sarkophag,

an dem man diese jugendliche Frische und Lebendigkeit, diese ungezwungene heroische Geste vergebens suchen würde.

Dennoch wird jedem Kenner das Unantike, das Mittelalterliche der Formgebung sofort bewußt. Römische Provinzialkunst würde raffinierter im Ganzen, klotziger im Einzelnen sein, nicht so herbfrisch. Marmor findet sich auch im Süden Frankreichs. An griechische Antike und an die Kunst von Olympia bis zum Parthenon — diese käme allein wegen des archaischen Einschlages in klassische Form in Betracht — ist nicht zu denken, dazu ist das Nackte, das Körperliche zu gleichgiltig behandelt, sind das Gewand, seine Linien, seine Falten zu sehr betont. Wie diese Falten auf dem Oberkörper in geometrisch bestimmten Kurven sich gegeneinander abzirkeln, ihr Rand sich nach beiden Seiten gegen die Fläche des Stoffes zeichnerisch absetzt und wie ein aufgelegter Faden eine Art Ornament bildet, das sind Merkmale, Überbleibsel der Toulousaner Frühplastik, romanisches Gut ornamentgewohnter Formung, haften geblieben an einer überraschend freien und entwickelten Bewegung und von der Fläche gelösten Körperlichkeit. Wie sich die Falten auf dem rechten Schenkel kantig glätten und fächerförmig sperren, hart wie der Stein selbst und mehr architektonisch streng als stofflich ausdrucksvoll gebündelt, das sind Kennzeichen derselben südfranzösischen Bildhauerschule, wie sie etwa im Werk des Meisters von Angoulême, dem Portalmeister dort, vorliegen. Die rundlich stabartigen Streifen auf der Schulter, die von streng gezirkelten eingeritzten Linien abgegrenzt werden und einem Panzer ebenso Schmuck geben würden, wie sie sich hier dem schönen Schwung des Mantels einfügen, das kennen wir schon von der seltsamen Gruppe der zweiten Toulousaner Schule am Südportal von St. Sernin. Diese formplastische Härte und zeichnerische Gebundenheit, die in der unauffälligen Starrheit des flach vor dem Leib liegenden Armes und seiner ausgebreiteten Hand, romanischen Reliefgewohnheiten, ihr Gegenstück hat, kennzeichnen die künstlerische Stellung dieser Figur innerhalb der Entwicklung der mittelalterlichen Skulptur auf der Wende von romanischer Reliefflachheit zu rundkörperlicher Gelöstheit, von ornamentalem Schwung zu freier plastischer Haltung, von architektonisch bedingter Gliederverrenkung zu organischer Bewegung, vom Romanischen zum Gotischen. Das Antike in ihr, die Breite der Formgebung gegenüber gotischer Knappheit, die körperliche Entfaltung und Gelöstheit gegenüber gotischer Gespanntheit, die Sättigung in den Proportionen gegenüber gotischer Steilheit und Gerecktheit, alles das sind einerseits Analogien zur Antike, bedingt durch analoge Entwicklungsfaktoren im Mittelalter, andererseits Kennzeichen des Südens, in dem die Besonderheit der Lebensbedingungen der größeren Gelassenheit, der Breite auch des Lebensstiles entgegenkam, und die Nähe antiker Denkmäler, eine reiche Hinterlassenschaft die Anlehnung an art-

verwandte Denkmäler begünstigte. Wir stehen hier an der Schwelle zwischen Romanik und Gotik unter den Sonderbedingungen südlicher Weltfreude und antiker Einwirkungen. Das macht diese Figur, die erst nur schön war, so bedeutend. Sie ist ein herrliches Beispiel südfranzösischer Protorenaissance.

Sie blieb nicht lange allein. Zu einem zweiten ähnlich gewandeten Oberkörper fand sich die entsprechende Unterpartie, der kurze am Knie endende Rock, darunter das linke Bein in Strumpfhosen, das rechte war wie bei dem ersten abgebrochen (Taf. XXVI a). Stilistisch in der Oberflächenbearbeitung, in der reich differenzierten Bewegung als zugehörig zu der ersten Figur sofort kenntlich, zeigt sie doch bemerkenswerte Unterschiede: sie ruht, und alle Glieder sinken, wenn auch in reichem Geschiebe, nach innen zusammen, sodaß der Körper in einer schweren Masse geschlossen bleibt und sich nicht aus sich heraus entfaltet. Falten wie die den Schenkel lockernden der ersten Figur beginnen hier, weniger straff gezeichnet, schon am Oberarm, der Mantel kreist nicht um die Schulter, sondern schiebt sich auf Brust, Ärmel und Gürtel breiiger zusammen. Die linke Hand stützt sich auf einen Stab, um den durch das gewinkelte linke Bein seiner Stütze beraubten Körper aufzufangen, da ihm das grade stehend zu denkende rechte Bein nicht mehr Halt genug gab. Die rechte Hand am gebeugten Arm gibt mit vorgestrecktem Finger rund und weich, etwas phlegmatisch Antwort, wo an der ersten Figur sich alles spreizt und spannt. So wird auch die etwas fühlbar andere Formengebung am Untergewand, dem die Kontraste des Gestreckten und Gebeugten fehlen, das Abgeschliffene, Gerundetere, Weichere nicht eine andere Hand voraussetzen, sondern die feinfühlig Interpretation des Künstlers, der die Verschiedenheit der Gesamtmotive bis in die letzten Einzelheiten durchklingen läßt.

Denn die beiden Figuren gehören zusammen. (Taf. XXVII b). Die Anschlußflächen stimmten genau, und nachdem noch eine dritte Figur sich fand, leider nur mit dem Unterkörper, mit diesem aber nach Maß und Stil den beiden anderen zugehörig und mit schmaler Anschlußfläche sich ihnen zugesellend, war der Sinn des Ganzen und der Hauptfigur gegeben: eine Gruppe, in der die bewegte Figur Mitte und Führung bedeutet, ein erstauntes Zurückweichen, Erstarrung in der Abwehr, Betroffensein von Erscheinungen, die den Blick halten, während der Körper weichen möchte. Die beiden anderen daneben Folien, der rechts leicht zurücksinkend, aber lässig und Rede stehend, zustimmungsbereit, der links mit dem Körper noch abgewendet, vielleicht im Oberkörper und Kopf schon herbeigerufen. Nehmen wir dazu die Tracht, den kurzen Rock, der in der Hüfte kolposartig überhängt oder gürtelartig gebauscht ist, den kurzen Mantel, die Pelerine auf einer Schulter geknöpft und über den Arm nach hinten geworfen, die Tracht von Leuten

aus dem Volke, dann spricht alles in dieser schönen Gruppe für eine Deutung auf die Verkündigung an die Hirten.

Schwieriger und erst nach längeren Versuchen gelang es zwei weitere Gruppen zusammzusetzen, schwieriger, weil sie zum Teil aus kleineren Brocken, z. T. aus Resten von Figuren bestanden, die von gleichartiger Gewandung verhüllt, weniger entschieden die Richtungen ihrer Körperentfaltung klar machten. Es sind auch weniger Gruppen als Reihen, und sie könnten sich, obwohl sie aneinander keinen Anschluß ergeben, zu einer einzigen prozessionsartigen Folge ergänzen. Dennoch zeigen sie in sich als Reihen im Ganzen Verschiedenheiten, die ihre Zugehörigkeit zu einer einzigen zweifelhaft machen. In der einen Gruppe (Taf. XXVIII b) erheben sich die Figuren übereinander, verdecken sich gegenseitig, drängen sich also und erscheinen wie die Spitze eines Festzuges, dessen Führer, unverdeckt in ganzer Person sichtbar, ans Ziel gelangt ist und mit würdevoller Geste rückwärtsgreifend den anderen Halt gebietet. Es sind alles würdige Personen, im langen, bis zu den Knöcheln reichenden Rock, über den der togaartige Mantel geworfen ist und entweder, den ganzen Körper schräg durchschneidend, über die Schulter hängt oder von der eigens dazu erhobenen Hand getragen wird. Dieses — stärkere Raumillusion bedingende — Gedränge mit den mannigfachen Überschneidungen, die antike Rhetorentracht, die reichere Spaltung des Gewandes in ein irreguläreres Gefältel, und die flüchtigere Technik, ein Arbeiten mit dem Bohrer, sodaß neben ausdruckslosen Rillen die Falten als glatte Flächen stehen bleiben, dies alles läßt stärker als bei den Hirtenreliefs an altchristliche Sarkophage denken, obwohl der Grad der Verödung, eine Gleichförmigkeit, den die entsprechenden altchristlichen Stücke zeigen würden, nirgends erreicht wird. Es bleibt ein reiches Leben in der Abwechslung von Formen und Bewegungen, Gewandmotiven und Faltenrichtungen. Gleiches Format und gleiches Material weisen auf die Zugehörigkeit zu den gleichen Relieffolgen wie das Hirtenrelief, nur wird die Nachahmung antiker Schöpfungen, in diesem Falle aber entarteter Kunst, sichtbarer.

In der anderen Gruppe (Taf. XXVIII a) sondern sich die einzelnen Figuren stärker voneinander, jede ist voll entfaltet, die vordere scheint mit dem breiten Mantelbausch, der das vorgedrückte Knie umsäumt, die gewichtigste, die mittlere ist mit der bestimmteren Führung zügiger Gewandfalten und der klareren Sichtbarmachung der Glieder unter dem Gewand in bewußtem Kontrast zu den beiden anderen gesetzt, bei denen das Gewand stärker verhüllt und reicher und lässiger spielt. Hier ist nun die Gleichartigkeit der Behandlung mit der Hirtengruppe und die Zugehörigkeit zu einem einzigen Zyklus außer Frage. Die festen Kurven, die vom Stand zum Spielbein aus den gestreckten Vertikalen in die schräg gewendeten Bogenlinien überführen, entsprechen dem Faltschwung des Haupthirten, und

auch die technische Behandlung der neben den Rundfalten fest den Stein einkerbenden Ritzungen ist dieselbe. Aber auch die reicher gefalteten Unterprien der vorderen Figur sind mit ihrer kantig zusammengelegten plisseeartigen Struktur identisch mit dem ersten der drei Hirten. Da aber der letzte dieser drei togabekleideten Männer dieselbe Vielfältigkeit der Mantelfalten, dieselbe Breitflächigkeit neben schematischen Faltenbohrungen zeigt wie die Gruppe der gedrängten Prozession, so ist auch an der Einheit des ganzen Zyklus nicht mehr zu zweifeln, ebensowenig, wie man übersehen wird, daß die unmittelbare Anlehnung an die ererbte Kunst der Sarkophage vieles von der Entschiedenheit und der herben Strenge genommen hat, die den Hirtenreliefs das Hauptinteresse zuleitete. Ein Fragment eines antiken Sarkophages in St. Guilhem (Taf. XXXVI c) zeigt, welcher Art Vorbilder für diese Bohrtechnik am Orte selbst in Frage kommen konnten. Man sieht, wie viel naturalistischer, stofflicher die Vorlage war.

Dürften wir gewiß sein, daß die zuletzt besprochene Gruppe mit diesen drei Personen erschöpft war und erst nach vorn eine Ergänzung erfuhr, so würde die Vermutung immerhin möglich sein, daß sie die der Magier aus der Anbetung des Kindes darstellten. Denn die Hauptperson aus dieser Szene, Maria mit dem Kinde, ist noch erhalten (Taf. XXIX) und zwar aus einem Stück, nur am Kopf, an dem unteren Ende, an Armen und Kinn stark verstümmelt. Höhe, Marmor und Technik, die charakteristischen bogenförmig geführten und kurz auslaufenden Ritzungen zur Abhebung gerundeter Falten sind dieselben wie bei den anderen Figuren. Diese Maria ist das seltsamste Stück aus dieser Gruppe von Skulpturen, großartig, pompös, breit und mächtig, von frauenhafter Reife, die mit künstlerischer Reife gepaart scheint. Mächtige Gewandmassen scheinen über sie hingegossen, in denen der Stoff seltsam realistisch sich zusammendrückt, wieder aufquirlt, sich staut, verschiebt, verspannt, und von dicker flauschartiger Konsistenz erscheint. Das mildert, aber bereichert zugleich die starre Würde, mit der die Jungfrau streng frontal gedacht den Königen entgegensitzt. Sie hält mit beiden Händen das Kind, das ebenso symmetrisch sitzt und die haltgebende Gebärde der Mutter im Fassen des vom ersten König gebrachten Geschenkes wiederholt. Aber auch das Sitzen des Kindes hat seine Freiheiten; es stemmt die Füße auf die Kniee der Mutter und erzeugt dadurch den Eindruck kindlich spielender Lebendigkeit über alles Thronen hinaus. Hier sind Gegensätze, die noch verstärkt werden durch den Kontrast des schweren, massiven Körpers der Maria zu dem kleinen, in romanischer Weise mit Kugel und Ringfriesen geschmückten Stuhl, dem der Künstler offenbar nicht gestatten wollte, den Körper der Maria zu verdecken. Von allen Widersprüchen der bedeutendste ist freilich, wie die Zufälligkeit lockersten Stoffgehänges in der systematischsten und festesten Technik der Kurven-

ritzungen durchgeführt ist, jede Falte sozusagen zu einem in einer Schreinerwerkstatt gearbeiteten Stabprofil geworden ist. Wie ist das zu erklären? Doch wohl auch nur so, daß bei dieser Figur eine antike Sitzfigur nachgebildet werden sollte, an der die Körperlichkeit des Sitzens selber in ganzer Sichtbarkeit entfaltet war und der Stoff mit spätantiker Naturwahrheit sich in lockeren Massen über die Figur ergoß. Hier spürt man plötzlich die zerstörende Wirkung dieser antikisierenden Tendenz. Was dem Hirten Form verstärkte, macht diese Madonna unförmig.

Sie bildet den stärksten Gegensatz zu der strengsten und mittelalterlichsten Figur dieses Zyklus, (Taf. XXVI b) einer steil aufrecht stehenden Gestalt, — leider fehlen unten und oben wichtige Teile — deren Steilheit wunderbar ausgedrückt wird durch ein System dünn und weich geführter Vertikalparallelen, die die Beine bedecken und begleiten und umsomehr das vornehme Ethos der Figur bestimmen, als in den Steilfalten des Mantels ihre Richtung wiederholt wird, diese selbst aber von den leicht gesenkten horizontalen und ebenso dünnsträhnigen Gürtelfalten in betonter Gegensätzlichkeit ihren Anfang nehmen. Die zwischen den Vertikalsträhnen eingehängten sackenden Beugefalten scheinen selbst den Vertikalen zuzustreben, und so ist diese Figur mit der Entstofflichung des Gewandes im linearstäbigen Sinne, ihrer Strenge im freien Stehen und ornamentlosen Aufbau, ihrer zarten Gliederung in bestimmter Zeichnung mehr als alle anderen echt mittelalterlich, ein Weg zur Gotik, ein Hinweis auf Chartres, in mancher Hinsicht im Gleichklang der Parallelen das schönste Gegenstück zum kontrastistisch entfalteten Hirten.

Das Inventar der von diesem friesartig zu denkenden Reliefstreifen übriggebliebenen Stücke ist mit diesen Kompositionen und Einzelfiguren nicht erschöpft. Es existieren noch eine Reihe von Einzelbruchstücken, die sich weder unter sich noch mit den anderen zusammenfügen ließen. Sie seien kurz hier aufgezählt (Taf. XXXI):

1. Schulterpartie mit Kopf einer männlichen Gestalt (a), das Gesicht ist abgeschlagen, aber der die Backen umsäumende Bart ist noch zu erkennen. Der auf der rechten Schulter verknötete Mantel zieht sich in dicken Falten schräg zur anderen Schulter, in dieser Faltenstruktur an die Madonna erinnernd.

2. Die Brustteile zweier nebeneinanderstehender Männer (b), von denen der rechte den linken mit dem emporgehobenen Arm verdeckt, also vielleicht ein Teil des Festzuges des Viermännerfragmentes. Bei dem Verdeckten fallen ähnlich wie bei dem gotisch Stehenden (Taf. XXVI b) weiche Hängefalten zwischen Steilfalten herab, bei dem anderen hängen die Falten des Mantels in dicken Bäuschen rund über die Brust und werden von gleichrunden, aber schwächeren Falten des Rockes fortgesetzt. Am Ärmel ist die Bohrtechnik besonders deutlich.

3. Unterarm mit Hand (c), der sich — so möchte ich es deuten — über den herabhängenden Mantelbausch zur Schulter emporschiebt.

4. Unterarm ohne Hand (d links), im Winkel seitwärts gestreckt.

5. Hand (d rechts), die eine Schriftrolle faßt.

6. Gewandstück in der Art der Schulter des gotisch Stehenden (e); deshalb wohl so zu sehen, daß die Schrägfalten horizontal, die Falten darunter nach oben gegen die Bruchstelle laufen. Das Dreiecksprofil der kantig gebildeten Falten ist an der Bruchstelle schön zu sehen.

7. Unterpartie einer lang gewandeten Figur (f) mit Scheidung von Stand- und Spielbein und herabhängendem Mantelzipfel. Die Technik ist besonders stark altchristlichen Sarkophagen nachgeahmt.

8. Unterpartie mit hängendem Mantelzipfel (g), das Gewand flach, die Falten gebohrt.

9. Gesimsstück mit Fragmenten zweier Köpfe. (h). Die naturalistische Augenbildung bei dem einen, der weite Abstand der Köpfe voneinander macht die Zugehörigkeit zu unserem Zyklus sehr zweifelhaft.

Fragen wir jetzt nach der Herkunft dieses Stiles, so ist die Antwort leicht gegeben. Der Vorort provençalischer antikisierender Plastik, der Sitz der südfranzösischen Protorenaissance, St. Gilles, ist in jedem Zug für diese Denkmälergruppe maßgebend gewesen. Ein Vergleich mit entsprechenden Figuren aus dem Fassadenfries von St. Gilles wird das deutlich machen und zugleich die zeitliche Stellung unserer Figuren näher präzisieren.

In St. Gilles finden wir unter dem Tympanon mit der Anbetung der Könige festzugartig den Einzug Christi mit dem Gefolge der Jünger (Taf. XXX c), die sich drängen, gegenseitig verdecken, und in ähnlicher Weise mit langem Untergewand und umgeworfenen Mantel gekleidet sind wie in St. Guilhem. Das Spielbein drückt sich durch das Gewand durch, das wie in St. Guilhem in feine rieselnde Falten sich zusammenschiebt. In St. Gilles ist alles weicher, zarter und weniger konventionell in der Behandlung, auch ist das Relief etwas flacher, Vorstufe also sowohl im Sinne des Besseren, des Vorbildes, als des Früheren, der größeren Zurückhaltung in bezug auf Körperlichkeit der Gestalten und der Gewänder. Wir dürfen also vielleicht in der St. Guilhemer Gruppe Reste eines Einzuges in Jerusalem vermuten.

Es gibt aber auch in St. Gilles selbst eine Gruppe, in der die Anlehnung an Sarkophage in Technik und Komposition besonders stark hervortritt, und die ich deshalb auch als Werke des Sarkophagmeisters bezeichnen möchte. Am Mittelportal in St. Gilles befindet sich links seitlich ein Friesstück mit einer Folge sitzender Apostel (Taf. XXX a), die zu der Szene gehören, wie Christus Petrus mitteilt, daß, ehe der Hahn zum dritten Mal gekräht haben wird, er ihn verraten haben werde. Es folgt dann das Abendmahl. Hier ist die Art, eine zweite Reihe von Figuren zu schaffen, indem man

in die Lücken der vorderen Reihe Köpfe in flacheren, medaillenhaften Relief einschiebt, ganz antiken und christlichen Sarkophagen entnommen. Hier ist denn auch die Technik der Bohrungen zur Erzeugung eines reichen rieselnden Falten-spieles besonders an den Oberschenkeln bis zur Unleidlichkeit verwendet. Das Relief hat durch diese Anlehnungen an eine raffinierte, aber ausgeschriebene und liederlich gewordene Kunst für den ersten Blick eine überraschende Reife und naturhafte Frische gewonnen, körperliche Andeutungen, freies leichtes Gliederspiel, zarte Empfindsamkeit besinnlicher Gebärden und seidigen Glanz weicher, fließender Gewänder. Aber nur für den ersten Blick; dann wird einem klar, wie befangen, wie gebunden, wie unverschmolzen das alles ist, unverschmolzen mit einer Formensprache, die von allem das Gegenteil ist, feste architektonische Reihung wie an den Keilsteinornamenten romanischer Portale der Saintonge, Kopf folgt auf Kopf, Figur auf Figur in erstaunlicher Parallelität baulicher Reihung, das Gegenteil auch von der Kunst, im schmalen Relief Raumillusion zu erzeugen. Man sehe nur, wie stehend alle Figuren hier sitzen, wie die raumdeutende Flachheit des hinteren Beines nur Verkümmernng ist, und wie dessen Knie höher, nicht hinter dem anderen steht, wie hier romanische Gewohnheit des flachen Reliefs, der gleichmäßigen Ausbreitung aller Formen über die Fläche dem illusionistischen Stil auf Schritt und Tritt ins Wort fährt. Und die Gewandung: man sehe, wie die starren gefächerten Faltenbündel mit dem sorgfältig hervorgezogenen hinteren Gewandrand hart neben den feinen Faltenstreifen sitzen, die die schleierhafte Feinheit durchsichtiger Gewänder antiker Statuen nachahmen, sehe, wie starr, netzförmig verflochten und gitterhaft ornamental die Faltenbrüche auf den Schenkeln geführt sind. Es ist kein Zweifel, hier ist überall strenge, frühe, romanische Kunst grundlegend, angelangt an einen Punkt, wo sie selbst sich den Fesseln architektonischer und ornamentaler Fügung entwand, bereit den Schritt in eine organischere, freikörperliche, bewegtere und stofflichere Kunst zu tun, deshalb empfänglich für Anregungen, die diesen Schritt erleichterten, und hingegeben den Äußerungen, die die späte Antike ihr hinterlassen. Damit ist an diesem feinen und wilden, berückenden und abstoßenden, stilsuchenden und stillosen Relief die ganze Bedeutung im guten und schlimmen Sinne dieser Protorenaissance wie vielleicht aller Renaissancen klar erfassbar: Die lösende, befreiende, geburtshelferische Wirkung auf dem Wege vom Archaischen zum Klassischen, vom Romanischen zur Gotik einerseits, die überstürzende, verwirrende, auflösende Wirkung andererseits. Der jungen Kunst, die noch ganz an die Materie gebunden ist, werden Mittel an die Hand gegeben, die ein freies Schweben im Raum und Spiel mit dem Stoff voraussetzen.

Jetzt verstehen wir erst ganz die Madonna in St. Guilhem und ihr Mißgeschick. Blicken wir auf unser St. Gilleser Sarkophagmeisterrelief, so

sehen wir, wie sie alles von diesem entnehmen konnte, bis auf die Technik und eine Kleinigkeit, von der noch zu reden ist. Hier — bei dem linken Apostel — war schon das frei sichtbare, von keiner Stuhllehne verdeckte Sitzen, hier die Faltenhäufung, an dem empor gestreiften Ärmel besonders ähnlich, hier vor allem die Verräumlichung durch das perspektivische Mittel der Formverschmälerung rückwärtsliegender Partien, hier auch die an dem abgeflachten Unterschenkel herabstreichenden gezerzten Längsfalten, alles also bis auf die Technik. Denn diese ist nicht die der Bohrungen und Setzung feiner Parallelfalten, sondern kräftiges Runden jeder Falten zwischen starken Kerben, die Technik des Hirtenmeisters. Daher das Gebauschte, Überladene der Madonna. Sie ist von dem antiken Vorbild noch weiter entfernt. Das Gebliebene ist noch zufälliger. Vom Madonnen- und Hirtenkopf sind Reste erhalten, Kinn-, Mund- und Backenpartie, die ein charakteristisches Gepräge haben, auch von der Antike nicht unberührt, eine weiche schwellende Bildung, besonders des runden Kinnes, das sich in sehr tiefer Grube gegen den stark vorgewölbten Mund absetzt. In Grübchen spannt sich dieser in die weiche Fülle der Backen ein. Das ist umsomehr die Bildung des Mundes eines ganz antik wirkenden Reliefkopfes am Sarkophagmeisterrelief (Taf. XXX b), daß wir ein Recht haben, uns den Hirtenkopf und etwas auch den Madonnenkopf, nur noch frischer und blühender, in der Art dieses Reliefkopfes zu denken.

Bleibt noch die erwähnte Kleinigkeit, der Thron. Es wäre gewiß für den St. Guilhemer Künstler nicht schwer gewesen, ihn wie in St. Gilles als Bank zu bilden, auf der das freie Sitzen der Madonna sich mühelos hätte entfalten können. Ihn so romanisch geschlossen, gegenüber der Madonna zurückgeblieben und verkümmert zu bilden, das wird seinen Grund darin gehabt haben, daß nicht lange zuvor in St. Guilhem eine romanische Sitzmadonna als Altarbild entstanden war, vielleicht besonders verehrt und wegen des Reichtums und der Freiheit ihrer Gestaltung besonders bewundert. Das Unterteil dieser Figur ist noch vorhanden (Taf. XXXII b, c), bisher unbeachtet und unerwähnt, aber vom Schmutz befreit ein köstliches Stück romanischer Freiplastik, ein Block würfelfest wie selten, die Madonna streng in der Symmetrie, mit der Gliederrundungen zwischen Faltenlagen stehen, selten flächig, straff eingespannt in die Blockwand, und diese an den Seiten als Brett des Stuhles in ganzer Ausdehnung belassen, aber belebt durch ein entzückend reiches Ornament, das in vertikaler Fensterfolge Pfosten von Wandungen scheidet, und Blatt-, Kugel- und Fensterfrieze in schöner Abwechslung folgen läßt, ein prächtiges Beispiel reichen Schmuckes aus primitiven Elementen. Dieser Stuhl wurde Vorbild für die Reliefmadonna, vereinfacht, reduziert, aber besonders im Kugelornament noch deutlich als Huldigung an die ältere Schwester gedacht.

Noch etwas anderes als Faltengekräusel und Raumillusion hat gerade in dem Relieffries der St. Gilleser Portalanlage seine Heimat, die bühnenhaft kräftige Dramatik, die sich mit großer Bewegungsform paart. Hier sehen wir den Hirtenmeister zu Hause. Nehmen wir das Relief mit der Vorführung Christi vor Pilatus (Taf. XXVII a), so sehen wir für beide Hirten, den energisch rückwärtsgreifenden und den mehr in sich verharrenden, mit der Hand vorwärtsgreifenden, die Verwandten in den beiden Figuren neben Christus, so verwandt, daß Zeichnungen nach den einen Vorbild für die anderen gewesen sein könnten. Wo das Vorbild, also das Frühere ist, läßt sich leicht entscheiden.

Das Relief in St. Gilles ist mit Handlung geladen: Pilatus, der großspurig auf dem Richterstuhl sitzt, der Mann, der sich die Brust raufend Jesu Verdammung fordert, der Scherge, der Christus mit Gewalt heranzieht, der andere, der von hinten nachschiebt, sodaß Christus alles andere als ergeben herangeht. In gebogenen Körpern, weitgestreckten, herausgezerrten Gliedern, gespreizten Gebärden, großen Schritten entbreitet sich eine ausdrucks-gesättigte Dynamik von scheinbar unübertrefflicher Realistik. Und doch wie steht es damit? Niemand wird verkennen, daß dieser scheinbaren Reife, dem Erbe spätrömischer Historiendarstellung, eine große künstlerische Befangenheit — so erscheint es in diesem Zusammenhang — eine feste architektonisch, archaisch formende Bindung — so erscheint es für sich gesehen — gegenübersteht. Die Figur, die Christus zieht, wie ist sie in einen Bogen eingespannt, der sie mit Christus in ein wohlzentriertes Kreisornament, dem in der Provence so beliebten Rosettenschmuck verwandt, einbezieht. Und dem entspricht die Behandlung, das flache Relief, sodaß die Schenkel raumverneinend an der Fläche kleben, die Arme das Marionettenhafte archaischer Darstellungen nicht überwinden. Vor allem aber das Gefältel: der Bogen, den die Figur spannt, setzt sich fort in den gefächerten Faltenkurven, die die Oberschenkel umgrenzen und zwischen sich eine Folge streng gezeichneter Tellerränder einfassen, deren Ränder toulousanischer Frühplastik gemäß noch den strickartigen Saum zeigen. Die Gürtelfalten sind ein strenges Taschenornament, wie Bild und Spiegelbild nach oben und unten in streng entsprechenden Kurven geführt, jede Falte ein architektonischer Rundstab mit toulousanischer Saumritzung. Alles Gezerre und Geschiebe auf Brust und Schultern geht in geometrischem Schwung in dies ornamentale Verschleifen von Kurven hinein. Vergleichen wir damit die St. Guilhemer Figur, so ist in ihr viel von der Festigkeit und Präcision der Zeichnung, der plastischen Härte des Stiles geblieben. Aber nicht nur das Volumen, die freie körperliche Entwicklung, der Reliefraum haben zugenommen, auch die Falten sind ihrem natürlichen Fallen eingepaßt, die Hängefalten gleiten abwärts, die Niederfalten strecken sich, der Schwung auf der Schulter geht mit der Bewegung der Figur zusammen, und an der Hüfte sind Falte und

Saum schon wie Haupt- und Nebenfalten geschieden. In allem scheint die Figur in St. Guilhem die unmittelbare Entwicklung derer in St. Gilles, die unmittelbare Folge, später und reifer. Vor allem: Die Bewegung ist nicht mehr nur bestimmt vom Zwang des Geschehens und vom Zwang der architektonischen Bestimmung, sondern stärker in sich abgewogen, ponderiert. Sie ist mehr Haltung, aufgefaßt als eigene Schönheit und Lebensform: mehr Analogon zur echten hellenischen Antike und mehr Gotik.

Nicht anders ist es mit dem ruhenden lässigen Hirten, verglichen mit dem Schergen, der Christus vorwärtsschiebt. Es genügt zu sehen, wie in St. Gilles auch hier am Leib die Falten zur Faltenrosette auf- und abwärts kreisen, wie in St. Guilhem der Stoff sich zum Gürtel dreht, der kurze Rock in St. Gilles wie ein Blechmantel ist, in dem die Falten eingeritzt sind, in St. Guilhem jede Falte für sich lebt und Stoff hat, um die spätere Version des sonst so gleichen Themas zu erkennen, aber auch zu verstehen, warum gerade diese Hirtenfiguren so überzeugend wirken. Sie tun es, weil hier ohne Überstürzung sich aus dem Steinblock die Menschengestalt, aus der ornamentalen die organische Bewegung, aus der von außen geprägten Form die von Innen gelenkte Haltung entwickelt. Es gibt in St. Gilles Figuren, in denen von gleichen Voraussetzungen heraus die Stufe von St. Guilhem annähernd erreicht ist, vor allem in einem bisher unbeachteten Fragment einer knieenden Figur (Taf. XXXVI f), das im Dunkel eines als Trümmerdepot eingerichteten Kryptenraumes verborgen liegt. Hier sind die Falten auf dem durch das Gewand hindurchgerundeten Schenkel, die breiteren weichen Umschläge des herabhängenden Mantels links, die festen gradlinigen Falten auf dem zurückgesetzten Bein mit der St. Guilhemer Hirtenfigur fast identisch. Aber abgesehen davon, daß auch in diesem Fall das St. Gilleser Exemplar stärker romanisch erscheint, besonders in den pfeilförmigen Knicken neben dem Schenkel, dieses Fragment gehört nicht mehr zur Fassade, sondern vermutlich zu den Seitenportalen des Chores, der später ist als die Fassade. Diese ist 1142 schon vollendet, und damit ist eine Zeitstellung für die Skulpturen in St. Guilhem, um 1140, durch die Begrenzung nach rückwärts zunächst gewonnen.

In La Charité s. L. ist vor einigen Jahren — L. Pillion hat darüber in *Les Beaux Arts* 1924 berichtet — eins von vier Portalen aufgedeckt worden, von denen eins schon seit langem im Südquerschiff der Kirche eingemauert ist, zwei andere noch von einem Hause verdeckt und unzugänglich sind. Von dem neu aufgedeckten waren Teile in dem die Wand verdeckenden, jetzt abgerissenen Hause sichtbar und sind schon mehrfach veröffentlicht¹⁾.

¹⁾ Louis Serbat, *La Charité sur Loire. Congrès archéologique 1913*, Bd. 8. Kingsley Porter, *Romanesque sculpture*. Taf. 120–122.

Louise Lefrançois-Pillion. *Un Tympan sculpté du XII. siècle récemment découvert à la Charité-sur-Loire. Les Beaux Arts* 1924, S. 212 f.

Das Ganze ist Lesern einer deutschen Zeitschrift noch nicht vorgeführt. Es überrascht durch zweierlei; ein Tympanon, in dem Christus in der von Engeln und Maria gehaltenen Mandorla seitwärts sitzt, nicht wie üblich frontal, und in eine für ein Tympanon seltene Szene eingefügt ist, die Zuführung eines Mönchsheiligen vor den Thron Christi durch Maria. Hier ist sowohl die Verehrung des heiligen Benedikt als auch die burgundische Erregbarkeit und Menschlichkeit für diese Darstellung maßgebend gewesen, die sich nicht genug tun kann, an Kapitellen, aber auch im Tympanon Szenen nächster und innerlichster Menschlichkeit anzubringen. So wird in Vézelay das Thema von Christus und den Aposteln in das der Ausgießung des heiligen Geistes umgewandelt, und Christus sitzt seitwärts mit den Knien ähnlich wie hier.

Das zweite, überraschende ist, daß der Türsturz eine wörtliche Kopie des Türsturzes am Südportal der Westfassade von Chartres ist, überraschender deshalb, weil im Tympanon dieses Portales und deutlicher noch des Portales im Querschiff, einer Verklärung Christi, ein unchartresischer, südfranzösischer Figurenstil herrscht, der in Souillac seine nächsten Parallelen hat. Das und die Beziehungen zu einem Fries in Montmorillon sind von Kingsley Porter ausführlich behandelt in *Romanesque Sculpture* 125 f., Erörterungen, aus denen ich nur die Schlußfolgerungen nicht anzuerkennen vermag, daß Chartres nicht das Vorbild für diesen Fries in La Charité abgegeben haben sollte. Doch darüber sei an einem anderen Orte ausführlich gehandelt, und hier nur kurz das Verhältnis von Chartres zu La Charité s. L. angedeutet. In Chartres ist zwischen dem Werk des von Vöge Meister der beiden Madonnen genannten Künstlers und der Werkstatt des Statuenmeisters, zu der auch der Verfertiger des Türsturzreliefs gehört, deutlich ein Sprung, der auch zeitlich aufzufassen ist. Dieser Meister der beiden Madonnen zeigt aber eine durch und durch südfranzösische Haltung, in den Köpfen ganz den Souillac-Typ, aber chartresisch umgewandelt. Da sich aber in La Charité diese südliche Formensprache noch rein zeigt, neben einer echt chartresischen, so liegt es nahe, diesen Künstler erst in La Charité und sich dort schon wandelnd zu suchen. La Charité liegt also zwischen Chartres-früh und Chartres-spät, nach Beginn und vor Vollendung des Westportals, das fast allgemein in die 40er Jahre des 12. Jahrhunderts gesetzt wird.

Uns interessiert hier die Hirtendarstellung (Taf. XXXII a) und ihr Verhältnis zu der in St. Guilhem. Die gleiche antikisierende Tracht, ähnliche Gebärden legen diesen Vergleich nahe. Da erscheint auf den ersten Blick die Darstellung in St. Guilhem die reifere und spätere, weil sie die bewegtere und flüssigere, die im Sinne der Antike klassischere ist. Aber es genügt, den befangen vor den Leib gelegten Arm des mittleren Hirten anzusehen, überhaupt die größere Flachheit in der Ausdehnung der Figur, um diese be-

wegte, ausfahrende, die Figur ausbreitende Art als ein Mittel zu begreifen, in archaischer Weise die Fläche zu füllen und gleich den Fächerspreizungen der Falten ornamental auszuschwingen. Die Verselbstständigung der Person gegenüber dem Reliefgrunde, ihre Lösung aus Architektur und Szene hat sich in La Charité gesteigert, die Gestalten in ihrer statuarischen Bedeutung haben gewonnen. St. Guilhem steht zwischen St. Gilles und La Charité. Dasselbe gilt für die Behandlung im Einzelnen, der Falten. In La Charité wirkt alles gradliniger, steifer, senkrechter und ist doch weniger von romanischen und rückständigen Elementen erfüllt. Jede Falte nimmt den Gang, entfaltet sich in der Richtung, die ihrer Schwere, ihrem Hängen und Ziehen entspricht, nur in einer sehr bestimmten, scharfkantigen, geometrischen Weise. Ornamentale Bildungen wie der Faltenfächer, die Scheiben auf den Schenkeln kommen nicht mehr vor. Die Befreiung der Person zu statuarischer, in sich geschlossener Haltung führt zunächst zu Übertreibung der Vertikalen, dem Stock- und Stabhafteren der Figuren in La Charité, der noch flachen und zeichnerischen Bildung der Einzelformen. Aber in dieser Besonderung sind diese Figuren von La Charité entwickelter, freier und stilvoller als die in St. Guilhem, stilvoller, weil völlig einheitlich in der Durchführung. Das überstürzt Entwickelte im Sinne der Antike, die lässig sorglosen Unebenheiten in der Oberflächenbearbeitung, die Knitterungen und Bauschungen, die barock ausfahrenden, die bequem entspannten Gebärden, die so seltsam neben strengsten Gebunden- und Befangenheiten stehen, werden abgestreift, und es erscheint dieser Stil in La Charité mit herber Anfänglichkeit die ureigene und innere Entwicklung aus dem Romanischen zum Gotischen zu sein.

Das Verhältnis des Frieses von La Charité zu dem in Chartres ist leicht zu fassen. Hier ist nicht nur alles noch gelöster, räumlicher und freier, also später, sondern auch weniger zart und dünn, weniger strähnig und einseitig vertikal, eine andere Empfindung herrscht hier, breiter, flüssiger, flächiger, ungezierter, südlicher. Diese Figuren stehen verglichen mit Chartres denen in St. Guilhem so nahe, daß an eine unmittelbare Beziehung gedacht werden kann. Dann aber wird die Entwicklung ganz klar. Die Befreiung der Persönlichkeit zu selbständiger statuarischer Bedeutung aus romanischer Block- und Wandgestaltung und geometrisch ornamentaler Fügung zunächst mit Hilfe und bewußter Anlehnung an die Antike, Überstürzung der Entwicklung und Stilverwirrung und schließlich Reinigung der neuen Form von diesen im überhitztem Feuer des antiken Materials erzeugten Schlacken, Rückkehr zu eigenen Anfängen, zur Strenge und Bindung im neuen Werden einer eigenen, gewandgliedernden, Masse auflösende Statuarik, kurzum zur frühesten Gotik. Um so mehr dürfen wir an die Mittlerrolle des St. Gilleser Reliefs dabei denken, als ja auch die Bedeutung der provençalischen Plastik für

das Werden des statuarischen Stiles im Norden nicht nur in Vöges unüber-
troffenem Buch behauptet und nur durch die Überschätzung der Arleser
Fassadenplastik auf ein falsches Geleis geschoben ist, sondern auch ich selbst
schon stichwortartig im Verzeichnis zu 500 Aufnahmen französischer Plastik,
Verlag Dr. Stoedtner, die Anwesenheit eines später in Chartres arbeitenden
Künstlers in St. Gilles, (des jungen Chartresers) neben einem Angoulèmer und
antikisierenden Meister behauptet habe, Behauptungen und Namen, die später
durch Priest und Kingsley Porter¹⁾ erhärtet und bestätigt worden sind. Die
Zeitstellung der Reliefs in St. Guilhem zwischen St. Gilles und Chartres wird
damit gestützt, um 1140, und eher vor als nach.

Wie verhält sich nun der St. Guilhemer Figurenfries zu den drei-
viertellebensgroßen Pfeilerstatuen (Taf. XXXIII c), die in der gleichen Kapelle
aufbewahrt werden und Gegenstücke im archäologischen Museum in
Montpellier haben? Die Beziehung ist stilistisch zunächst nur sehr vage,
gegeben nur durch das allgemeine Thema einer sich aus romanischen
Gebundenheiten, aus Flächen- und Kurvengängen herauswindenden Sta-
tuarik. Im übrigen fehlt das Besondere der Relieffiguren, die festen
Fächerspreizungen dreieckig gebildeter Streckfalten, die fadenumsäum-
ten Tellerfalten, die rundwulstigen Schwung- und Bauschfalten und die
ausgebreitete Fülle. Es ist alles geklemmter, kurviger, linearzügiger
und schlanker, eine andere Hand. Die Verbindung ist vielmehr gegeben
durch die gleiche Herkunft von einer bestimmten Gruppe St. Gilleser Plastik.
Hält man beides nebeneinander, so erscheinen die Statuen in St. Guilhem
wie die zusammengepreßte, verschlankte Wiederholung des schönen Apostels
rechts innen neben dem Mittelportal in St. Gilles (Taf. XXXIVb), zusammen-
gepreßt, weil sich in St. Guilhem zwei Figuren in denselben Vertikalraum
teilen müssen. Im übrigen sind sich verwandt die Köpfe mit tiefgescheiteltem,
wellig gesträhntem Haar, die Falten auf der Brust, die die Brusthälften
schildartig gegeneinander abheben, die betonten Randvertikalen des über
der Schulter unter der Hand durchgezogenen Mantels, die schwellenden
Schenkel, auf denen dünne Faltenlinien den angepreßten Stoff charakterisieren
und gegen einen breiten Umschlag sich verlaufen. Damit freilich erschöpfen
sich die Ähnlichkeiten, um tiefgreifenden Verschiedenheiten Platz zu machen.
Denn was bei der St. Gilleser Figur breit nach außen drängte, locker ent-
flatterte oder flach und breit sich auseinanderlegte, das ist in St. Guilhem
wieder dünn gepreßt, riemig gewunden, in Kurven gleitend verschmolzen
und ineinander geführt, kurz aus einem ganz anderen Gefühl heraus in
Linie, Stabwerk umgesetzt. Diese Statuen nehmen damit denselben Weg,
den die Kunst dieses St. Gilleser Meisters unter einer anderen Führung in

¹⁾ Alan Priest, *The Masters of The West Façade of Chartres*. Art studies. 1923, S. 28 ff.
Porter, *Romanesque Sculpture*. S. 284 ff.

St. Gilles selbst schon genommen hatte. Der Heilige rechts außen neben dem Mittelportal (Taf. XXXIIIb) zeigt den Versuch, dieser ersten so antik wirkenden Statue (Taf. XXXIVb) zu folgen in der reichen stofflichen Durchfurchung gekrauster Ärmel, den zufälligen Spannungen von Riemenfalten auf der Brust, den leisen Absätzen schenkelanklebender Gewandlagen, den ausschlagenden Zipfeln und sich unten öffnenden Röhren. Aber auch hier ist alles linear geworden und mit einer offensichtlichen Rythmik verbunden, überall gleiten die Kurven ineinander, verspannen sich, und ergeben nur dadurch nicht die lyrisch zarte Faltenmusik frühburgundischer feinsträhniger Plastik, weil sie überall nicht nur sein, sondern auch bedeuten müssen, und zwar etwas, was der Immaterialität und Geistigkeit dieser Kurven am meisten widerspricht, die Zufälligkeit und Formlosigkeit des Stoffes selbst. Schließlich bedrängen diese Kurven den ganzen Körperstamm und lassen ihn empfindsam wanken, sich in sich selbst zurückziehen und im müden Haupt elegisch sich senken. Diese Figur zusammengedrückt würde im Charakter vielmehr Statuen in St. Guilhem gleichen, obwohl im Motivischen sich der Guilhemer Meister von derselben Statue hat leiten lassen, die auch den Autor dieses Apostels betört hatte. Dieser ist ein Künstler, dessen ursprünglich kurvigen feinsträhnigen Stil in St. Gilles wir in der Statue fassen, die ebenso mit gekreuzten Beinen dasteht, wie der eine Märtyrer in St. Guilhem.

Wie strahlend ausgreifend, weltfordernd tritt dagegen das Vorbild für beide Künstler auf, der Autor der Innenportalstatuen rechts in St. Gilles. Wir nennen ihn den antikisierenden Meister. Mit der Wucht seiner Persönlichkeit, derselben, die er auch seinen Statuen mitteilt, wird er zum Führer für seine Mitarbeiter. An ihm läßt sich einmal das Verhältnis zur Antike mit Händen greifen. Es gibt im Museum in Arles eine rasende Mänade, eine der vielen Repliken der Mänade des Skopas, die unser Meister gekannt haben muß, wenn nicht sie selbst, dann etwas Verwandtes. Denn nur so ist zu verstehen, wie er zu den leisen Spannfalten kommt, die den schwellenden Schenkel sich wie nackt durch das Gewand hindurchmodellieren lassen, zu den ausfahrenden Gewandzipfeln und glockenförmigen Faltenhüten, diesem ganzen Geschüttel und Geflatter, das diese streng frontale, wuchtig geschlossene, mauerhafte, pralle, brettartig breite, diese noch ganz romanische Gestalt umbraust. Denn nur bei einer Mänade, einer den Raum überwindenden, tanzenden, sich drehenden Figur sind diese Falten möglich. Andere Falten wiederum sind es nur bei einer stoffbehangenen sitzenden Figur wie die Falten, die sich am rechten Schenkel nach oben ineinanderschieben. Das setzt Stauchung des Gewandes voraus. Ist diese St. Gillese Figur völlig überzeugend? Jedenfalls nicht in dem Sinne, als ob die Gestalt selber in diesem Falten Schwung zu uns spräche, sondern eher wie Wasserfälle, die über Felsen stürzen, oder wie Schellen und Scheiben, mit denen ein königlicher

Riese sich behängt. Denn vieles, was an den antiken Vorbildern stoffliches Leben ist, ist hier schon wieder in ornamentale Gleichförmigkeit umgebildet wie besonders die Quetschfalten an den Armen. Wäre die Gestalt nicht so wundervoll gearbeitet, so stark in ihrer körperlichen Wucht, so überzeugend und unapostolisch als monumentale Erscheinung, wir würden das Unzugehörige, das Überstürzte in der Übernahme spätantiker Motive deutlicher spüren. Darin sind die Statuen in St. Guilhem schon wieder eine Reduktion, mehr Mittelalter in ihrem Liniengefühl, mehr Gotik in ihrer Schlankheit und doch nur eine Vorstufe zu dem, was in La Charité eine, soweit ich sehe, auch bisher unveröffentlichte Bischofsstatue bringt (Taf. XXXV b), die Reinigung von allem spätantiken Gefühl für Masse und Körper, eine neue Blockstarre und Linienstrenge, und doch in jeder Linie Funktion eines feierlichen Aufrechtseins, ein Hingehen jeder Linie zur anderen im funktionsgesättigten Ausdruck, ohne jeden Schnörkel, ohne Ornament. Hält man sie neben die Statuen in St. Gilles, besonders den Paulus des antikisierenden Meisters (Taf. XXXVa), so sieht man, wie alle antike Freiheit nur Frühreife war, wie viel befangener im Kern die St. Gilleser sind, wie viel mehr Linie jede Falte ist, und wie unausgeglichen deshalb. Man erkennt die ganze Frucht- und Furchtbarkeit dieser südlichen Renaissance.

Das Problem dieser Proto-Renaissance aber, sowohl das Verhältnis dieser Kunst zur Antike selbst wie das Verhältnis von St. Guilhem zu St. Gilles wird entschieden durch Formen der Architektur. Ein von Akanthusranken erfüllter Pfeiler, (Taf. XXXVI b) herrliche Akanthuskapitelle (Taf. XXXVI b, e) und merkwürdige Pfeiler mit gewundenen Cannelüren oder Bandstreifen (Taf. XXXIII a) haben ihre direkten Vorbilder in St. Gilles, die Ranke an der Fassade, die Wellenpfeiler in den Rippen der Krypta (Taf. XXXVI a), den spätesten der Ostjoche, die Kapitelle in Fragmenten, die teils im Chor, teils in dem Magazin in der Krypta sich befinden (Taf. XXXVI d). Wichtig sind uns die Fragmente in St. Guilhem, weil sie uns einen Weg zeigen, uns das Ganze der St. Guilhemer Figuren in einen einzigen Zusammenhang zu denken. Für eine Portalanlage in der Art von St. Gilles sind sie zu klein, wohl aber würden sie für einen Lettner passen, in dem diese gegen eine Wand stoßenden Pfeiler die Rolle der St. Gilleser Freisäulen übernommen hätten, die Statuen, immer je zwei, die der Füllungen zwischen ihnen und der Rückwand. Das in Montpellier aufbewahrte doppelseitige Viererpaar flankierte den Eingang in der Mitte, sodaß nach außen und wie in St. Gilles an der Portallaibung ein Figurenpaar sich befand. Der zweiseitig ornamentierte Rankenpfeiler wäre der Türpfosten. Darüber lief der Fries mit einem Programm, das z. T. das von St. Gilles wiederholte, z. T. das von La Charité und Chartres vorwegnahm. Mehr können wir z. Z. nicht sagen¹). Vielleicht gelingt es einmal ordnender Künstler-

oder Architektenhand, die Fragmente in diesem Sinne wieder aufzubauen. Wir haben einstweilen die Friesfragmente so wieder an ihren Platz gelegt, daß ihr Zusammenhang sichtbar bleibt und hoffen so den ersten Schritt zu diesem Wiederaufbau eines Werkes getan zu haben, das wie wir glauben, eine besondere Rolle in der Geschichte der südfranzösischen Proto-Renaissance zu spielen berufen sein wird.

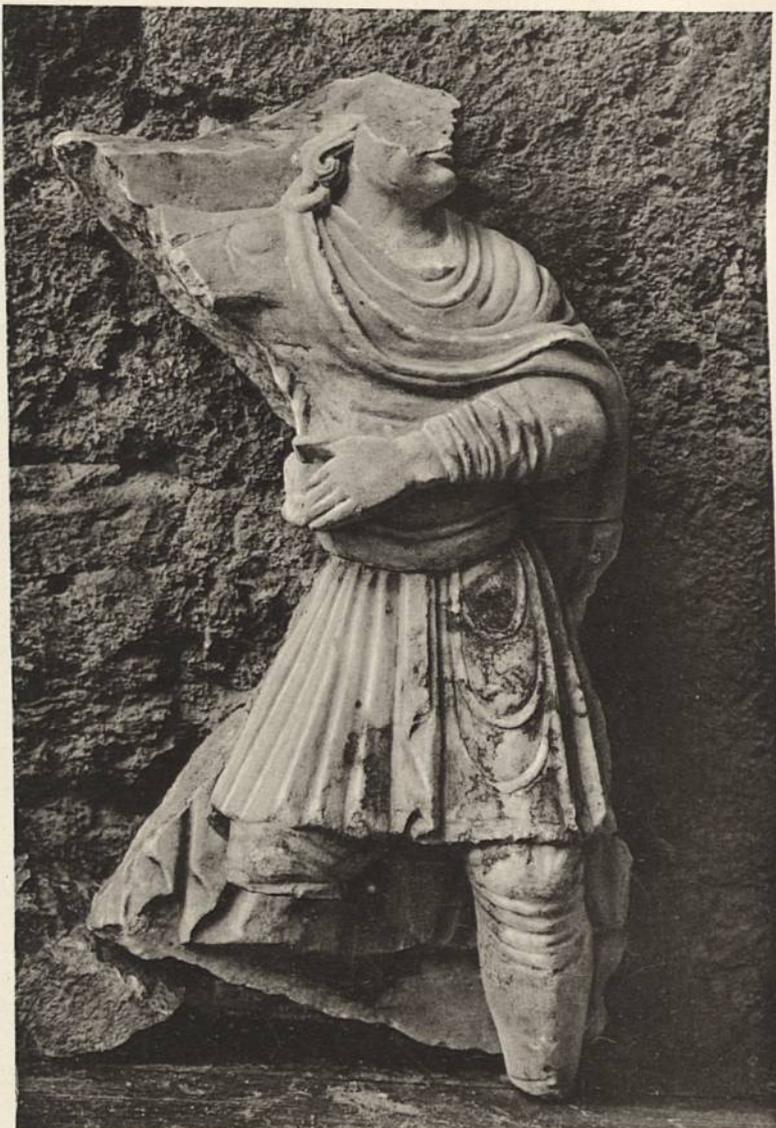
¹⁾ Am ungewissesten ist die Zugehörigkeit der Pfeilerfiguren zu der Gesamtanlage, da sie nicht aus Marmor sind wie Fries und Pfeiler. Ganz möchten wir auch den Gedanken an einen Sarkophag nicht ausschließen, der in der Art wie der des St. Hilaire im gleichnamigen Ort am Nordabhang der Pyrenäen sich an antike Vorbilder anschloß. Die Anlehnung an Sarkophage wie den, zu dem das Taf. XXVI c. abgebildete Fragment gehört, würde dadurch besonders verständlich. Doch scheint mir die Abarbeitung der Kante des Madonnenreliefs, hinter deren Thron noch eine Figur gestanden hat, auf Anschluß an eine Mauer zu deuten. Das Sarkophagbruchstück aber ist vermutlich das, das Le Blane (*Sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris 1886 f. S. 118) noch in einer Turmkammer sah, Oberteil eines der drei Hebräer im feurigen Ofen, und das er mit anderen Bruchstücken für den Sarkophag des hlg. Wilhelm hielt, ein Werk des IV. Jahrhunderts aus einem provençalischen Atelier.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN:

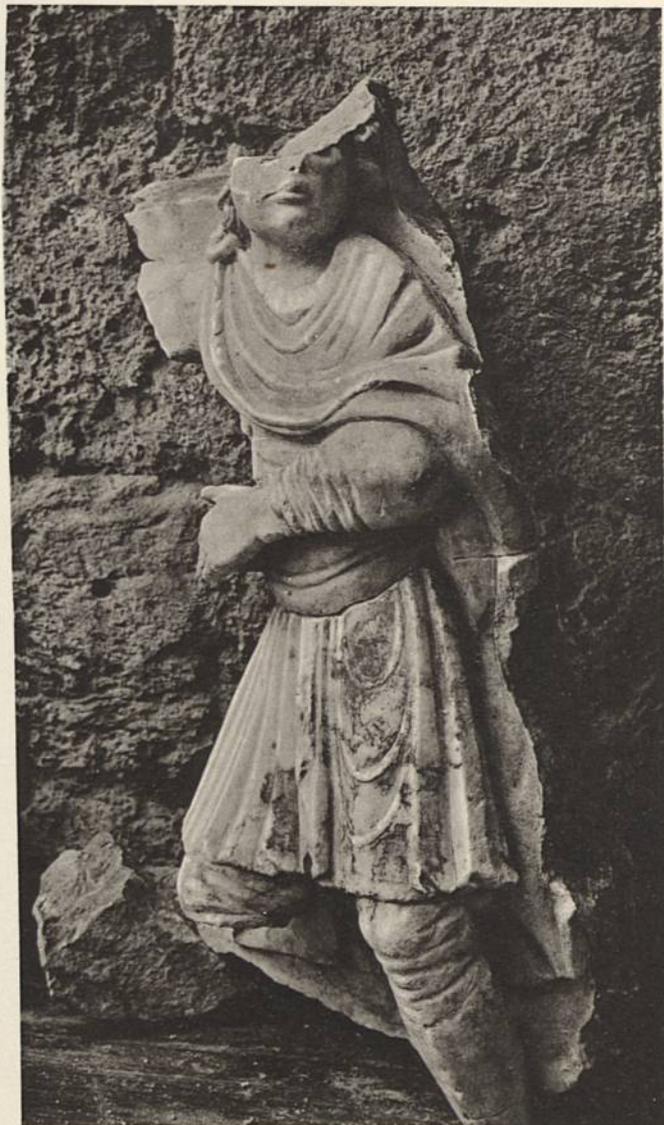
- Tafel XXV. a. b. St. Guilhem-le-Désert. Hirtenrelief. Der Zurückweichende.
- Tafel XXVI. a. St. Guilhem-le-Désert. Hirtenrelief. Der lässig Lehnende. b. St. Guilhem-le-Désert. Relief eines aufrecht Stehenden.
- Tafel XXVII. a. St. Gilles. Friesausschnitt. Christus vor Pilatus. b. St. Guilhem-le-Désert. Hirtenrelief.
- Tafel XXVIII. St. Guilhem-le-Désert. a. Relief mit Unterteil dreier Männer. b. Viermännerrelief. (Einzug in Jerusalem?).
- Tafel XXIX. St. Guilhem-le-Désert. Marmor-Madonna.
- Tafel XXX. St. Gilles. a. b. Fries mit Jesus unter den Jüngern. (Petrus und der Hahn). c. Fries. Teil aus dem Einzug in Jerusalem.
- Tafel XXXI. a—h. St. Guilhem-le-Désert. Marmorbruchstücke.
- Tafel XXXII. a. La Charité-sur-Loire. Relief. Verkündigung an die Hirten. b. c. St. Guilhem-le-Désert. Romanische Madonna von vorn und seitlich.
- Tafel XXXIII. St. Guilhem-le-Désert. a. Marmorpfeiler. c. Zwei Märtyrer. b. St. Gilles. Westfassade. Apostel am Zwischenpfeiler rechts neben dem Mittelportal.
- Tafel XXXIV. a. Arles. Musée lapidaire. Rasende Mänade i. d. Art des Skopas. b. St. Gilles. Mittelportal, rechtes Gewände. Apostel Jakobus minor.
- Tafel XXXV. a. St. Gilles. Mittelportal, rechtes Gewände. Apostel Paulus. b. La Charité-sur-Loire. Bischofsstatue.
- Tafel XXXVI. a. St. Gilles. Krypta. Schlußstein im 2. Ostjoch. b. St. Guilhem-le-Désert. Pfeiler und Säulenkapitell. Pfosten mit Ranke. c. St. Guilhem-le-Désert. Fragment von einem christl. Sarkophag. (Drei Männer im feurigen Ofen?). d. St. Gilles. Krypta; Kapitelle, vielleicht vom Lettner. e. St. Guilhem-le-Désert. Kapitell und Konsole. f. St. Gilles. Fragment eines Reliefs mit knieender Figur.
-

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

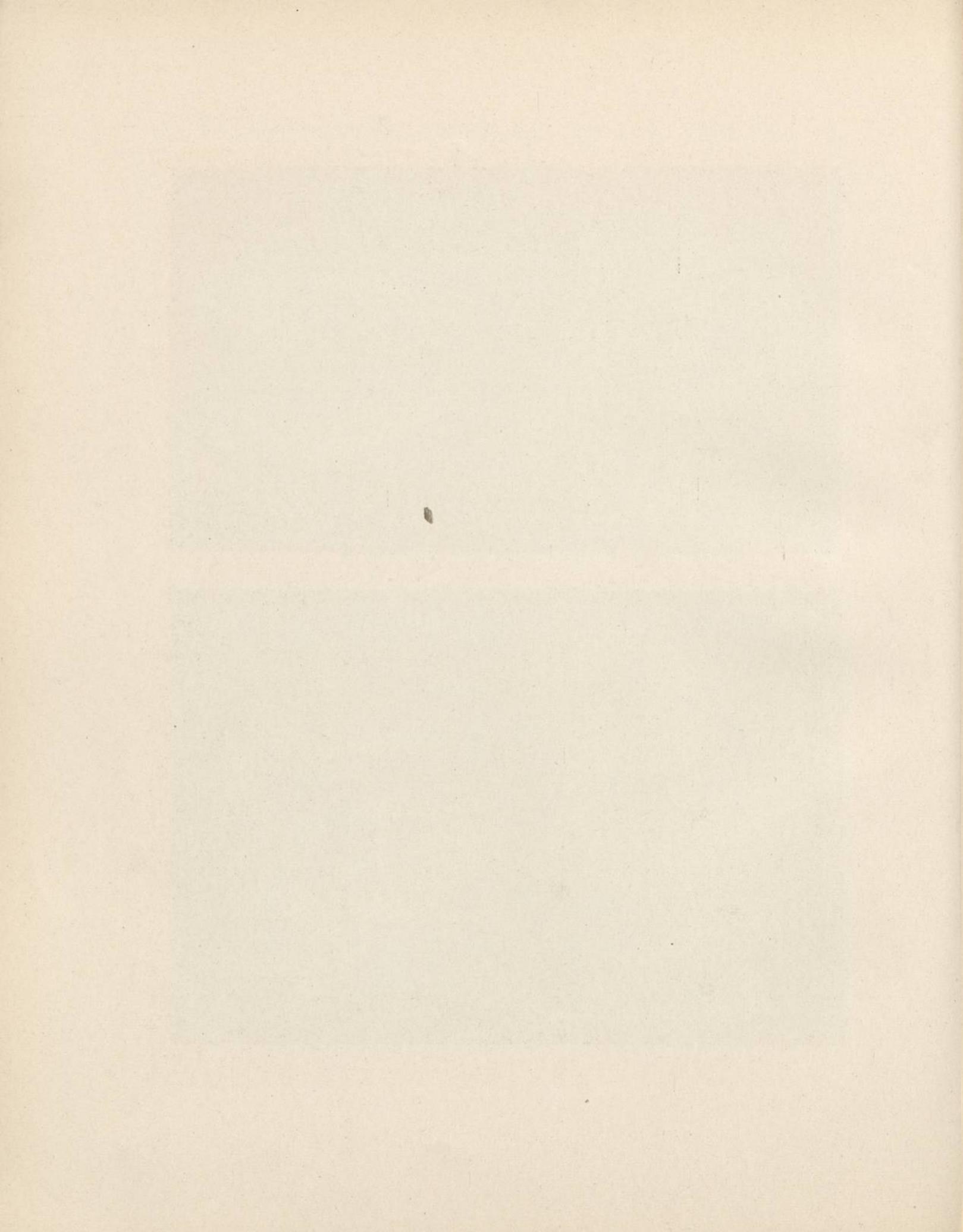
- Tafel XVII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XVIII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XIX. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XX. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXI. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXIII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXIV. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXV. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXVI. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXVII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXVIII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXIX. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXX. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXXI. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXXII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXXIII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXXIV. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXXV. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXXVI. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXXVII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXXVIII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XXXIX. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XL. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XLI. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XLII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XLIII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XLIV. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XLV. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XLVI. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XLVII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XLVIII. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel XLIX. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.
- Tafel L. 2. Gattung: *Phragmites* (L.) Steud.

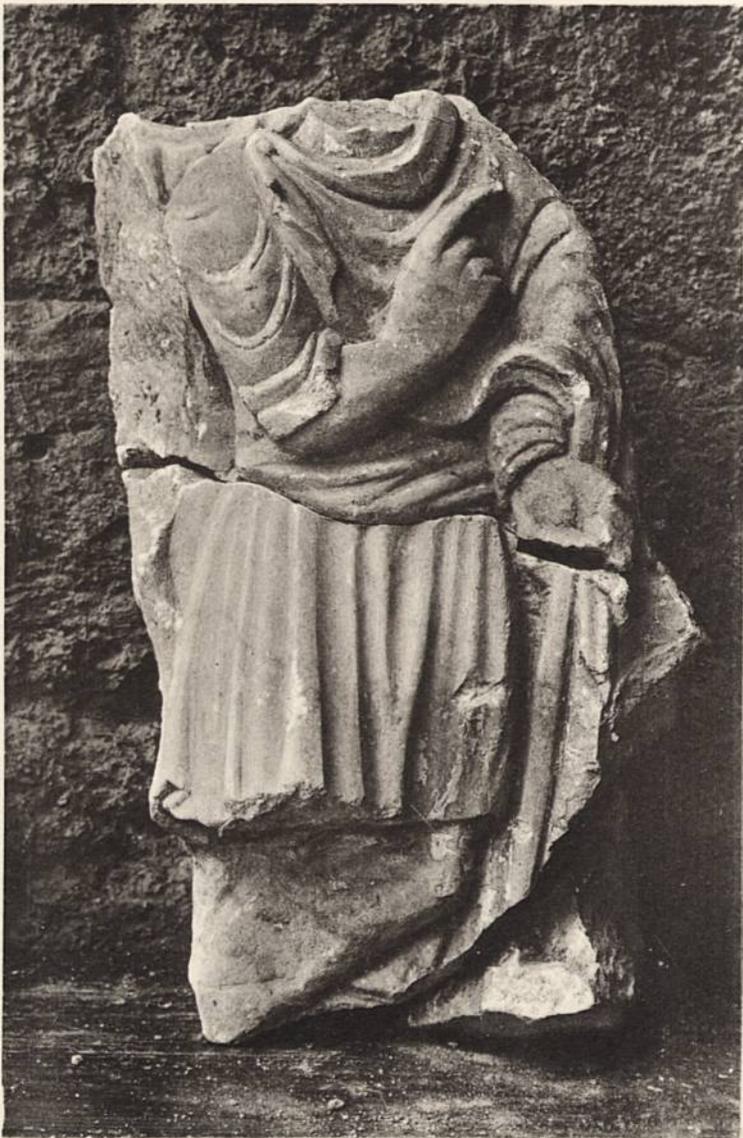


A

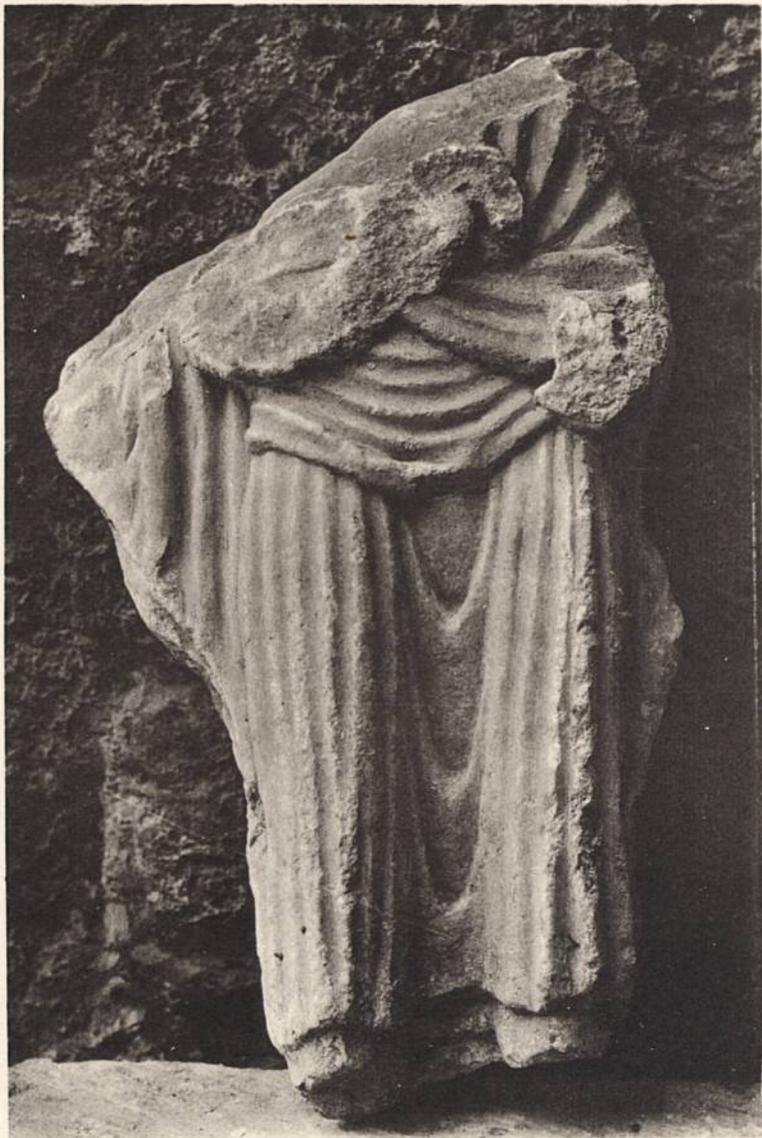


B

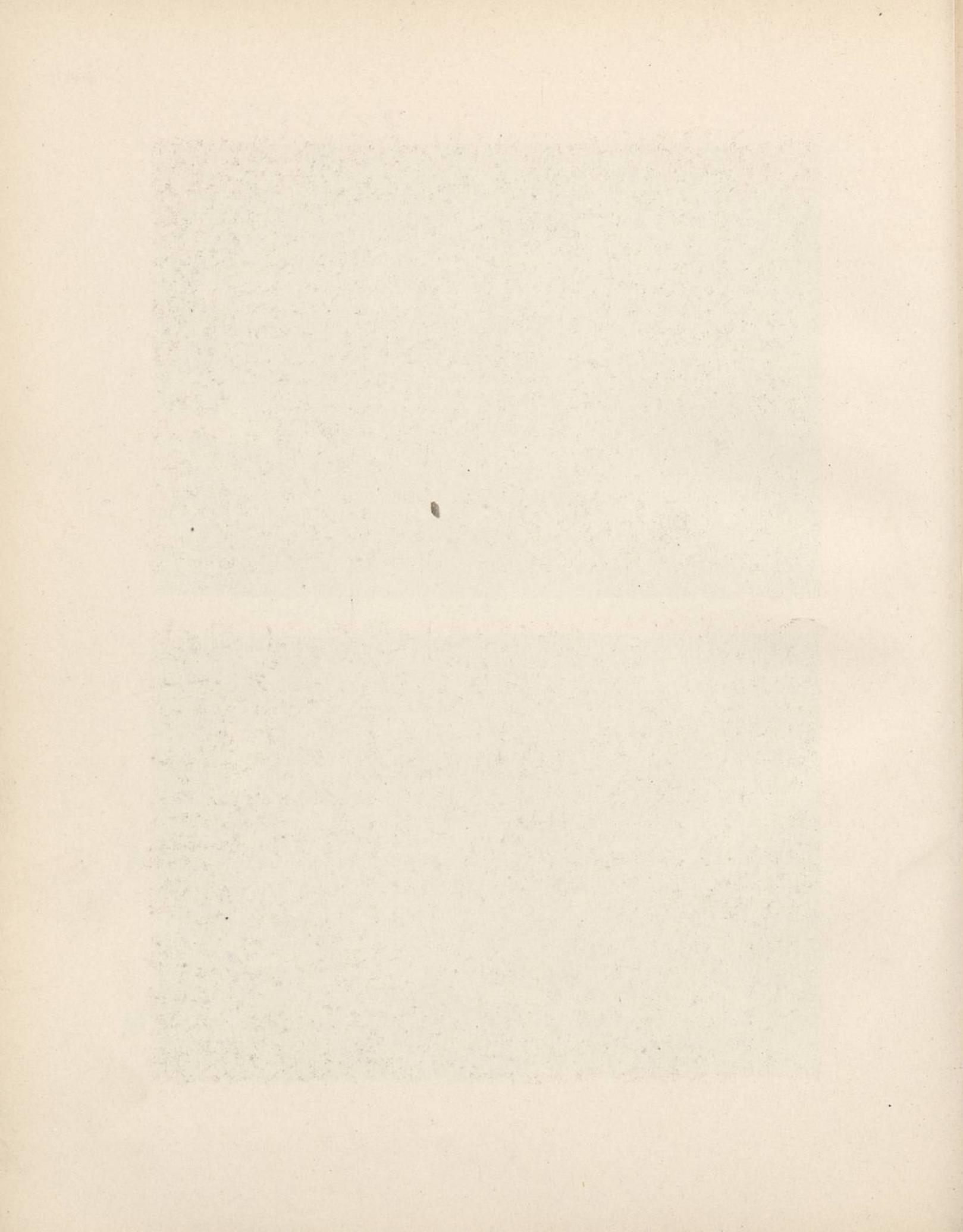




A



B

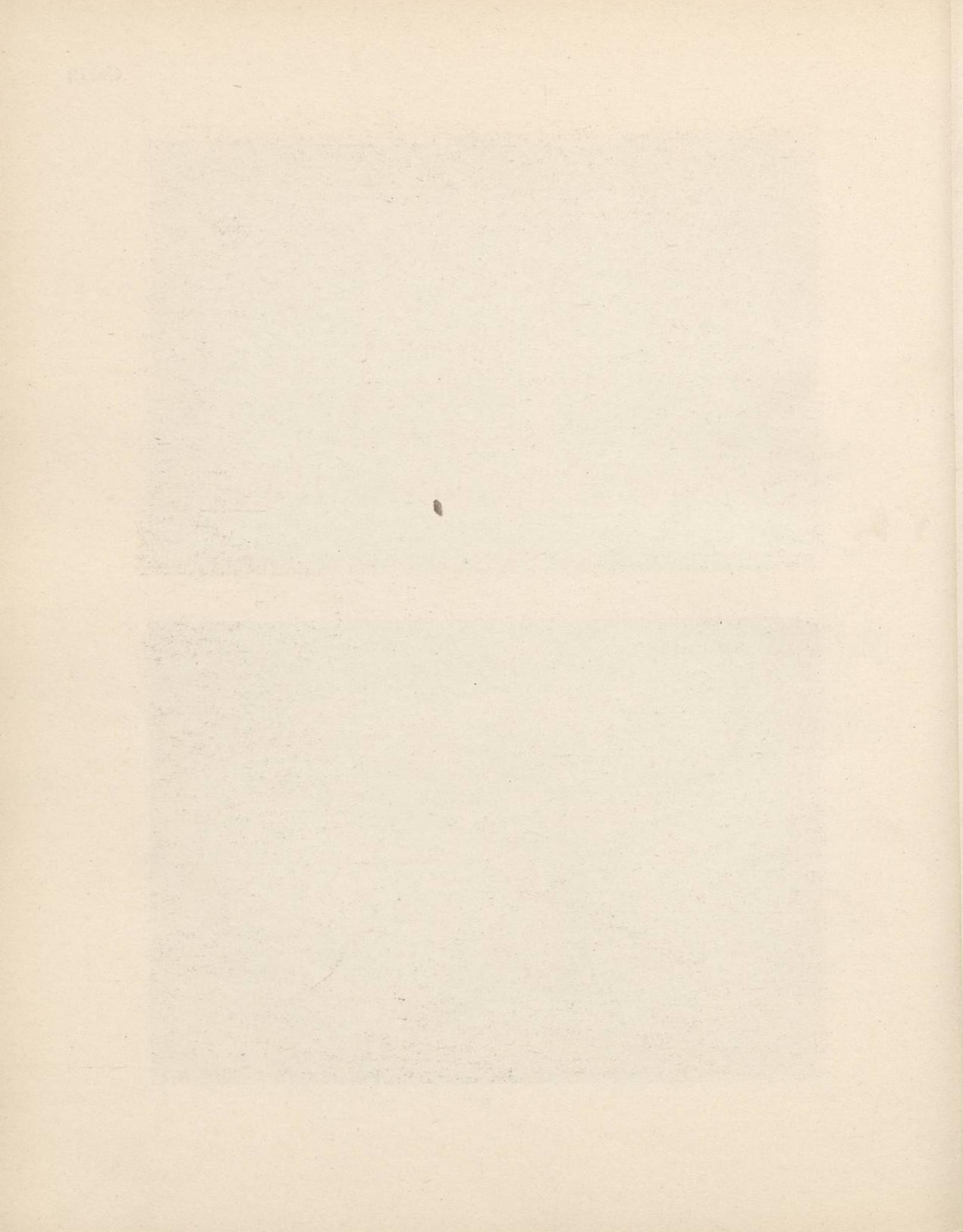




A



B



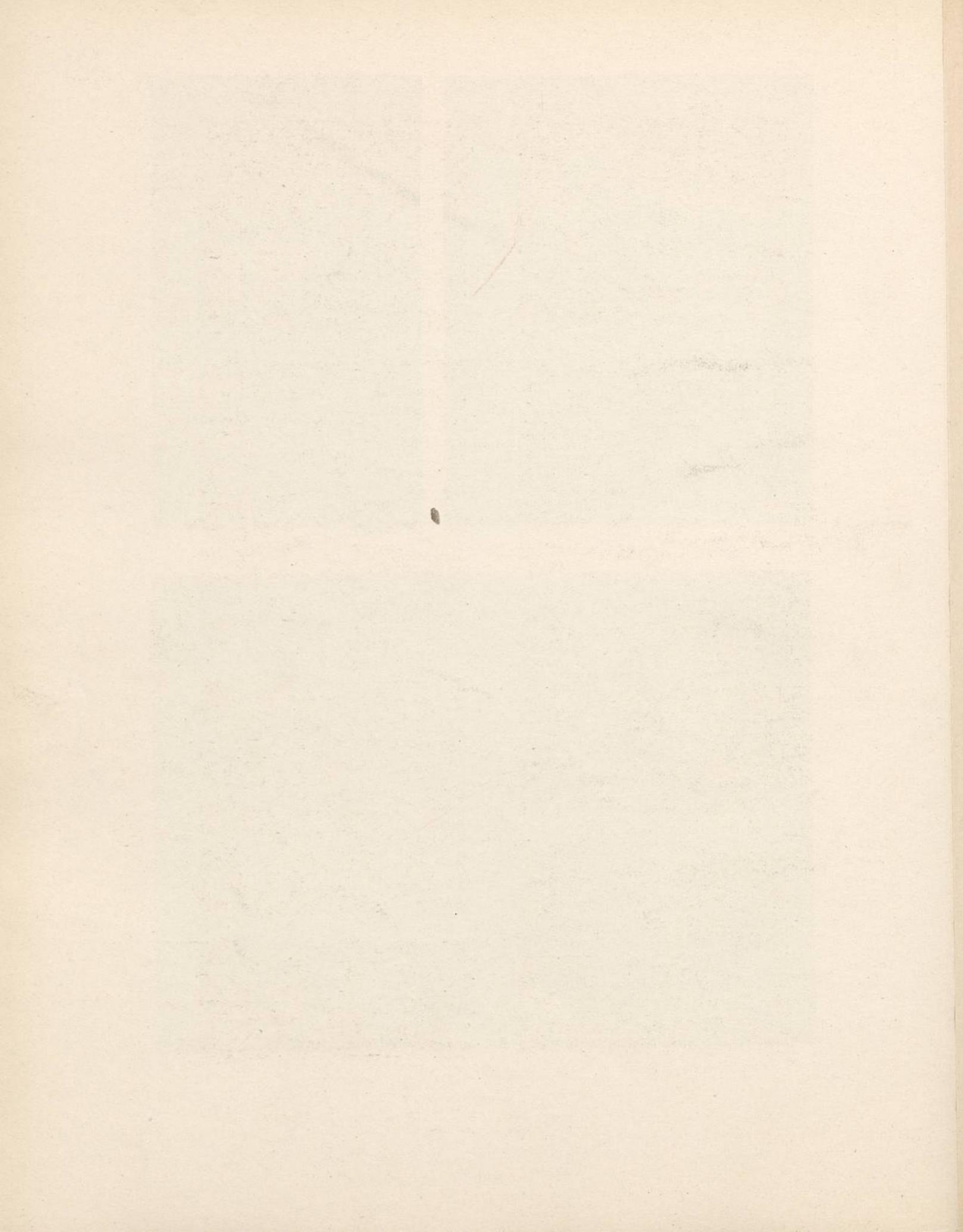


A



B







A



E



B



F



C



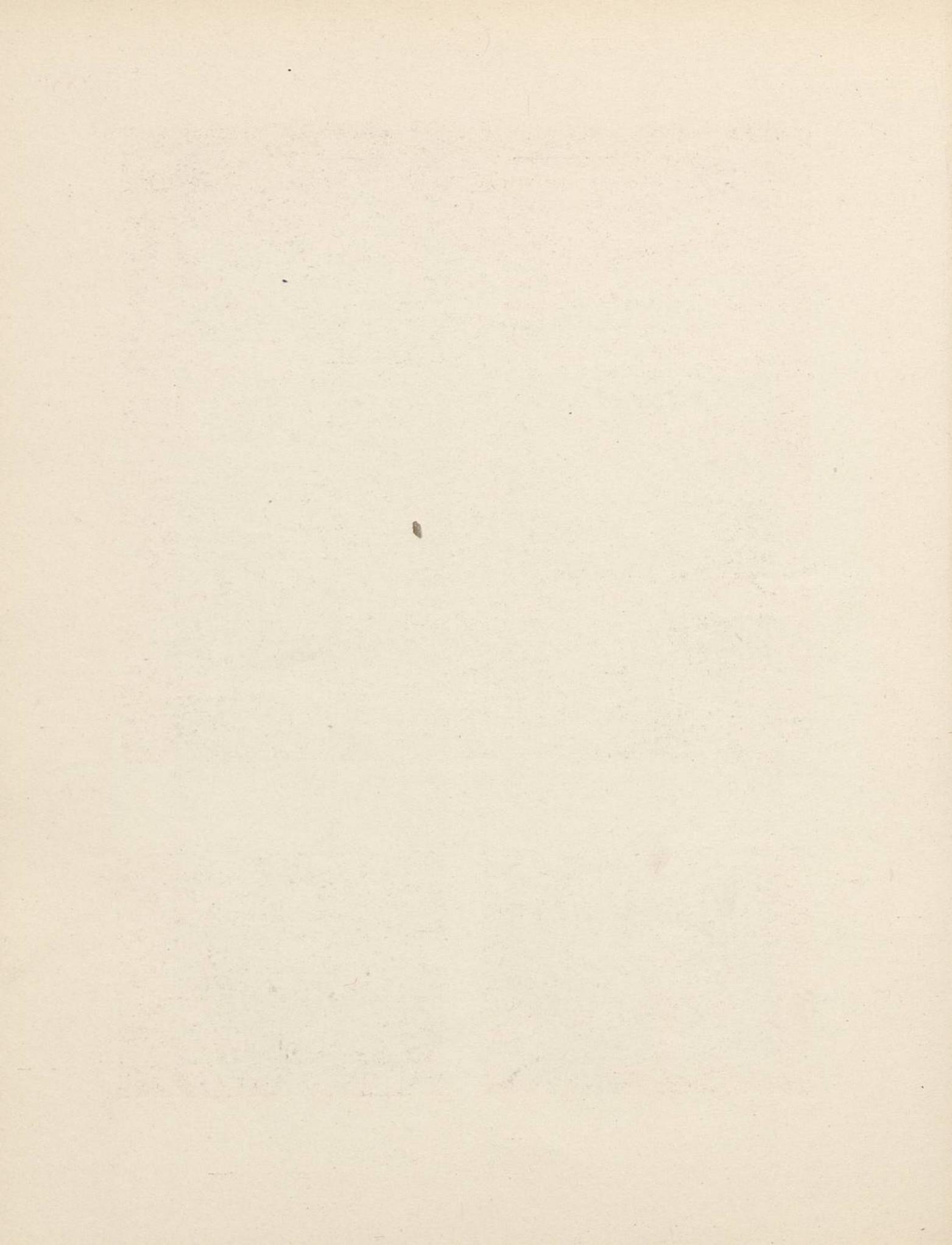
G



D



H

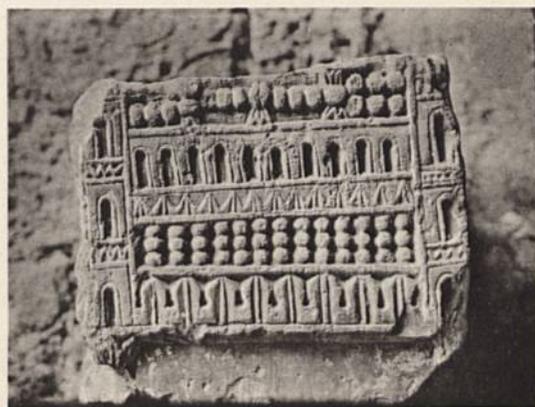




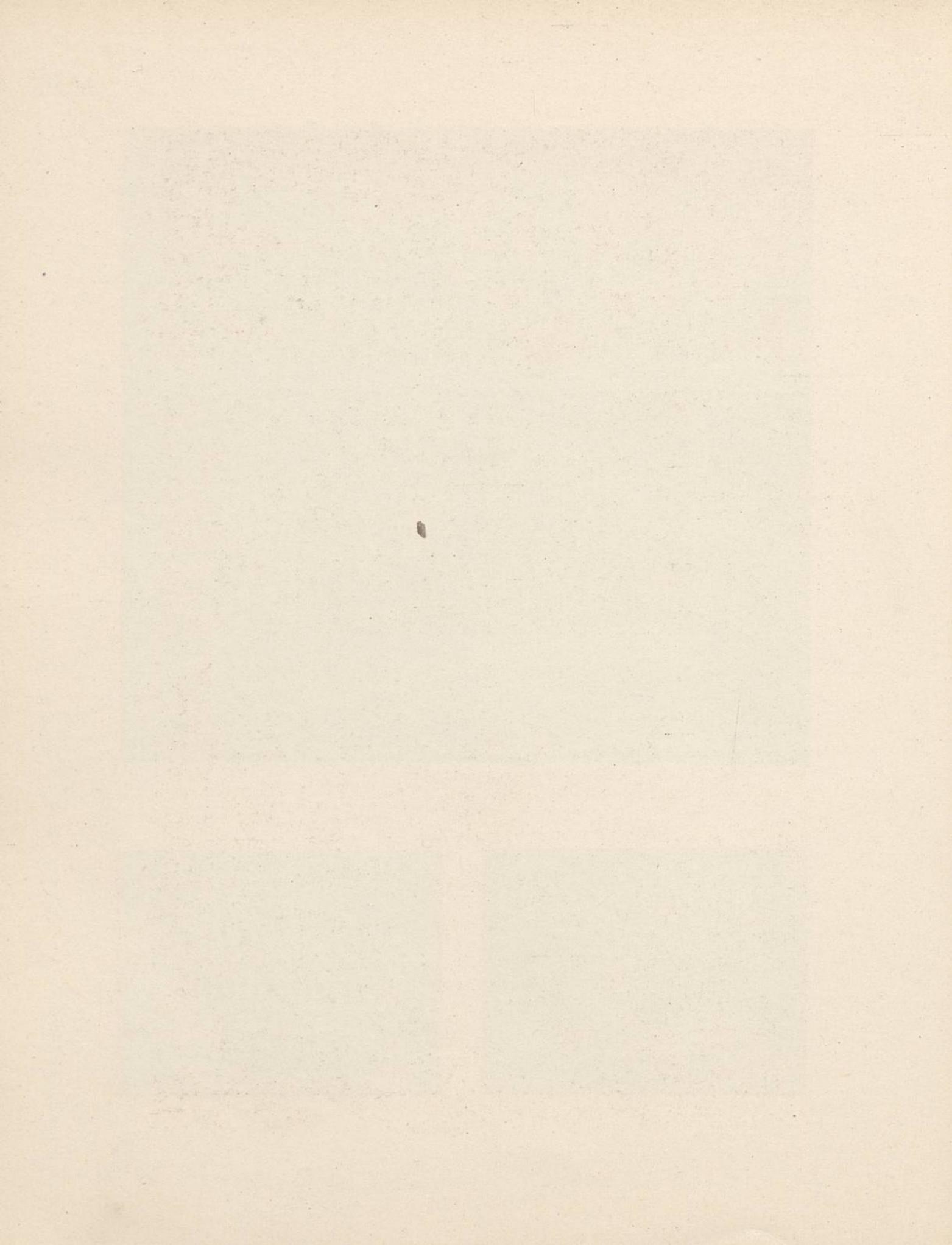
A



B



C

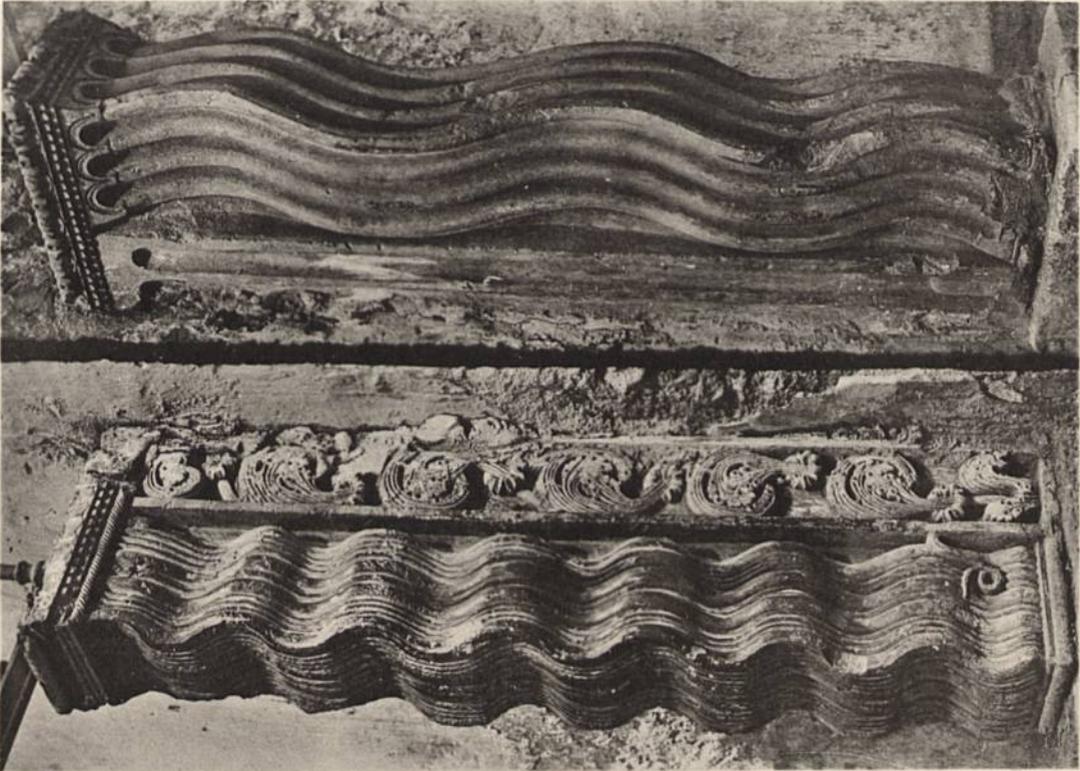




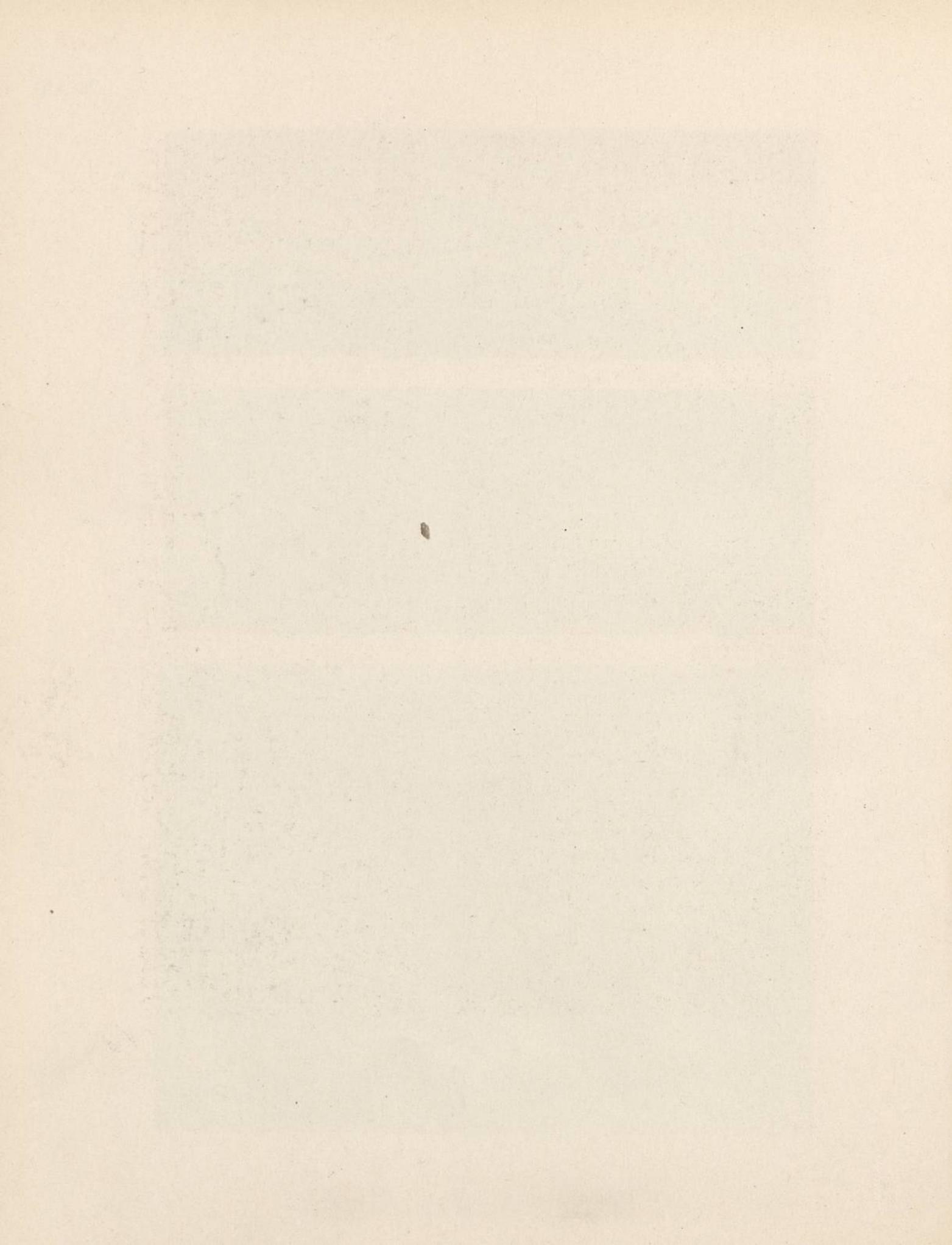
C



B



A

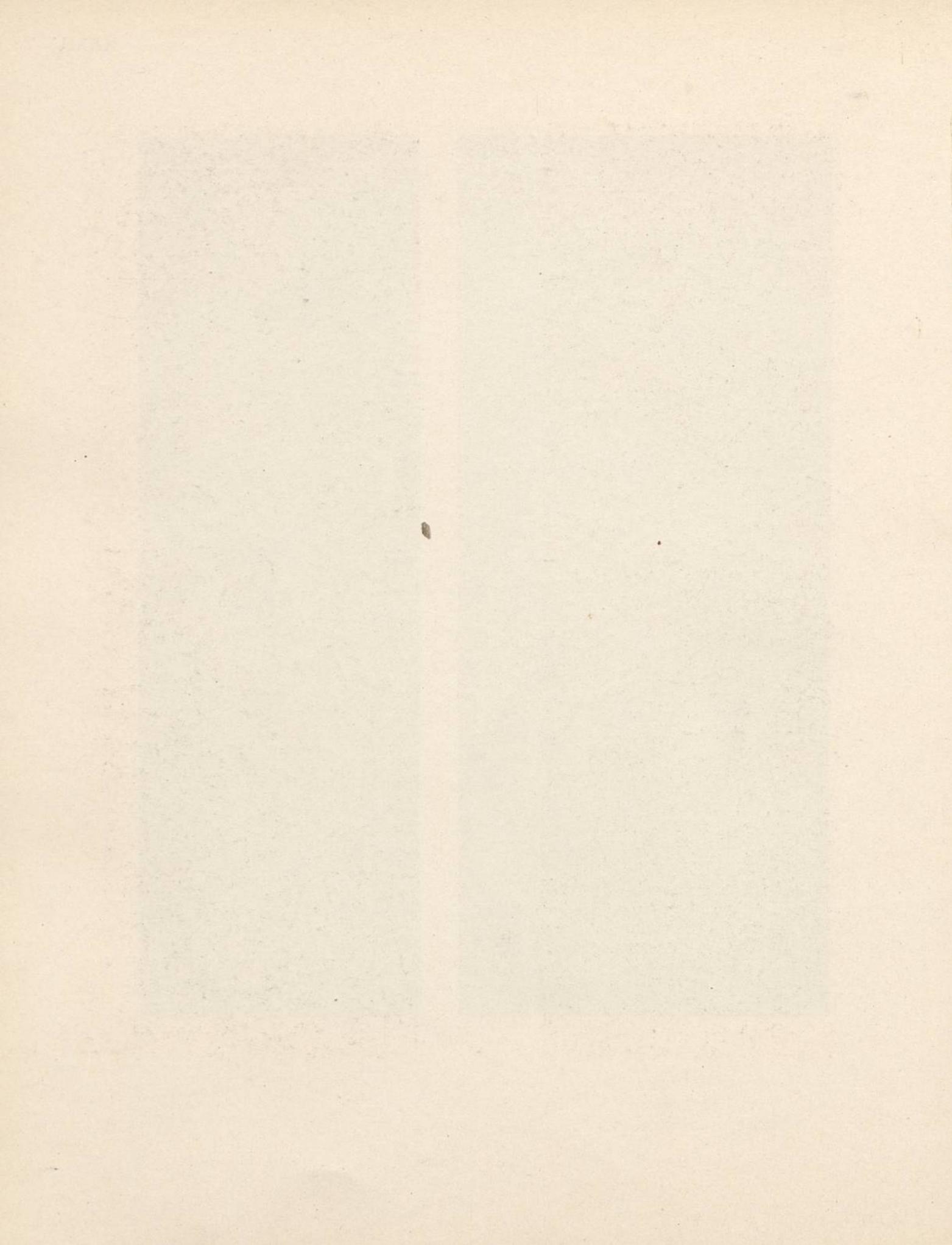




A



B

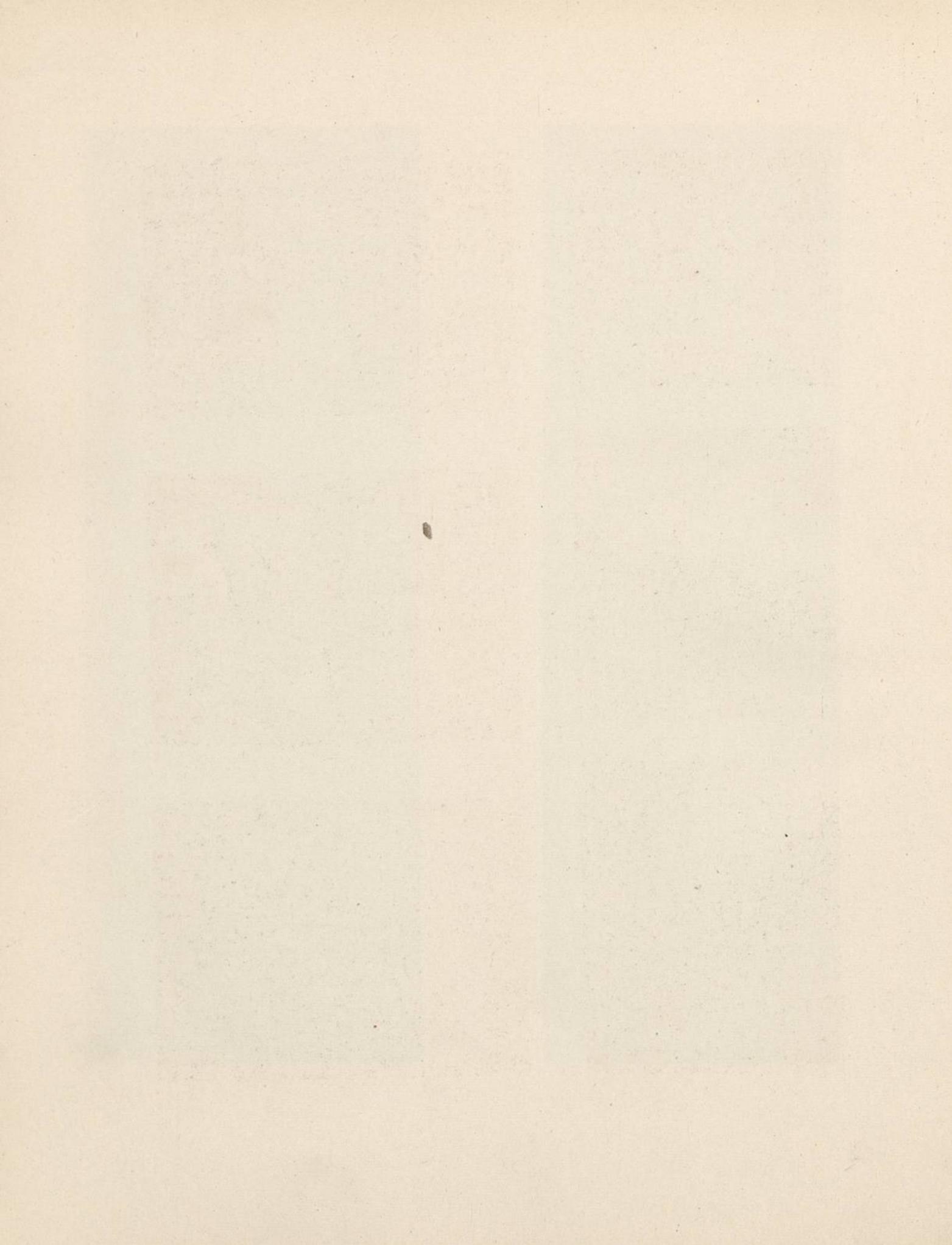


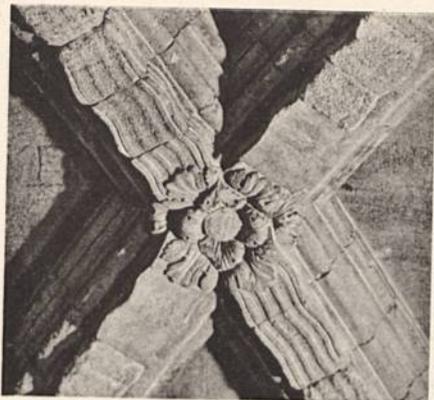


A



B





A₁



D



B



E



C



F



Abb. 2. Haina: Klosterkirche, Mittelschiff nach Osten.

geführte Kapellen (deutsche Beispiele: Arnsburg, Ebrach, Riddagshausen) oder absidiale Ausbuchtung des Presbyteriums (:das erste Altenberg, von ihm abhängig Zinna, davon Otterberg u. a.). Um die Mitte des 13. Jahrh. wird der gotische kapellenbesetzte Chorumgang von den Zisterziensern aufgenommen (:das zweite Altenberg, Marienthal). Der Mangel solcher Raum-

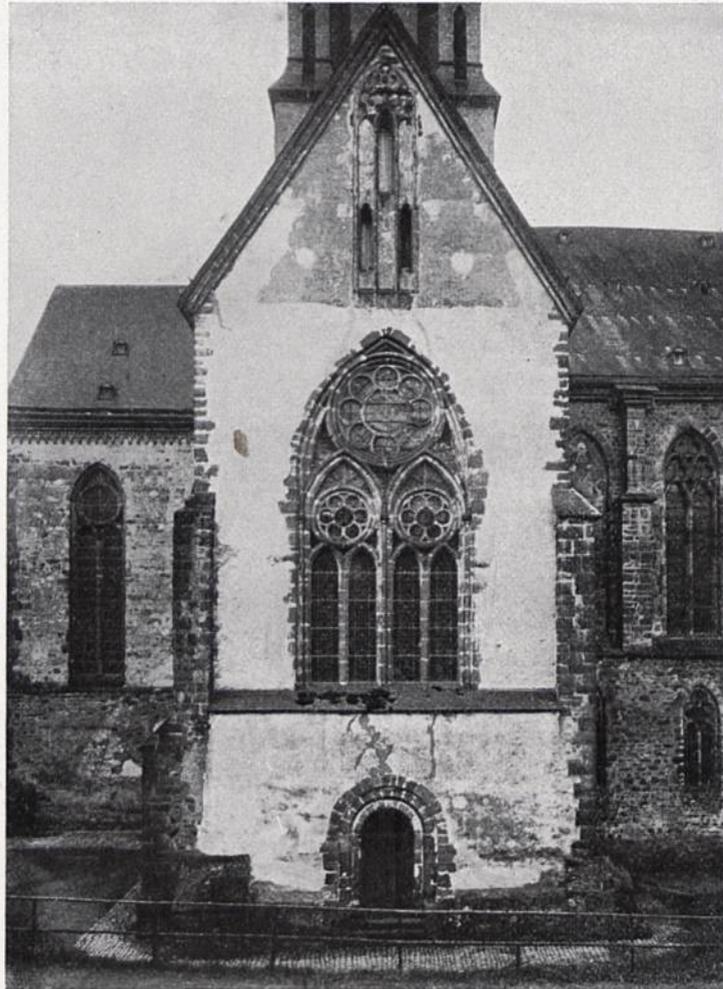


Abb. 3. Haina: Klosterkirche, Nordquerschiff (von Norden).

harmonisierung in Haina läßt gleichzeitige Erbauung von Chor und Halle bezweifeln, läßt vielmehr auf ein ursprünglich anders geplantes, dem Chorschluß entsprechenderes Langhaus schließen. (s. Abb. 2).

Spätromanische Detailformen an den Ostteilen erhärten diese Vermutung: ein rundbogiges Portal (Abb. 3), das aus dem Nordquerschiff zum Friedhof der Mönche führte, Rundarkaden (jetzt vermauert), die aus dem Querhaus in die jetzt abgebrochenen Ostkapellen führten, (Abb. 4), zwei Kapitellkonsolen an der östl. Außenseite des Südquerschiffes (Reste

der Kapelleneinwölbung), ein Rundbogenfries unter dem Dachgesims der Chorseiten. Ein kräftiger Mauerrücksprung trennt von dem durch ihn zum Sockelgeschoß reduzierten Unterbau die Oberteile des Kreuzes.

Diese bringen durchgehend gotische Formensprache in den Details. Die ungegliedert hochgehenden Mauerflächen sind von schlanken, zweige-

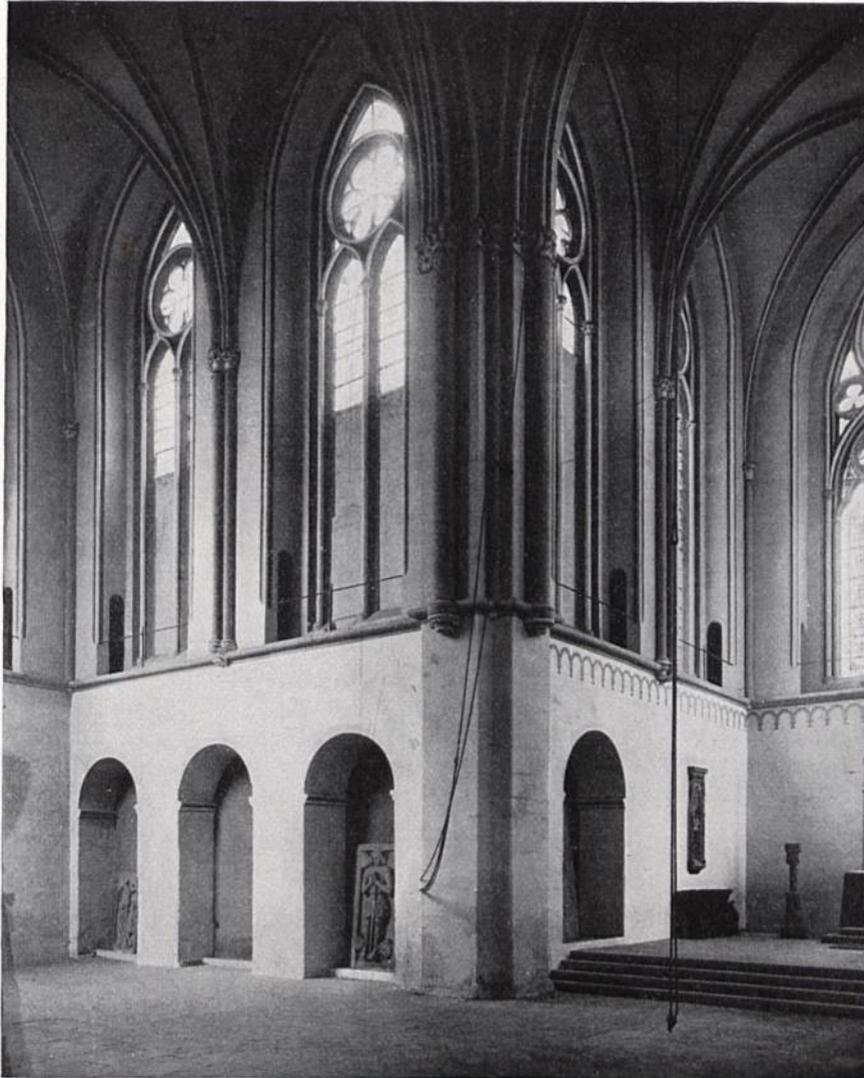


Abb. 4. Haina: Klosterkirche. Chor und Nordquerschiff von Südwesten.

teilten Fenstern mit Kreismaßwerk durchbrochen. Ost- und Nordwand (Abb. 3, 5) haben je ein vierteiliges Prachtfenster mit reichster Maßwerkausbildung. Das Innere ist durch tiefe Nischen, in denen die Fenster liegen, und einen Laufgang am Fuß dieser Nischen lebhaft gegliedert (Abb. 4, 7, 8, 15). Herkunft der westfälisch anmutenden Gesamthaltung und der Marburger Einzelformen ist zu untersuchen.

Der Ansatz der Halle verrät Unsicherheit: außen in der Beugung der Querschiffwestwände (Abb. 9), innen in der ungleichen Höhenlage der Vierungspfeilerkapitelle (Abb. 6). Einstrom Marburger Formenwelt wird stärker: Zweigeschossigkeit, Strebesystem, engere Jochteilung, Gurtprofilierung, Pfeilerbildung. Außerdem zeigt sich in diesen ersten Hallen-



Abb. 5. Haina: Klosterkirche von Osten.

jochen, in der leicht gestimmten Art der Dekoration außen und innen und in der Maßwerkbildung rheinischer Einfluß.

Zwischen 5. und 6. Joch der Halle ist eine Naht zu erkennen (Abb. 10, 11). Während das System des Aufbaues unverändert weiterläuft, läßt Formengebung des Maßwerkes, der Kapitelle und Schlußsteine auf Wiederaufnahme des Baues in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. nach längerer Unterbrechung schließen.

Die Außenmauern der Halle gehen über sockelmäßigen Untermauern aus Grauwacke auf, in Anlehnung an die Form der Ostteile. In den so gebildeten Mauerrücksprung laufen zurückhaltende Strebepfeiler ein. An die Südfront der Kirche schließt sich der Kreuzgang an, der von den nach Benediktinerregel angeordneten Klosterbauten umgeben ist. Von diesen

sind keinerlei für die Baugeschichte der Kirche wichtigen Aufschlüsse her-
zuleiten.

Die Fassade zeigt im Giebelfeld eine Naht (Abb. 1). Die Unsicher-
heit ihrer Formgebung läßt eine Ineinanderschachtelung zweier Planungen
vermuten. Ob die Aufpfropfung des zweiten Planes auf die gesamte Dach-

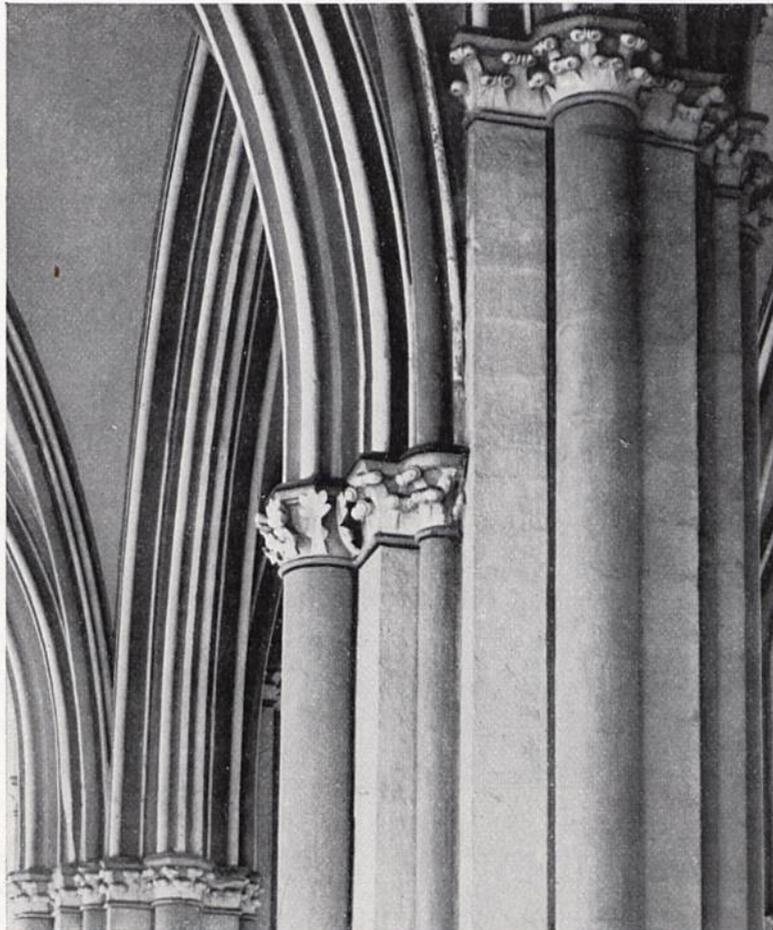


Abb. 6. Haina: Klosterkirche, Nordwestlicher Vierungspfeiler von N.-O.

gestaltung rückwirkte, oder von einer solchen bedingt wurde, ist zu unter-
suchen. Die Fassade weist Detailformen des 14. Jahrh. auf.

BAUGESCHICHTE

1. Spätromanische Bauteile

Urkundlich wird die „Kirche bei Hegene“ zum ersten Mal 1224
erwähnt¹⁾. Eine Urkunde aus dem Jahre 1225 erwähnt die Marienkirche zu
Aulesburg, einem vorangegangenen Gründungsort des Klosters Haina²⁾.

¹⁾ Siehe Regest der Urkunde im Anhang Nr. 1.

²⁾ Aulesburg, Löhlbach und Altenhaina sind die früheren mißglückten Klostergründungen der von
Altenberg/I ausgesandten Mönche.

Der Baubeginn in Haina ist also durch die Daten nicht fixiert, Wohl aber darf man mit ihnen als terminus post quem rechnen.



Abb. 7. Haina: Klosterkirche, Südquerschiff
(mit Einmündung des südl. Seitenschiffs)

Die Erweiterung ist nicht auf nachträgliche Änderung der inneren Aufteilung bei schon stehenden Grundmauern zurückgehen, vermutlich im Zusammenhang mit einem neuen Hochbauplan.

Zu solchem Schluß zwingt auch der Befund des Außenbaues. Der die gesamte Kirchenanlage unterfangende Unterbau weist in seiner ganzen Erstreckung gleiches Mauerwerk auf: Bruchsteinmauerwerk aus Grauwacke, einem Stein, der in der Nähe Hainas gebrochen wird²⁾. Die Obermauern schon der Ostteile weisen völlig anderes Mauerwerk auf (vergl. u.). Auch die nach früher Zisterzienserregel streng eingehaltenen Grundmaße dieses Unterbaues³⁾, die zur Zeit des Aufbaues der Oberteile schon viel willkürlicher

¹⁾ Vor 1700, nicht (wie immer fehlerhaft mitgeschleppt) um 1850 abgebrochen. S. Anhang Nr. 2. Über die Ausgrabungen vergl. Liemke, a. a. O. Eigene Nachgrabungen im Jahre 1920 konnten keine Reste von Grundmauern feststellen. Die Einwölbung ist außer durch Baubefunde (s. u.) auch urkundlich bezeugt.

²⁾ Siehe Anhang Nr. 3.

³⁾ Siehe Anhang Nr. 4.

gehandhabt werden, weisen darauf hin, daß in Haina die gesamten Umfassungsgrundmauern gleich zu Beginn des Kirchenbaues angelegt worden sind¹⁾). Die Planänderung hatte sich also bei ihrer Jocheinteilung dem schon stehenden Unterbau anzupassen.



Abb. 8. Haina: Klosterkirche, Inneres: Nordquerschiff von Süden.

Läßt sich aus diesem also ursprünglichen Unterbau der zuerst geplante Grundriß rekonstruieren? Die bewußt herausgearbeitete Kreuzform²⁾ sowie das Verhältnis der Seitenschiffe zum Mittelschiff wie 1:2

¹⁾ Zu dieser seltenen, doch nicht vereinzelt Bauweise mag die Notwendigkeit, das hier von den Höhenzügen der Hohen Lohe schräg ablaufende Terrain erst einmal gerade zu legen und die ausgegrabene Kirchgrundfläche gegen den Bergnachschieb zu sichern, geführt haben. Wie hoch das vor kurzem erst tiefer gelegte Erdniveau über das Kirchenbodenniveau sich erhob, ist an verschiedenen Merkmalen, z. B. den modernen Stufen des Nordportales, zu sehen.

²⁾ Grundmaße:

	Presbyterium	Kreuzarme	Vierung
Länge Ost-West	11,86	Länge Süd-Nord	12,00
Breite Süd-Nord	8,65	Breite Ost-West	8,80
			Ost-West 8,80
			Nord-Süd 9,00

(durch die Choranlage gegeben) läßt auf ursprünglich geplantes Basilikalschema schließen¹⁾. Da das Vierungsquadrat (9 m im Quadrat) in der Schiffslänge (47,71) ungefähr 5 mal enthalten ist²⁾, darf man die erste Anlage als im gebundenen System beabsichtigt annehmen. Das Basilikalschema im gebundenen System war zu romanischer Zeit im Zisterzienserorden



Abb. 9. Haina: Klosterkirche von S.-W.

beliebt. (Chiaravalle di Milano und Kirkstall, beide nach Schema Clairvaux II, Ebrach, Riddagshausen, Dobrilugk, Eberbach, dieses auch mit dem Über-

¹⁾ Das Schwanken in der Anbringung der Kapitellzone beim Übergang aus den Kreuzarmen in die Seitenschiffe im Innern, das Vorstoßen der Querschiffmauern über die Innenflucht der Langhausmauern hinaus wie in Eberbach, ein Motiv, das von dem die Halle konzipierenden Meister in Rücksicht auf sein durchlaufendes Nischensystem unter dem Kaffgesims rücksichtslos abgebrochen wurde (südl. und nördl. Querhaus-Langhaus Ecke im Innern), und das harte Anstoßen der Langhausmauern an das Querhaus im Äußeren sind weitere Anzeichen der erst in einer späteren Bauepoche erfolgten Planänderung: des Überganges von der Basilika zur Halle. Auf diese Einzelmomente wird jeweils unten eingegangen werden.

²⁾ Die Differenz ist durch Unregelmäßigkeiten in den Pfeilerstärken erklärlich.

schuß eines halben Joches im Westen). Der Unterbau bezeugt also den ersten Plan einer romanischen Basilika nach frühzisterziensischem Muster.

Die späte Anwendung dieses längst überholten Grundrißes (nach 1224) befremdet¹⁾. Weiterschleppen alter Pläne von früheren Gründungsversuchen her ist nicht anzunehmen²⁾. Man hat hier die Wirkung jener Reaktionsströmung zu sehen, die um diese Zeit den Orden durchzieht³⁾. Im Zurückgreifen auf alte Grundriß-Schemata findet sie einen formalen Niederschlag.

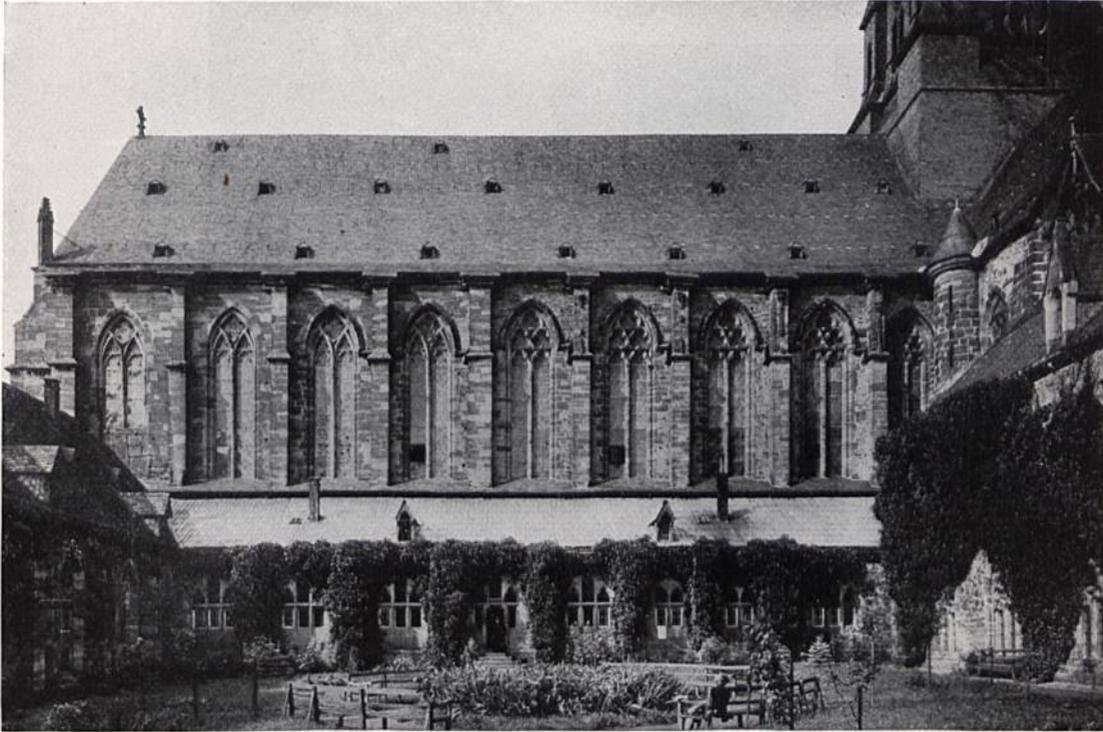


Abb. 10. Haina: Klosterkirche, Äußeres der Halle v. S.

Können die spätromanischen Detailformen der Ostteile mit dieser ursprünglichen Plananlage in Beziehung gebracht und so zu deren genauerer Datierung herangezogen werden? Das kleine Rundportal des Nordquerschiffes (Abb. 3) weist bei roher archaisierender Gesamtform feinere Detailformen auf. Ohne Kapitell- und Kämpferzone führen die dreimal abgetreppten Gewände um die bis zum Bogenscheitel reichende Türöffnung. Darin darf man einen Anklang an das hirsauische Sockelumlaufmotiv sehen, das vom nahen Breitenau vermittelt worden sein könnte⁴⁾.

¹⁾ Zu jener Zeit hatten gerade die Zisterzienser das von ihnen in Pontigny erstmalig angewandte System der durchlaufenden Travée längst internationalisiert. (Vergl. Rose: Die Baukunst der Zisterzienser München 1926, S. 25).

²⁾ Die Klostergründung in Haina war von Altenberg aus neu unternommen worden.

³⁾ Vergl. Holtmeyer: Die Zisterzienserklöster in Thüringen.

⁴⁾ Auf Breitenau wären auch die in Haustein kreuzförmig in die Bruchsteinmauern eingelassenen Vierungspfeiler zurückzuführen. (s. Abb. 8).

Der innersten Abtreppung ist ein Dreiviertelrundstab eingelegt, die mittlere ist karniesartig abgefast und endigt im Schiffskiel. Ähnliche Werkstattspuren finden sich in anderen Details. An den Arkadenbögen der Kapellenzüge (Abb. 4), schlanker als in früheren Zisterzienserbauten (Eberbach), fällt das nur die Laibungsfläche gliedernde, im Karnies geführte Kämpfergesims auf, eine Eigentümlichkeit rheinischen Ursprungs, die (wohl durch Limburg a. d. Lahn vermittelt) in Gelnhausen auftritt (Marienkirche, Westportal im Turm¹).

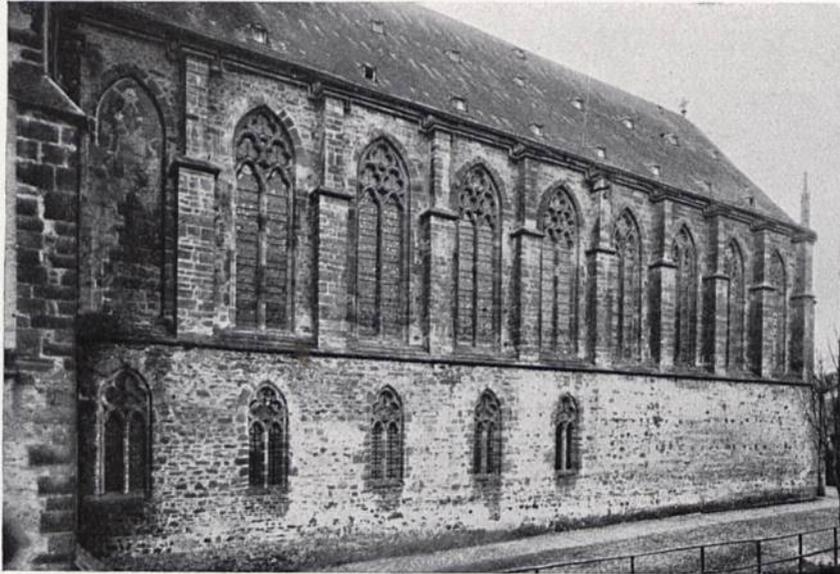


Abb. 11. Haina: Klosterkirche. Äußeres der Halle von N.-O.

Gleiche Werkstattübung zeigen 2 Kapitellenkonsolen (Abb. 13, 14), die sich noch als letzte Reste der Kapellenanbauten an der Ostmauer des Südquerschiffes finden (Abb. 12). Sie sind zwischen (vermauerten) Arkadenbögen in Kämpferhöhe eingemauert, hatten also die als freie Gurte behandelten Scheidbögen der (unter sich verbundenen) Kapellen zu tragen, auf denen die Gewölbe gelagert waren. Diese Gewölbe waren grätig, wie aus den Spuren des Gewölbeansatzes (im Eck von Presbyteriums- und Querschiffswand) und aus dem Umstand, daß auf den Kapitellen für Rippen kein Platz mehr ist, hervorgeht²). Die Konsolen weisen trotz verschiedener Grundformen (Kelchwürfelkapitell ohne Kämpfer und Kelchkapitell mit Kämpfer über der Deckplatte) die gleiche Werkhand auf. Das Kelchkapitell (Abb. 13) vergrößert die in Arnsburg reif plastisch entwickelte Form: die Kelchblätter liegen in Haina nicht hintereinander, sondern

¹) Ihr Vorkommen auch in Treysa: Totenkirche, und Arnsburg: Südpforte, läßt auf eine in dieser Gegend arbeitende Werkgruppe schließen (s. u. S. 14).

²) Solche Verbindung der Kapellen unter sich bei grätiger Einwölbung in Zisterzienserkirchen häufig. (Vergl. Bebenhausen).

flächenhaft nebeneinander, die feine Auskehlung der Blätter, die in Arnburg die erhabenen Rippen und Ränder herauswachsen läßt, wird in Haina durch aufgelegte Stäbchen ersetzt. Dies Stäbchenmotiv stammt aus einer Ornamentik, wie sie auf dem anderen Kapitell (Abb. 14) eigenständig verarbeitet wird. Hier geht dies stäbchenhafte Auflegen auf die spätromanisch

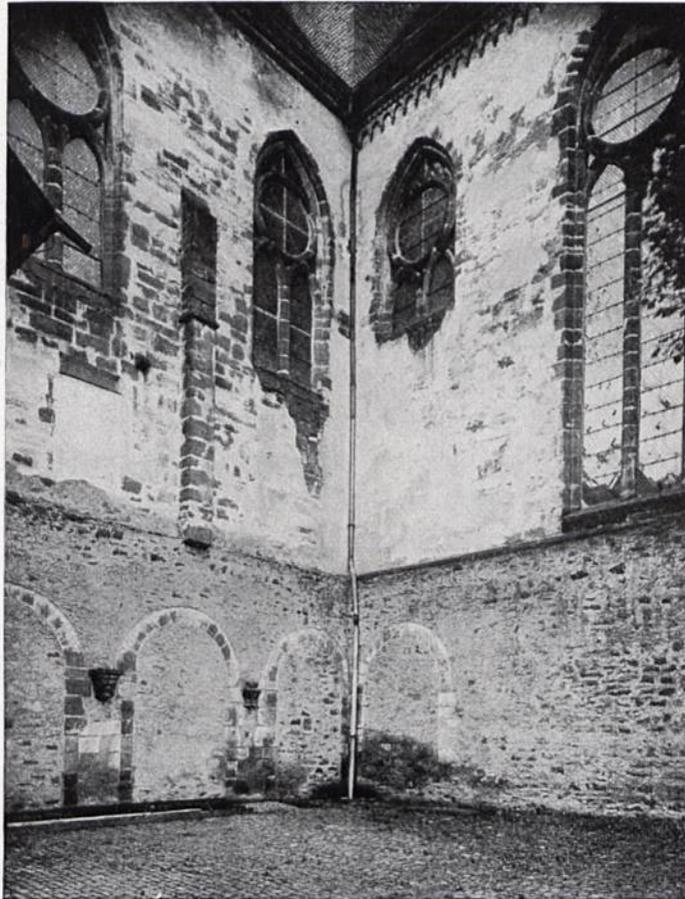


Abb. 12. Haina: Klosterkirche, Ecke vom Chor und Südquerhaus (von S. O.).

flächenhaft arbeitende Rosettenornamentik zurück: von einem die Feldmitte markierenden Blatt ausgehend hängen Ranken zwischen eckbetonenden, senkrecht aufsteigenden Stäben nieder, verzweigen sich guirlandenartig in dreifacher Übereinanderordnung. Die freibleibenden Flächen werden von palmettenartigen Blättern bedeckt. Das mittlere hängt zwischen seinen vom Kapitellrand aufsteigenden Stengeln, die seitlichen kleineren winden sich zwischen ihren aus der ersten Ranke niedergleitenden Stengeln nach aufwärts, in den von der Ranke gebildeten Zwickel hinein. Der zwischen zwei Blattstielenden (nicht auf ihnen) eingelegte Diamantstab ist wieder das Zeichen unverstandener Nachahmung.

Diese Rankenornamentik ist beheimatet im sächsischen Baugebiet¹⁾, von wo es eine südwärts nach Worms und Gelnhausen ziehende Werktruppe ins hessische Gebiet überträgt²⁾. Da schon andere Detailformen der Hainaer Ostunterteile nach Gelnhausen als dem damaligen hessischen Bauzentrum wiesen, (vergleiche auch das kleine, vom Südquerschiff zum Dormitorium



Abb. 13. Haina: Klosterkirche. Kapitellkonsole d. abgebrochenen Ostkapellen (südl. Querhaus)

der Mönche führende, jetzt vermauerte Pförtchen mit seiner im Karnies geführten Profilierung und dem tudorbogenartigen Türsturz, Abb. 7), darf man die in Haina arbeitende Gruppe als einer dort beschäftigten Werkstatt angehörig betrachten. Die hier auffällige Vermischung romanischer Grundformen mit frühgotischen, vergrößert übertragenen Einzelformen könnte sehr wohl Eigentümlichkeit einer



Abb. 14. Haina: Klosterkirche. Kapitellkonsole der abgebrochenen Ostkapellen (südl. Querhaus).

Werkstatt sein, die, spätromanischer Formgesinnung entstammend, in Gelnhausen mit moderner rheinischer Strömung sich vermengt, zum tieferen Sinn dieser neuen Form aber doch nicht durchdringt³⁾.

Dieser Werkstatt könnte auch noch der Bogenfries (vergl. Abb. 12) zugeschrieben werden, der unter dem Dachgesims der Nord- und Südwand des Presbyteriums hinläuft: unter kräftigem Sägefries, um eine Schicht zurücktretend, unprofilierter Rundbogen, an deren Schenkelenden zierliche Kelch- und Schaftkonsolen gefügt sind. Der Gelnhäuser Werkstatt sind solche Friese nicht fremd. Der Aufbau der Oberteile stammt aber von einer späteren Werkstatt. Vielleicht wurde der Fries schon von der ersten gearbeitet, aber erst von der späteren verwendet⁴⁾. Angesichts seiner Ähnlichkeit mit einem Bogenfries am Dom von Münster könnte man ihn allerdings

¹⁾ Vergl. Zinna (Zist. Kloster ger. 1226), Jerichow (Praemonstratenserkloster): Krypta, ein Braunschweiger Kapitell (Sauerland, deutsche Plastik), Merseburg: Domportal, Ilsenburg (beide in Kunstdenkmäler des Kreises Merseburg), Magdeburg: Dom: nördl. Seitenschiff (Hamann, Magdeburger Dom Abb. 136).

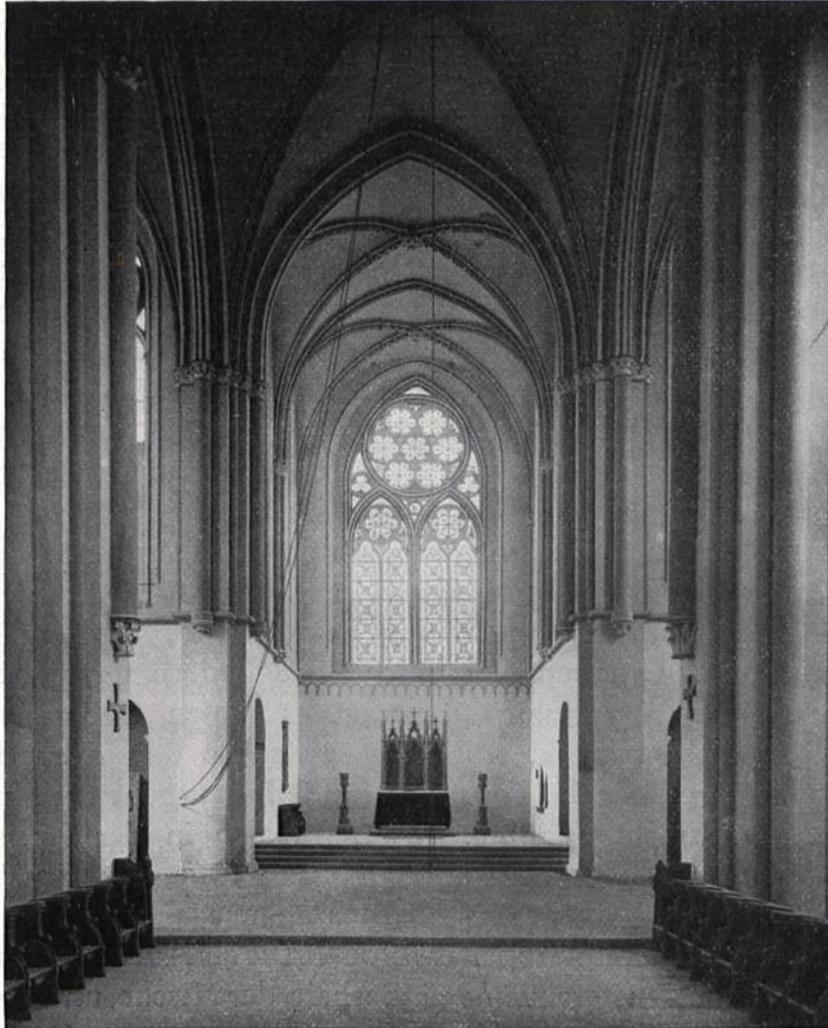
²⁾ Vergl. hierzu Hamann: Deutsche und französische Kunst im Ma. II. Die Baugeschichte der Klosterkirche Lehnin und die normannische Invasion. Marburg 1923. Dort auch Abb. von Kapitellen in Jerichow. Abb. 46, 47, 49.

³⁾ Für die Bautätigkeit in Haina kommt natürlich nicht die ganze von Hamann in all ihren Eigentümlichkeiten aufgewiesene Werkstatt in Betracht, die von Lehnin über Worms nach Gelnhausen kommt und deren Hauptzug der normännische Einschlag ist. Gerade das Fehlen des letzteren in Haina bezeugt, daß hier nur einzelne Glieder, vielleicht einheimische, in der Gelnhäuser Werkstatt geschulte Steinmetzen arbeiten, bei der kleinen Baustelle Haina höchst wahrscheinlich. Ähnliche Ableger der Gelnhäuser Werkstatt finden sich auch im übrigen hessischen Baugebiet dieser Zeit (Treysa, Friedberg).

⁴⁾ Einen gleichen Fries wollen Liemke (a. a. O. S. 20) und Stiehl (Ungewitter und Stiehl: Mustergiltige Kirchenbauten des Mittelalters) im Innern unter dem Kaffgesims des Presbyteriums gesehen haben. Heute ist ein solcher nur mehr in Aufmalung vorhanden, vielleicht an Stelle eines ursprünglichen plastischen.

auch überhaupt erst der nachfolgenden westfälisch beeinflussten Werkstatt zusprechen. Für die Datierung der untersuchten Bauteile trägt er also keine wesentlichen Punkte bei.

Die ist durch den Nachweis der Gelnhäuser Einflüsse für die 30er Jahre des 13. Jahrh. gesichert. Die für diese Zeit befremdende Primitivität des



Ab. 15. Haina: Klosterkirche, Inneres: Blick in den Chor.

Grundrisses ist durch Zisterziensergewohnheit erklärt. Grundriß und erster Aufbau setzen die ursprüngliche Planung einer Basilika im gebundenen System voraus.

Dies anerkannt, ermöglicht die Annahme eines für das Innere gearbeiteten Frieses, was eine Beziehung zu Köln, dessen Kirchen im Innern unter dem Kaffgesims mit umlaufenden Rundbogenfriesen geschmückt waren, ergäbe (Maria im Kapitol. St. Andreas. St. Ursula u. a.). Man dürfte den Rundbogenfries also der ersten Periode zurechnen, bei der schon rheinische Einflüsse (über Gelnhausen) festgestellt worden sind. Der Basilika-plan, der für diese Periode als maßgebend angesehen werden muß, hätte also im Inneren ein Gesims vorgehen, bis zu dessen Bearbeitung man schon gelangt war, als die zweite Werktruppe einsetzte.

2. Aufbau der Ostteile.

Über diesen spätromanischen Teilen setzt — außen durch einen Mauerrücksprung (Wanderleichterung), innen durch ein derbes Kaffgesims (unten flach gekehler Wulst) abgetrennt — frühgotische Formenwelt in westfälisch schwerer Grundgesinnung ein (Abb. 3, 5, 7, 8, 15). Die Außenmauern sind in Bruchsteinmauerwerk, die Ecken in Haustein aufgeführt. Im Inneren nischt sich die Wand in — entsprechend der Fensterbreite — tiefen Rücksprünge, zwischen denen an den stehengebliebenen Mauerstücken die gewölbetragenden Dienstbündel aufsteigen. Durch die Fensterrücksprünge ist Platz gewonnen für einen Laufgang, der die Mauerstücke durchgrabend um Presbyterium und Querhaus herumzieht. Gurte und Rippen der (Bruchstein-) Gewölbe sind gleichmäßig in plumper Birnstabform profiliert. Das Nischen- und Laufgangssystem zusammen mit der Wölbung strafft diesen Oberbau zu einem bewußt konstruktiven Gefüge, das sich von dem kaum gegliederten Untergeschoß scharf absetzt und dieses zu einem bloßen Sockelgeschoß herunterdrückt. Strukture Energie durchsetzt sich mit westfälischer Massigkeit, wie es sich z. B. in der Kombination von Wandflächen und eingezogenen Strebepfeilern ausdrückt.

In seinen deutschen Ursprüngen weist das Laufgangsmotiv nach Köln. Dort hatte St. Aposteln als erste durch Auflösung der Apsidenwand in zwei Schalen, deren innere von Säulen getragen wird, Gewölbeauflager (unter Vermeidung der Strebepfeiler) und Wandgliederung zugleich erreicht. In seinem westlichen Querschiff überträgt es diesen Gedanken aus der Chorrundung in das Rechteck, wobei das zwischen den Kreuzrippen gespannte Gewölbe eine über das Fenstergewände hinausgehende Ausnischung der inneren Mauerschicht erlaubte. Während also in der Apsis die Zerlegung der Mauer in zwei Schichten erst in Höhe der Fensterkämpfer einsetzt, der Fensterrundbogen also noch die ganze Mauerstärke zu durchbrechen hat und so dem Halbkuppelgewölbe direkt als Auflager dient, liegt im Querhaus das gesamte Fenstergewände innerhalb der Nische, und die über ihm sich schließende innere Mauerzone dient als schildbogenartiger Gewölbeträger.

Damit war das Motiv in seinen beiden Grundtypen am Rhein eingebürgert. St. Andreas zieht in seinem Querhaus die Gewölbekappen so tief, daß deren untere Zwickel pfeilerartig auf kurzen Säulen aufsitzen. Doch zur Herunterführung eines pfeilerartigen Mauerstückes, vor das die gewölbetragenden Dienste gestellt sind, wie in Haina, kommt es nirgends. Selbst Westfalen, dessen aufs Massige zielender Baugesinnung man diese Umformung zutrauen möchte, stellt, dem rheinischen Vorbild getreu folgend, zierliche Säulen als Gewölbeträger frei vor eine durch den Laufgang von ihnen geschiedene Mauerschale. (Dom von Münster, Dom von Osnabrück).

Erst St. Georg in Limburg a. d. L. zeigt durch die Einbeziehung der Nische des Obergadenfensters in den Triforienlaufgang ein bis zum Laufgang reichendes Mauerstück zwischen den Fensternischen. (Abgeb. in Hamann und Wilhelm-Kästner: Die Elisabethkirche und ihre künstlerische Nachfolge I Marburg 1924, Abb. 52). Der Ableitung dieses neuen Motives aus Frankreich, wo es Gall¹⁾ als Glied einer folgerichtigen Entwicklung einordnet, möchte man zustimmen, da es Deutschland nirgends vorgebildet hat, auch nirgendwo ein Interesse der deutschen Architekten an diesen struktiv wie dekorativ gleich wichtigen Problemen zu erkennen ist, — wäre nicht Limburg der erste deutsche Bau, bei dem die Möglichkeit dieser Lösung durch die erstmalige Aufnahme des französischen Triforiums nahe gelegt und offenbar sogleich ausgenutzt wurde. Das Ausnischungs- und Laufgangmotiv war den Deutschen von Köln her geläufig. Die besondere Ausgestaltung in Limburg und Wetzlar war durch stilgenetische Entwicklung fast notwendig gegeben²⁾. Doch sei diese Problemstellung hier nur angedeutet. Den Zwecken dieser Arbeit genügt die Feststellung des Laufgangmotives in dieser Ausbildung in einer Gegend, die eine Beeinflussung Hainas nahe legt.

An eine bloße Übernahme ist nicht zu denken. Im Gegenteil, eine erste Gegenüberstellung ließe eher auch bei Haina an eine selbständige Ableitung des Motives aus Frankreich denken. In der Normandie finden sich ähnliche Lösungen. Lessay, noch rundbogig, und Fécamp, schon spitzbogig, haben mit Haina die Ausnischung über das stehenbleibende Fenstergewände hinaus gemeinsam. Limburg und Wetzlar dagegen lassen die Ausnischung in die obere Fensterleibung einmünden, die Fensterbogen selbst dienen also als Gewölbeträger. Auch die reiche Gliederung der stehenbleibenden Mauerflächen, die durch die Verquickung von Nische und Triforium in Limburg und Wetzlar und auch in den von Gall für sie als Vorbilder angegebenen normannischen Bauten erreicht wird, fehlt in Haina wie auch in Fécamp und Lessay, also sowohl in der Normandie wie in der Lahngegend die Parallele zu dem Gegensatz, den auch St. Aposteln zwischen seiner Apsis und seinem westlichen Querhaus statuiert.

Bei dem völligen Fehlen anderer normannischer Eigentümlichkeiten in Haina hat man von einer Ableitung von Lessay oder Fécamp abzusehen. Noch eine andere Möglichkeit direkter französischer Beeinflussung ist zurückzuweisen: die Champagne und ihr folgend die jüngere burgundische

¹⁾ Ernst Gall: Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, Berlin 1915. (Vergl. hierzu Anhang Nr. 5.)

²⁾ Rudimente einer solchen Formengenese, die für diese Anschauung, nämlich eines an dieser Stelle vor sich gegangenen Prozesses der Umwandlung, sprechen würden, könnte man in der hier gewährten Unterteilung der hochgeführten Triforiummittelarkade bzw. herabgezogenen Fensternischen sehen, die wie vom ehemaligen Triforium noch haften geblieben erscheint. Vergleiche hierzu Hamann und Wilhelm-Kästner a. a. O. I. S. 76.

Richtung hatte das Motiv der inneren Laufgänge zur Straffung ihres Systems früh angewandt (Reims: St. Remy, Reims: Kathedrale, Chorkapellen und Querschiff). Von hier hatte es Trier und — das Laufgangssystem nach außen verlegend — Marburg übernommen. Direkte Bezüge sind hier deutlich. In Haina fehlen sie gänzlich. Es genügt, eine Kombination des Limburg-Wetzlarer Systems unter starker Einwirkung des nahen Marburg mit dem Querhaussystem von St. Aposteln festzustellen.

Diese Einflüsse sind an Hand von Einzelformen zu präzisieren. Deutlichste Analogieen mit Marburg bringen hier Gewölbe, Dienstbündelung und Fenstermaßwerk. Die Fenster sind wie die Marburger zweigeteilt, in der Bogenöffnung mit einem vielpaßverzierten Kreise ausgesetzt. (In Marburg nur die Mittelfenster der Konchen durch solche Sechspässe ausgezeichnet.) Pfosten, Kreis und Bogengewände sind innen von Rundstäben begleitet, die in der Kämpferzone kleine den Marburgern sehr ähnliche, fast gleiche, Schaft- oder Ornamentkapitelle tragen. Außen fehlen — im Gegensatz zu Marburg — die Runddienstvorlagen, die Stäbe laufen leicht gekehlt zur abgeflachten Kante. Der Maßwerkkreis sitzt tiefer wie in Marburg, sodaß sein Umfang sich vergrößert, die teilenden Arkaden sich verkürzen (vergl. Westfalen, wo die elegante Gestrecktheit allgemein breiterer, lastenderer Formgebung weicht). Direkter Beweis für die Priorität Marburgs oder Hainas in Aufnahme französischer Formen ist hier noch nicht gegeben.

Die Gewölbe sind unterzogen von spitzbogig geführten Rippen und Gurten, die das unter sich gleiche Profil mit den Marburger Rippen (nicht den Marburger Gurten) teilen: leicht zugespitzten Birnstab. Sie sind, wie die Marburger, in ca. 50 cm dicker Bruchsteinschicht auf Schalug gewölbt¹⁾. Die Kappen sitzen auf den um die Fenster herumgeführten Mauerstücken — denen an den Ecken Rundstäbe eingelegt sind —, nicht auf Schildbögen: eine Inkonsequenz in Bezug auf gotische Sichtbarmachung der Konstruktion. (Auch die Gleichsetzung von Rippen und Gurten durch gleiche Profilierung spricht von geringer Einsicht in gotische Differenzierung).

Die Gewölbedienste sind in den Ecken einzeln geführt, im Zusammenstoß der Joche zu dreien gebündelt. Sie enden auf dem Kaffgesims. Also die Marburger Form mit der Einschränkung zisterziensischer Gewohnheit, die die Herabführung der Dienste bis zum Boden geflissentlich ablehnt. Auf dem Kaffgesims werden diese Dienste mittels ornamentierter oder skulptierter Konsolen abgefangen und eingelagert, für den künstlerischen Eindruck Hainas im Gegensatz zur sonst hier geübten Zurückhaltung im Dekorativen wesentlich.

¹⁾ Keineswegs auf Schwalbenschwanz, wie Liemke (a. a. O. S. 34) angibt. Die Unsicherheit der Gewölbeführung, die Liemke bemerkt haben will (a. a. O. S. 25) und die er für die Priorität Hainas als Ort der Vorübung vor Marburg als beweisend anführt, könnte ebenso auf ungeübterer Nachahmung beruhen.

Vor zusammenfassender Entscheidung ist das Verhältnis zu Wetzlar zu klären. Stiehl¹⁾ und ihm folgend Liemke (a. a. O. S. 66) behaupten die Übertragung der gotischen Maßwerkformen aus Frankreich nach Deutschland durch Wetzlar. Aus der Abhängigkeit des Wetzlarer Choraufbaues von Marburg — über einem auf ursprünglich andere Planung hinweisenden Grund (Rheinische und Wormser Übung) setzt plötzlich eine Marburg kopierende Formgebung ein — muß man auch die Übernahme der Maßwerkformen von dort folgern. Daß Haina diese Formen auf dem Umweg über Wetzlar aufgenommen haben sollte, wäre nur bei zu starker Betonung seiner Beeinflussung durch das Wetzlarer Laufgangssystem anzunehmen²⁾. Sie verbietet sich angesichts der gemeinsamen Abstammung der beiderorts tätigen Meister aus Westfalen. Die Fragestellung bleibt also auf das Verhältnis von Marburg und Haina beschränkt.

In Marburg sind Wölbung, Dienstführung, Fenstermaßwerk aus einem Guß mit dem Wandsystem konzipiert, in allen ihren Teilen gotische Konsequenz in reifer Formung ausdrückend. Haina über-



Abb. 16. Haina: Klosterkirche. Südl. Seitenschiff gegen Osten.

nimmt Einzelheiten und paßt sie seinem Charakter und System mehr oder minder gut an, z. B. die Dienstbündelung. Zweifellos hätte eine Zusammenfassung der Rippen in einen kräftigen Dienst, oder die Hervorhebung eines kräftigeren Mitteldienstes dem

¹⁾ Berichte über die Wiederherstellung des Domes in Wetzlar. Im XI. Jahresbericht über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalspflege in der Rheinprovinz, Bonn 1907.

²⁾ Auf Grund seiner schwereren, im Dekorativen noch die Eigentümlichkeiten des sog. Übergangsstiles verratenden Gesamtformgebung hat man das Wetzlarer Chorquadrat vor den Hainaer Ostteilen anzusetzen. Im südl. Querhaus kehrt sich das Verhältnis um. Die dem Chorquadrat gegenüber einsetzende Vereinfachung an Laufgangsmotiv und Wandgliederung ist fraglos auf das Hainaer Vorbild zurückzuführen, bei dem das System einheitlich konzipiert ist, während es in Wetzlar plötzlich und fremdartig im Bauganzen auftaucht und wieder verschwindet. (Vergl. hierzu und zum vorigen Wilhelm-Kästner a. a. O. S. 90 ff. und S. 114 ff.)

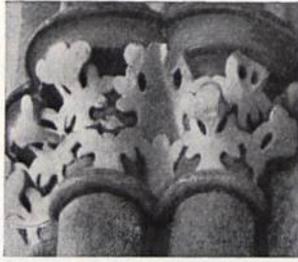


Abb. 17. Haina: Klosterkirche, Chor, Kapitell des südl. Dienstbündels.

Umgestaltung, dem die gleiche gewesen. — Auch das Gewölbe könnte anderswo gesehen worden sein. Doch das eigentümliche Zusammen der übernommenen Motive, das in ein größeres Ganzes verwoben nur in Marburg sich findet, beweist die Abhängigkeit von Marburg.

Dies Ergebnis läßt eine Datierung dieser Bauteile zu. Die Übernahme des Dienst- u. Gewölbesystems in Haina kann nicht vor der vollendeten Ausführung mindestens einer Konche des Marburger Chores stattgefunden haben. Damit ist ein terminus post für den Beginn des Aufbaus der Ost- somit in die mittleren 40er Jahre zu setzen.

Untersuchung der Details hat diese Datierung zu bestätigen. Gleichförmigkeit von Kapitellen und Schlußsteinen in Marburg und Haina, die oft auf gleiche Meisterhand schließen lassen, setzen Bauteile hier und dort in nächste zeitliche Beziehung. Trotz der in Haina geübten, vom Zisterziensergeist diktierten Zurückhaltung im dekorativen Detail gegenüber der

Geiste des Baues besser entsprechen. Der nachfolgende Meister des Langhauses zieht auch — entgegen seinem sonst ins Freiere, Gelöstere gehenden Formensinn — diese Konsequenz (vergl. Seitenschiffe, Abb. 16). Die Maßwerkform hätte auf anderem Wege nach Haina gelangen können. Die

schweren Formensinn des Meisters entsprechend, wäre

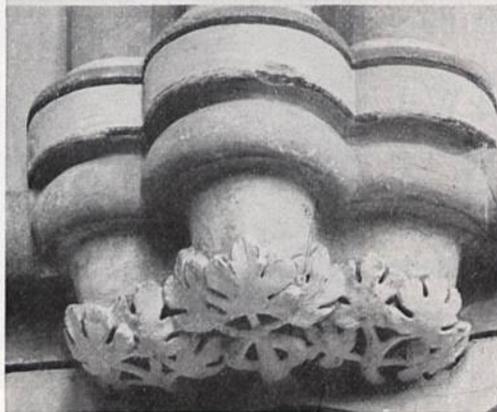


Abb. 18 und 19. Haina: Klosterkirche, Chor.
Abb. 18. Konsole, südl. Dienstbündel.
Abb. 19. Konsole, nördl. Dienstbündel.

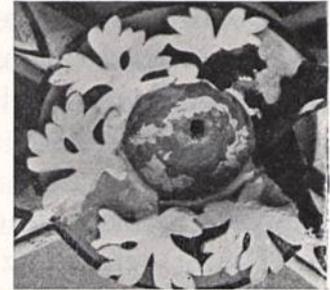


Abb. 20. Schlußstein des nördl. Querarmes, südliches Joch.

teile in Haina gegeben. Bei einem Baubeginn in Marburg nach 1235 wird man jenen erst in die 40er Jahre setzen können. Die Übereinstimmung in Detailformen, die sich unten ergeben wird, schiebt diese Zeitangabe noch weiterherunter, sodaß man den Ausdruck „novum opus“, der sich in einer vom Jahre 1269 datierten Urkunde findet, wohl noch auf die vor nicht langer Zeit statt gehabte Beendigung dieses Aufbaues der Ostteile beziehen müssen. Ihr Beginn ist

Marburger Üppigkeit darf man die gleiche Werkstatt hier und dort am Werk vermuten.

Um diese Beziehungen klarer herauszustellen, wird versucht, in der Fülle der Details nach Meisterhänden zu sondern. Die markanteste Eigenart im Hainaer Kreuzhaus zeigt ornamentale Grundgesinnung bei lebhaftem Sinn für Dekoration, die erst langsam in gotische Plastik hineinwächst: Kapitell und Konsole des südl. Dienstbündels im Chor (Abb. 17, 18): flächig gegebene, innen durch schwere Rippenkehlung gezeichnete Blätter mit abgerundetem Rand legen sich der zu schmückenden Körperform reich an und überlappen ihre Ränder. Schlußstein des nördl. Querarmes, südl. Joch (Abb. 20): dreilappige Blattform, ornamental gegeben, um den als Ring zusammengelegten Stengel gereiht. Konsole am nördl. Dienstbündel im Chor (Abb. 19): Motiv der Stengelüberkreuzung bringt kräftigere Plastik der Körperform. Ähnlich in ihrem reichen, ans Romanische anklingenden Formenduktus die beiden Konsolen unter den Diensten des nordöstl. Vierungspfeilers, die aus übereinandergelegten Ringscheiben „wie gedrechselt“ zusammengesetzt sind (vergl. Abb. 15 u. 38a). Das weich nach unten auslaufende Kaffgesims entspricht gleichem Temperament.

In Marburg treffen wir gleiche Spuren: z. B. Kapitelle der unteren Fenster des nördlichen Querschiffes in der Elisabethkirche (vergl. Hamann-Wilhelm Kästner I a. a. O. Abb. 7a): das gleiche sich an den Kern weich anschmiegende Blatt, dessen runde Endigungen über den Kelchrand lappen; — ähnlich einige Konsolen, die die Wasserspeier an der Südwand der Ostkonche tragen: eine Blattkonsole zeigt die gleiche schmiegsame Art des ornamental gegebenen Laubes. Vergleiche auch die darunter angehefteten Blätter mit denen in Haina unter dem Kaffgesims unter den



Abb. 21–24. Haina: Klosterkirche.
Querschiff: Evangelistensymbole als
Dienstkonsolen

Abb. 21. Ev. Johannes (Engel)

Abb. 22. Ev. Lukas (Stier)

Abb. 23. Ev. Markus (Löwe)

Abb. 24. Ev. Matthäus (Adler)

einmündenden Eckdiensten¹⁾: Blattform und untektonische Art der Anheftung!

In der figürlichen Plastik dieser Marburger Konsolen der gleiche blockgebundene, flächenhaft ornamentale Geist (vergl. die Blattornamentik), wie er sich auch in den figürlich behandelten Dienstbündelkonsolen des Hainaer Querhauses zeigt: Konsolen mit den Evangelistensymbolen: Engel,



Abb. 25. Marburg: Elisabethkirche, Wasserspeierkonsole.

Löwe, Stier und Adler (Abb. 21 – 24)²⁾. Als passende Vergleichsstücke betrachten wir die Engelfigur im nördl. Hainaer Querarm und die Marburger Konsole: niedergesunkener Mann, der von einem Drachen in die Seite gebissen wird. (Abb. 25). Der breite Kopf- typus mit der flächigen Stirn, den wulstartigen Augenlidern und ihren kreisförmig gelegten Rändern, aus denen die Augäpfel kugelig heraustreten, den ornamental gelegten Nasenflügeln, dem eingezogenen Mund und dem rundlichen, stark hervortretenden Kinn, sind beiden gemeinsam. Die Haare hier wie dort in einzelne Lockensträhnen gebunden, nach hinten gelegt, das Gewand knapp anliegend, am Hals von einem punktierten Randband gesäumt. Die Hände fleischig und rundlich, Finger neben Finger liegend, das jeweilige Objekt umfassend, nicht packend, das Ganze breit auseinandergezogen wie vor die Grundform geheftet. Die Darstellung dieser figürlichen Konsolen ist in Haina steifer, fast primitiver, doch verrät sich auch hier künstlerischer Sinn in der Art, wie bei nichtgenügender Formfülle des darzustellenden Symbols (z. B. des hängenden Adlers) der Bildraum durch Verkröpfung des sonst unter der Konsole durchlaufenden Gesimses um deren Kern herum verstärkt wird.

¹⁾ Das Motiv des den Dienst unter dem Kaffgesims unterfangenden Blattes selbst stammt aus Köln (St. Andreas). Da man bei dem hier behandelten Meister sonst keinerlei Kölner Einfluß bemerkt, im Gegenteil ziemlich lokal-gebundene Gewohnheit, muß man annehmen, daß ihm dies Motiv durch Anregung von anderer, auch hier tätiger Seite geläufig gemacht worden ist.

²⁾ Anbringung dieser Symbole an der Vierung ist in Westfalen üblich.

In Marburg verschwinden die Spuren dieser Meisterhandschrift in der südlichen Konche, deren Unterteile noch ihre Tätigkeit aufweisen. In Haina bleibt sie lange zu verfolgen, von diesem Zeitpunkt (ca. 40er Jahre) bis in den Beginn des Hallenbaues hinein¹⁾. Hier muß auf die Ähnlichkeit dieser ornamentalen Art mit Gelnhäuser Ornamentik hingewiesen werden. Als direktes Paradigma sei der Schlußstein im zweiten Joch des Mittelschiffes (also schon aus der Zeit des Hallenbaues) erwähnt (Abb. 26b). Lebhaft konturierte Blätter, um einen ringförmig gelegten Stengel gereiht, überspinnen den ganzen Stein, wobei die vier nach innen gerückten Blätter den Ornamentcharakter betonen. Ein ganz ähnliches Stück findet sich in der Gelnhäuser Marienkirche (Chorquadrat). Die mehr naturalistische Gesinnung hier hat auch in Haina ihre Parallelen: Schlußstein im nördl. Joch des nördl. Querarmes (Abb. 27): noch ringförmig sind hier lebhaft geränderte, in sich dreigeteilte Blätter (Weinlaub) um einen kreisförmig gelegten Stengel gereiht, zwischen sie drängen sich die traubenförmig zusammengefaßten Früchte. Ornamentalisierende Tendenzen wirken ein am Schlußstein des ersten Joches im südl. Seitenschiff: die um einen Stengel kranzartig angeordneten Blätter umschließen eine streng

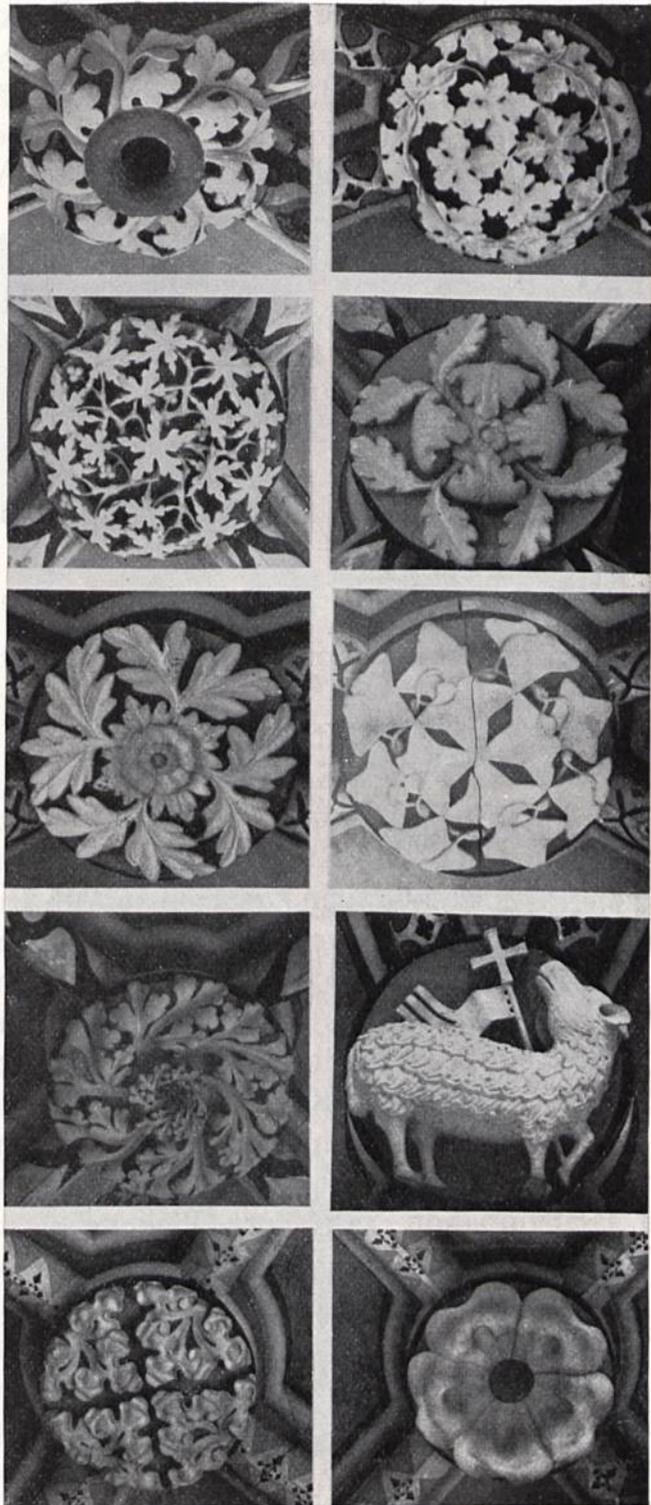
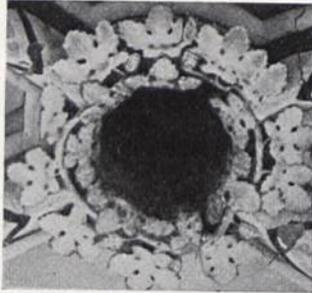


Abb. 26. Haina: Klosterkirche, Schlußsteine.
a. Chorquadrat
b. Mittelschiff: 2. Joch
c. Nördl. Seitenschiff: 5. Joch
d. Südl. Seitenschiff: 3. Joch
e. Mittelschiff: 3. Joch
f. Mittelschiff: 1. Joch
g. Südl. Seitenschiff: 5. Joch
h. Mittelschiff: 5. Joch
i. Südl. Seitenschiff: 9. Joch
k. Nördl. Seitenschiff: 6. Joch

¹⁾ Siehe Anhang Nr. 6.

ornamental gehaltene Rosette. Am Rand sind kleine Rosetten eingefügt (Abb. 28). Ganz ornamental das Blattwerk an der Konsole des zweiten Schiffspfeilers im südl. Seitenschiff (Abb. 29a). Vergleiche den Schlußstein in Gelnhausen: Marienkirche (Abb. 30). Die streng geschichteten Blätter über der Rosette in Haina ganz Gelnhäuser Art.



Haina: Klosterkirche. Schlußsteine:
Abb. 27.
nördl. Querarm, nördl. Joch.

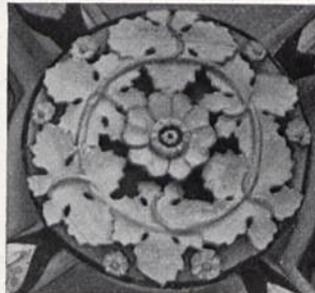


Abb. 28.
südl. Seitenschiff, 1. Joch

Hier überall also ein Nebeneinander von naturalisierender und ornamentalisierender Richtung wie in Gelnhausen, was den über den Hainaer Periodenwechsel hinübergelenden Einfluß jenes hessischen Bauzentrums auf Haina erweist. Auch die hier auftretende Tierplastik (vergl. u.) weist auf die Gelnhäuser Werkstatt, die solche

Anregungen von Worms mitgebracht hatte. Auch durch diese Gelnhäuser Beziehung wird die Tätigkeit an den Hainaer Ostteilen in den frühen 40er Jahren bestimmt.

Ebenfalls nach Gelnhausen weist das kleine Rundbogenportal, das aus dem Kreuzgang ins südl. Seitenschiff führt. (Abb. 32). Zweimal abgetrepppt, Runddienste in den Rücksprüngen, durchlaufende Sockel bzw. Kapitell- und Kämpferzone, über den Diensten auf runden Dienstkapitellen eckige Kämpferstücke. Über der Kämpferzone der äußere Runddienst als dünner Rundstab gebildet, von einem zweiten noch dünneren begleitet, der innere als krabben geschmücktes Band in flacher Rundung um das Tympanon herum geführt. Die freibleibenden Mauerabsätze mit Kehlen und Rundstäben fein profiliert, am Rande von in Wulst und breiter Kehle geführtem Gesims abgeschlossen, das kurz vor seinem Aufstoßen auf die Kämpferzone horizontal nach außen umbiegt und sich am Mauerwerk totläuft. Das Tympanon mit einer Plakette geschmückt, auf der in erhabenem Relief ein agnus dei mit der Kreuzesfahne dargestellt ist. Die Grundform des Portals ist rheinischer Abstammung (Limburg: St. Georg, Andernach. — Westfalen: Herford: Johanniskirche) und als solche dem Gelnhäuser Kunstkreis geläufig. Die in feinem Karnis profilierte Bogenzone und das agnus dei auf der Plakette läßt wieder Gelnhausen als Anreger erscheinen. Die Kapitellornamentik dieses Portals weist nach Marburg. Dort nämlich zeigt sich an dem emporgezogenen Kapitell des nordöstl. Eckpfeilers zwischen Konche und Seitenschiff (Abb. 33) ein Ornament, aus dem Elemente einzeln herausgezogen an dem Hainaer Portal auftreten. Das starr gereifte aufwärtsgestellte, viellappige Blatt mit dem dünnen Stengel in Haina ist die Vergrößerung des

in Marburg zwischen die breiten überschlagenden Blätter gestellten Stengelblattes; die ebenso starr dazwischen gestellten kleineren Lappenblätter entsprechen den in Marburg den Breitblättern vorgestellten. Die einfachen, leichter nachzuahmenden Formen also werden aus dem Marburger Ornament, dessen Zusammensetzung durch die dortige von Reims beeinflusste Ornamententwicklung begründet ist, willkürlich herausgegriffen und einzeln, etwas mager, verwendet.

Diese Abhängigkeit des Ornamentes ergibt die Datierung des Portales, das also nach jenem Marburger Kapitell entstanden ist: Marburger Hallenbeginn um 1260, wodurch sowohl jenes Marburger Kapitell als auch (später) das Hainaer Südportal zeitlich bestimmt werden. Auch die Basenprofilierung (attische Base, zwischen verkümmertem Karies und steilem Wulst tief gekehlt) ergibt in ihrer Übereinstimmung mit dem um die Jahrhundertmitte erbauten Marburger Nord- und Südportal und dem Mausoleum in der Nordkonche (Abb. bei Kästner a. a. O. 15, 16, 29) die gleiche Ansetzung. Gleiche Basenprofilierung zeigen die Hainaer Vierungspfeiler. Der Annahme, diese Pfeiler wären gleichzeitig mit den ähnlich profilierten Ostpfeilern der Marburger Vierung, — was sie also noch der ersten Hainaer Bauperiode angehören ließe, — widerspricht die ausgebildete Kreuzform mit unterschiedenem Pfeiler- (eckig) und Dienst- (rund) sockel, die erst um die Jahrhundertmitte auftritt (Abb. 34, vergl. Herford: Dom). Ihre zeitliche Gleichsetzung mit dem Südportal verlangt außerdem die untere Abschlußplatte der Konsole am südwestl. Vierungs-

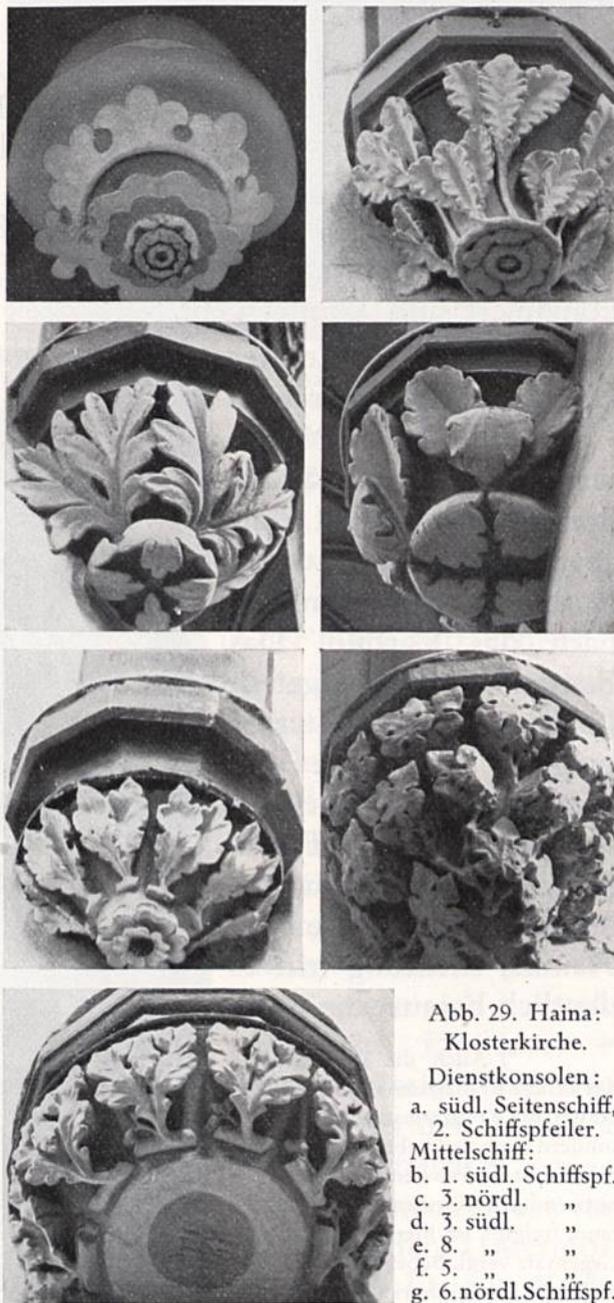


Abb. 29. Haina:
Klosterkirche.
Dienstkonsolen:
a. südl. Seitenschiff,
2. Schiffspfeiler.
Mittelschiff:
b. 1. südl. Schiffspf.
c. 3. nördl. „
d. 3. südl. „
e. 8. „ „
f. 5. „ „
g. 6. nördl. Schiffspf.

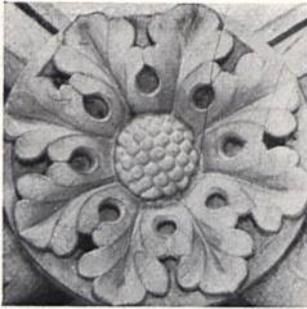


Abb. 30. Gelnhausen: Marienkirche, Schlußstein i. Chorquadrat

pfeiler, auf der ganz ähnlich wie auf dem Portaltympanon (von gleicher Hand?) ein agnus dei mit der Kreuzesfahne dargestellt ist (Abb. 31).

Um der Zusammenfassung der Gelnhäuser Einflüsse willen seien hier auch gleich die beiden Prachtfenster in der Ost- und Nordfassade des Kreuzhauses, die dem Baubefund nach von Anfang an für diese Stellen konzipiert sind¹⁾, untersucht.

Das östl. Fenster (Abb. 5, 15) ist seiner noch unverschliffenen Maßwerkform nach das ältere, den reineren, durch Lokalgewohnheiten noch unbeeinflussten Verhältnissen nach das Vorbild. Das Fenster ist vierfach geteilt (2 Ober- je 2 Unterteilungen). Auch die Verhältnisse der Einzelteile spiegeln getreu die Formgebung des stilreinen vierteiligen Fensters. Aus der Hainaer Richtung tritt es deutlich heraus: die Maß-

¹⁾ Auch die Tatsache, daß das äußere Kranzgesims nicht horizontal um die Kreuzarmstirnseite herum, sondern längs der Giebelsteigung hochgeführt ist und so den für das Fenster notwendigen künstlerischen Flächenraum freigibt, ist hierfür Beweis. Als Gegensatz vergl. Bebenhausen, wo die andere Lösung, horizontale Durchführung des Kranzgesimses, eine andere ursprüngliche Gestaltung, also nachträgliche Einsetzung des Ostfensters, anzeigt. (Ein großer Entlastungsbogen spannt sich in Haina in Höhe der Gewölbezone über dem Ostfenster). (Abb. 5).

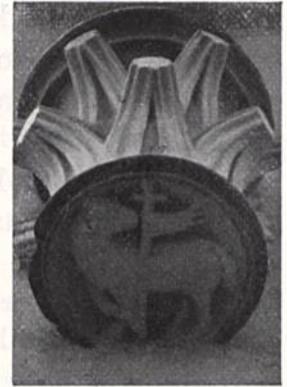


Abb. 31. Haina: Klosterkirche. Südwestl. Vierungspfeiler: Dienstkonsole.

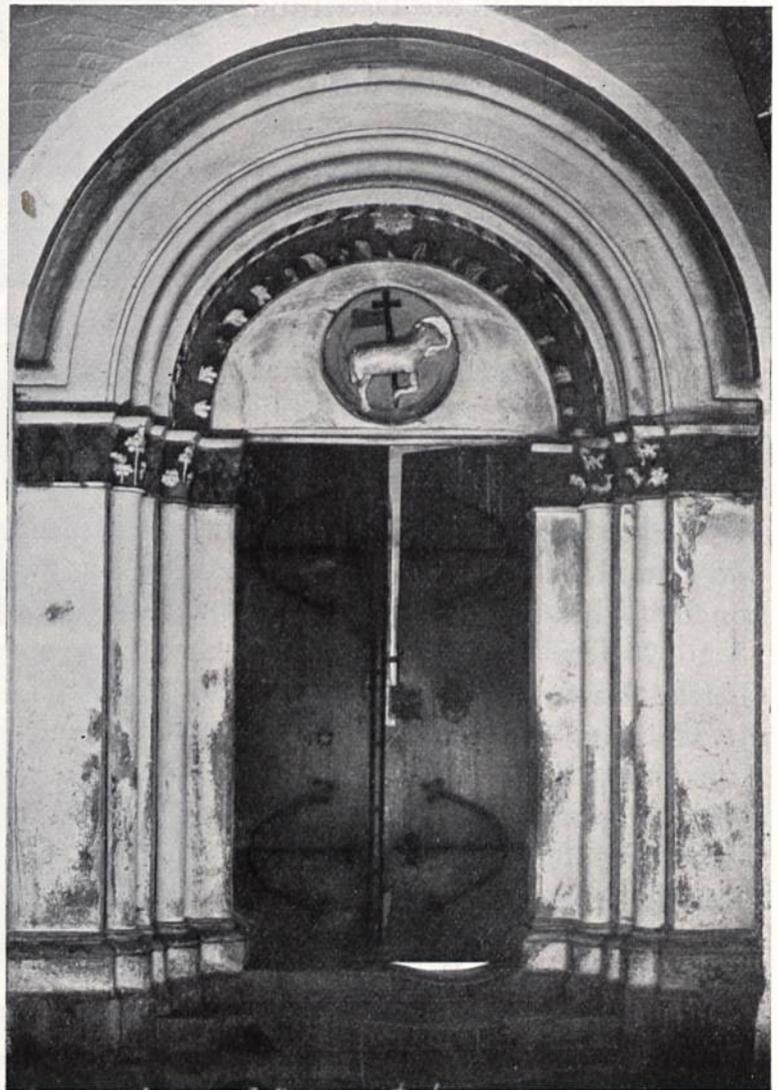


Abb. 32. Haina: Klosterkirche. Portal aus dem Kreuzgang ins südl. Seitenschiff.

werkkreise sitzen elegant auf den unterteilenden Spitzbögen auf, sacken nicht nach westfälischer Art schwer herab. Innen- und Aussen- gewände sind mit zierlichen Rund- stäben besetzt, die in der Kämpfer- zone der Fensterpfosten mit Kapi- tellen (Schafkapitellen an den großen, Schaftringen an den kleinen Diensten) besetzt sind. Die Füh- rung der Einzellinien wahrt die reine Art des Marburger Maß- werkes. Die Hauptform selbst aber ist in Marburg nicht anzu- treffen. Man muß nach Beeinflussung von weither suchen.

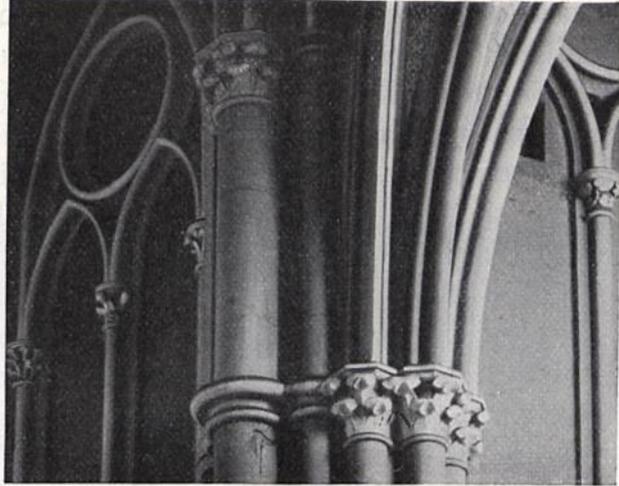


Abb. 33. Marburg: Elisabethkirche, Eckkapitelle zwischen Nordkonche und Nordseitenschiff.

Das mehrgeteilte Fenster ist französische Schöpfung. Der deutsche Südwesten nimmt es dreiteilig in Trier auf und gibt es weiter (Freiburg, Straßburg, Wimpffen a. N. u. a.). Das vierteilige Amienser Fenster hatten als erste fast gleichzeitig und unabhängig voneinander Köln und Altenberg nach Deutschland gebracht. Sollten hier schon die in der Halle auftauchenden rheinischen Einflüsse sich geltend machen? Zeitlich wäre es denkbar, denn wir haben hier die Jahrhundertmitte, den Kölner und Altenberger Neu- baubeginn überschritten. Die Ausgestaltung im einzelnen spricht dagegen: sowohl Köln wie Altenberg verschleifen schon die Maßwerkbögen in ihren Tangenten- Schnittpunkten, und lassen die aufgelegten Rundstäbe und Fenster- pfosten ohne Kapitellabsetzung auslaufen. Eine selbständige Rückbildung zur ursprünglichen Stilreinheit in Haina unter Marburger Einfluß ist kaum



Abb. 34. Haina: Klosterkirche. Pfeilerbasen im Langhaus 2. und 1. südl. Schiffspfeiler und nordw. Vierungspfeiler.

anzunehmen, — (in Mar- burg zeigen sich keinerlei rheinische Einflüsse) — ganz abgesehen von dem Zufall, als der dann das Wiederauftauchen eines nur in Amiens selbst vor- kommenden Unter- mo- tives: der kleinen Kreise in den Zwickeln zwischen großem Maßwerkkreis, Unter- Fensterbögen und Haupt- Fensterleibung an- gesehen werden müßte.

Diese kleine Eigentümlichkeit, in allen anderen gleichzeitigen deutschen Repliken durch Veränderung der Maße verloren oder unterschlagen, dringt auf direkte Ableitung von Amiens. (Offenbach am Glan zeigt in den Fenstern Abhängigkeit von Köln, auch die westfälischen Analogien haben das Motiv vom Rhein übernommen: Münster, Minden, Herford u. a., z. T. mögen sie von Haina beeinflusst sein: Lippstadt mit den Kleinkreisen im Hauptkreis). — Die Unterscheidungen des Hainaer Fensters vom Amienser Urbild — man hat das frühe zu betrachten (Dehio und v. Bezold a. a. O. I 377) — beruhen nur in anderer Ausfüllung des Großkreises —: in Amiens ein Achtpaß, in Haina die Ausziehung der Pässe zu Kreisen, wobei durch die Erweiterung nur sechs äußere, die einen inneren umstellen, entstehen —, in anderer Ausfüllung der Kleinkreise —: in Amiens Vierpaß, dessen Querstellung schon die Beliebigkeit in der Aussetzung mit Pässen andeutet, in Haina Sechspaß —, und in der Brechung der Kleinspitzbögen (,die in späteren Amienser Fenstern ebenfalls durchgeführt wird). Alle diese Veränderungen sprechen eher für als gegen direkte Ableitung. (Erstaunlich angesichts der Tatsache, daß selbst in Marburg direkte Amienser Einflüsse erst später auftauchen. Berührungen mit der Marburger Hütte sind unverkennbar: saubere Führung der Maßwerkprofilierung, Schaftkapitelle. Nichts aber verrät den Weg, den die Form selbst von Amiens nach Haina gegangen ist. Man ist auf Vermutungen angewiesen (: ein Wandermeister, der kurz hier arbeitete, oder ein Hainaer Mönch, der sich die Formen in Amiens aufnotiert hat.)

Das Nordfenster (Abb. 3, 8) übersetzt die eleganten, stilvoll abgewogenen Formen seines Vorbildes mit geübter Hand in die lokale Bautradition. Der Hauptkreis verkleinert sich und buchtet tiefer zwischen die spitzer geführten Krönungsbögen. Deren Kreise sacken nach Art der übrigen Hainaer Fenster tiefer herunter und drücken auf die Unterteilung. Die profilierenden Rundstäbe sind nur im Inneren an allen Diensten mit Kapitellen versehen, außen nur an den Diensten der Hauptunterteilung. Die Tangentenstellen verschmelzen ineinander, was die Ansetzung dieses Fensters nicht vor dem Beginn der Marburger dritten Bauperiode (zwischen 3. und 4. Joch), also um 1270 erlaubt. (Für das andere Fenster bedeutet dieser Marburger Periodenwechsel den terminus ante). Im Inneren laufen die den Vielpässen (achtteilig im Hauptkreis, sechsteilig in den Unterkreisen) vorgelegten Rundstäbe in Tierköpfe aus (Abb. 35 u. 36). Es sind breitgegebene Hundeköpfe, die an Tierköpfe an den Marburger figürlichen Konsolen erinnern, ähnlich denen, die von der Brechung des über das Marburger Westportal herumgeführten Wasserabschlaggesimses herabschauen (Abb. bei Wilhelm-Kästner a. a. O. Abb. 26, 28). Auch die Art der Verwendung als Auslauf eines linearen Gliedes ist hier wie dort die gleiche. Für jene Stellen

des Marburger Westportals ist die Tätigkeit des oben behandelten Meisters gesichert. Man muß ihm also auch die Vielpaßverzierung des Hainaer Nordfensters und so wohl das ganze Fenster zuweisen.

Diese Art der hundekopfgeschmückten Vielpaßausläufe im Fenster hat eine Analogie in St. Jakob in Regensburg. Der viel früheren Aus-

führungszeit entsprechend sind dort Profile und Köpfe mehr in den

Stein gebunden, die Zeichnung der Gesichter noch ganz ornamental und unnaturalistisch unfrei. Doch die Formgedanken sind hier wie dort dieselben.

An eine Abhängigkeit Hainas von Regensburg ist nicht zu denken: keinerlei Formgebung, weder im Großen der Architektur noch im Detail der Schmuckelemente zeigt Parallelen, die eine solche bestätigen könnten. Man muß auf ein gemeinsames Vorbild oder eine



Haina: Klosterkirche. Vierteilige Prachtfenster, nördl. Querhaus
 Abb. 35. Sechspäß mit Tierköpfen im unteren Maßwerkkreis
 Abb. 36. " " " " oberen "

beiden Bauten zum Vorbild dienende Skizze zurückschließen. Die Tätigkeit einer Wormser Hütte in Regensburg weist Hamann nach¹⁾. Ihr mag diese reiche Tierplastik zuzuschreiben sein. Die besondere Art des Fenster schmuckes, für die sich noch in Wechselburg (Schloßkirche) ein Analogon findet, mag aus mitgeführten Skizzen der Wormser Bauhütte stammen, deren Tätigkeit in Gelnhausen schon mehrfach angezogen wurde. Hier also wieder Einflüsse von Gelnhausen.

Nach dieser Zuweisung interessieren die Kapitelle der Dienstvorlagen. Außen sind es wie an dem Ostfenster einfache Schaftkapitelle. Im Inneren begegnen Formen ähnlich denen der übrigen Fenster der Ostteile in unverkennbarer Angleichung an die schmiegsame Art des hier tätigen Meisters. Die zusammengewachsenen Spiralknollenkapitelle verselbständigen die einzelnen Knollen und lassen mehr unter als zwischen ihnen ein breites, weiches Blatt hervorlappen (Kapitell des Mittelpostens).

¹⁾ Vergl. Hamann: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. Marburg 1923, Bd. II S. 103

Die Herzblattkapitelle drehen das herzförmige Blatt um, sodaß die Spitze nach oben gerichtet ist (linkes Kapitell des rechten Unterfensters). Beim Mittelkapitell des linken Unterfensters lappen von den aufbrechenden Knollen allseitig weiche Blätter aus, die Ablösung des Knollenkapitelles durch das Blätterkapitell im ersten Ansatz illustrierend.

Auf dem Gesimse stehen die Dienste beider Fenster auf kleinen Rundsockeln auf. Den abfasenden Rundstab der Nischenkante läßt der Meister des Ostfensters noch durch einen kleineren Rundstab begleiten, der die äußere Kante seinerseits nochmal abfast.

Auf die architekturgeschichtliche Bedeutung dieser Maßwerkfenster mag hier kurz eingegangen werden. Der romanische Kirchenbau hatte die platten Abschlüsse seiner Quer- und Langhäuser auf seine Art unter Wahrung der Vorherrschaft der Mauertrakte durch gruppenweise Anordnung der Wanddurchbrechungen belebt. Die Gotik hatte in ihrem Stammland als Typus der Wandauflösung ihrer Langhausabschlüsse, für dessen Formengnese die diesen Ausgleich fordernde Vertikale der Türme maßgebend gewesen war, schon früh das Rosen- und Radfenster geschaffen und bald auf die Querhausabschlüsse übertragen. Für die einer reichlichen Wandauflösung abholde Zisterzienser Bauweise wird bei der Turmlosigkeit dies Problem, dessen Schwierigkeit auf den Gegensatz zwischen dem geforderten Raumabschluß und der notwendigen Belebung einer platten Wand beruht, dringend. Sie übernimmt das Motiv des Rundfensters (Ebrach, Otterberg) vor 1250 oder behilft sich mit gruppierender Anordnung gotischer Langfenster (Chorin). Erst spät (im zweiten Bau von Altenberg nach der Jahrhundertmitte) geht sie skrupellos zum großen Maßwerkfenster, der anderen Lösung des Problems an gotischen Kirchenfenstern, über.

Für den vielgestaltigen gotischen Ostchor macht die Lösung des Abschlusses nur wenig Schwierigkeit (Mitteljoch des Umgangs). Nur wo bei dem archaisierenden Zisterzienserschema der platte Chorschluß beibehalten wird, tritt das Problem in verschärfter Form auf. Dies trifft nur bei dem Hainaer Bau ein, bei dem allein die Bedingungen derart liegen, d. h. ein romanisches Schema gotisch ausgebaut wird. Hier tritt denn auch, ursprünglich konzipiert, das große Maßwerkfenster auf, eine Eigentümlichkeit innerhalb der zeitgenössischen, eine mutige Neuerung innerhalb der zisterziensischen Bauweise. Ihm folgen in ihren Umbauten Bebenhausen und Eberbach (das erste von Altenberg nur in der besonderen Formgebung, nicht im Baugedanken überhaupt, wie Rose (a. a. O. S. 118) in offenbarem Übersehen Hainas fälschlich annimmt, abhängig). Außerhalb des Ordens konnte dies Motiv bei der fehlenden Voraussetzung des bedingenden Grundrisses kaum Nachfolge finden. Ordensbaugeschichtlich bedeutet es eine weitere Entfremdung von den Grundsätzen Citeaux'.

Haina=Marburg=Wetter.

Im Hainaer Kreuzhause begegnen Detailformen, die ganz gleich in den Ostpartien der Elisabethkirche und der Stiftskirche von Wetter vorkommen. Man muß eine an den drei Stellen arbeitende Werkgruppe annehmen, was den Kreis dieser Kirchen noch enger zieht, und die Datierungsfragen, vor allem die Frage, wo die Hallenform zuerst übernommen wurde, außerordentlich kompliziert.

Es handelt sich um zwei Formen von Kapitellornamenten, die nach Gelnhausen zurückweisen und in ähnlicher Gestaltung häufig im oberhessischen Baugebiet begegnen. Einmal die Knollenform in ihrer noch ganz geschlossenen Gestaltung: zwei breite Flachstengel rollen sich oben zu festen Knollen zusammen, deren spiralförmige Zeichnungen sich gegenseitig tangieren. Einige, sorgfältiger bearbeitet, machen den ornamentgenetischen Vorgang deutlich: die oben sich zusammenziehenden Stengel schlagen um und rollen sich nach entgegengesetzter Seite zu Knollen auf, wodurch die Spiralzeichnung auf der Knollenleibung entsteht. Unten laufen die Stengel getrennt, kurz unter der Aufrollung verwachsen sie. Die größeren Kapitelle sind zweireihig, die kleineren einreihig mit Knollen besetzt.

Die andere hier interessierende Kleinform ist ein Blütenornament, in dem sich um einen knolligen Mittelwulst unten an den Seiten fünf löffelartig gekehrte rund konturierte Kreuzblätter legen. Die Blüten werden von breiten, nach unten ausladenden Stengeln getragen, die in der Mitte leicht gekantet sind. Bei der Übertragung dieser Grundform auf Konsolen, wie es in Haina vorkommt, teilen sich die Stengel an der Kante, sodaß die Blüten wie auf den Spitzen von zickzackgeführten Bändern stehen.

Die erste Form, das Knollenkapitell, findet sich in Marburg an der westlichen Wasserspeierkonsole der Südkonche, also am Ende des Bauabschnitts vor der Halle. In Haina begegnet man ihr an kleinen Dienstkonsolen des Chorrechteckes und an den westlichen Vierungspfeilern. An deren südlichem tritt eine Variation der Grundform auf: der Mittelpunkt der Spirale ist augenhöhlenartig ausgelocht. So auch am nordöstlichen Vierungspfeiler (Abb. 37a). Hier tritt noch eine weitere Umbildung auf: nach dem Umschlagen spalten sich die Stengel: die eine Hälfte eines jeden rollt sich zum Knollen zusammen, die andere verwächst mit der entsprechenden des Gegenstengels zu einem herzförmig vor den Knollen sich legenden Blatt. Am gleichen Pfeiler und am südöstlichen Vierungspfeiler (Abb. 37b) wächst dieses herzförmige Blatt zu einem dreigelappten aus. — In Wetter kommt diese Knollenform an den Kapitellen des Chors vor (Abb. 39a, Vergl. auch Wilhelm-Kästner: a. a. O. Abb. 124).



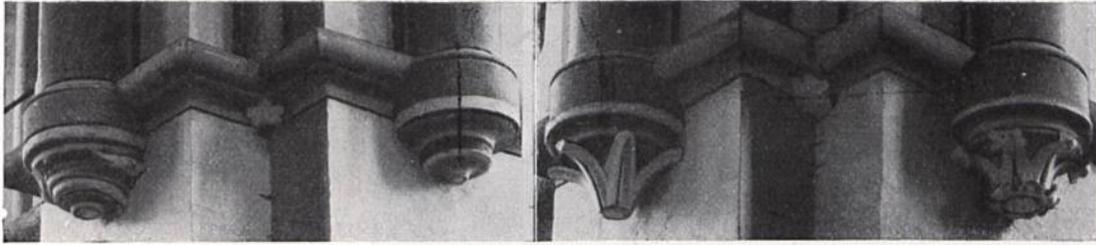
Haina: Klosterkirche.
 Abb. 37. a. Kapitell des nordöstl. Vierungspfeilers.
 b. Kapitell des südöstl. Vierungspfeilers.

Das Blütenornament findet sich in Marburg in der Nordkonche (erstes südliches Oberfenster), ganz gleich in Wetzlar im Chor (Abb. 39 b). In Haina erscheint es am nordwestlichen Vierungspfeiler (Kapitell und Konsole, Abb. 41 u. 42) und am südöstlichen Vierungspfeiler (Vergl. Abb. 37 b).

Resultate für die Datierung der betreffenden Teile lassen sich nur gewinnen, wenn es ge-

lingt, ihr Vorkommen in eine Entwicklungsreihe einzuordnen. Die deutliche Vervollkommnung, die diese Ornamentik von ihrem Auftreten in Marburg über das in Wetter bis zu dem in Haina aufweist, läßt solche Entwicklung, also Zeitfolge, konstatieren. Die betr. Werkgruppe wäre also von Marburg, kurz vor Beginn des dortigen Hallenbeginns (Vorkommen in der Konche!), nach Wetter gezogen und hätte dort Arbeit im Chor gefunden. Das setzt diesen in die 50er Jahre. Dann kommt sie nach Marburg und arbeitet hier schon an der Zurichtung der Kapitellzone der westlichen Vierungspfeiler für die Hallenwölbung.

Aus dieser Wegfolge darf man schließen, daß in Marburg schon an der Halle begonnen wurde, als Wetter noch am Chor baute. Angesichts der durchgängigen Abhängigkeit Wetters von Marburg (:polygonale Umgestaltung des Chors, Fenstermaßwerk in rustikaler Abwandlung des Marburger) ist das durchaus glaubhaft (Anhang 7). Die selbstverständliche Angliederung der Halle in Wetter und die deutlichen Bezüge zu Westfalen, die auf direkte Übernahme der Halle aus Westfalen gedeutet werden könnten, sind gegenüber dieser durchgehenden Abhängigkeit nicht stichhaltig. Auch in Haina ist demzufolge die Halle früher als in Wetter in Angriff genommen worden, — denn die in Wetter noch am Chor arbeitende Gruppe trifft in Haina schon die Hallenkapitelle in Arbeit, — aber wesentlich später als in Marburg. Marburgs Vorsprung ergibt sich eindeutig aus den Kapitellen der Schiffspfeiler und den Schlußsteinen der Hallenjoche, die jeweilig eine frühere Stilstufe als die Hainaer zeigen. (Marburger Schlußsteine in der



a. Nordost
b. Südost
Abb. 38. Haina: Klosterkirche. Dienstkonsolen an den östl. Vierungspfeilern.

ganzen Halle noch ringförmig, Hainaer vom Hallenbeginn ab tellerförmig). Das Verhältnis Haina-Wetter ist durch die oben besprochene Meistertätigkeit hier und dort geklärt.

Die Priorität im Hallenbeginn ist für Marburg also eindeutig festgestellt. Problematisch bleibt noch, wo der Hallenplan erstmalig konzipiert wurde. Allgemeine Herleitung aus Westfalen ist sicher, die Frage, ob über Wetzlar, (wie Kästner a. a. O. S. 74 annimmt) sei hier nicht angeschnitten. Ob der entscheidende Plan zuerst in Marburg oder Haina gefaßt wurde, — Wetter darf als peinliche Nachfolgerin Marburgs bei der Frage wohl ausschalten! — sei hier untersucht.

In Marburg scheint der Plan einer Hallenanlage erst kurz vor seiner Ausführung gefaßt worden zu sein. Das aufgehende System der Zweigeschossigkeit



Abb. 39, a und b. Wetter: Stiftskirche, Dienstkapitelle mit Rippenendigungsfiguren (Evangelistensymbole) im Chor.



Abb. 40. Haina: Klosterkirche. Pfeilerkapitell am südwestl. Vierungspfeiler.



Abb. 41. Haina: Klosterkirche. Pfeilerkapitell am nordwestl. Vierungspfeiler.

druck einer plötzlichen Umorientierung (:erstes südl. Joch außen), die durch das nach Westen fortlaufende System der Ostteile und durch die einmal konzipierten Raumdimensionen nur deutlicher wird in ihrem Kompromiß (Abb. 43, 44, vergl. Abb. 33).

In Haina war schon seit dem Aufbau der Ostoberteile mit dem Anbau einer Halle gerechnet worden. Der Charakter des hier angeschlagenen Systems richtet sich notwendig auf ein Hallenschiff. Das Kafgesims ist viel zu niedrig gezogen, als daß es die Höhe von Seitenschiffen hätte bestimmen können, die der durch die Höhe der Vierung und des Querhauses schon bestimmten Höhe des Mittelschiffes entsprechen hätten. Und das Kafgesims projiziert doch im reifen Basilikalschema die Scheitellinie der Seitenschiffe auf die Mittel- und Querschiffswände. Die tief herabgezogenen Fenster des Querhauses wären im Westen von den ansetzenden Pultdächern der Seitenschiffe überschritten worden. Die Größe ihrer Anlage wie überhaupt der große Rhythmus des Nischensystems verlangt künstlerisch wie technisch die große Fläche der ungebrochenen Hallenwand. Das System der Ostoberteile ist für die ganze Kirche als für eine Hallenkirche konzipiert.

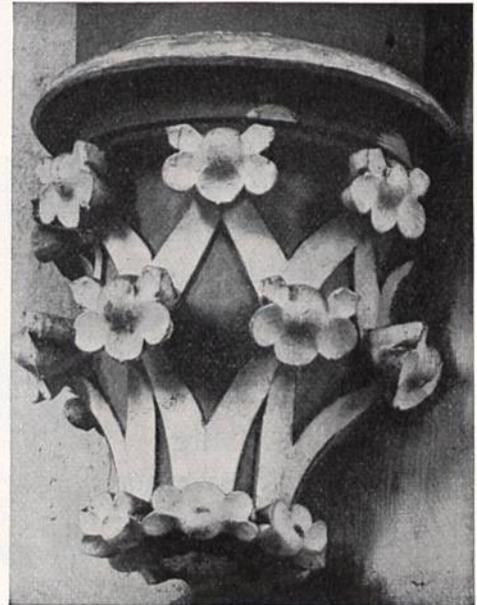


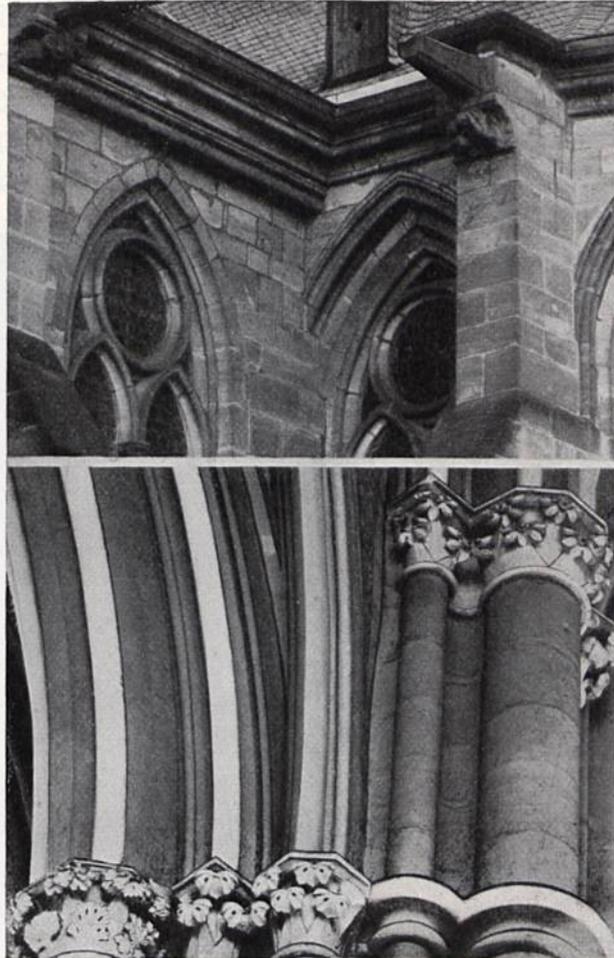
Abb. 42. Haina: Klosterkirche. nordwestl. Vierungspfeiler: Konsole.

zielt auf eine Basilika (wie sie die französischen Vorbilder dieses Systems auch ausführen). Auch die Fenster der Westmauern der Nebenschiffe nehmen keinerlei Rücksicht auf die platzbeanspruchende Aufnahme der Hallenhochmauern. So kommt der Meister bei der plötzlichen Planänderung in die Enge: außen und innen muß er flicken und schieben, alle Einzelformen machen den Ein-

Erst der die Halle ausführende Architekt ändert das System, zunächst einer Zweigeschossigkeit zuliebe, — wohl wieder in Abhängigkeit von Marburg. Untrügliche Beweise dessen sind im Baubefund nachzuweisen. An der Ansatzstelle der Halle, im ersten Joch der Seitenschiffe an den Hallenwänden, findet sich noch der abgefasste Ansatz jener Nischen, die die Ostteile gliedern, im weiteren Ausbau der Halle aber zum Wegfall kommen (Vergl. Abb. 7). Auch das Kafgesims läuft noch circa 1 m lang aus den Ostteilen herüber in die Halle weiter, biegt dann aber in plötzlicher Knickung aufwärts, und läuft von hier an um ca 1 m höher weiter. Der Architekt der Ostteile hatte die Halle also schon im Verband mit dem Querhaus ange setzt. Außen der gleiche Befund: der Strebepfeiler im Eck von Nordquerschiff und Halle (Abb. 45) steht in Mauer- und Fugenverband mit der Westmauer des Querhauses. Er ist also ursprünglich gar nicht als Strebepfeiler errichtet worden, sondern nur ein Mauerteil ist zu einem solchen adaptiert worden, der Mauerteil nämlich, der aus dem Querhaus rechteckig umbog als Ansatz der Halle. So setzt denn an diesem Pseudopfeiler das Kafgesims, das sich an den andern rund herum verkröpft, auch erst am Westrand an. Im Mauer kern ist der Laufgang der Querhausmauern noch ca. 1 m weit in die Hallenmauer hinauf fortgesetzt.

Dieser Hallenansatz¹⁾ stand also schon, als das System zwischen Querhaus und Langhaus geändert wurde. Und zwar war es mit den Ostoberteilen zugleich aufgeführt worden. Die neue Planänderung betraf hier in Haina also nur das System der Halle, nicht wie in Marburg, das Schema der Kirche.

¹⁾ Die Unsicherheit im Zusammenstoßen von Querschiffs- und Hallenmauern (ähnlich Marburg), die sich durch diese Erklärung noch nicht löst, ist dem ganz ursprünglichen Basilikalplan (1. Planung) zu Last zu legen, den auch der Meister der Ostteile in seinen Folgen nicht restlos tilgen konnte.



Marburg: Elisabethkirche.

Abb. 43. Ecke zwischen Südkonche und Südseitenschiff, Äußeres.

Abb. 44. Ecke zwischen Südkonche und Südseitenschiff, Inneres.

Die Frage, ob Marburg oder Haina zuerst den Hallengedanken aufgenommen hat, löst sich also mit der Frage: wie steht der Beginn der Hainer Ostoberteile zeitlich zum Beginn der Marburger Halle. Gerade für diese Frage aber scheint nun eine eindeutige Lösung angesichts der zahlreichen in Marburg und Haina wechselweise arbeitenden Steinmetzen un-

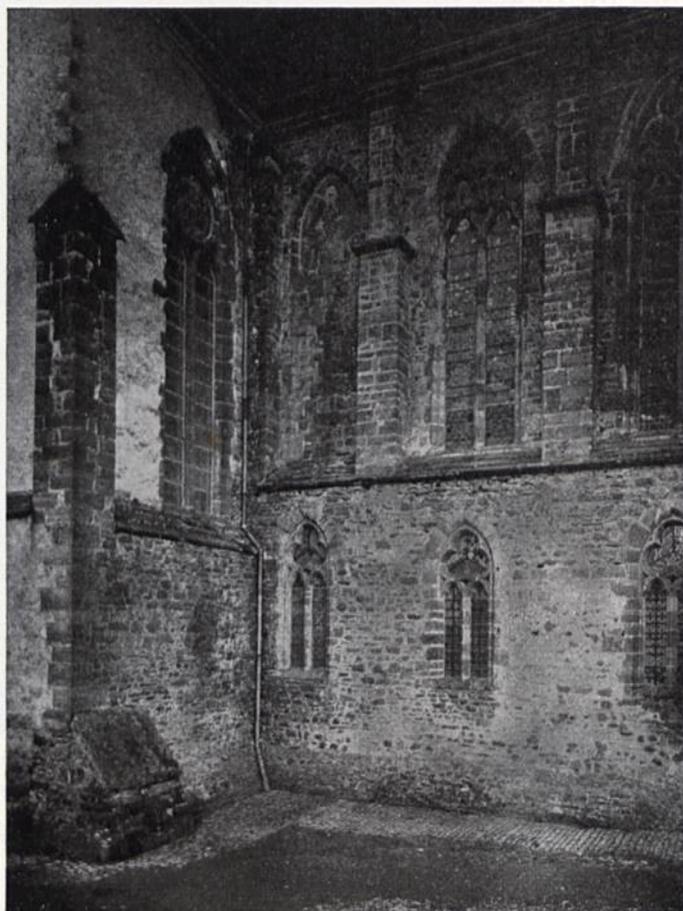


Abb. 45. Haina: Klosterkirche. Anstoß der Halle an das nördl. Querschiff.

möglich. Der Versuch wenigstens sei gemacht, aus der Kapitellornamentik einige Klärung zu gewinnen.

In Haina stauen sich am Kapitell des nordwestl. Vierungspfeilers (vergl. Abb. 6, 41) noch einmal alle Eigentümlichkeiten der in den Ostteilen arbeitenden Steinmetzen. Neben die Spiralknollen treten die Blüten des Meisters der „Kugelknollen“. Neben ihnen ungeschickte Blattversuche von ungeübter Hand, wohl angeregt durch den Schlußstein im inneren Joch des nördl. Querarmes (vergl. Abb. 20). Schroff in Führung und Ornament abbrechend treten diese einzelnen Kapitellstücke unvermittelt aneinander. Diese Ornamentik spricht für Ausführung der Kapitele während des

Querschiffsbaues¹⁾. Genauere Fixierung läßt auch die Detailvergleichung der Ornamentik nicht zu²⁾).

Läßt sich aus der Gleichförmigkeit dieser Vierungspfeilerkapitellform in Haina und Marburg irgend ein Aufschluß gewinnen? Sollte bei der Enge der Seitenschiffe, wie sie die Hallenanlage bedingte, Stelzung der Rippen und Gurte vermieden werden, so mußte für die Seitenschiffe eine höhere Kämpferzone geschaffen werden als sie das viel breitere Mittelschiff brauchte. Die Einheit des Pfeilers, der von Sockel und Kapitell begrenzt wird, mußte durch solche Maßnahmen zerrissen werden. Beim Bündelpfeiler, wie er in Marburg auftritt, ist das vom künstlerischen Standpunkt aus unmöglich (vergl. Abb. 44)³⁾; Der mit alten und jungen Diensten umstellte Kreuzpfeiler in Haina (vergl. Abb. 6, 8), der formal weder dem romanischen noch dem gotischen Geist restlos verpflichtet ist, gestattete ob dieser Zwitterstellung eher eine Durchbrechung seiner ohnedies schon gelockerten Struktur: die Höherführung eines Kreuzarmes (des Pfeilerkernes) und dessen besondere Kapitellbekrönung zerriß bei dem so erweckten Anschein einer höher geführten Lisene den struktiven Komplex weniger als es die gleiche Maßnahme beim Bündelpfeiler veranlassen mußte. Der Marburger Kompromiß: Umkleidung der eigentlichen Kapitellzone an Stelle des hinaufgerückten Kapitells mit einem Schaftring, verrät denn auch deutlich genug die Unsicherheit des Baumeisters diesem erstmalig auftretenden Problem gegenüber. An den folgenden Pfeilern der Halle geht er von diesem Kompromiß ab und trägt die Konsequenz des Hallenbaues in Stelzung der Gurte und Rippen.

In Haina wirkt die besprochene Maßnahme also weniger kompromißartig als in Marburg. Daraus zu schließen, am Hainaer Kreuzpfeiler sei die Idee der Höherführung der Kapitellzone entstanden, — da sie hier organischer dem Pfeilerganzen sich angliedert, — Marburg habe sie von hier aus sinnungemäß übertragen, — was für Haina die Priorität im Beginn des Hallenbaues ergäbe, — dem widerspricht außer den schon angeführten Detailbeweisen aus der Ornamentik auch die Tatsache, daß Haina, nach Marburgs Vorbild in den folgenden Hallenpfeilern zur sorglosen Stelzung von Rippen

¹⁾ Wie es ja auch die konstruktive Notwendigkeit bedingt, da die Einwölbung des Querhauses die fertigen Auflager voraussetzt. Die wahllose Zusammensetzung der Kapitele spricht für beschleunigte Ausführung.

²⁾ In Haina wird gröber gearbeitet als in Marburg. Vergl. in diesem Zusammenhang die eigentümliche Blütenform hier und dort. In Marburg wird aus den Blütenknollen ein tiefgekerbter Wulst, aus den plumpen Blütenblättern werden fein gelappte und gekehlte, schief auslaufende Kreuzblätter. Die Deckplatten sind in Marburg und in Haina die gleichen: polygonal gebrochen, aber in Marburg viel feiner und eindringlicher profiliert. Auch die Gurtprofile sind hier und dort dieselben: Haina hat hier schon das Marburger Gurtprofil angenommen. In Haina also überall der Eindruck der Abhängigkeit.

³⁾ Der noch rundbogig arbeitenden sog. Übergangszeit waren durch die verschiedenen Spannweiten der Gurte und Rippen desselben Gewölbes ähnliche Probleme erwachsen. Ihr schon auf Einzelgliederung der Gewölbeträger bedachter Sinn machte aus der (konstruktiven) Not eine (dekorative) Tugend, indem sie die Dienste verschieden hoch endigen ließ (Maulbronn: Vorhalle).

und Gurten übergeht. Ein deutliches Zeichen seiner Abhängigkeit, die auch auf die Ausführung der Vierungspfeilerkapitelle zurückbezogen werden muß.

Da in Haina die Ausführung dieser Kapitellzone in den Aufbau der Ostoberteile fällt, ist zu schließen, daß der Hainaer Ostbau hochgeführt wurde zu einer Zeit, als die Marburger Halle schon begonnen wurde. Eindeutige Lösung der Frage erstmaliger Hallenübertragung ergibt also auch dies nicht. Dem genialen Baumeister der Hainaer Ostteile wäre solche Neueinführung sowohl nach Hessen wie in die Ordensgewohnheit¹⁾ zuzutrauen. Andere Überlegungen sprechen für Marburg: seine Bedeutung als Schöpfungsbau, das rege Leben an dieser größeren Baustelle, günstig für den Einstrom neuer Ideen, der große Andrang von Pilgern, der ein weites Kirchenschiff forderte, ebenso wie die Predigt der Franziskaner am Grabe ihrer Heiligen. Will man der urkundlichen Überlieferung lebhaften Wallfahrtsverkehrs in Haina, der die Übernahme dieser weiträumigen Kirchenform wider alle Zisterzienser Gewohnheit plausibel erscheinen lassen könnte, wie billig nicht allzuviel Bedeutung beimessen, — innerhalb des Ordens blieb sie ohne direkte Nachfolge, — so bleibt nur die Erklärung durch starke westfälische Einflüsse auf die damalige Bautätigkeit dieser Gebiete überhaupt, die in Haina und Marburg gleichermaßen auf die Konzeption der Halle hindrängten.

Für Hessen war diese von grundlegender Bedeutung. Die durch die Umstände erzwungene Anfügung der Halle an ein kräftig heraustretendes, noch für Basilika berechnetes Querhaus, diese in Marburg und Haina gleich auftretende Erscheinung, wurde bestimmende Tradition für alle folgenden Bauten der hessischen Gruppe, in deren Entwicklung die räumliche Harmonisierung der Halle mit den Ostpartien eine der wichtigsten Aufgaben wird, die dann Friedberg am vollkommensten lösen sollte.

Die spätere Entwicklung des Hallenbaus, der räumlicher Ausdruck des ganzen spätgotischen Deutschlands wird, spürt die Diskrepanz, die in der Vermischung zweier ganz verschiedener Raumbildungsgedanken liegt: einer die Teile aneinander anfügenden Tendenz (Chor und Querhaus und Langhaus) und einer die Teile auseinander herauspinnenden Tendenz (Seitenschiffe aus Mittelschiff), dieser Vermischung von romanischer und gotischer Raumgesinnung. Sie führt die zum Einraum geweitete Anlage zurück zu ihren westfälischen Ursprüngen mit dem Querhausrudiment, ja, darüber hinaus zu der konsequenten Form der vollkommen querschifflosen Halle.

¹⁾ Den Zisterziensern war das Hallenschema mit wenigen, ganz frühen, lokaltraditionell bedingten Ausnahmen in Frankreich (Fonteney, Hauterive, Bonmont) fremd. Einzelne spätere Abweichungen in Deutschland (um die Jahrhundertwende) waren entweder wie Altzella (1198) in der Markgrafschaft Meißen von italienischen Backsteinbauten beeinflusst, oder folgten, wie die böhmischen Zisterzienserhallen, deren Einflußsphäre das bayrische Walderbach mit einschließt, dortiger Lokaltradition. Das meklenburgische Neuenkamp muß der Backsteingewohnheit aufgerechnet werden. Die zisterziensische Gewohnheit, die Kirchen nur für die Mönche zu bauen und Laien nur an hohen Festen, und dann nur die männlichen, zum Gottesdienst zuzulassen, macht den praktischen Zweck der Halle auch illusorisch.

3. Der Meister der Ostoberteile.

(Vergl. Abb. 3, 4, 5, 7, 8, 12, 15).

Die bisherige Untersuchung hat genügend schöpferische Impulse an architektonischen Einzelleistungen aufgezeigt, um eine zusammenfassende Würdigung des hier tätigen Baumeisters zu rechtfertigen. In seinem Aufbau der Ostoberteile wurzelt der schöpferische Gedanke der ganzen Kirche, der auch im Bau seines Nachfolgers trotz dessen Systemänderung noch beherrschend vorklingt. Um seine Leistung voll zu würdigen, muß man sie als Ganzes, d. h. die Ostteile im Zusammenhang mit dem von ihm geplanten Langhause sehen. So erst, im Ausklang durch eine lange Halle hindurch, spürt man den großen Rhythmus, den der Meister in seinem Nischensystem, wie es die Kreuzflügel bringen, eindringlich angeschlagen hat.

Beim Antritt der Bauleitung sieht er die Grundmauern und den begonnen Aufbau einer kreuzförmigen Basilika vor sich, deren Hochführung und Einwölbung ihm übertragen ist. Resolut zieht er einen Strich unter das Bisherige: der Mauerabsatz außen und das Kaffgesims innen deuten auf ganz neuen Beginn. (Daß durch den Mauerabsatz außen ein Anklang an Lokkum, durch das Kaffgesims innen ein solcher an Pontigny, Casamari u. a. Zisterzienser Bauten gegeben ist, bedeutet nichts weiter als einen beziehungsreichen Zufall.

Sein Sinn und sein Auftrag gehen auf Wölbung. Doch Verstrebung der Außenmauern und damit verbundene Vernichtung der großzügigen Mauerflächen ist seiner aufs Massige gerichteten Gesinnung zuwider. Darin trifft er sich mit der Gesinnung seiner Auftraggeber, die die Strebepfeiler, wo sie können, unterdrücken. So bringt er ein System, das funktionale Tendenz im Inneren wuchtig ausdrückt, und dabei dem Äußeren die Ruhe und breite Flächigkeit beläßt. Hier verrät er seine westfälische Abkunft, welche die Kenntnis rheinischer Bauten nahelegt. Der Marburger Eindruck mag zur Konzeption des Laufgang-Nischen-Systems beigetragen haben, der dortige äußere Laufgang wird in Kombination gesehener Vorbilder ins Innere verlegt, die Mauerstücke werden schwer und pfeilmäßig hochgeführt. So ist die Verstrebung des Außenbaues der Pfeiler vermieden, nur schwache Lisenen muß er über den Ostkapellen hochführen bis zur Kämpferhöhe der Fenster, (wohl erst nachträglich durch ein Nachgeben der Mauern gegenüber dem Gewölbedruck veranlaßt) und die Ecken des Querhauses durch eine wandpfeilerartige Hochführung der Sockelstärke stützen.¹⁾

Dies ganze System mit der tiefen Führung eines Kaffgesimses, durch das es seine Zügigkeit erhält, (als Gegensatz vergl. Münster: Dom) ist für

¹⁾ Die nochmalige Verstärkung dieser Ecken bis zu einer Höhe von $1\frac{1}{2}$ m durch schwere Sockel, ganz gleich wie in Maulbronn, dürfte erst später, gleichzeitig wie dort, durch einen Zisterzienser-Architekten erfolgt sein.

die Halle, die Kirchenform seiner Heimat, konzipiert. Ja vielleicht veranlaßte ihn die Absicht auf diese Zügigkeit, seine Neigung zur Hallenanlage, die sie erst voll zur Geltung bringen konnte, gegen alle Baugewohnheit der Zisterzienser durchzusetzen. Bei der Ausgestaltung dieses Systems im Detail setzt er sich von seinen Vorbildern in Limburg a. L. und Wetzlar (und deren normannischen Parallelen) deutlich ab. Gliedernde (Normandie) und schmückende (Limburg) Einzelelemente fallen fort. Die Mauerunteröffnungen bleiben weg. Alles wird aufs Massige, Raumzusammenhaltende gestellt. Die kräftigen Säulenvorlagen in den Eckabfasungen der Wetzlarer Nischen schmelzen in dünne unkapitellierte Runddienstleisten zusammen, die in geringer Höhe über dem Nischenboden unornamentiert in die zusammenlaufende Abfassung einmünden. Die gesamte, förmlich knackende Rundstabschmückung, die dem entsprechenden Wetzlarer Bauteil die Physiognomie gibt, fällt weg. Die strenge, in sich gegliederte Mauer spricht allein. Auch die die Gewölbe tragenden Einzeldienste in den Ecken laufen ohne Sockel auf das Kaffgesims auf, unter dem sie von den oben besprochenen Blättchen (s. S. 22) unterfangen werden. Die stehenbleibenden Mauerstücke werden von schmalen Durchgängen mit einfacher oberer Abrundung durchbrochen.

Auch für die Jocheinteilung von Chorhaupt und Kreuzarm sprach die Hallenkonzeption bedingend mit. Doch mit noch anderen, diesem entgegengesetzten Bedingungen, hatte der Baumeister bei dieser Entscheidung sich auseinanderzusetzen. Die Kreuzflügelänge ließ die Zweiteilung am gebotenen erscheinen. Mit ihr als Maßeinheit des Joches (6 m) kam er auch in dem in den Grundmauern schon stehenden Langhaus (47,79 m) auf eine gerade Zahl der Jochteilung. Die dreiteilige Arkatur der Querhausostwände aber schien dem zu widersprechen: das Auflager eines jochteilenden Pfeilers auf einem Arkadenbogen bietet konstruktive und künstlerische Bedenken; konsequente Dreiteilung aber mußte Joche ergeben, deren Enge für das Querhaus schon störend, für das Langhaus, — besonders für eine Halle —, unmöglich gewesen wäre. Im Ostchor des zweiten Pontigny und ihm folgend in dem von Ebrach¹⁾, wo das Problem durch den um den Chor geführten Umgang, der sich in drei Arkaden gegen jenen Chor öffnet, ähnlich lag, konnte die Schwierigkeit bei der größeren Breite der ersten Arkade, die durch die ihr entsprechenden Ostkapellen bedingt ist, durch Aufteilung des Chorquadrates in zwei Joche, ein schmales und ein breites, umgangen werden. (Nach Giesau war dies breitere Joch in Pontigny II ein Doppeljoch). In Ebrach konnte bei der Länge der Querarme die Dreiteilung durchgeführt werden, ohne eine zu große Enge der Joche zu ergeben. In Eberbach und Riddagshausen löst die Forderung des gebundenen Systems

¹⁾ siehe Giesau, Eine deutsche Bauhütte aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, Halle 1912.

auf quadratische Joche auch in den Querarmen die Schwierigkeit aus sich selbst. Im Chorrechteck von Riddagshausen allerdings wurde auch der Kompromiß der Zweiteilung über dreiteiliger Arkadur gewählt.

Diesen Weg, durch so viele günstige Konsequenzen angeraten, wählte auch der Hainaer Baumeister. Vielleicht ließ ihn sein unbekümmerter Künstleregoismus ohne die hier besprochenen Skrupel alles Bestehende mit der Ziehung des kräftigen Kaffgesimses abtun, dessen Bedeutung jetzt erst ganz erkannt wird. Es wirkt nicht nur körper-, sondern auch raumscheidend. Die hindurchgelegte Horizontalebene trennt einen dem Sockel entsprechenden Unterraum von dem durch die oben einsetzende Wandgliederung mitgliederten Oberraum, der seinerseits von den Gewölbetraveen in diesem Sinne aufgenommen wird. Wieder ein eigenwilliger, einer konsequenten Gotik sich entgegenstimmender Zug des Meisters, der mit seinem starken Sinn für das Konstruktive in merkwürdigem Gegensatz steht. Und auch dieser Zug wird von der Gewohnheit des Ordens, für den er baut, unterstützt: die Absetzung der Dienste auf Konsolen entspricht ganz dessen Raumschöpfungsgedanken, mag auch bestärkend auf ihn eingewirkt haben.

In der Gewölbeführung nimmt er die Marburger Anregungen und Anleitungen gerne auf. Einzelabweichungen bringen seine aufs Weiträumige gehende, die Einzelglieder noch nicht so streng auf ihren funktionalen Wert hin unterscheidende Eigenart zur Geltung. Ersteres zeigen die nur schwach steigenden Stichkappen seiner Gewölbe, das andere die Unterdrückung der Schildbogen — die Mauerstücke genügen ihm zur Auflagerung der Gewölbe —, und die Gleichsetzung der Gurte und Rippen, für die er gleichmäßig das Marburger Rippenprofil nimmt.

Für Anzahl und Ausmessung der Fenster hatte er sich durch seine Jocheinteilung festgelegt. Die Aussetzung ihrer Maßwerkkreise mit Sechspässen beweist, daß er sich auch in Ausgestaltung übernommener Formen nicht sklavisch an das Marburger Vorbild hält, sondern mit dem Überkommenen frei schaltet. Für die Ausgestaltung der Stirnmauern der Flügel hatte ihm sein System freie Hand gelassen. Hier gibt ihm sein künstlerischer Instinkt die notwendige Weisung. Das auch seinem Plane nach in gotischer Traveenfolge anwuchter Langhaus verlangte im Osten einen Auslauf. Da ein solcher durch die festgelegte Körperform in tatsächlichem Raum nicht geschaffen werden konnte, nahm dieser Meister die Wirkung des Lichtes zu Hilfe. Was bisher nur immer als begleitender Faktor angewandt worden war, — auch die feinabgewogenen Lichtführungen romanischer Innenräume hatten nur den schon gegebenen Raumgehalt zu klären oder zu intensivieren, die späteren der Gotik hatten ihn sogar zusammen mit den raumzerreißenden Körperformen irrational zu machen, — wird hier als konstitutiver Faktor gebraucht. Die breite Lichtströmung, die das große Ostfenster ein-

läßt, hebt die gewaltsame Abbrechung des Raumes auf, schafft eine weiche lösende Helle, die Pfeilerzug und Raumandrang aufnimmt und ausklingen läßt. (vergl. Abb. 2).

Im Norden wirkt das Gesetz des Vorbildes gleichsinnig mit der künstlerischen Notwendigkeit darauf hin, der einseitig einströmenden Lichtquelle durch den Gegenstrom Rückhalt und Ausweitung zu geben. Die Ausführung dieser Prachtfenster überläßt er anderen Meistern.

Im Süden verhinderte der Klosteranbau die Verwendung des gleichen Motives, und der Künstler wird dies Hemmnis begrüßt haben: denn ein drittes Prachtfenster hätte nicht nur die Wirkung der beiden anderen abgeschwächt, sondern auch durch die so eingelassene Lichtfülle den Raum überhaupt aufgehoben. Doch einiges Licht brauchte er auch von dieser Seite zur Ausbalancierung des Ganzen. So wählte er die Form der pyramidal angeordneten Fenstertrias, ein Motiv, das ihm aus Westfalen, wohin es vom Rhein gedrungen war, bekannt sein mußte. Auch aus Heisterbach mochte er es kennen, dessen Verwandtschaft mit seiner die gotische Konstruktion verwendenden, in ihrer Erscheinungsform aber — zum mindesten außen — so viel als möglich unterdrückenden Gesinnung ihm sicher bewußt war. (Vergl. u.) In Köln bringt u. a. St. Andreas diese Trias als Fenstergruppe des Langhauses. Die Hirsauer hatten sie schon früher als Portalgruppierung ihrer Turmhallen (z. B. Mauersmünster) verwendet, auch als Fensteranordnung in den romanischen Turmgeschossen wurde sie gern gebraucht. Westfalen nahm dies Motiv häufig auf (Münster, Soest); in Heisterbach zeigt es die noch vor dem Abbruch für die Boisserées aufgenommene Zeichnung des westlichen Langhausabschlusses.

Diese Trias gibt dem Künstler den Vorteil, aus drei Rosetten, die in die verblendeten Fensterkrönungen eingelassen sind und so über den äußeren Anbau hinausreichen, Licht zu schöpfen. Auch für den Innenraum war die Trias die günstigste Form: bei der durch das Anstoßen der Klosterbauten notwendigen Verblendung gab sie eine reichere Wandgliederung als ein großes Einzelfenster, (als Gegensatz vergl. Eberbach: Ostfront).

Seine westfälische Abkunft bezeugt der Meister im schweren Charakter des ganzen Baues. Einzelmotive, in denen er sie noch betont, sind die tiefen Maßwerkkreise der Fenster, die Evangelistensymbole im Querhaus (vergl. Abb. 21—24), die an Paderborn und Herford erinnernden Kreuzpfeiler der Vierung, die an Münster gemahnende Gotisierung der Rundbogenfriese an den Seiten des Presbyteriums und das Kranzgesims, mit dem er die Außenmauern abschließt: zwei derbe Wulste, ein stärkerer und ein schwächerer durch eine Kehle getrennt, die die Fronten umziehen¹⁾. Die Giebelverzie-

¹⁾ Man vergleiche westfälische Kranzgesimse wie am Dom zu Münster, wo ebenfalls zwei Rundstäbe, hier gleichstarke, von einer Kehle getrennt werden, oder an der Johanniskirche zu Billerbeck, wo Kehle-Wulst-Kehle-Wulst sich folgen —, und man wird die gleiche Gesinnung westfälischer Schwere spüren.

rungen weisen in ihrer erst später gebräuchlichen Dreipaßform des Fenstermaßwerks und ihrer verfeinerten Grundform überhaupt: der dreiteiligen Maßwerkblende, auf die nächste Bauepoche, — (was eine horizontale Naht im aufgehenden Mauerwerk des Südflügels bestätigt).

Die Fortführung des Nischen- und Laufgangsystems durch die Halle hätte der ganzen Kirche den großen Charakter gewahrt, der in den Ostteilen angeschlagen ist. Mit der geplanten Durchführung des Laufganges um das ganze Schiff hätte der Meister erstmalig die Konsequenz so mancher Ansätze an anderen Orten gezogen. Und sie wollte er einer Konstruktionsidee zu Liebe ziehen, die vor ihm nur der Heisterbacher Meister als Konsequenz der Kölner Absidengliederung erfaßt und in Anknüpfung an deren Nischensystem ausgeführt hatte: Vereinigung von Gewölbeverstrebung und Raumgliederung, ohne äußeren oder inneren Strebeapparat: in der Mauer selbst. Der Plan bedeutet — wie der Heisterbacher — die gegenseitige Durchdringung romanischer und gotischer Körper- und Raumtendenz, wie sie bisher nur Querhaussysteme gebracht hatten. Nicht eine Synthese, sondern eine bewußte Mittelstellung zwischen Romanik und Gotik wird erstrebt — und hier liegt die Sonderstellung seines Projektes, die dieses nur mit Heisterbach teilt¹⁾. — Hier liegt auch seine Bedeutung innerhalb der deutschen Bauentwicklung. Zwischen deren Hauptphasen schieben sich diese Vertreter eines in sich selbst bedingten „Übergangsstiles“ ein, der so viel bedeutungsvoller dem Mischstil gleichen Namens gegenübersteht. In der Straffung des Systems und seiner Zuspitzung neigt der Meister mehr zur Gotik, und die Anfügung der Halle, die mit ihren Hochwänden ihm die größte Ausdrucksmöglichkeit für seine Gliederung des Innenraumes verbürgte, verstärkt — als typisch gotische Bauform die Anzeichen dieser Hinneigung. In der massigen Gesamthaltung des Baues aber und dem flächigen Charakter des Äußeren ist er der Romanik verhaftet. Die in dieser Mittelstellung enthaltenen Möglichkeiten hat der Meister voll ausgenutzt. Viele sind es deren nicht. Durch die bewußte Reduktion aller aufgenommenen Ideen zum einfachsten und einzigen Ausdruck war der Weg zur weiteren Entwicklung verbaut. Eine Spur des Meisters in anderen Bauten konnte nirgends festgestellt werden. Die Wetzlarer Replik im Südquerarm bedingt nicht notwendig seine dortige Tätigkeit. (Die dort vorkommende Scheitelrippe ist bei ihm undenkbar). Die westfälischen Bauten saugen seine Eigentümlichkeiten einzeln zurück und mischen sie ins gebieterisch fordernde Drängen der Gotik.

Auf Nachfolge hatte er nicht zu rechnen. So hatte sein Werk das Schicksal all der Schöpfungen zu teilen, die nur unter dem Zusammenstrom ganz gewisser Bedingungen und nur auf der kurzen Schweben einer allgemeinen

¹⁾ Von keinem anderen Bau läßt sich eine solche auf das ganze Langhaus gehende Planung nachweisen.

Entwicklung so erstehen können: es beginnt und beschließt sich in sich selbst. Haina bedeutet dieses Meisters Akme und auch seine Voll-Endung. Und so wurde mit der Ablehnung seines Planes durch den die Halle ausführenden Meister das eine der beiden einzigen Beispiele einer starken Bauidee im Keime erstickt, deren anderes (Heisterbach) nach 600jährigem nachbildlosem Bestehen banausischer Unverstand zerstörte.

4. Die Halle.

Der schwere und eigenwillige Sinn der Ostteile lockert sich in der Halle. Der Bruch mit dem bisherigen System ist deutlich bis in alle Einzelheiten hinein: äußeres Strebewerk und Zweigeschossigkeit im Aufbau, flüssigere Formen im Detail. (vergl. Abb. 1, 10, 11.) Überall intensiver Einfluß Marburgs, dem sich ein unselbständigerer Meister rückhaltlos hingibt. Strebpfeiler, unauffälliger als die Marburger, gliedern die Außenwände. Sie verzweigen sich in halber Höhe über einem Abschlaggesims und laufen in den Sockelvorsprung ein, reichen also nicht bis zum Boden. Die zurückhaltende Form entspricht sowohl der ungotischen deutschen, wie der allem Strebpfeilersystem abholden Zisterziensischen Baugesinnung. Immerhin rücken durch dies Strebpfeilersystem die Stirnwände der Joche nach innen und verdrängen das Nischensystem. Diese Verarmung nach innen soll die Doppeltgeschossigkeit wieder gutmachen. Erhöhung der Untergeschosse wird nötig, außen ist sie leicht durchzuführen, innen schwierig, da das Kaffgesims von den Ostteilen her durchstößt. Der ändernde Meister behilft sich durch eine Knickung des Gesimses und dessen Höherführung um zirka einen Meter an der Stelle, wo dem ersten Plan zufolge die Nische des ersten Joches eingeschnitten hätte (vergl. Abb. 7).

Die durch die Mauerdicke des Unterbaues notwendig gemachte tiefe Einnischung der Unterfenster gestattete die Aufstellung von Altären. Struktivere Physiognomie des Äußeren, wie sie die fortgeschrittenere Zeit verlangte, und Materialersparnis, welche die dank der Strebpfeiler dünneren Wände ermöglichten, waren die Motive für die Nachgiebigkeit gegenüber Marburg. (Vergl. Abb. 11).

Diese stärker aufs Gotische dringende Gesinnung, die von Marburg ausströmt, macht sich auch in den Details bemerkbar: Die Gurte werden von den Rippen unterschieden in der Verstärkung ihrer Profilierungen sodaß sie nun (wie die Rippen) ganz den Marburgern entsprechen. Die Kehle, die das Kaffgesims nach unten in die Mauerflucht überleitet, vertieft sich ebenso wie die Kehle des äußeren von den Ostteilen übernommenen Dachgesimses. Vor allem: die Joche verengen sich zu einer den Marburgern fast genau entsprechenden Weite (Haina 5, 15 m, Marburg 5, 05 m Pfeiler-

mittenabstand) — Auch in der Pfeilerform folgt Haina dem Marburger Vorbild: es übernimmt die von Marburg erstmalig aus Frankreich in die deutsche Halle übertragene Form, den Rundpfeiler mit kreuzweise vorgelegten Diensten, verstärkt ihn aber gegenüber dem Marburger zu westfälischer Art entsprechender Dicke (Haina 2,15 gegenüber Marburg 1,90 Meter).

Die schon vom Basilikalplan angelegte Breite der Seitenschiffe kommt dem Hallenraum zu Gute. Gurte und Rippen werden, wie in Marburg, vom ersten Schiffspfeiler ab unbekümmert gestelzt. Die Dienste im Mittelschiff und die der Seitenschiffswände sind in ungleicher Höhe (Mittelhöhe 4 Meter) auf Konsolen abgefangen, die Pfeilerdienste der Nebenschiffe mit Ausnahme des ersten nördlichen, der noch auf Konsole abgefangen wird, bis zum Pfeilersockel heruntergeführt. Die Kahlheit der Unterpfeiler, die im Südschiff des angebauten Kreuzgangs wegen keine Fenster erhalten konnten, verlangte wohl diese Abweichung vom ursprünglich auch hier geplanten Konsolensystem¹⁾ und damit eine Durchbrechung der Ordensgewohnheit.

An der dem Kloster zugekehrten, als Schauseite ausgebildeten, Südfront (vergl. Abb. 9 u. 10) wird der aufs Schärfende, Gliedernde ausgehende Zug fortgeschrittener Gotik zu Gunsten lebhafterer Dekoration ausgenutzt. In Marburg wie auch in Reims, Amiens und Köln hatte eine konstruktive Maßnahme ein dekoratives Moment ergeben: die durch eine übergelegte Mauer gebildete Horizontalverstrebung der Fensterstirnmauern über der Fensteröffnung, deren Randprofilierung die Fensterbögen in kleinem Abstand arkaturförmig begleiteten, wurde dort dekorativ verwertet. Dem Hainaer Meister scheint die Wandverstrebung überflüssig, das dekorative Moment scheint ihm nachahmenswert. Er kröpft das Abschlagsgesims, das die Strebepfeiler in zwei drittel Höhe gliedert, und das mit seinem Hohlkehlenprofil ein kräftiges Motiv abgibt, um die Pfeiler herum, führt es an den Fensterstirnmauern bis zur Höhe der Fensterbogenöffnung, biegt dann horizontal bis unmittelbar an diese Bogenöffnung heran und führt das so zum äußeren Fensterleibungsprofil gewordene Abschlagsgesims um den Bogen herum. (Abb. 46). An der Knickung der Gesimse erkennt man gleiche Gesinnung, wie sie im Inneren das Kaffgesims wie Holzleisten ihrem Willen entsprechend fügt. Eine Vertrautheit mit Hirsauer Überlieferung, die in ihren Rahmencolumnen und Sockelumläufen ähnliche Formgedanken brachte, wird offenbar.

Ein zweites Motiv läßt an solche Verwandtschaft denken. Vor die über dem Abschlagsgesims verjüngten Strebepfeiler sind über diesem dünne Säulchen gestellt, die auf zierlichem Kapitell einen freien Kämpfer tragen (vergl. Abb. 46). Auf diesem sollten offenbar Wasserspeier wie in Marburg aufzuliegen kommen, was eine ursprünglich anders geplante oder schon ausgeführte Dachkonstruktion anzunehmen zwingt (vergl. u. Fassaden-

¹⁾ Der Seitenschiffsdienst des nördl. Vierungspfeilers wird noch auf Konsolen abgefangen.



Abb. 46. Haina: Klosterkirche. Oberteil eines Strebe Pfeilers an der Südseite.

probleme). Die Säulchen hatten demgemäß ursprünglich die Funktion der Marburger Wasserspeierkonsolen zu übernehmen – also ein Spiel des dekorativen Zufalls, der die jeweilige Eigentümlichkeit, bei den Zisterziensern Abfangen auf Konsolen, in Marburg von Grund auf tragende Gliederung, vertauschte.

In Frankreich ist das Motiv der vor den Strebe Pfeiler gestellten Säule häufig, doch dient diese dort zumeist als Auflager des einmündenden Strebe bogens, was sie – in dieser Stellung tief im Strebewerk verborgen – wenig zur Wirkung kommen läßt. So schon in Laon und Noyon. Seit Chartres wird sie dann in dieser Verwendung Repertoirestück der großen Kathedralen Reims (hier in Kariatydenform?) und Amiens. Erst Le Mans nimmt die

Säulen auch vor den vordersten Strebepfeiler und benützt sie hier als Träger der Wasserspeier (Dehio u. von Begold: a. a. O., Taf. 600), ebenso Poitiers. Also ganz im Sinne Hainas, wo sie durch die Reduktion des Strebewerkes auf einen einzigen, den innersten Strebepfeiler in der gleichen Funktion auf diesen zurückgenommen wird¹⁾).

In Deutschland verbreitet sich das Motiv kaum. Straßburg bringt es analog den französischen Kathedralen als Strebebogenträger, wiederholt es dann über Bogen und unmittelbar daraufsitzendem Wasserspeier noch einmal, wo dann die vor den Strebepfeilerkern gestellte Säule als Stütze der krönenden Fiale funktioniert.

Für Haina können nur ganz dunkle Erinnerungen an diese irgendwie vermittelten Motive in Frage kommen. Direkte Beeinflussung ist nirgends zu spüren. Und solche Erinnerungen dürften durch die apsidengliedernden Säulen rheinischer Kirchen und vielleicht auch durch die im nahen Breitenau an Lisenenstatt an der Fassade hinaufgeführten Runddienste — und dies wäre der zweite Hirsauer Nachklang im Werke dieses Meisters — wieder aufgefrischt und zu dieser Gestaltung genutzt worden sein. (Die sägefriesartige Verzierung des Säulchenkämpfers am östl. Strebepfeiler (vergl. Abb. 46) mag ein Nachklang des Sägefrieses über dem Ostchor sein, so die späte Wirkung eines am Bau einmal angeschlagenen Motives bekundend²⁾).

Die Auflagerung der Wasserspeier auf solchen vor die Strebepfeiler gestellten Säulchen zeigt heute noch St. Stephan in Mainz, wo dies Motiv offenkundig auf Haina zurückgeht. (Der hessische Einfluß ist hier am ganzen Kirchenbau zu spüren³⁾). Die Säulen, bei St. Stephan frei vor den schräg zurückbiegenden Strebepfeilern stehend, tragen auf ihren Kämpfern die Wasserspeier, die zwischen den jedes Joch einzeln fassenden Walmdächern ausmünden. Ähnlich hat man sich die erste Hainaer Dach- und Wasserableitergestaltung zu denken (S. u. Fassadenprobleme).

Bei solcher ursprünglichen Dachform war auch die jetzige Führung des Dachgesimses an diesen Stellen unmöglich. Das Gesims wird wie in Marburg an den Strebepfeilern angelaufen sein. Die Vereinfachung, die die neue Dachgestaltung auch für die Strebepfeiler ergab, forderte zum Ersatz eine Belebung ihres Abschlusses. Hierzu wurde das an den Fenstern angewandte Motiv der Gesimsknickung wiederholt. Das Gesims läuft nach der Knickung eine Strecke, die der Tiefe der über dem Strebepfeiler herabgezogenen Dachschräge entspricht, senkrecht abwärts, und verkröpft sich dann unmittelbar unter der Dachhaut um den Pfeiler, eine durchaus origi-

¹⁾ Vergl. Anhang Nr. 9.

²⁾ Die Höhe dieses Kämpfers spricht von nachträglich nötig gewordener Erhöhung des Auflagers, auf die die Länge der übrigen Säulen von Anfang an Rücksicht nimmt.

³⁾ Vergl. Wilhelm-Kaestner a. a. O. S. 268 ff.



Abb. 47. Haina: Klosterkirche. Oberteil eines Strebepfeilers an der Nordseite.

beginnend (nachträgliche Kämpfererhöhung s. o.) wurden die südlichen Strebepfeiler der in dieser Bauepoche aufgeführten 5 Ostjoche¹⁾ dekoriert. Darauf sollte auch die Nordwand gleichen Schmuck erhalten, wobei man im Westen begann. Das zeigt der dem südlichen Abschlußpfeiler korrespondierende im Norden, (Abb. 47), an dessen unter dem Abschlußgesims befindlichen Quadern noch das dem südl. entsprechende Kapitell und darüber das Rudiment des Wasserspeiers zu sehen sind. Die Umführung des Abschlaggesimses um die Fensterbogen wurde im Norden nicht ausgeführt.

Die Form der Säulenkapitelle finden wir im Inneren der Halle wieder, im zweiten Joch die Kapitelle der beiden Schiffspfeiler (Abb. 48a u. b.), und die Kapitelle der Unterfenster im nördl. Seitenschiff: ein auf breitem Stengel aufsitzender Knollen, der sich nach beiden Seiten spitz zukegelt, dabei in der Mitte, dem Zusammenstoß der beiden Kegel, einen hohen Grat bildet. Die gleiche Form findet sich auch in Wetter, dort am ersten Schiffspfeiler²⁾ (Vergl. Abb. bei Wilhelm-Kästner: a. a. O. Abb. 128). Eine auf zeitliche oder handwerkliche Differenzier-

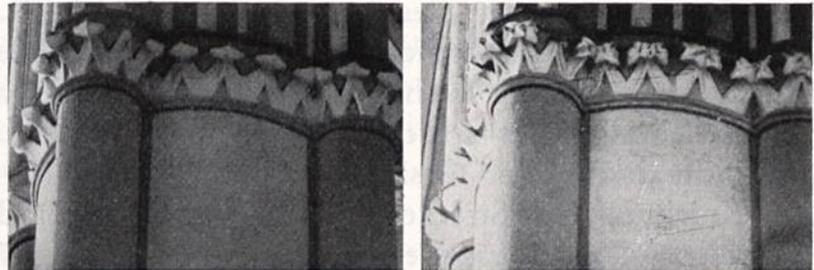


Abb. 48. Haina: Klosterkirche.
Pfeilerkapitelle: a. 1. nördl. Schiffspfeiler, b. 2. südl. Schiffspfeiler.

¹⁾ Mit Ausnahme des letzten, dessen größere Breite auf seine Funktion als Eckpfeiler einer die Kirche vorläufig abschließenden Quermauer zurückgeführt werden darf.

²⁾ Schiffspfeiler ist in dieser Arbeit immer von Vierungspfeiler unterschieden.

ung hinweisende Variation ist nicht zu konstatieren. Man hat also den gleichen Meister anzunehmen. Da die beiden entsprechenden Baustellen keinerlei hervorstechende Eigentümlichkeiten außer dieser Form teilen, die seine Persönlichkeit schärfer umreißen könnten, hat man in ihm einen nur am Detail beschäftigten Steinmetzen zu sehen. Ihn als Schöpfer der Halle anzusprechen, ist nicht angängig. Das Motiv der Säulen wurde ihm lediglich zur Ausführung übertragen. Dessen Erfindung bezw. Wiederverwendung setzt einen freieren, weit herumgekommenen Architekten voraus.

Den läßt eine andere Zierform dieser Bauteile erkennen, die mit dem Gesimsumlauf und dem Säulenmotiv zusammen deren eigentümlich frohen Klang ausmacht: das Fenstermaßwerk. Es bringt die gegenüber dem Kreis wesentlich vorgeschrittene Form der drei zu dreien übereinander geordneten Dreipässe. (Vergl. Abb. 46 u. 47.) Die unterteilenden Fensterbögen sind ebenfalls nach dem Kleeblatt gebrochen. Auch die Ausführung geht gegenüber derjenigen der Chor- und Querhausfenster den entsprechenden Schritt weiter: die flach abgekanteten Maßwerkstäbe verschmelzen an den Berührungspunkten (wie beim Fenster des Nordquerarmes). Im Inneren sind die Fensterpfosten wie in den Ostteilen mit kapitellierten Säulchen besetzt, den Maßwerkformen sind entsprechende Rundstäbe vorgelegt (letztere auch untereinander verschmelzend).

Diese Aufteilung des Fenstermaßwerks tritt zuerst in Le Mans, dann in Amiens auf. Von dort bringt sie Köln nach Deutschland. Gegenüber seiner Ausführung in den Kölner Chorkapellen, die das Amiensere Vorbild in seiner Spiritualität getreu kopieren, bringt die Hainaer Replik robustere, materialistischere Gesamtgestaltung. Außen fehlen die vorgelegten Runddienstprofilierungen (dies die Folge der Hainaer reduzierenden Bautradition). Im Inneren sind diese Dienstvorlagen, hauptsächlich aber die Pfosten und Maßwerkteilungen selbst von größerer Breite. Kölner Feinheiten, wie die Doppelführung der Unterfensterbögen, eines Spitzbogens und eines von ihm sich absetzenden Kleeblattbogens, fehlen (wie auch in Le Mans)¹⁾.

Auch in Westfalen hatte diese Maßwerkform bald Eingang gefunden (:Minden, Warburg u. a.). Eine Übernahme von dorther wäre als Fortwirkung des bisher beobachteten westfälischen Einflusses wohl denkbar, findet aber keine Bestätigung im Auftauchen weiterer Formanalogien. Solche finden sich dagegen mit Köln, bezw. mit dem die luxuriöse Kölner Plastik in einzelnen Ornamentmotiven dem einfacheren Zisterziensergeist anpassenden Altenberg, dem rheinischen Mutterkloster Hainas, das in den 50er Jahren seinen Neubau begonnen hatte. Damit wäre die direkte Ableitung der neuen Maßwerkform von Köln gesichert, worauf schon der an rheinische Gewohnheit anklingende Gesamtton dieser Hallenteile schließen läßt.

¹⁾ Vergl. Anhang Nr. 9.



Abb. 49 a, b, c, d, e.
Haina: Klosterkirche.
Dienstkonsolen.

Altenberg vermittelt. Eine hier und dort sich findende Ornamentform ist ein stilisiertes Epheublatt, das nach oben drei größere, nach unten zwei kleinere Spitzlappen auszacken läßt. In Altenberg ist es noch streng ornamental um das Kapitell herumgelegt, Blatt neben Blatt auf kurzem Stengel aufsitzend (:Chor- umgang: erster südl., dritter und sechster nördl. Pfeiler von Osten). Doch auch die freiere Art, in der sich die über das Kapitell hinausstehenden Blätter (der Wanddienste) an die umgebende Mauerfläche anschmiegen, findet sich dort in den Kapellen. In Haina gehen von einem ringförmig um den unteren Konsolen- oder Kapitellrand gelegten Grundstengel mehrere Ab- leger aus, die sich verzweigen, und jeweilig zwei grö- ßere, unter diesen mehrere kleinere der beschließenden Blätter tragen. Bessere handwerkliche Schulung, ver- bunden mit freierer naturalisierender Blattgebung bring- en in Haina, Altenberg gegenüber, weit überlegene Schöpfungen. (Beispiel in Haina: Konsole des zweiten nördl. Schiffpfeilers. (Abb. 49a), Fensterdienstkapitelle im 4. u. 5. Joch des nördl. Seitenschiffs (Abb. 50 a u. b). Der Schlußstein des ersten Mittelschiffjoches (vergl. Abb. 26 f. Seite 113) zeigt noch ornamentalere Bildung, allerdings schon mit lebhaftem Stengelspiel, wie es in Altenberg erst an den Dienstkapitellen des hohen Chores vorkommt. Der Schlußstein des südl. Joches im Südquerschiff gehört auch in diese Gruppe (Abb. 51), zeigt aber Modifikationen, die an- deuten, daß er von anderer, nur unter dieser Beeinflussung ar- beitender Meisterhand stammt.

Auch Marburg bringt ein ähnliches Blatt, entsprechend dem auf Verfeinerung ausge- henden Steinmetzentenor dieser Hütte differenziert (vergl. Wilhelm- Kaestner, a. a. O. Abb. 19 b u. 20). Von hier eine Übernahme durch

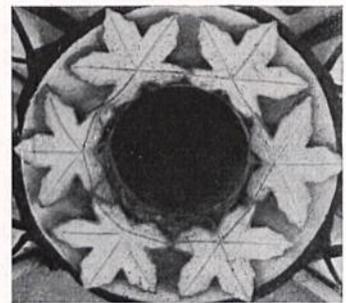


Abb. 50. Haina: Klosterkirche.
südl. Querhaus, südl. Joch:
Schlußstein.

Abb. 49.

- | | |
|---|--|
| a. 2. nördl. Schiffspfeiler (Mittelschiff) | c. 4. nördl. Schiffspfeiler (Mittelschiff) |
| b. 1. „ „ „ „ | d. 2. nördl. „ „ |
| e. 8. südl. Schiffspfeiler, südl. Seitenschiff. | |

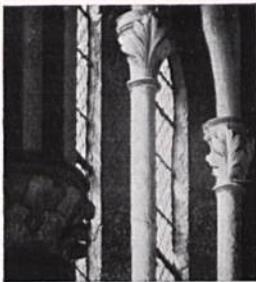
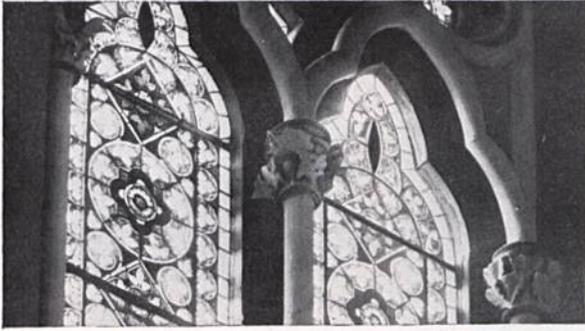


Abb. 51. Haina: Klosterkirche.
Fensterdienstkapitelle:

- a. nördl. Seitenschiff: 4. Joch
- b. nördl. Seitenschiff: 5. Joch
- c. südl. Seitenschiff: 2. Joch

ein löffelartig gekehltes, zinnengleich gezacktes Blatt, einzeln oder in Gruppen von zweien und dreien, dann auch zweischichtig angeordnet, aus einem halbringartig angeordneten Hauptstengel aufzweigend. (Konsolen des ersten und

zweiten südl. Schiffpfeilers (Abb. 49 d), rechtes Fensterpfostenkapitell im vierten Joch des nördl. Seitenschiffs (Abb. 50 a). Ähnlich das Kapitell am ersten nördl. Pfeiler des Chorumganges in Altenberg.

Eine weitere Analogie mit Altenberg darf man in dem aus einer Reduktion des Epheublattes erklärlichen öligen Blatt sehen, das in seiner Hainaer Bildung an ein Lindenblatt erinnert (5. Joch des südl. Seitenschiffs rechtes Fensterdienstkapitell). Das Altenberger

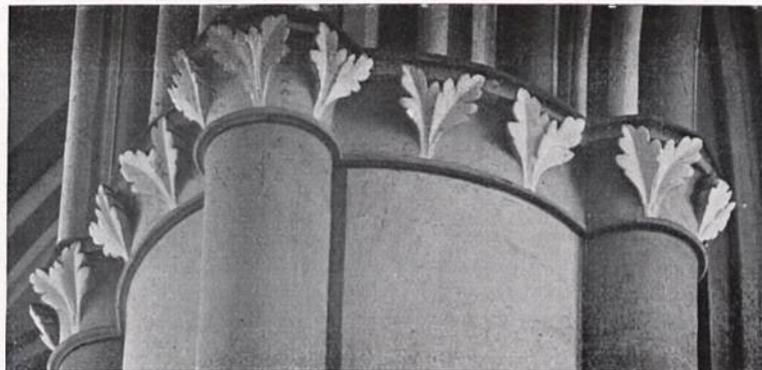


Abb. 52. Haina: Klosterkirche. Pfeilerkapitell: 3. nördl. Schiffpfeiler.

Haina ableiten zu wollen, geht bei dem seltenen Vorkommen der Blattform in Marburg nicht an, eher wäre der umgekehrte Vorgang erklärlich, doch auch direkte Ableitung aus Frankreich ist in Marburg annehmbar¹⁾. Daß es dort vorkommt, beweist ein ähnliches Blatt in Moret (Dehio u. von Bezold: a. a. O. Taf. 586). Von Frankreich aus mag es auch nach Wimpffen a./N. gelangt sein (Dehio u. von Bezold: a. a. O. Taf. 590). Diese weitere Verbreitung macht also in Haina eine Übernahme von Altenberg trotz ihrer großen Wahrscheinlichkeit fraglich. Andere Analogieen am Rhein müssen das behauptete Abhängigkeitsverhältnis verdichten.

Eine zweite nach Altenberg weisende Blattform in Haina ist:

¹⁾ Eine solche ist sicher anzunehmen bei dem ähnlichen Blattwerk des Mausoleums, (Elisabethkirche, Nordkonche) und auch bei einem ihm gleichenden am Lettner der Marienkirche zu Gelnhausen. Das oben besprochene Blattwerk weist Wilhelm-Kaestner: a. a. O. Seite 17 dem „Reimser Meister“ zu.

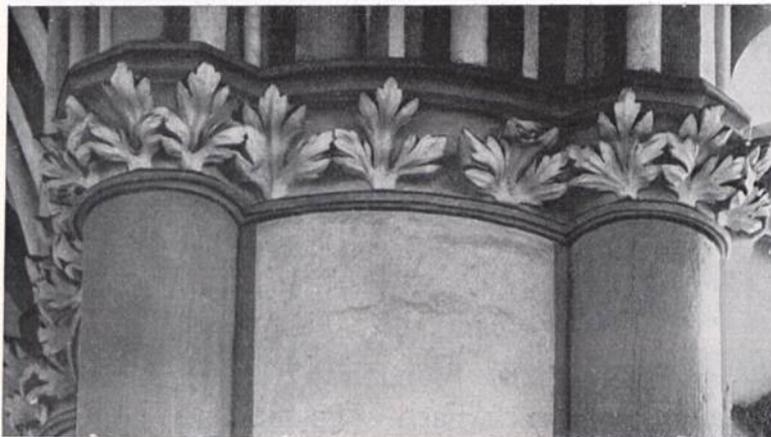


Abb. 53. Haina: Klosterkirche. Kapitell des 4. Schiffspfeilers.

Vorbild (erster südl. Pfeiler des Chorumgangs, Chorseite) bekundet in den kleinen rosettenförmigen Blüten, die über dem Zwickel, den je zwei Blätter miteinander bilden, eingefügt sind, seinen Zusammenhang mit Köln, wo dies Motiv zum Beispiel am dritten nördl. Pfeiler des Umgangs,

anders gelegt, aber auch mit dieser kleinen Rosettenblüte kombiniert, sich findet. Diese Rosetteneinlage ist französische Erfindung und kommt von dort auf verschiedenen Wegen nach Deutschland. Auch Marburg zeigt es.

Die Beziehungen von Altenberg zu Köln, die in architektonischer Hinsicht von Dehio durch den Hinweis auf Ourscamp als Altenberger Vorbild widerlegt werden, (Handbuch der Kunstdenkmäler III S. 139) müssen in Hinsicht auf die Dekoration bestanden haben. Für Haina sind beide Bauten von Bedeutung; Haina übernimmt Kölner Ornamentformen in Altenberger Reduktion und kommt durch eigene Auflockerung dieser reduzierten Formen auf Umwegen zu Kölner Ursprungsformen zurück. Ein weiterer Beleg hierfür ist ein schlankes, zu zweien etwas hilflos um das Kapitell gruppiertes Blatt (3. nördl. Schiffspfeiler Abb. 53), das in scharfer Längskehlung geknickt und in geschwungenen Lappen konturiert ist. Seine Art klingt an ein ähnliches in Altenberg (südöstl. Vierungspfeiler, Arkadendienst) an, das seinerseits wieder auf ein Blatt in Köln (Chorkapellenfreipfeiler an der Südseite des Chorrechtecks) hinweist, das in seinem schärferen Steinschnitt Amienser Eigenart deutlich bekundet. Altenberg darf auch in diesem Fall in seiner

Funktional reduzierende angleichende Übergangsstelle nicht ausgeschaltet werden. In Haina findet sich diese Blattform häufig: Kapitelle des 4. und 5. Schiffspfeilers (Abb. 53 und 54), Schlußsteine im zweiten und dritten Joch des nördl. Seitenschiffs (Abb. 55 a u. b), im dritten



Abb. 54. Haina: Klosterkirche. Kapitell des 5. Schiffspfeilers.

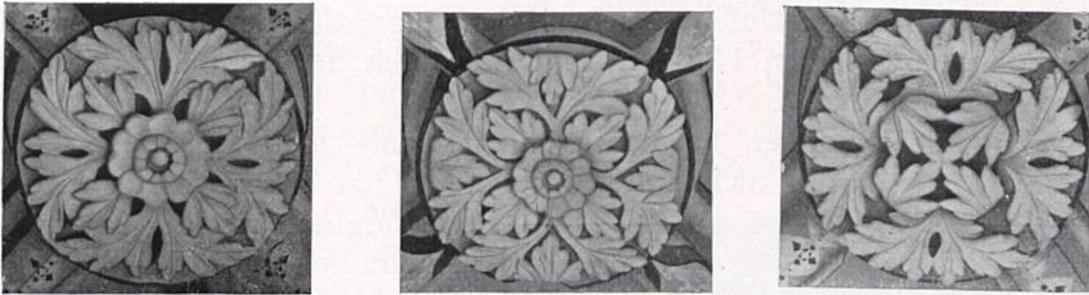


Abb. 55. Haina: Klosterkirche. Schlusssteine.

a. nördl. Seitenschiff, 2. Joch.

b. nördl. Seitenschiff, 3. Joch.

c. südl. Seitenschiff, 2. Joch.

Joch des Mittelschiffs (vergl. Abb. 26 e S. 113), Fensterdienstkapitelle im vierten Joch des nördlichen und im zweiten Joch des südlichen Seitenschiffs (Vergl. Abb. 51 a u. c). Hier überall kommt es teils zwanglos ornamental, teils frei natürlich schwingend in seinem schönen Rhythmus vor. Mit der Betrachtung dieses Blattes greifen wir in das Werk eines Meisters, dessen künstlerische Leistung gesonderte Behandlung rechtfertigt.

5. Der Meister der Hundekonsolen.

Die Schöpfungen dieses Meisters geben diesem Bauteil die künstlerische Physiognomie. Prachtleistungen der Tierornamentik schmücken die Nordwand der Halle. Diese auszeichnende Behandlung dokumentiert sie als innere Schauseite (entsprechend der südl. Außenfront), deren die vom Kreuzgang her das Kloster betretenden Mönche zuerst ansichtig wurden. Vier in der Grundform gleiche Konsolen (Abb. 56, 57, 58) zeigen unter ihrer Tragfläche ein aufrecht hockendes Tier — bei zweien ein Widder, bei den anderen ein Hund —, das die Funktion des Tragens karyathidenhaft ausdrückt. Die schlanken Vorderläufe sind aufgestellt, die Hinterläufe unter den elegant aufschwellenden Leib genommen. Die Köpfe, in feiner Innenkontur und schwingender Silhouette gegeben, sind naturalistisch behandelt, doch in einem Naturalismus, der einen gereiften und bewußten Stil voraussetzt. Ohren und (bei den Widdern) Hörner sind schmiegsam in die Gesamtform herein genommen. Die Haare (nur über der Stirne und am Halsansatz angedeutet) wellen in unauffällig stilisiertem Gekräusel über die Flächen. Augen und Nüstern betten sich weich in die Kopfform, ihre feinen Linien werden von den Konturen des Körpers aufgenommen und weitergeführt. Flächen und Linien sind in feinstem Empfinden gegeneinander abgewogen. (— Man betrachte das Verhältnis von Augenflächen zu Ohrenflächen, von Körperseitenfläche zu dagegengestellter Oberschenkelfläche, die weichgeschwungene Rückenlinie zur Gegenlinie des Brustkastens, aus der die

Vertikalen der Vorderläufe ausziehen, der Gegensatz der in den Hinterläufen dagegengestellten Horizontale wird durch die Rundung des Oberschenkels vermittelt —).

Angesichts dieser Formenschönheit kann man die Bezeichnung „klassische Tierplastik“ nicht unterdrücken. Wo hat dieser Meister gelernt?



Abb. 56. Haina: Klosterkirche.
nördl. Seitenschiff, 4. Wanddienstkonsole.

Ein Vergleich mit der in der Gegend traditionellen Tierplastik, wie sie durch die Stücke im Querhaus (vergl. Abb. 35 a, b) repräsentiert wird, die auf Wormser Anregungen zurückgehen, zeigt den ungeheueren Abstand dieser Kunst. Die lokale Übung, grob und ungelank und noch blockhaft im Ornamentalen befangen, kann dieser nichts als die Motive abgegeben haben. Doch das ist angesichts der Verbreitung von Tiermotiven als Wasserspeierskulpturen nichts wesentliches. Der Niederrhein, der später die Hauptpflegestätte der Tierplastik wurde, zeigt um diese Zeit nichts, das auf Zusammenhänge gedeutet werden könnte. Die Mainzer und auch die an Tierstücken so reiche Wormser Plastik hat ganz andere, entsprechend der Verwendung am Äußeren der Bauten viel gröbere Züge ausgeprägt. Auch die Freiburger Wasserspeiertierfiguren bringen nichts ähnliches. Bei diesen Figuren an französische Einflüsse

zu denken, wäre bei dem Mangel anderen französischen Importes in Haina willkürlich¹⁾).

Bei der Unmöglichkeit, die Meisterhand zu präzisieren, ist es schwierig, zwischen persönlicher Fortgeschrittenheit einerseits und Einwirkung des Zeitstiles andererseits die entsprechende Datierung zu kombinieren. Sicher hat die Blütezeit reifer Gotik, also die Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte diese Skulpturen geschaffen. Auch in lokaler Beziehung ist man auf ganz allge-

¹⁾ Übrigens ließ sich nirgends in dem zugänglichen französischen Material das Motiv finden.

meine Ausdeutung der Formengebung angewiesen. Ihre elegante, weichschmiegende Art läßt auch bei diesem Meister an rheinische Übung denken. Die Tatsache, daß sich Spuren dieses Meisters auch später nirgends mehr finden, (nur grobe Nachahmungen im Fritzlarer Kreuzgang, in der Marburger Marienkirche und in Oberwesel kopieren sein Motiv), daß diese Hainaer



Abb. 57. Haina: Klosterkirche.
2. Wanddienstkonsole, nördl. SS.

Arbeiten also seine einzig gebliebenen Werke darzustellen scheinen, läßt auf einen nur kurz hier arbeitenden Meister schließen, vielleicht gar einen der Meiselführung meisterhaft kundigen Mönch, der in diesen Stücken seinem Kloster das Beste, was er zu geben hatte, vermacht hat.

Über den Tierfiguren ist das Kaffgesims um den Konsolkern herum verkröpft. Reiche Blattbildungen, Ahorn und der bekannte Epheu, teils auf

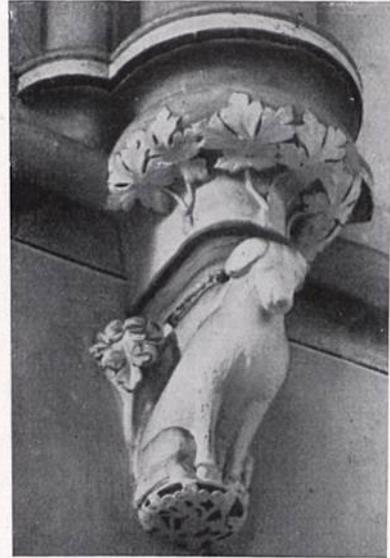


Abb. 58. Haina: Klosterkirche.
5. Wanddienstkons., nördl. Seitensch.

dünnen Stengeln hochgehend, teils auf dem Konsolgrund unmittelbar aufstehend, schmiegen sich an den Gesimswulst. Die Tragscheiben, auf denen die Tiere hocken, sind mit entsprechenden Blättern, eine mit der schon bekannten Tellerrosette, dekoriert. Die Konsole des ersten nördl. Schiffspeilers gehört ihrer feinen Blattform nach (vergl. Abb. 49b), die auch an einer der Tierkonsolen vorkommt, dem gleichen Meister an. Dies Blatt weist wieder deutlicher nach Altenberg (:Kapitelle der östl. Querhausarkaden), wo es in einer schärfer ausgezackten Bildung in der oben erläuterten Weise auf Köln deutet.

Die östliche Konsole im nördlichen Seitenschiff (Abb. 60) ist noch ohne Tierskulptur geblieben. Langgestielte Blätter von der oben besprochenen Form überziehen den hohen leergebliebenen Kern. Ähnlich eine Konsole im fünften Joch des südlichen Seitenschiffs (Abb. 59), wo aber offenbar eine andere, gröbere Hand die wohl schon behauene Konsolgrundform mit kleinlichem Blattwerk überspannt.

Zwei schöne Schlußsteine in den vierten Jochen der Seitenschiffe möchte man auch diesem Meister zuschreiben, zum mindesten als ihm nahestehend, bezeichnen (Abb. 61). An ihnen findet sich das gleiche schlanke Blatt, wie es der Meister an seiner ersten Konsole bringt. Innere Analogien

zeigen die gleiche, in Linien und Flächen feinsinnig in die Rundung hineinkomponierende Formgesinnung. Auf beiden ist je ein Engel dargestellt, dessen Flügel, in weitem, ruhigen Schwung die Körper umfassend, zur Rundung überleiten. Die Kopfbildung ist etwas breit, was gegen eigenhändige Ausführung durch den Meister der Hundekonsolen spricht. Eine



Abb. 59. Haina: Klosterkirche.
1. Wanddienstkonsole,
südl. Seitenschiff.

andere Art wirkt hier ein (s. u. S. 152). Aber in der fein konturierten und reif gegeneinander abgewogenen Flächenführung der Innenformen in Körper und Gewandung glauben wir seinen Geist zu spüren.

Ähnlich bei dem Schlußstein des fünften Joches im Mittelschiffe, (vergl. Abb. 26h), der ein auf kreisförmiger Platte in erhabenem Relief gebildetes agnus dei mit der Kreuzesfahne zeigt. Interessant in Bezug

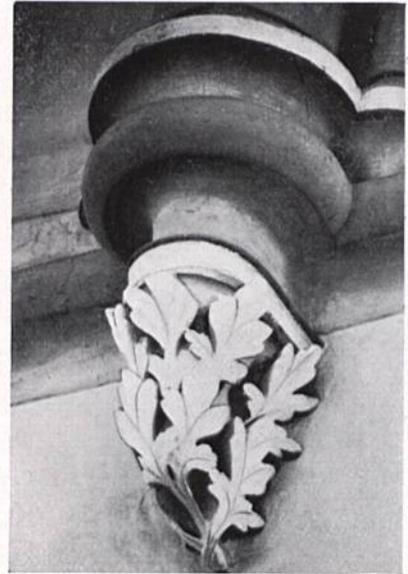


Abb. 60. Haina: Klosterkirche.
1. Wanddienstkonsole,
nördl. Seitenschiff.

auf Stilfortschritt ist ein Vergleich mit demselben Motiv am Tympanon des Südportals (vergl. o. Abb. 31) und dem diesem ähnlichen an der Konsole des südwestlichen Vierungspfeilers (vergl. o. Abb. 34). Die frühen Stücke sind matt in Kontur, flau in der plastischen Abwägung und Gegenüberstellung der Einzelteile. Zu diesen Merkmalen einer ungeübten Hand tritt dort eine weiche Modellierung, ein auf Rundung abzielendes Lineament und eine zusammenfassende Gesamthaltung. Hier dagegen neben feinsten Ausbalancierung der plastischen Gewichte, der klaren Kontrapostierung der Kopf- und Beinbewegungen, also Vorzügen der Künstlerindividualität, ein sehr markantes Lineament, kräftigere Bewegungen der Einzelteile und Schwingung der Gesamtmasse. Das sind Zeitmerkmale, die an Beispiele aus figürlicher Plastik des reifen gotischen Stiles denken lassen. Die Behandlung des Lammkopfes erinnert an die Hunde und Widder, aber in der stärkeren Ornamentierung der Haare und in der volleren Gesamtformgebung verrät sich eine andere, allerdings noch unter dem Einfluß des Hundekonsolenmeisters arbeitende Hand.

So weisen diese Bauteile in verschiedenen Formelementen, vor allem aber in der Gesamtstimmung auf rheinische Beeinflussung. Zur Annahme

eines hier tätigen Kölner oder Altenberger Meisters reichen die Indizien keineswegs aus, im Gegenteil: abweichende Behandlung der Gesamtform, Unterdrückung einzelner Elemente (wie der kleinen Blütenrosette an den Blattkapitellen) bekunden deutlich genug eine andere Baumeistergesinnung. Auch darf die Beziehung nicht zu eng auf die herangezogenen Bauten eingeschränkt werden.

Ein am Rhein arbeitender Meister bringt einzelne Formen mit, die dort gebräuchlich sind, aber keineswegs dort allein vorkommen (:die Blütenrosette ist in Deutschland im Trierer Kunstkreis (Carden), das Epheublatt in Wimpffen a. Neckar, das Maßwerk in Westfalen verbreitet). Erst das Beieinander dieser verschiedenen Formelemente in Haina, das sich entsprechend nur am Rhein findet, spricht in Verbindung mit dem Gesamt-



Abb. 61. Haina: Klosterkirche. Schlußstein im nördl. Seitenschiff, 4. Joch.

klang des Aufbaues für rheinische Beeinflussung.

Die Tatsache, daß kölnischer Einfluß, der für das hessische Gebiet immer erst viel später (— nämlich für den Bau des Wetzlarer Nordquerschiffes —) angenommen wurde, schon in dieser Zeit sich feststellen läßt, macht die kunsthistorische Bedeutung dieser Bauteile aus. Es strömt also Amienser Geist, allerdings in den Detailformen stark gedämpft, auch von dieser Seite ins hessische Gebiet ein und vereinigt sich hier mit dem über Marburg auf anderem Weg eindringenden zu einer Formengebung, die den Lokaltyp modifiziert. —

Lokale Tradition.

Neben diesen rheinischen Einflüssen hält sich die heimische von Gelnhausen und Marburg befruchtete Tradition, die die Nachwirkungen der Querhausornamentik noch aufweist. Aber immer hält sie sich neuen Einflüssen, wie sie schon früher auftraten, und dann durch die rheinische Strömung gebracht wurden, offen. Der Steinschnitt wird schärfer, das Blattwerk lebhafter gerollt und gekräuselt. Eine Kombination dieser Einflüsse zeigt z. B. der Schlußstein des zweiten Joches im südl. Seitenschiff



Abb. 62. Haina Klosterkirche.
Dienstkonsole, 3. südl. Schiffspfeiler.

(Abb. 55 c o. S. 143), wo die Blätter in entsprechender Modifizierung, viermal ornamental von der Mitte her orientiert, nicht mehr in Ringbewegung aufeinander bezogen, dem Außenkranz des Steines aufgelegt sind, während vier ähnliche kleinere Blätter aus den Intervallen der äußeren Blätter aufsteigen, sich um den erhabenen Mittelteil des Steines umschlagen, und sich in ihren Spitzen im Mittelstück treffen. Es ist das Motiv der Gelnhäuser Doppelkonsolen. Die Konsole im Mittelschiff am dritten nördl. Schiffspfeiler (Abb. 29 c) bringt das bekannte Blatt mit einigem naturalistischen Einschlag.

Die Unterfläche ist mit den umgeschlagenen Blättern besetzt. Am entsprechenden südl. Pfeiler (Abb. 29 e) taucht da aus den Ostteilen bekannte breite, bewegtgeränderte Blatt wieder auf. Der Konsolenrand ist mit je zwei Blättern, zwischen denen sich ein drittes umschlägt, die Unterfläche in der gewohnten Art mit vier umgeschlagenen Blättern bedeckt. Die Konsole des vierten nördl. Schiffspfeilers im Mittelschiff (s. Abb. 50 c) entspricht in der Randschmückung der des dritten, als unteren Abschluß bringt sie vereinfacht das Tellermotiv der dritten südl. Seitenschiffskonsole (s. Abb. 29 a). Die Konsole des dritten südl. Schiffspfeilers bringt die Synthese dieser verschiedenen Motive (Abb. 62): das neue Blatt fünfmal aufrecht am Konsolenrand gereiht, läßt zwischen sich jeweilig ein gleiches nach abwärts schlagen. Die Stengel werden durch einen unteren Abschlußring, analog dem Halsring der Kapitelle, zusammengefaßt, zwei überkreuzen sich an der Unterfläche, — ein ganz frühes Hainaer Motiv (Querhaus)! — die drei übrigen, das mittlere und die beiden äußeren schlagen um den Ring noch einmal nach aufwärts um zu einem über den Ring sich legenden Blatt. Dies Motiv des Umschlagens, übertragen auf das löffelartig gekehlte Blatt, zeigt der Schlußstein im dritten Joch des südl. Seitenschiffs (s. o. Abb. 26 d).

Eigentümlichkeiten der gleichen Steinmetzenart bringen noch einige andere Stücke, bei denen neue Entwicklungsmomente spürbar sind. Eine Lebhaftigkeit, wie sie teilweise schon in den Ostteilen ins Blattwerk eindrang, dort aber im äußerlichen der Randzuspitzung verhaftet geblieben

war, dringt nun funktional in das Blatt selbst ein, wellt es und zieht es in die Länge. Diese neue Blattform tritt auch in Marburg auf: Konsole an der Nordseite der Elisabethkirche (3. von Westen). Die Anregungen hierzu scheinen von einem in Friedberg und Marburg arbeitenden Meister gekommen zu sein, dessen Blattgebung und Figurenbehandlung auf seine Bekanntschaft mit der Amienser Plastik schließen lassen (vergl. die drei westl. Konsolen der Südseite der Elisabethkirche. Diese Hainaer Stücke zeigen in ihrer nahen Gegenüberstellung mit den Zeugnissen der früheren Periode deutlich den Unterschied dieser gotischen Stufe, wo die Bewegungstendenz die ornamentale Starrheit überwindet, und züchtig geführte, lebhaft gebeulte Blätter zu einem Ring zusammenlegt, von dem radial geschwungene Seitenblätter dem Zentrum zustreben und sich dort verbinden.

Als Beispiel sei hier der Schlußstein des fünften Joches im südlichen Seitenschiff angeführt (s. Abb. 26 g), wo diese neue, schwingende Art auf die ganz frühe, weich-lappende, rundlich-konturierende Blattform zurückgreift, frühe und späte Ringform zu einem zentrifugal aus der Mitte ausstrahlenden Blätterraud zusammenlegt und die Mitte mit einem ganz gleichartigen, verkleinerten Kranz ausfüllt. Französische Anklänge werden laut (:Schlußstein in der St. Chapelle in Paris, Dehio und von Bezold: a. a. O., T. 586), dürfen hier aber nur ganz allgemein zum Beleg gleicher Stilentwicklung unter fluidöser Beeinflussung auch lokal stark gebundener Meister durch Frankreich herangezogen werden.

Marburger Einflüsse.

Daß auch sonst die Marburger Quellen nicht versiegen, zeigen die Kapitelle des zweiten Schiffspfeilerpaares: scharf zugespitzte und gekehlte Kreuzblätter, mehrfach aufeinander gelegt am südlichen Pfeiler (s. Abb. 48 b), scharf plastisch gefaltet am südlichen Pfeiler (Abb. 63). So findet sich das Blatt in Marburg am ersten südl. Schiffspfeiler. Die Urform dieses Blattes darf man wohl in dem Kapitell der St. Chapelle sehen (Dehio und von Bezold: a. a. O. T. 586), was wieder in kleinem Beispiel aufzeigt, wie in dieser baukünstlerisch so bewegten Zeit ein einmal gebildetes Motiv Allgemeingut wird und so als Element der Strömung an entlegensten Baustellen sich anspült.

Mit dieser über Marburg eindringenden Welle wird man auch die Außengestaltung des vierten Südfensters (vergl. Abb. 10) in Verbindung bringen müssen, das an Pfosten und Maßwerk



Abb. 63. Haina: Klosterkirche. Pfeilerkapitell, 2. nördl. Schiffspfeiler.



Abb. 64. Haina: Klosterkirche.
Dienstkonsole am 5. nördl. Schiffspfeiler.

genau die Marburger Fensterprofilierung zeigt: vorgelegte Säulchen und Rundstäbe, ganz aus der Hainaer Tradition heraustretend. Der Schlußstein des fünften nördl. Seitenschiffsjoches (vergl. Abb. 26c) mag auf nähere Bestimmung dieses Marburger Einschlages gedeutet werden. Er bringt ein fein verästeltes, wie Aderwerk geführtes, spitziges Blattwerk, das an ein ähnliches am Marburger Mausoleum erinnert. (:In der Kehlung des rechten äußeren Archivoltensbogens¹⁾).

6. Der Aleydismeister.

Vor allem aber wird diese Erneuerung der Beziehungen zu Marburg dargetan durch die Verwandtschaft, die eine gegen Ende dieser Hainaer Bauepoche auftretende Meisterhandschrift mit einer in Marburg nachweisbaren aufzeigt. Am fünften nördl. Schiffspfeiler, (Abb. 64) also am letzten dieses Bauabschnittes, findet sich eine Laubkonsole, die von einem wagrecht vorspringenden Engelkopf getragen wird. Die Gesichtszüge dieses Engelkopfes zeigen ähnliche Auffassung und ähnliche Meistereigentümlichkeiten, wie der Kopf des Kindes auf einem der im Landgrafenchor der Elisabethkirche aufgestellten Freigräber, dem Grabmal der Aleydis von Braunschweig (Abb. 65 u. 66)²⁾. Neben der Mutter ist das Söhnchen auf der Tumba dargestellt. Der von einem Lächeln oval aufwärts gezogene Mund liegt eingebettet in einer tiefen Mulde, die unten vom Kinn, oben vom kräftigen, an die Nasenflügel anlaufenden Wulste begrenzt ist. Die Nase, schmal aus den Brauen auslaufend, breitet sich nach unten stumpf aus. Breit ansetzende Ohrmuscheln

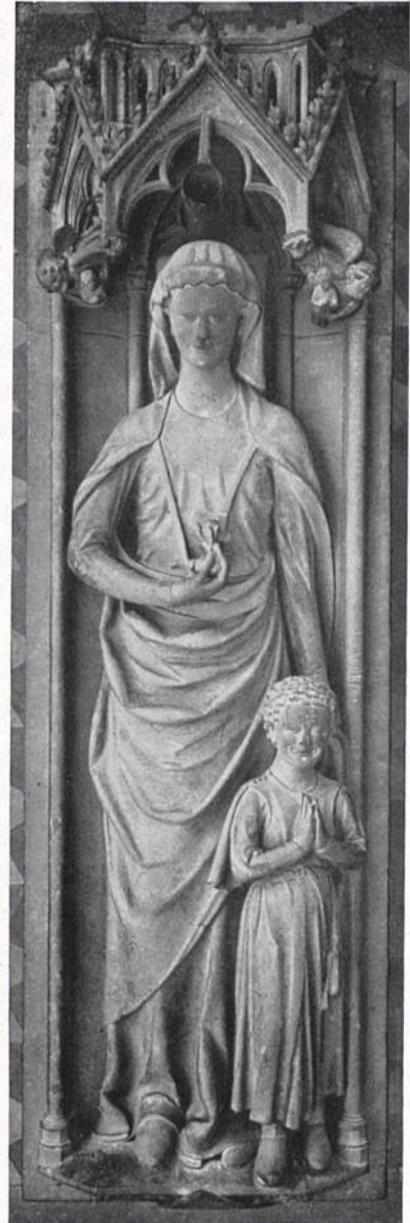


Abb. 65. Marburg: Elisabethkirche
(Landgrafenchor)
Grabmal der Aleydis:

¹⁾ Vergl. die Abb. bei Wilhelm-Kästner: a. a. O. Abb. 29.

²⁾ Vergl. Anhang Nr. 10.

werden vom Kopfhaar vorgeschoben, das trotz seiner verschiedenen Anordnung (: beim Kinde einzelne kleingefaltete Löckchen, beim Engelkopf schon gotisch geschwungene Schläfenlocken) in dem bei beiden Köpfen vorstuckierten Löckchenansatz über der Stirne ganz ähnliche Meistergewohnheiten

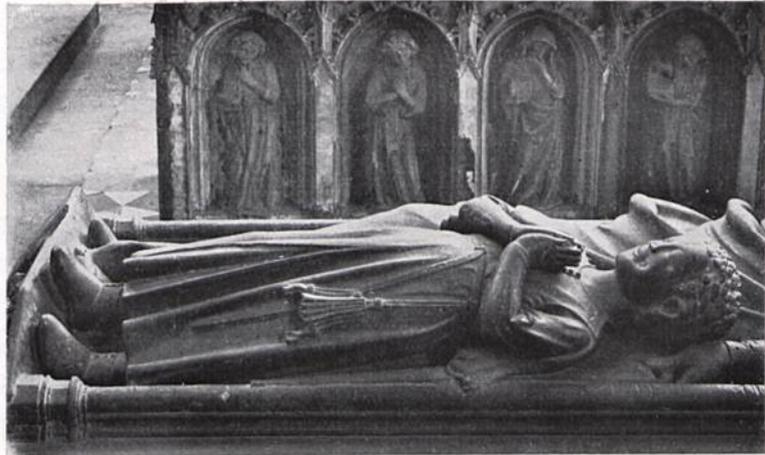


Abb. 66. Marburg: Elisabethkirche. Grabmal der Aleydis (Teilansicht).

zeigt. Am breiten Hals sitzt ein einfach gesäumtes Gewand glatt an, die flächige Gesamtform des Kopfes ist beiden Stücken gemeinsam. Die freiere Behandlung der Augen bei dem Hainaer Kopfe möchte man als Zeugnis hinnehmen, wie sich der Meister von starker Gebundenheit durch Vorbilder, wie sie das Marburger Stück noch zeigt, allmählich löst. Das erweist den Hainaer Kopf also als spätere Arbeit. Und doch wird man, namentlich angesichts des Laubwerkes in Haina, zögern, hier wie dort die gleiche Meisterhand anzunehmen. Beeinflussung aber, entweder durch den Meister des Aleydisgrabes selbst, oder aber (vielleicht durch dessen Vermittlung) durch gemeinsame Vorbilder ist sicher. Als solche Vorbilder stellen sich eindeutig die Skulpturen des Bamberger Fürstenportaltympanons dar: man vergleiche die Kinder in der linken Ecke des Tympanonfeldes mit dem Kopfe des Aleydiskindes: die gleichen im Lachen verkniffenen Augen, die verzerzte Mundpartie, breite Nase, kräftiges Kinn, das Haar in Faltlöckchen gewickelt.

Das Hainaer Köpfchen verarbeitet diesen Einfluß zu einer selbstän-

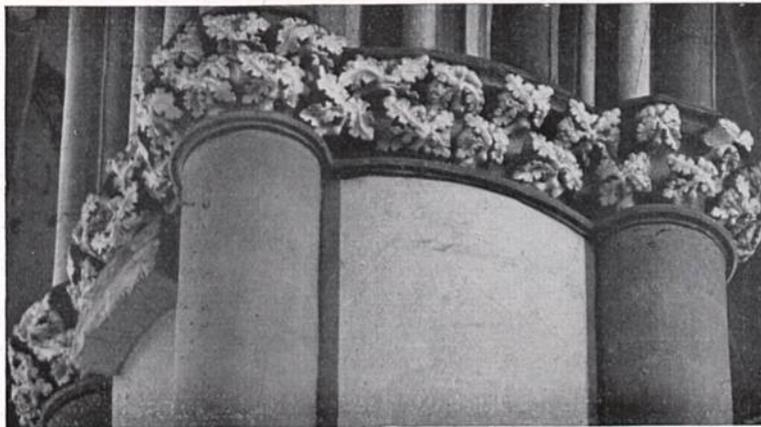


Abb. 67. Haina: Klosterkirche. Kapitell am 4. nördl. Schiffspfeiler.

digen Ausprägung, die aber die Bamberger Art noch deutlich genug durchblicken läßt. Der Meister hat am fränkischen Kunstkreise, bezw. an dessen Nachwirkungen (Marburg?) gelernt, hat so den Abglanz reimsischer Plastik erfahren, und ihn in persönlicher Abwandlung bezw. Re-

duzierung seinem Werke einempfunden. Auf die Zugehörigkeit dieses in Marburg und Haina spürbaren Bamberger Einflusses zu einer größeren um diese Zeit aus Franken ins hessische Gebiet eindringenden Stilwelle wird weiter unten eingegangen werden.

Das Laubwerk dieses Meisters ist lebhafter gewellt, buschig in vollen Lagen auf wirt verzweigten Stengeln sitzend. Sein Vorkommen am Kapitell des 4. nördl. Schiffspfeilers (Abb. 67), an der Konsole des 5. südl. und der Konsole des 6. nördl. Pfeilers (Vergl. Abb. 29g,f) und am linken Dienstkapitell des Fensters im 6. südl. Joch weisen diese Stücke dem gleichen Meister zu. Am Mittelpfosten dieses letzten Fensters laufen die Rundstäbe unkapitelliert durch, eine Eigentümlichkeit der nachfolgenden Bauepoche. Die Naht läuft zwischen den beiden Pfosten dieses Fensters durch¹⁾.

In diese Zeit dürften auch die beiden (S. 146 besprochenen) Engelschlußsteine fallen (vergl. Abb. 61). Diese zeitliche Nähe erklärt einige



Abb. 68. Haina: Klosterkirche.
Schlußstein im 4. Joch des Mittelschiffes.

Ähnlichkeit: der breite Kopf-
typus, Anordnung der Haare,
Breite der Nasenwurzel (be-
sonders am Stein im nördl.
Seitenschiff) und aufwärts ge-
bogener Mund, das knappan-
liegende Gewand (nach Art
der Gewänder der auf Mar-
burger Grabdenkmälern ange-
brachten Engel). Blattwerk aber
und der Schwung, der auf dem
südl. Stein in die Figur kommt,
weisen auf die S. 146 besproche-
nen Einflüsse zurück²⁾.

Der Schlußstein des
vierten Mittelschiffsjoches ist
freiplastisch behandelt: eine
sitzende Madonna mit dem
Jesusknaben auf dem Schoß
(Abb. 68). Die Übermalung
durch die Renovation des 19.
Jahrh. macht eine genaue
Analyse unmöglich. Die Art,
wie Mutter und Kind plastisch

¹⁾ Im Mauerbefund des Äußeren ist die Naht deutlich zu erkennen.

²⁾ Man kann in diesen Arbeiten beobachten, wie die Elemente zweier ganz verschiedener Strömungen, enger gefaßt, die Eigentümlichkeiten zweier verschieden gearteter Meister, die aus verschiedenen Kunstzentren kommend an der Baustelle sich trafen, zu einem neuen „Stil“ zusammenwachsen.

zusammengenommen, wie die herausragenden Teile, Köpfe der Madonna und des Kindes, Unterpartien des Gewandes und Füße, zu einheitlichem Kontur gestaut sind, schließen die Annahme, diese Gruppe sei für eine andere Stelle gearbeitet und erst nachträglich als Schlußsteindekoration verwendet worden, aus. Figürliche Schlußsteine, auch freiplastische, finden sich in der Elisabethkirche ebenfalls. Aber die freie monumentale Behandlung gibt der Hainaer Figur eine Sonderstellung vor jenen und vor der gewöhnlichen Schlußsteinfiguration überhaupt. Unter einem hohen Diadem fließt ein einfach gewelltes Kopftuch um Gesicht und Schultern. der Kopf ist breit gegeben; so weit die Übermalung die Gesichtszüge erkennen läßt, zeigen sie fein geschwungene Linien. Das Kind lehnt auf dem linken Arm der Mutter, seine Bewegungen sind unbeholfen und relativ hart. Das am Hals gesäumte, eng anliegende Gewand der Mutter geht unter dem Taillengürtel in breiten Tütenfalten nieder, der Mantel, vom rechten Arm empor geschlungen, geht in breiten wenig rhythmisierten Flächen zum leichtbewegten Saumschluß des Untergewandes nieder.

Die ganze Art der Figur weist schon ins 14. Jahrh. Genauere Datierung ist in Anbetracht des Zustandes unmöglich. Erst bei der Erweiterung der Kirche um die vier Westjoche wird dieser Schlußstein angebracht worden sein als Betonung des Kirchenhauptes der Laienkirche. Von der Art des Meisters der Portalmadonna (s. u. S. 163) scheidet diese Madonna die rustikalere Formgebung, die auf einen hier beschäftigten Lokalmeister schließen läßt.

Unter diesem Schlußstein, in Höhe des dritten Schiffspfeilerpaares, ist die Trennungsschranke zwischen Konventualen- und Laienkirche gezogen (vergl. Abb. 2). Sie ist ca. 2 $\frac{1}{2}$ Meter hoch und deutet in ihren schlichten Formen, die schon auf eine Stagnation der Entwicklung hinweisen, auf die letzte Zeit dieser Bauperiode.

7. Datierung der Ostjoche des Langhauses.

Diese Ergebnisse ermöglichen eine Datierung der fünf ersten Hallenjoche. Die Tatsache, daß Haina in der Übernahme neuer Formen (Polygonalgestaltung der Pfeilersockel (vergl. Abb. 33), Übernahme neuer Kapitellformen z. B. am zweiten Schiffspfeiler (vergl. Abb. 63, S. 149 u. a.), immer um Jochabstand hinter Marburg folgt, darf nicht zu Datierungsschlüssen verwandt, sondern muß auf die Feststellung von Meisterverschiebungen oder Stilinvasionen zwischen den beiden Baustellen beschränkt werden. Die rheinischen Einflüsse können erst später, als diese Merkmale ergeben würden, eingeströmt sein.

Das Weihedatum des Kölner Domneubaues ist der früheste terminus post. Altenberg schiebt die Grenze vor. Läßt der langsame Baufortschritt in Köln die betr. Maßwerkformen erst in den 60er Jahren zur Wirkung

gelangen, so darf mit einer Wirkungsmöglichkeit Altenbergs, rückschließend von der späten Chorweihe (1287), gar erst noch später gerechnet werden. Demnach hat sich der Hainaer Hallenbau in seinem ersten Abschnitt unmittelbar an die Vollendung der Ostteile angeschlossen. Daß er dem Marburger Hallenbau gegenüber bedeutend im Nachsprung war, bewies schon das mit der zweiten Marburger Hallenperiode gleichzeitige Nordfenster des Querhauses (Siehe S. 118 ff). Die Arbeiten müssen sich der Formgebung der Plastik nach zu urteilen bis in die 80er Jahre hineingezogen haben. Eine spätere Datierung untersagt die Anwesenheit des mit dem Aleydisgrabmal in Beziehung stehenden Meisters. Die Beendigung dieser Hallenteile muß also noch in die 80er Jahre gesetzt werden, was auf eine schnelle Ausführung im Gegensatz zu derjenigen der Ostteile schließen läßt.

8. Die Westjoche.

Mit der Beendigung der Marburger Hauptbauteile hört die Wirksamkeit der von der Marburger Bauhütte auf Haina ausströmenden Energie auf. Nur schubweise machen sich noch Einflüsse der in Marburg weiter arbeitenden Plastiker bemerkbar. Diese Beeinflussung erstreckt sich jetzt aber nur mehr auf Detailformen. Ihre Weiterentwicklung vermittelt die seit Ende des 13. Jahrh. im Bau begriffene Frankenger Kirche. Im großen hält Haina am begonnenen System der Halle fest.

Die Detailformen weisen ins 14. Jahrh. Es muß also eine längere Bauunterbrechung angenommen werden, für deren Dauer die vollendeten Teile des Schiffes durch eine provisorische Westmauer abgeschlossen wurden, auf die die verstärkten Strebepfeiler zwischen fünftem und sechstem Joch gedeutet werden dürfen. Die Baunaht ist an dem unmittelbar an dessen westlichen Rand anschließenden Mauerstück deutlich zu erkennen. Von hier an wird der Aufbau der Hochwände in Hausteinquadern ausgeführt, die an den bisher in Bruchsteinmauerwerk hochgeführten Mauern der Hallen-Ostteile nur für die Strebepfeiler und Fenstergewände verwandt worden waren (Vergl. Abb. 10, S. 101).

Das System läuft unverändert weiter. (Die Unterdrückung der Unterfenster der Nordfront spricht im Gesamteindruck kaum mit, vergl. Abb. 11, S. 102). Im Dekor treten wesentliche Reduzierungen ein. Den Säulenschmuck der Pfeiler lehnt diese Bauepoche ab. Die Wasserspeieranlage wird analog der Frankenger gebildet. Die Südfront führt das um die Fensterbögen geführte Abschlaggesims, das durch Tiefersetzung der oberen Knickung schlanker geformt wird, noch zwei Joche weiter, in den beiden Westjochen bleibt es ganz fort. Auch das Abschlaggesims der Strebepfeiler liegt an den beiden westlichen etwas tiefer. Man hat also zwischen drittem und zweitem westl. Joch noch einmal eine — allerdings unwesentliche — Änderung des Planes zu konstatieren.

Das Maßwerk vertrocknet. Über die schlanken, mit Dreipässen ausgesetzten unterteilenden Spitzbogen ist ein Vierpaß eingezwängt. Es ist von dem nahen Frankenberg, für dessen Formenwelt die Oppenheimer Katharinenkirche maßgebend ist, übernommen. (Die ist in gefestigter Schultradition aufgebaut). Gewände und Pfosten sind schwach profiliert, innen wie in den östl. Teilen mit vorgelegten Rundstäben versehen, die an der Südseite überhaupt nicht, an der Nordseite nur an den Rahmenpfosten kapitelliert sind. Auch im Inneren laufen System und Ausmessungen weiter. Durch die trockene Formgebung und die Weglassung der Unterfenster im nördl. Seitenschiff wirkt der Raum nüchtern und kahl. Die Plastik der Einzelformen muß in ihrer hohen Qualität die Mattheit des Ganzen kompensieren.



Abb. 69. Haina: Klosterkirche. Dienstkonsole am 7. südl. Schiffspfeiler.

Der Frankenger Meister.

Ein Meister von reifem Können ist hier am Werk. Er übernimmt das Motiv der Kopfkonsole, das am Ende der vorhergehenden Bauperiode eingeführt worden war. (Abb. 69). Seine charakteristische Art, wie er das Haupthaar in doppelt geschwungener Sigmalinie aus tief in die Stirn herein genommener Locke in die lebhaft schwingende Seitenlocke auswellt, die stark aufs Persönliche dringenden Gesichtszüge und vor allem das nicht zu verkennende Blattwerk in seiner vielachsig bewegten, gebeulten und gewellten Art freizügigster Naturnachahmung, erweisen ihn als den Meister der Frankenger Marienkapelle, den sog. Frankenger Meister¹⁾.



Abb. 70. Haina: Klosterkirche. Dienstkonsole am 8. nördl. Schiffspfeiler.

In seinen Hainaer Arbeiten glauben wir eine frühe Periode seines Schaffens unterscheiden zu können. Es sind die Konsolen am 7. Schiffspfeilerpaare (Abb. 69), am 6. nördl. (vergl. Abb. 29g) und 8. nördl. Pfeiler (Abb. 70). Die Frage, ob man die Kapitelle des 6. und 7. Pfeilerpaares (Abb. 71, 72) in ihrer die Bewegtheit des Blattwerkes leicht schematisierenden Art (vergl. die Frankenger Schiffspfeilerkapitelle, deren Nachwirkung hier zu spüren ist) seiner eigenen oder einer Gesellenhand zuschrei-

¹⁾ Ein weiteres Eingehen auf ihn erübrigt der Hinweis auf die monographische Untersuchung seines Werkes (Schmidt-Kaiz: Der Meister Tyle von Frankenberg, Marburg Diss. 1920).

²⁾ Der Schlußstein des 7. Joches im südl. Seitenschiff steht unter gleichem Einfluß.

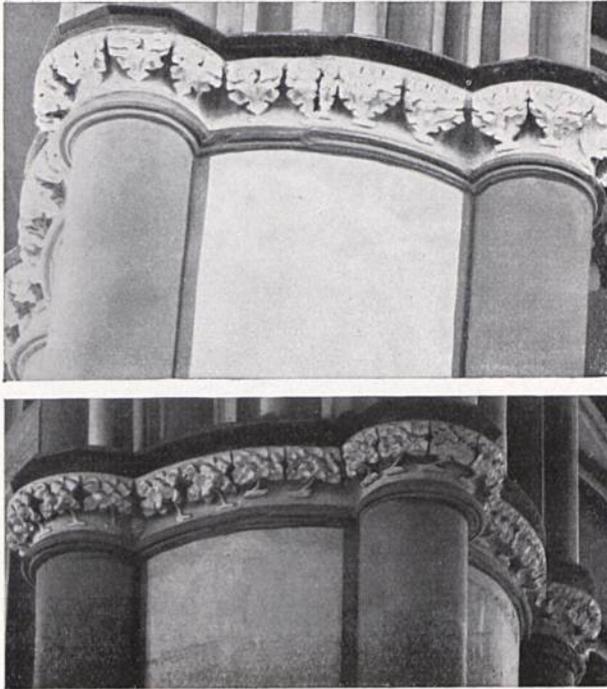


Abb. 71. Haina: Klosterkirche.
Kapitell am 6. südl. Schiffspfeiler.
Abb. 72. Haina: Klosterkirche.
Kapitell am 7. nördl. Schiffspfeiler.

den Schlußsteinen, die man wohl sämtlich der gleichen Hand zuweisen darf. Die schon vom vorhergehenden Bauabschnitt bekannte Tellerform wellt sich ganz ähnlich (nördl. Seitenschiff, 6. Joch, (vergl. Abb. 26k), wie dies auch im gleichzeitig im Bau befindlichen Langhaus von Altenberg (3. Joch) vorkommt. Im 8. Joch des südl. Seitenschiffs (Abb. 73b) wird die Teilung in Einzelblätter bewußter durchgeführt. Im 6. Joch des südl. Seitenschiffs (Abb. 73c) verselbständigen sich diese Blätter schon zu einzelnen untereinander korrespondierenden ornamentalen Gebilden. Der die Silhouette noch schärfer akzentuierende Schlußstein des 7. Mittelschiffsjoches (Abb. 73d) zeigt deutliche Anklänge an Frankenger Gesinnung, die lebhaftere Kräuselung der Blattflächen und ihre bewegte Konturierung bei den Schlußsteinen des 8. Joches

ben muß, sei als unwesentlich hier nur angedeutet. Die Zusammensetzung eines dieser Kapitelle (vergleiche Abb. 71), die kritiklos das Ornament an der Flickstelle in der Mitte abbricht bzw. neu beginnt, illustriert den fast mechanisch handwerklichen Betrieb dortigen Hüttenwesens. Die Beteiligung des Frankenger Meisters an der Fassadengestaltung wird unten (S. 159 ff) untersucht werden. Die geometrisierende Tendenz der Formgebung, wie sie sich schon in den Kapitellen des 6. und 7. Pfeilerpaares andeutet, wird bewußt ornamental ausgewertet in

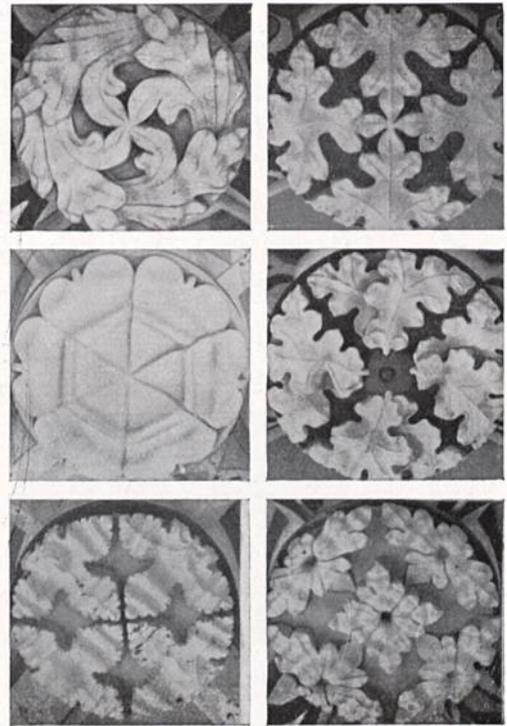


Abb. 73. Haina: Klosterkirche. Schlußsteine.
a) südl. Seitenschiff, 7. Joch.
b) südl. Seitenschiff, 8. Joch.
c) südl. Seitenschiff, 6. Joch.
d) Mittelschiff, 7. Joch.
e) Mittelschiff, 8. Joch.
f) nördl. Seitenschiff, 9. Joch.

im Mittel- (Abb. 73e) und südl. Seitenschiff (Vergl. Abb. 73b) und des 9. Joches des südl. Seitenschiffs (vergl. Abb. 26i) spiegelt die Art des Frankenger Meisters auf der Grundgesinnung des von früher her bekannten aufs Ornamentale eingestellten Meisters. Im 9. Joch des nördl. Seitenschiffs (Abb. 73f) verselbständigt sich dann noch die bisher den Seitenfiguren eingebundene Mittelfigur: die auf ornamentale Untergliederung der Gesamtform abzielende Entwicklung hat ihre letzte Konsequenz erreicht. Das Herannahen des sog. weichen Stiles ist in dieser durch ihre Vorliebe zum Ornamentisieren bedingten flächenhaften Formgebung deutlich zu spüren.



Abb. 74. Haina: Klosterkirche. Dienstkonsole im Mittelschiff, 6. südl. Schiffspfeiler.

Der Art dieses Meisters stehen Blätter nahe, wie sie die Pfeilerkonsole im südl. Seitenschiff zwischen 8. und 9. Joch bringt (vergl. Abb. 49e): gleiche ornamentale Anordnung ähnlicher Grundformen. Wie mit dieser Art eine Gesinnung, die um ein halbes Jahrhundert zurückliegt, wieder aufkommt, — modifiziert durch andere Voraussetzungen und durch solche auch zu anderen Konsequenzen weiter entwickelt, — zeigen Fensterkapitelle im Marburger Südchor, wo stilisierende Tendenzen, und im Altenberger Chorumgang, wo primitivere Meisterübung ähnliche Formen schaffen.

Eine andere Meisterphysiognomie beherrscht neben dem Frankenger Meister in starker Ausprägung diese Bauteile im Inneren. In ihrer Vorliebe zu wilder Phantastik stellt sie die andere Art damals bevorzugter Stoffkreise der auf Veredelung der Persönlichkeit gehenden Richtung des Frankenger Meisters gegenüber. Ihr bedeutendstes Stück ist die Konsole am 6. südl. Schiffspfeiler (Abb. 74): zwei Fabeltiere, eine Harpye und eine hundähnliche Bestie, tragen, — einander zugekehrt, die Gesichter nach außen gewandt, — den Stein. Der scharf und ausdrucksvoll bewegte Kontur umschließt eine außerordentlich reich modellierte, in lebhaften Gegensätzen spielende Innenplastik. Vor allem die Köpfe, die auf großflächig gegebenen Leibern aufsitzen, frappieren durch die hart und virtuos geschnittenen, in schärfster Physiognomik gegebenen Gesichter, bei denen man an eigenwillig übertriebene Portraits denkt. Die Bewegung der gotischen Locke ist auf den herabhängenden Ohrlappen übertragen. Die Augenbrauen zucken kantig bewegt über dem tief eingebuchteten Auge. Die beim einen scharfhakige, beim anderen breit und stumpf auslaufende Nase sitzt über flach aufwärts gezogenem bzw. breit aufgerissenem Maul. Die Art, wie menschliche Züge in die tierische Grundphysiognomie eingearbeitet, mit ihr zu ein-

heitlichem Ausdruck verschmolzen sind, macht die absonderliche Bedeutung dieser Stücke aus, die man füglich als Pendants zur mittelalterlichen Tierfabel ansehen darf. Die geistige Überlegenheit, die sich in dieser satirischen Note ausprägt, bezeugt der hier tätige Meister auch in seiner künstlerischen Kraft.

Das Urbild des Harpyenmotives als Konsolträger weist nach Frankreich. Die Konsolen in Mantes, Nôtre Dame (Abb. bei Brière und Vitry)

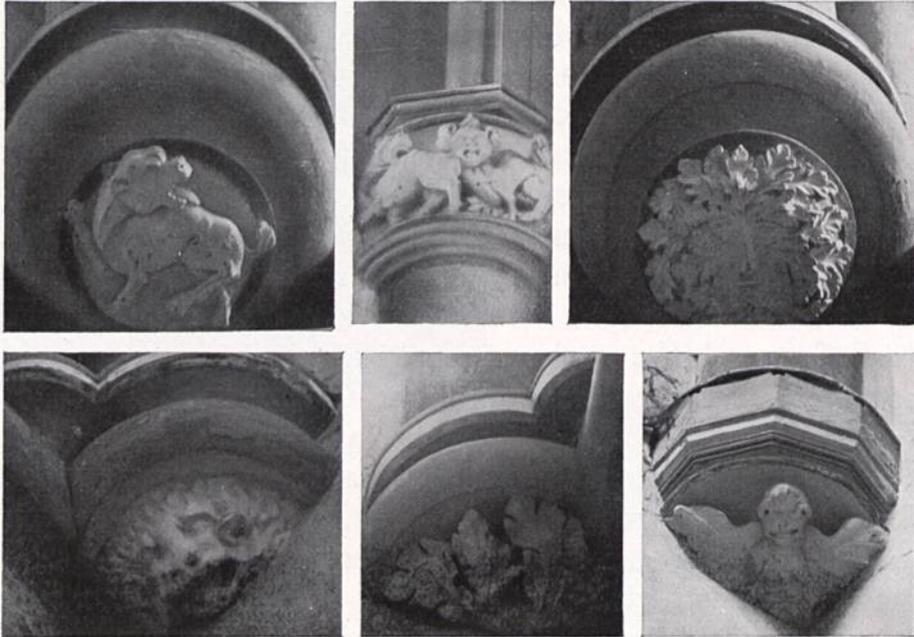


Abb. 75. Haina: Klosterkirche. Südl. Seitenschiff: Konsole am Wanddienst zwischen 6. und 7. Joch.

Abb. 76. Haina: Klosterkirche. Südl. Seitenschiff: Kapitell am letzten Pfeilerdienst.

Abb. 77. Haina: Klosterkirche. Südl. Seitenschiff: Konsole am Wanddienst zwischen 7. und 8. Joch.

Abb. 78. Haina: Klosterkirche. Südl. Seitenschiff: Konsole am letzten Wanddienst.

Abb. 79. Haina: Klosterkirche: Nördl. Seitenschiff: Konsole am letzten Wanddienst.

Abb. 80. Haina: Klosterkirche. Südl. Seitenschiff: Konsole am letzten Pfeilerdienst.

— seien als Beispiele angeführt. Um die hier in Betracht kommende Zeit finden wir Harpyendarstellungen und überhaupt fratzenhafte Tierornamentik in der hessischen Gegend an verschiedenen Punkten. Der Marburger Lettner weist zahlreiche Beispiele auf. Auch die Totenkirche in Treysa bringt an einigen Kapitellen ähnliche Darstellungen. Eine tiefergehende Beziehung als die ganz allgemeine gleicher Motivbenutzung läßt sich zwischen jenen und den Hainaer Stücken nicht feststellen. Motivisch und stilistisch ist dieser Meister um die Jahrhundertmitte anzusetzen. An der Konsole im südl. Seitenschiffe zwischen 6. und 7. Joch (Abb. 75) und im Kapitell der an die Westabschlußwand einlaufenden südl. Pfeilerreihe (Abb. 76) erkennt man seine Hand. Auch unter der Konsole des letzten Wanddienstes zeigt der Löwenkopf (Abb. 78) im scharfen Schnitt der kantig herausgearbeiteten Innen-

konturen und in der wild und flammend behandelten Mähne seine Gewohnheit. Diesem Stück gleicht sich eine konventionelle Hand an in der Konsole zwischen 8. und 9. Joch des südl. Seitenschiffs (vergl. Abb. 49 e) im Löwenkopf, bei dem die Mähne glatter und ornamentaler gelegt, die Fratze matt und flau gegeben ist. Auf der Wandkonsole zwischen 7. und 8. Joch des südl. Seitenschiffes (Abb. 77) erinnert ein von buschigem Blattwerk umrahmter Männerkopf an die Frankenberger Art. Diesem Einfluß darf man auch das wellige und bewegte Laub- und Figurenwerk der übrigen Konsolen zurechnen, (Abb. 79 u. 80), wohl auch die zügig behandelten, allerdings verfasern Blätter einiger Kapitelle (nördl. Seitenschiff 7. u. 8. Wanddienst (Abb. 81 u. 82).



Abb. 81. Haina: Klosterkirche. Kapitell am 7. Wanddienst des nördl. Seitenschiffs.

Abb. 82. Haina: Klosterkirche. Kapitell am 8. Wanddienst des nördl. Seitenschiffes.

Der Anschluß der Schiffsräume an die westl. Abschlußwand geschieht hart und kunstlos. Im Untergeschoß, dessen klare Absetzung vom Obergeschoß durch das kräftige Kaffgesims hier im Westen fortfällt, leiten zwei Fenster (entsprechend denen in den Ostjochen der Nordfront) einen kräftigen Lichtschlag den einmündenden Seitenschiffen entgegen. Die Wirkung des großen Mittelfensters ist durch den modernen Einbau einer Orgel beeinträchtigt.

Durch die Tätigkeit des Frankenberger Meisters ist die Bauzeit dieser Westteile im Kern fixiert. Gleichwohl könnte der Beginn schon vor seiner Mitarbeit angenommen werden. Er wäre dann erst später zur Ausführung der Ornamentik herbeigerufen worden. Die Untersuchung der Fassade, deren Formen Spuren seiner Mitarbeit zeigen und so sein Eingreifen in die Bautätigkeit vielleicht deutlicher fixieren, muß hier weitere Klärung bringen.

10. Die Fassade.

Mit dem Gebot der Turmlosigkeit hatten die Zisterzienser die Schwierigkeiten frühromanischer Fassadengliederung, die in der Weiterentwicklung des romanischen Stiles wesentliche Faktoren eben zur Konzeption der Fassadentürme geworden waren, in Permanenz erklärt. Das Basilikalschema gab auch unter Anerkennung dieses Verzichtes noch Möglichkeiten einer Gliederung, wie sie in der Horizontale von Italien, — dessen Traditionen der Aufnahme von Fassadentürmen widersprachen, — in der Vertikale vor allem von Zisterzienserbasiliken — teils durch Vorziehung des Mitteltraktes (Montreal), teils durch Betonung des Mitteltraktes durch Strebepfeiler (am macht-

vollsten von den Backsteinbauten Peplin, Chorin u. a.) — ausgenutzt wurden. Andere Hilfsmöglichkeiten bot das Zurückgreifen auf das altchristliche Paradiesmotiv in der Vorhalle, das denn auch besonders gerne von den Zisterziensern aufgenommen wurde (Pontigny, Casamari, Maulbronn, Arnsburg¹⁾), oder die Anfügung eines westl. Querbaues (Villers in Brabant), der Horizontal- und Vertikalgliederung in großem Rhythmus erlaubte. Die Halle in ihrer unförmigen Abschlußwandfläche erhöht die Schwierigkeit der Gliederung. Wo auf die Hilfe von Anbauten verzichtet wird, ist man auf Schmuckgliederung angewiesen. Fonteney, fast 200 Jahre früher als Haina vor gleiche Schwierigkeit gestellt, kann noch die Wirkung romanischer Massigkeit der Mauerflächen ausnutzen. Der Hainaer Fassadenarchitekt will die an den übrigen Kirchenfronten angeschlagene und von der Zeit verlangte Gliederung auch auf die Fassade übertragen. (Vergl. Abb. 1). Den schweren Unterbau lockert er durch Spitzbogenfenster (wie an der Nordfront) und ein schmales Portal auf. Dessen Aufbau in Wimperg und Fialen überschneidet das Sockelgesims und bewerkstelligt so die Zusammenziehung von Unter- und Oberbau. Die hierzu passende Form fand er in Frankenberg vor. Der Oberbau wird analog den Seitenfronten durch Strebepfeiler gegliedert, die in ihrer Stellung der Raumaufteilung des Inneren entsprechen, und in schlanken Fialenaufsätzen das Giebfeld ins Gesamtbild der Fassade hereinziehen. Ihre Abstände bedingen die Breite der zwischen ihnen liegenden Fenster, die in den Anlagen wieder den Seitenfenstern entsprechen.

In der Giebelmauer weist eine deutlich erkennbare Naht auf eine ursprünglich andere Gestaltung hin, die der ersten Dachkonstruktion entsprechen haben mag. Diese muß wie in Marburg und von ihm abhängig in der ganzen hessischen Baugruppe eine Sonderbedachung der Seitenschiffe gebracht haben, die jochweise abgewalmt das Mitteljoch entlastete. Quentins²⁾ Annahme dreier paralleler Dächer ist angesichts der damals schon zu hessischer Gewohnheit gewordenen Abwalmung der Seitenschiffdächer (Marburg, Wetter, Wetzlar), vor allem aber durch die oben besprochene Wasserspeieranlage haltlos (vergl. S. 135). Für die Ableitung des zwischen den Einzelwalmdächern sich sammelnden Regenwassers waren nämlich die Wasserspeier über den Säulchen bestimmt. Der durch die Mauernaht noch angedeutete Mittelgiebel der ersten Gestaltung entsprach also dem Dach des Mittelschiffes. Als Frontalabschluß der Walmdächerzone nimmt Liemke (a. a. O. S. 33) horizontale Simsführung an. Eine solche aber hätte in der Beengung der unter diesem Sims befindlichen hohen Fenster eine Härte ergeben, die wir dem betr. Architekten nicht zutrauen möchten. (s. Liemke

¹⁾ Dies hauptsächlich der Fassadenbildung zu Liebe! Die Anwendung dieses für große Gläubigenmassen gedachten Vorhallenmotives auf ein nur für Konventualen bestimmtes Gotteshaus bliebe sonst sinnlos.

²⁾ Eine Arbeit über Haina von Quentin lag im Ms. vor. (Archiv des Hospitals Haina).

a. a. O. Abb. 29). Wir rekonstruieren kleine Blend- oder Vollgiebel (je nach der Walmdachform).

So aber vernichtete sich die Fassade durch kleinliche Form des oberen Abschlusses, die die großrhythmisierte Mittelzone weder zusammenfassen noch ausklingen lassen konnte. Durch sie hatte sich der Fassadenarchitekt des einzigen Vorteils turmloser Hallenfassaden: der großen Flächigkeit beraubt, und war so auf eine Form verfallen, die in ihrem Anklang an Basilikenfassaden durch das Spiel des Zufalls einen der ersten romanischen Planung entsprechenden Fassadenentwurf transparent durchscheinen ließ. Auch der damaligen Zeit, die schon bewußter auf Weiträumigkeit und Großflächigkeit hinarbeitete (wofür schon der Innenraum der letzten Joche sprach), scheint das künstlich zugespitzte dieser Fassade nicht entsprochen zu haben. Jedenfalls darf man diese ästhetischen Momente mit technischen Bedenken — wegen der durch die Dachteilung veranlaßten Schwierigkeit der Wasser- und hauptsächlich Schneeableitung — zusammen als Begründung der bald darauf, noch in der gleichen Stilphase, unternommenen Dach- und Fassadenänderung fassen.

Um diese Zeit hatte der schwäbische Süden, der den Hallengedanken ein halbes Jahrhundert später als Hessen aufgenommen hatte, schon eigene Lösungen des in Haina akuten Problems gefunden. Die Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd schließt ihr über die ganze Halle einheitlich gezogenes Dach mit einem breitflächigen Giebel ab, den sie durch Blendmaßwerk zum Schaugiebel ausgestaltet¹⁾. Die ziemlich unselbständige und in der Übernahme recht unkünstlerisch vorgehende Nachahmung in Haina ist deutlich.

Die Vereinheitlichung des Hallendaches läßt dessen Firsthöhe diejenige der Ostteile übersteigen. Die die Strebepfeiler abschließenden Pultdächer werden aus der Dachhaut herausgezogen, was die oben (S. 135) besprochene Knickung der herumgekröpften Dachgesimse notwendig (und auch erst möglich) macht.

Die für die Fassadengestaltung sich ergebenden Verbesserungsmöglichkeiten werden von dem unschöpferischen Geiste dieses Architekten nicht ausgenützt. Das Feld des Mittelgiebels bleibt bestehen, es wird in den vergrößerten Giebel einbezogen. Dem in Haina schon vorhandenen Giebel- fenster entsprechend werden die Gmünder Blendmaßwerke der Giebelseiten ebenfalls in Fenster umgewandelt, trotz der Härte, mit der auf diese Weise das nahe Dachgesims den Fensterbogen tangieren muß. Die Fialen der ersten Fassade bleiben, als auch in Gmünd vorhanden, bestehen. Doch auch die (schon von Gelnhausen rühmlich bekannten) Rosenfenster, von den Zisterziensern gern angewandt, sollten gemäß dem Gmünder Vorbild unter-

¹⁾ Abb. bei Gerstenberg: Deutsche Sondergotik. München 1915.

gebracht werden. Sie werden trotz der Überschneidungen durch die Fialen zwischen die Fenster des Giebelfeldes gestopft, das dritte krönt pyramidal (wie in Gelnhausen und Gmünd) den Giebel. Die Gmünder Abtrennung des Giebels durch ein Horizontalgesims unterläßt der Hainaer Architekt, ob aus künstlerischem Takt — Gliederung der Unterteile und gedrückte Giebelformen verlangen Wahrung der Einheitlichkeit — oder aus Not — die Oberfenster machten den Galerieansatz problematisch — bleibe dahingestellt. Die Herabführung des südl. Frontstrebe Pfeilers wird — unter Einwirkung Marburgs — auch diesem von Gmünd beeinflussten Umbau zuzuschreiben sein. Sie sollte der Flauheit der Ecklösung abhelfen, wird aber bei den anderen Pfeilern nicht wiederholt.

In den Fassadenfenstern wird das von Frankenberg übernommene Schema des sphärischen Vierecks und Dreiecks zur Füllung der Maßwerke variiert. Das große, von tiefem Kaffgesims beschnittene und vom Portal- aufbau überschrittene Mittelfenster bringt die Dreiteilung, wie sie in ihrer St. Yveder Grundform in Trier erstmalig in Deutschland auftritt und in zahlreichen späteren Variationen Verbreitung findet. Soest in zeitlich näherer, Fritzlar in älterer Fassung bringen den gleichen Grundgedanken. Auch die Marburger Turmgeschosse wandeln ihn ab: drei spitzbogige noch je zweimal untergeteilte Unterfenster, von denen die beiden äußeren das mittlere stark überhöhen, sodaß zwischen ihnen Raum bleibt für einen Kreis. In Haina sind die beiden äußeren Fenster überspitz. Der große Maßwerkkreis ist mit fünf, mit Dreipässen ausgesetzten sphärischen Dreiecken gefüllt. Die feine Profilierung, — einfacher als beim Marburger Westmittelfenster, stärker als bei den dortigen Turmfenstern, deren Ausführung in die gleiche Zeit fällt, — teilt es mit den beiden Seitenfenstern. Das obere Mittelfenster ist eine größere Replik der Seitenfenster, es ist mit einfacher Kehle, entsprechend den Marburger Turmfenstern, profiliert. In den Rosen ist ein Achtpaß von acht Dreipässen umstellt.

An welcher der beiden Fassadengestaltungen finden sich nun Spuren des Meisters Tyle von Frankenberg (vergl. o. S. 155). Die Fialenaufsätze auf den Strebe Pfeilern sind für hessische Gewohnheit eine Seltenheit. Außer am kölnisch beeinflussten Wetzlarer Nordquerschiff sollen sie sich nur am Frankenger Chor befunden haben, dort aber schon anno 1434 zerstört worden sein (siehe Schmidt-Kaiz a. a. O.). Man hätte also mit einer Gewohnheit des Meisters Tyle zu rechnen, in dessen ganzem Werk solche Fialen, auch an Baldachinen und Sakramentshäuschen, häufig vorkommen. Der Bau des Frankenger Chores fällt in das Jahrzehnt 1350—60. Die Hainaer Fialen gehören zweifellos dem ersten Fassadenentwurf an. Man darf also diesen mit dem Meister Tyle in Verbindung bringen, umsomehr

als sich in dessen Werk keinerlei schwäbische Einflüsse, wie sie am zweiten Hainaer Entwurf auftreten, finden.

Eine zweite Spur der Tyleschen Hand vermag die Zeit seiner Tätigkeit noch eindeutiger zu bestimmen: das Portal (Abb. 83) trägt deutlich alle Zeichen seiner Kunst: einfassende Strebepfeiler mit kunstvoller Fialbekrönung, die Auflassung der hochgezogenen Tympanonfläche durch ein zweigeteiltes Maßwerkfenster, Wimperg mit flammendem, für ihn charakteristischem Krabbenlaubwerk, Konsole und Baldachin im unverkennbaren genialen Duktus seiner Art. Die Madonnenstatue (Abb. 84) stammt von anderer Hand. Und in dieser auffallenden Erscheinung liegen Möglichkeiten zur Klärung der Frage, wann das Portal eingebaut worden ist, ob also die Ankunft des Frankenberger Meisters mit dem Beginn der Westteile zusammenfällt.

Zunächst sei die Statue selbst untersucht. Die stehende schlank gebildete Madonna trägt auf dem linken Arm den Christusknaben, mit der rechten Hand hält sie das über dem Arm aufgeschlungene Gewand, sodaß es in bauschigen Falten niederfällt. Der Christusknabe ist ergänzt, seine etwas steif von der Madonna abstehende Haltung kann aber, als gut zu dem etwas archaisierenden Gestus des Madonnenoberkörpers und -kopfes passend, auf das Urbild zurückweisen. Der Kopf der Madonna ist von einem flachen Diadem gekrönt, das ein in feiner Wallung zu Seiten niedergehendes Kopftuch hält. Der Kopf, im breiten Oval gehalten, sitzt auf fein modelliertem schlanken Hals. Unter der festen Stirn sind weichgelidete Augen, von mäßig geschwungenen Brauen klar abgesetzt, verhältnismäßig tief gebettet. Die kräftige Nase bindet die Stirnfläche mit der starkakzentuierten Kinnpartie, deren breite Rundung durch einen zart schwellenden Mund belebt wird. An der freien Brust liegt das Gewand straff an, das über den Schultern niedergehende Übergewand wird rechts von der Reimser Rosette gehalten. An der Taille wird das in leiser konvergierender Fältelung

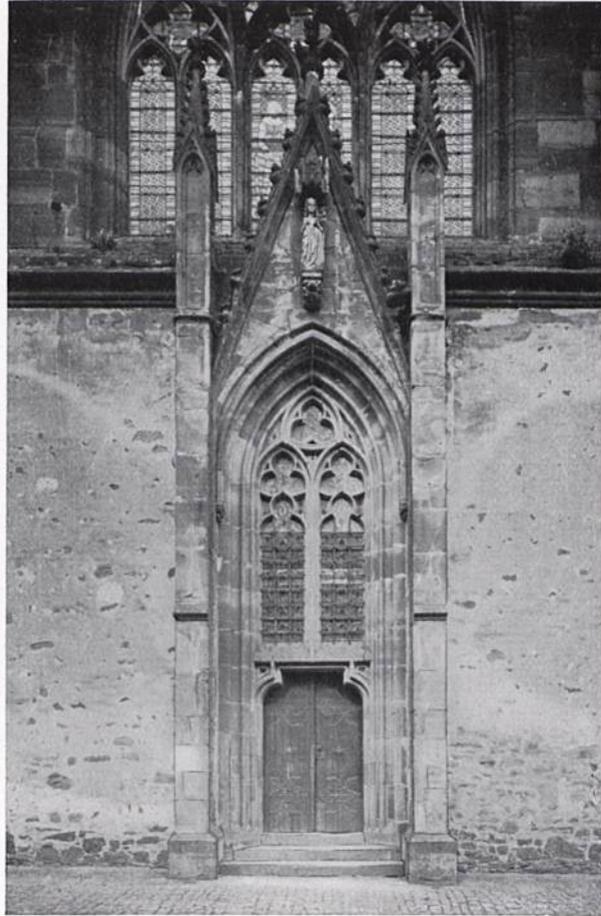


Abb. 83. Haina Klosterkirche: Westportal.

gestraffte Untergewand von einem schmalen Gürtel zusammengefaßt, von da fällt es in kräftig gegebenen, parallel laufenden Wulstfalten über die starke Ausbauchung des Unterkörpers schwer gerhythmet ab. Mit diesem plötzlich veränderten Faltenstil des Untergewandes stimmt die Falten-

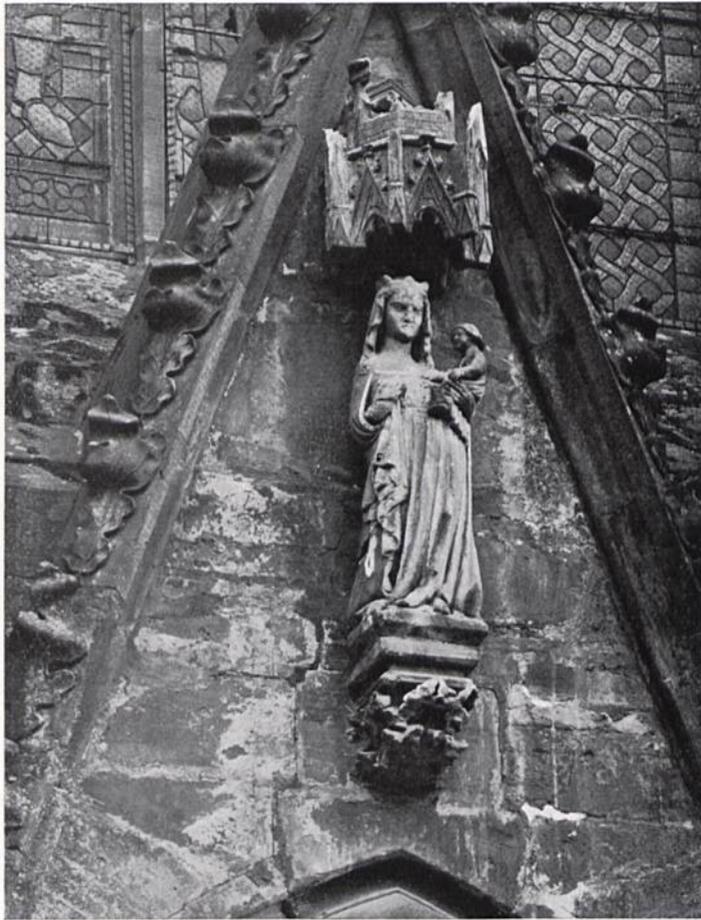


Abb. 84. Haina: Klosterkirche.
Madonnenstatue über dem Westportal.

bauschung des von der haltenden Rechten niedergehenden Obergewandes überein, deren Pathos, gemildert durch die reiche Saumkräuslung, einen ganz anderen Stilcharakter aufweist, als ihn die viel früher anmutenden, noch ins 13. Jahrh.weisenden Obertheile der Statue zeigen. Auch die kräftige Stauung der Standfalten des Untergewandes, das Vorschieben des einen Fußes, kommen, ebenso wie die starke Ausbauchung der Figur, erst im 14. Jahrh., in der hessischen Gegend erst um die Jahrhundertmitte¹⁾ vor. Zwei wesentlich unterschiedene Zeitstile sind also in diese Figur hineingearbeitet. Da es bei der gleichmäßigen Meißelführung nicht angeht, zwei verschiedene Hände anzunehmen, hat man als Schöpfer einen Meister zu vermuten,

der für die Oberteile seiner Madonna ein Vorbild aus dem 13. Jahrhundert (in Frankreich finden sich hierher gehörige Analogieen schon um die Jahrhundertmitte), für die Unterteile ein solches aus dem mittleren 14. Jahrh. benützte. Beide mag er wohl am Mittelrhein gefunden haben. (Auch eine spätere Umarbeitung der Unterteile, auf die man (vergl. u.) schließen könnte, kommt nicht in Betracht, da die Ausbauchung und die Faltenbauschung aus dem Block gehauen werden mußten).

So gehört die Madonna ihrer Entstehungszeit nach in die Bauzeit der Westteile. Die Tatsache aber, daß Konsole und Baldachin von anderen Händen gefertigt sind, stimmt bedenklich gegenüber einer klaren Einreihung

¹⁾ Vergl. die Turmfiguren an der Marburger Elisabethkirche.

in den Aufbau der Fassade. Die Frage zu lösen durch die Annahme, man habe die Statue bei einem auswärtigen Bildhauer bestellt und durch den Portalmeister einfügen lassen, wird man sich scheuen angesichts des Umstandes, daß man ja in dem Portalmeister einen hervorragenden Bildhauer zu sehen hat, dem man sicher die Verwendung einer von anderer Hand stammenden Figur nur unter ganz besonderen Umständen hätte zumuten dürfen. Und solche könnte man nur in der gewünschten Verwendung einer schon vorhanden gewesenen Statue erblicken.

Letztere Annahme verstärkt der Mauerbefund an der Konsole. Diese ist nachträglich eingebunden. Das Portal war also ursprünglich ohne Figurenschmuck, wie das ja auch bei allen übrigen Zisterzienser Kirchen mit Ausnahme Riddagshausens der Fall ist, gedacht. Dafür spricht auch die einigermaßen gewaltsame Art, wie der reiche Baldachin sich in den Wimperggiebel drängt. Man hat zu schließen, daß der Portalmeister, Meister Tyle von Frankenberg, entgegen seinem ursprünglichen Plan eine von einem Vorgänger gearbeitete oder bestellte Madonna unterzubringen genötigt worden war. Vor seiner Ankunft in Haina also war schon an den Westteilen gearbeitet worden. Vielleicht fand er auch schon die erste Fassade im Bau und stattete den konzipierten Entwurf nur mit seinen Eigentümlichkeiten, Fialen und Portal aus.

Diese Feststellung ergibt für den Baubeginn der Westteile einen Termin vor der Jahrhundertmitte. Nur um kurze Zeitdifferenzen kann es sich handeln, denn schon bei der Ausgestaltung der ersten Joche dieses Abschnittes erkennen wir die Hand Tyles, was für sie die 60er Jahre als Ausführungszeit festlegt. Da in den Formen der weitergeführten Teile keine wesentlichen Stilunterschiede festzustellen sind, hat man für sie eine relativ schnelle Förderung, für den Abschluß der Arbeiten wohl noch die 60er Jahre anzunehmen.

Zusammenfassung.

Zwei Richtungen treiben die Bauentwicklung der Hainaer Klosterkirche, eine absteigende und eine aufsteigende, einmal sich schneidend. Zisterziensische Schulübung legt den Bau an, und wirkt bestimmend auf seine Grundverhältnisse. Doch in steigendem Maße werden ihre Gewohnheiten verdrängt von den landesüblichen parochialen Strömungen, die den fortschreitenden Bau zu Ende so beherrschen, daß die wenigen noch berücksichtigten zisterziensischen Eigentümlichkeiten wie Fremdkörper im Bau ganzen wirken. (Abfangung der Dienste auf Konsolen, Unterdrückung einer großen Portalanlage). Einmal verquicken sich die beiden Richtungen. Es ist der Punkt in der jeweiligen Entwicklung beider, auf dem die Tendenzen sich angleichen und so zu verstärktem Ausdruck gelangen: im Aufbau der

Ostteile. Und folgerichtig liegt in diesem Kairos das künstlerische Schicksal des Baues beschlossen.

Die historisch wichtigen Momente und Ergebnisse, die der Hainaer Kirchenbau zeitigte, wurden in der Analyse jeweils aufgezeigt. Auf eine spätromanische, hirsauische und sächsische Gewohnheiten bindende Strömung, die sich mit einer rheinischen vermischt — ihre wichtigsten Stationen sind Magdeburg, Gelnhausen, Worms-Regensburg — folgt eine andere, die aus Westfalen kommend in Hessen sich zu einer neuen Schultradition verdichtet und in Marburg, Wetzlar, Wetter neben Haina ihre wichtigsten Zeugnisse (vor allem des Hallensystems) ablegt. Die Anregungen zur konsequenten Gotik werden in zunehmendem Maße durch Marburg vermittelt. Die sich festigende Lokalgewohnheit nimmt eine Bamberger Strömung auf, die in Marburg (Aleydisgrabmal) und Wetzlar (Südportal) ihre Analogien zu der Hainaer Beeinflußung aufweist. Für Haina wichtiger ist der Einstrom rheinischer Formgesinnung, die zu dieser Zeit für Hessen eine Ausnahme bildet und also wohl auf Zisterzienser Beziehungen zurückzuführen ist. Die spätesten Bauteile beherrscht der trockene Stil gefestigter Schulübung, aus deren Rahmen die Physiognomien des Frankenberger Meisters und des Meisters der Harpyenstücke um so wirkungsvoller sich abheben. Die schwäbische Beeinflußung der Fassade hat in der Gegend keine Analogien, wird also einem persönlichkeitsbedingten Zufall zugeschoben werden müssen, wenn man in ihr nicht schon den erwachenden Geist einer sich von da ab über Deutschland verbreitenden Sonderrichtung später Gotik sehen will. Über 1½ Jahrh. trennen Beginn und Ende des Baues.

Neben dem starken Raumeindruck des Inneren ist es vor allem die Plastik der Details, die den künstlerischen Wert dieser großen, einst berühmten Zisterzienser Kirche ausmacht. Die Werke des Meisters der Hundekonsolen, des Meisters der Harpyenstücke und des Frankenberger Meisters kontrastieren volltönend gegen die mönchische Strenge dieses Baues und symbolisieren so die immer lauter werdenden Protestrufe, die aus dem erschlaffenden Ordensgeist dem herben Gebote des größten Ordenssohnes, Bernhards von Clairvaux, entgegentönen.

Anhang.

Nr. 1. (Zu S. 97). Eine Urkunde, deren Regest im Darmstädter Archiv aufbewahrt wird, bringt das Weihedatum von 1224, In dieser beurkundet „Kal. Apr. 1224 Ap. Hegene“ Erzbischof Sigfried von Mainz, daß er „in der Person die Kirche bei Hegene geweiht und dieselbe mit Gütern in Sachsenhausen sampt allen deren Zugehörungen und Nutzungen beget und gebessert“ habe.

Eine andere Hainaer Urkunde, datiert 1225, erwähnt die „Marienkirche zu Aulesburg, Grauen Ordens, Benediktinerregel“.

Nr. 2. (Zu S. 98). Für den Abbruch der Ostkapellen hat sich bis heute eine Datierung fortgeschleppt, die jeglicher Begründung entbehrt. Im Marburger Staatsarchiv befindet sich eine bisher unbeachtete Aufzeichnung, die für den Abbruch einen terminus ante ergibt. Zu diesem liefert Letzners Nachricht in seinen „Analecta Hassiaca“ den entsprechenden terminus post. Beide Daten seien hier in Wortlaut angeführt:

Letzner, ca 1650:

„ Am Boden ist der hohe Chor und zu beiden Seiten desselben nach Aufgang der Sonne hat diese Kirche nebeneinander 6 subtile Gewölbe und Kapellen auf jeglicher Seite 3, so nach Niedergang der Sonne ganz offen, aber doch vor Alters zu Zeiten der Mönche mit eisernen Gittern verwehrt, sodaß man allein hat hineinsehen, aber nicht hineinkommen können. In jeglicher dieser Kapellen hat ein Altar, 3 zur rechten; 3 zur linken des Chores gestanden.“

Aus den Akten der Pfarrei Haina: Klosternachricht von der Kirche in dem Joh. Samthospital des Klosters Haina von ca. 1700:

„ Die Kirche im Samthospital Haina ist gebauet p. Christum 1222 in Form eines Kreuzes, so im Grunde angeleget und bis obern ausgeführet worden. Inwendig derselben stehen auff jeder Seiten eilff, und also auf beiden Seiten 22 Pfeiler, deren 4, an beyde äußerste Ende die Mauer berührt, die übrigen 18 aber bloß zu schauen und ist in jeder dieser Pfeiler 100 Schuh hoch aufgeföhret Vormals hat sie die 6 Kapellen neben einander gehabt, auf jeder Seiten drey, so nach Untergang der Sonne ganz offen, aber doch mit eisernen Gittern vermacht gewesen, daß man wohl hineinsehen, aber nicht hineinkommen können. Und in jeder Kapelle hat ein Altar gestanden.“

Der Zweite Bericht mußte sich auf Berichte von Augenzeugen verlassen. Er fußt offenkundig auf Letzner's Angaben. Der Abbruch der Kapellen fällt also zwischen die beiden Termine, war also um 1700 schon ausgeführt.

Nr. 3. (Zu S. 98). Die Tatsache einer Verschiedenheit des angewandten Mörtels, auf Grund deren Liemke (a. a. O. S. 10 Anm. 1) nur die Ostteile, Dehn-Rothfelser und Lotz (:Die Baudenkmäler im Reg.-Bez. Cassel 1870. S. 350), die Ostteile mit samt den fünf östlichen Jochen des Langhauses der ersten Bauepoche zurechnen zu dürfen glauben, hat keine

Beweiskraft gegenüber der augenfälligen Übereinstimmung des gesamten Grundmauerwerkes. Liemkes Gegenargument der gotischen Fenster im Nordostteile des Langhausunterbaues braucht wohl nicht ernstlich widerlegt zu werden, da man Fenster jederzeit nachträglich einbrechen, oder romanische Grundformen evtl. bestehender leicht in gotische umwandeln kann, Möglichkeiten, die der Mauerbefund erhärtet. Für eine der beiden sich zu entscheiden, gestatten die Grundlagen nicht. Quentins (Manuskript im Archiv der Hainaer Anstalt) genauere Untersuchungen haben die Einheitlichkeit des Mauerwerkes für die Ostteile bis zu dem schon erwähnten Mauerabsatz, für die Südfront des Langhauses ebenfalls bis zum Kafgesims, für die Westfront bis zur Höhe von 2.5 m, für die Nordfront in den fünf östlichen Jochen bis zur Höhe von ca. 5 m, von da ab bis zur Höhe von ca. 3 m festgestellt. Die Mauerstärken bringen keine Entscheidung. Eigene Nachgrabungen in den Fundamenten haben wesentliche Verschiedenheiten der Grundlagen ergeben, die aber schon innerhalb der Ostteile selbst auch vorkommen, also für zeitliche Unterscheidungen am übrigen Grundmauerwerk keine Beweiskraft haben. Die Ostmauer des Nordquerschiffes steht auf Quaderwerk, die Westmauer auf wenig verbreiteter Bruchsteinschicht. Ebenso die vier ersten Joche des Langhauses. Zwischen viertem und fünftem Joch geht diese Schicht um ca. 20 cm tiefer in den Grund und verbreitert sich um ca. 10 cm. — Also Veränderungen, die sehr wohl im Verlauf einer fortschreitenden Mauerlegung aus aktuellen Rücksichten vorgenommen worden sein konnten.

Nr. 4. (Zu S. 98). Die merkwürdige Übereinstimmung, welche die Ausmaße dieser Grundmauern mit denen anderer älterer und gleichzeitiger Zisterzienserbauten zeigen, sichert diese Annahme der ursprünglich konzipierten Aufführung der Grundmauern für eine Basilika. In Deutschland zeigen Otterberg, Ebrach, Riddagshausen, Chorin — diese mit Ausnahme der dem Presbyterium angebauten Ostkapellen, bzw. des Chorpolygon, Arnsburg und Lehnin — diese mit diesen Ostkompartimenten — die gleichen Längenausmaße. In Frankreich weist Fontenay, in den Niederlanden Aulne, beide einschließlich ihrer Vorhallen, letzteres ohne sein Chorpolygon, dieselben Längenverhältnisse der Langhäuser auf. In Italien liegen die Verhältnisse gleich bei Chiaravalle Di Castagnola (nahe Ancona), in Ungarn bei Hradist, hier einschließlich des Kapellenumganges, in England bei Kirkstall. Diese Übereinstimmung der Längenausmessungen der über ganz Europa zerstreut liegenden Zisterzienserbauten weisen auf eine Grundplanlegung aus der festen Tradition des Ordens hin, die mit geringen Variationen überall befolgt wurde.

Der Kreis der in Betracht kommenden Schwesterbauten Hainas verengert sich bei Berücksichtigung des übrigen Grundrisses dieser Kirchen. Da zeigt unter Fontenay, Furness (England), Eberbach, Chiaravalle di C, und Chiaravalle di Milano vor allen Kirkstall die Haina am nächsten kommende Planbildung: Chorthaupt und Querhausarme überquadrat, an den Ostseiten der Kreuzarme je drei Kapellen, alle Breitenausmessungen genau, die Längenmaße fast genau mit Haina übereinstimmend. Ob von diesem für England maßgebenden, gegenüber Haina aber so weit zurückliegenden (1147 — 1152) Zisterziensbau auch Eigentümlichkeiten des Aufbaues, Wölbung des Chorthauptes und der Seitenschiffe für den ersten Hainaer Plan als entsprechend angesehen werden dürfen, bleibe dahingestellt. Die Stärken der Hainaer Grundmauern jedenfalls würden der Annahme einer Wölbung in solcher Weise keineswegs widersprechen und die Art des für die in Betracht kommende Zeit abnorm primitiven Hainaer Grundrisses (vergl. als gleichzeitige Gegensätze Arnsburg, Ebrach, Riddagshausen) lassen auch für den Aufbau eine primitive, der Reaktionsströmung entsprechende Absicht möglich erscheinen, die dann später umgestoßen worden wäre.

Nr. 5. (Zu S. 107). Für Galls Hypothese (des normannischen Importes) sprechen in Limburg a. L. einige (von ihm nicht verwertete) Eigentümlichkeiten des Baues: die Kapellenlosigkeit des Umgangs und die dem Äußeren vorgeblendete Arkatur der Schiffshochmauern, typisch normannische Erscheinungen, deren Auftreten in Limburg sich mit der notwendigen Ableitung der Haupteinflüsse von Lâon sehr wohl vertragen würden. Weist doch Gall selbst den Weg normannischer Bauweise über das Soissonais ostwärts nach. —

Nr. 6. (Zu S. 113). Mit Unterbrechungen, die mit einer zeitweiligen Tätigkeit des betreffenden Meisters in Friedberg zu erklären sein dürften. Dort zeigt eine Madonnenstatue, die heute in Frankfurter Privatbesitz ist, alle Symptome dieser Eigenart, (Abb. Hamann: Elisabethkirche II, Abb. 16) doch in ihre ornamental gerichtete, aber in der Ausbalancierung der plastischen Massen manchmal unsichere Formgebung dringt ein neuer, auf große gerhythmete Statuarik ausgehender Zug. In dem der alten Art entsprechend breiten Kopf sind noch alle Einzelzüge wiederzuerkennen, doch hier sind sie in ihrer Gesamtheit bezwungen, jeder fügt sich besser in den Zug des Ganzen. Die Haare, nach bekannter Art strähnig zurückgelegt, fließen in weichen, ornamental gelegten Locken über die Schultern, so Kopf und Leib plastisch zusammenbindend und verschmelzend. Das eng anliegende Gewand strafft sich über und unter den fein heraustretenden Brüsten zu weich angedeuteten engen Falten, die Brechung des an den Leib gelegten Armes wird durch den übergelegten, von der Hand eingenommenen Mantel mildernd aus der Vertikale in die Horizontale übergeführt. Unter dem Gürtel laufen groß gegebene, weich gesäumte und geschwungene Gewandfalten nieder und stauen sich über dem Sockelrand zu weichflutender, ornamental verlaufender Masse. Das ruhige, gefaßte Stehen der Figur bedeutet, — dürfen wir diesen Lokalmeister als Schöpfer ansehen und ihn nach dieser Statue benennen — eine Leistung, die man ihm nur auf starke Beeindruckung durch überlegene Werke hin zutrauen möchte. Die versuchte Kleinfältelung des Gewandes am Gürtel, der Gürtel selbst und sein Auslauf in einem niedergleitenden Band, die Stauung der Falten am Sockel, lassen an die Ekklesia des Straßburger Südportals denken, ein Hinweis, der natürlich nur bei voller Berücksichtigung der schweren, alles ins Gebundene und Größere umsetzenden Eigenart dieses Meisters gegeben werden darf. Die Reduktion, welche die feine Straßburger Art so erfährt, läßt in der blockgebundenen Haltung wieder etwas von dem Geiste, dem die Vorbilder ihrerseits entstammen, dem des Chartreser Westportals durchschimmern.

An der Konsole, auf der diese Figur steht, tritt eine neue Blattgebung auf. Etwas Züliges läßt die Blätter spitz zulaufen und ihre Rippung markanter heraustreten. Die weiche Wellung intensiviert sich zu vollkommenem Umschlagen. In dieser Form tritt sie in den Hainaer Hallenteilen wieder auf.

Nr. 7. (Zu S. 122). Obwohl sich hier das Verhältnis umdreht: das bezüglich gotischer Ausgestaltung in tiefster Abhängigkeit erscheinende Wetter bringt eine weite, geräumige Halle, die sich harmonisch dem Querhaus angliedert, wie dies in Westfalen der Fall ist, und viele westfälische Einzelformen (Evangelistensymbole im Chor, Schaftringe an den Pfeilern und Diensten, Korbbogengewölbe im Querhaus), die eine direkte Beeinflussung durch Westfalen und eine durch diese bedingte Einwirkung auf Marburg und Haina wahrscheinlich erscheinen lassen könnten.

Nr. 8. (Zu S. 125) Die dem ersten Hallenplan gemäß schon bis zur halben Höhe aufgeführte nördliche Seitenmauer wird zum Strebepfeiler umgebildet, ein schon zur halben Höhe aufgeführter Treppenturm im Norden, der bei fortgeführtem Laufgangssystem zum südlichen in Korrespondenz notwendig gewesen wäre, wird abgebrochen. Sein ursprüngliches Vorhandensein wird bewiesen durch Einflickungen im Mauerwerk der westlichen Nordquer-

hauswand deutlich die ganz andere Mauertechnik: Kleine Steinplättchen zwischen den Bruchsteineinlagen, die gleiche wie an den später eingebrochenen oder vergrößerten Fenstern der nördlichen Seitenschiffwand. Diese Einflickungen füllen die dem Treppenturmansatz entsprechende Stelle der Mauerecke. Die Verblendung des Oberfensters im ersten Joch wird durch den Umstand veranlaßt worden sein, daß man die dem ersten, das Fenster erst weiter westlich ansetzenden Hallenplan gemäß weiter geführte Seitenmauer der Halle nicht abbrechen wollte. Im Inneren biegt dementsprechend auch der Laufgang aus dem nördlichen Querhaus in diese Seitenmauern noch ca. 1 m weit ein.

Nr. 9. (Zu S. 137). Außer dieser Eigentümlichkeit hat Haina mit Le Mans noch das Fenstermaßwerk gemein: Die Dreikleeblätterfüllung über kleeblattförmig endigenden Doppelspitzbogen. Angesichts der später aufzuweisenden Beziehung Hainas zu Köln wird man jene fernliegende Beziehung außer Acht lassen müssen.

Nr. 10. (Zu S. 150). Der Tod der Aleydis wird von einigen (so auch von Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Bd. I. S. 255) in das Jahr 1333 gesetzt. Alle Stilmerkmale sprechen gegen diese späte Datierung: eine so offenkundige und direkte Beeinflussung durch Bamberg (Fürstenportal Mitte des 13. Jahrhunderts) ist nach fast 100 Jahren undenkbar. Bickell („Die Kirche der heiligen Elisabeth,“ Marburg 1892) weist denn auch die Verwechslung der in Betracht kommenden Aleydis (gest. 1276) mit einer späteren (gest. 1333) nach. (Auf der Tumba ist das Todesjahr nicht mehr zu lesen). Eine bestimmte Zuweisung des Hainaer Stückes, das sicher noch in das 13. Jahrhundert gehört, an den Meister des Aleydisgrabes selbst könnte die Bickellsche rein historische Beweisführung mit kunsthistorischem Material stützen. Zu einer solchen reicht aber dies einzige von dem Meister in Haina erhaltene Figurenstück nicht hin. Man wird sich mit den (vollkommen ausreichenden) Zeitmerkmalen des Marburger Kopfes bescheiden können.

„HIERONYMUS IM GEHÄUSE“.

VON ANNA STRÜMPELL.

Einleitung¹⁾.

Das Thema „Hieronymus im Gehäuse“ bedeutet die Darstellung des Heiligen als eines Menschen unter bürgerlichen Lebensbedingungen, die Verbildlichung des Göttlichen und Übernatürlichen im Gewande irdischer Alltäglichkeit. Nur ein einziges Zeitalter hat das Thema des Heiligen im Gehäuse ausgebildet und aus innerstem Wesen hervorgehen lassen: Die Zeit des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Renaissance. Nur in dieser Epoche vereinigt die Kunst den kirchlichen Stoff der Heiligendarstellung mit den neuen Bildformen einer bürgerlich-individuellen Weltanschauung. Die Verbindung dieser beiden aber ist die Voraussetzung für das Thema „Hieronymus im Gehäuse“.

Das hohe Mittelalter kannte den „Heiligen im Gehäuse“ nicht, konnte ihn nicht kennen. Der mittelalterliche Heilige thronte als ein über menschliches Maß erhabenes Wesen in feierlicher Ferne, unnahbar, unpersönlich und unerreichbar. Sein Abbild repräsentierte das Göttliche selber. Die Vorstellung irdischen Lebenswandels und alltäglicher Bedürfnisse wagte sich noch nicht an das Bild der Himmlischen heran. Im ausgehenden Mittelalter aber beginnt der Himmel von seiner Ferne langsam einzubüßen. In einem allmählichen „Prozeß fortwährender Reduktion des Unendlichen zu Endlichkeiten“²⁾ nähert sich die Sphäre des Göttlichen der Sphäre des Irdischen und dringt das Heilige in die Welt des Alltäglichen und Bekannten ein. Schritt für Schritt geht die Säkularisierung des Heiligenbildes vor sich, wobei der

¹⁾ Für die mannigfache freundliche Unterstützung, die mir bei meiner Arbeit zuteil wurde, sei an dieser Stelle aufrichtig gedankt. Ich danke vor allem Herrn Professor Richard Hamann, meinem Lehrer, der sich meiner Studien jederzeit in entgegenkommendster und eingehendster Weise angenommen hat und auf dessen Anregungen die vorliegende Arbeit zurückgeht, nächst ihm Herrn Dr. Freyhan, der mir sein eigenes, zum Thema gehöriges Material und wertvolle Notizen bereitwilligst überließ, schließlich all denen, die durch Hinweise auf Material meine Arbeit bereicherten.

²⁾ I. Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrh. in Frankreich und in den Niederlanden. Deutsch von T. Jolles-Mönckeberg, München 1924, S. 204.

Umgang mit den heiligen Gestalten mehr und mehr vertraulich wird; sie gehen über die Erde wie Menschen. Ihr Bild wird nicht mehr in einem entrückten idealen Raum gedacht, ohne Beziehung zu einer irdischen Umwelt, sondern die Heiligen bewegen sich in menschlichen Behausungen, sie umgeben sich mit Dingen des Alltags und tragen die Tracht und die Mode der Zeit. Nichts Unbekanntes, Unergründliches und Mystisches waltet mehr um die Personen der heiligen Geschichte; sie sind herabgestiegen von den hohen Postamenten und eingegangen in das Reich des Faßbaren.

In diesem langsamen Prozeß der Profanierung des Heiligenbildes, der ein Nachlassen des starken religiösen Impulses langer Jahrhunderte bedeutet und damit Anzeichen einer sinkenden Zeit ist, spricht sich aber zugleich auch die revolutionäre, schöpferische Gesinnung einer neuen Epoche aus. Den ermattenden Kräften der religiösen Empfindung antworten jene anderen Kräfte, die das Wesen der Renaissance ausmachen. Burckhardt gab dafür die Formulierung. Er spricht von einem Schleier, gewoben aus Glauben und Wahn, der nun verweht, von dem Erwachen einer objektiven Betrachtung der Welt, von der Macht des Subjektiven und von der Erkenntnis des Menschen als eines geistigen Individuums¹⁾. Nur das Einmalige und Individuelle hat von nun an noch Geltung. Der neue weltliche Geist wendet sich gegen die kirchlich-strenge Haltung. Noch werden die kirchlichen Inhalte bewahrt, aber ihre alte Form wird zerstört. Man hat von Persönlichkeiten dieser Übergangszeit als von Menschen „mit doppeltem Gesicht“ gesprochen, von denen das eine zum Himmel, das andere nach der Erde gerichtet ist²⁾. Solche Menschen „mit doppeltem Gesicht“ müssen alle jene bildenden Künstler des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts gewesen sein, die den heiligen Stoff nicht anders als in irdischer Hülle denken und darstellen können.

Der Heilige wird seiner repräsentierenden Stellung enthoben und wird zur individuellen einmaligen Persönlichkeit; das Antlitz verliert die Typik und erhält charakterisierende Formung. Der Heilige wird in bestimmter Beschäftigung und in einem bestimmten gegenwärtigen Augenblick erschaut. Der Umwelt kommt eine neue Bedeutung im Bilde zu. Man fühlt eine neu entdeckte Freude am eigenen Heim, am Behagen innerhalb der eigenen vier Wände. Burckhardt spricht davon, daß das Hauswesen von der Renaissance mit Bewußtsein als geordnetes Kunstwerk aufgebaut wurde und erinnert an L. B. Albertis „Traktat über die Leitung des Hauses“³⁾. Aus dem neuen Lebensideal der Weltabgeschlossenheit im bürgerlichen Sinne heraus liebt man es, sich den Heiligen inmitten eines geordneten Hausstandes vorzustellen.

¹⁾ J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1901, 1. Band, S. 141.

²⁾ K. Burdach, Vom Mittelalter zur Reformation; Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung. 1. Heft, Halle 1893. S. 71.

³⁾ J. Burckhardt, a. a. O. 2. Band S. 120.

Alle biblischen Geschichten werden nunmehr mit familiären Zügen durchsetzt, Szenen und Episoden, die sich in den abgeschlossenen bürgerlichen Innenraum verlegen lassen, werden von der Kunst bevorzugt. Darstellungen wie die der Verkündigung, der Geburt, der Wochenstube, der heiligen Familie bei der Arbeit kehren immer wieder. Die Madonna, bisher feierlich thronend, sitzt nun lesend im wohnlichen Zimmer, Joseph tischlert in der Werkstatt. Auch bei Szenen, deren Örtlichkeit unbestimmt ist, dient das bürgerliche Zimmer als Schauplatz. So läßt sich auf einem deutschen Holzschnitt selbst die heilige Dreifaltigkeit in der Wohnstube nieder¹⁾. Im Zusammenhang mit der neuen Bewertung wissenschaftlicher Betätigung wird schließlich auch der einzelne arbeitende Heilige im Gehäuse zu einem der Hauptthemen der neuen Gesinnung.

In dem Thema „Hieronymus im Gehäuse“ kommt traditionelle am kirchlichen Stoff festhaltende Gläubigkeit ebenso zum Ausdruck wie neu erwachendes bürgerliches Individualgefühl. Eben weil das Thema in der mittelalterlichen kirchlichen Heiligendarstellung wurzelt und voraus auf eine weltliche, intime Kunst weist, ist es nach zwei Seiten hin begrenzt: Es beginnt dort, wo die traditionellen rein kirchlichen Formen aufgegeben werden und intime Bestandteile in die Darstellungen eindringen; es endet dort, wo eine rein weltliche Kunst den Zusammenhang mit der kirchlichen Tradition verliert und die religiöse Begründung ihrer Darstellungen schließlich überhaupt fallen läßt. Die Zeitspanne, in welcher sich die Entwicklung vollzieht, ist die von der Mitte des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts.²⁾

Das bisher Gesagte hat für sehr viele Themen der genannten Kunst-epoche Geltung. An der Madonnendarstellung oder am Verkündigungsbild wäre dieselbe Entwicklung aufzuzeigen, die hier am Thema „Hieronymus im Gehäuse“ zu kennzeichnen versucht wird. Doch es hat noch seinen besonderen Grund, daß gerade dieses Thema in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt wird. Dieser Grund liegt in der engen Verknüpfung des Themas „Hieronymus im Gehäuse“ mit der Geistesbewegung des Humanismus, sodaß das Ideal klassisch gebildeter Gelehrsamkeit mit dem einer neuen bürgerlichen Weltauffassung zusammenmündet.

¹⁾ Abb. Heitz, Einzelformschnitte. Straßburg 1912, 10. Band, 2. Teil. Tafel 17.

²⁾ Den hier nur angedeuteten Problemen ist am eindringlichsten Huizinga (a. a. O.) nachgegangen, mit besonderer Betonung der Zeichen des Niedergangs einer Zeit. Dem „Herbst“ des Mittelalters ist der neue „Frühling“ der Renaissance gegenüber zu stellen, wobei Burckhardts klassische Ausführungen die steigende Linie herausarbeiten. Beide Linien überschneiden einander. — Vergl. auch Dvořak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924 und Das Rätsel der Kunst der Brüder von Eyck, München 1925. Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Berlin-Neubabelsberg (besonders die Einleitung). E. Rosenthal, Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung, Augsburg 1924, R. Hamann, Der Gesamtverlauf der neueren Kunstgeschichte von der altchristlichen Kunst bis zur Gegenwart. Als Manuskript gedruckt. Auf Burdachs grundlegende Schrift wurde a. a. O. schon hingewiesen.

Hieronymus, der als historische Persönlichkeit dem Ausgang der antiken Welt angehört, der die Fülle einer klassischen Bildung für seine theologischen Studien und die Zwecke seiner kirchenpolitischen Polemik nutzbar zu machen vermochte, den die mittelalterliche Kirche dann zu einem ihrer vornehmsten Heiligen erhob, ist wie wenige andere dazu geeignet, Repräsentant jener Bewegung zu werden, die eine Wiederbelebung des klassischen Altertums auf dem Boden christlicher Weltanschauung unternimmt. Die Humanisten dachten nicht daran, weltliche Wissenschaft an Stelle der Theologie treten zu lassen, sondern versuchten, den Geist der Antike mit dem des Christentums zu verbinden. Aus mittelalterlicher Gebundenheit mochte manchem da vielleicht Zweifel erwachsen, ob weltliches Wissen der Seele auch keinen Schaden zufügen könne. Nicht alle Humanisten mochten mit der Unbeirrbarkeit Petrarcas davon überzeugt sein, daß weltliche Gelehrsamkeit noch keinem schädlich geworden ist, daß aus gelehrten Studien auch für die Religion Nutzen gezogen werden kann und daß ein Heiliger, der reich ist an wissenschaftlicher Bildung, an Heiligkeit immer den Heiligen übertrifft, dessen Einfalt von keiner Bildung beschwert ist¹⁾. Diese Zweifler konnten von der Gestalt des Hieronymus aufgerichtet werden, denn er, der zugleich Heiliger und Gelehrter war, mußte als die eindruckvollste Verkörperung der beiden die Gemüter beherrschenden Ideen erscheinen. — Aus der Verbindung von Einzelzügen der historischen Persönlichkeit, für deren literarische Leistung das Interesse erhöht einsetzt, mit Zügen und Motiven des durch mittelalterlichen Kultus und durch die Legende populär gewordenen Heiligen entsteht die Neuschöpfung, die dem Ideal der Bildung und Vergeistigung des Lebens entspricht²⁾.

Nur einige bestimmte Züge im Charakterbild der historischen Persönlichkeit des großen Kirchenlehrers stimmen mit dem Idealtypus der späteren Zeit überein³⁾. Die neuzeitlichen Biographen sind auf Hieronymus meist nicht gut zu sprechen. Sie schildern ihn als Kämpfernatur von unheimlicher Leidenschaftlichkeit, die in Liebe und Haß keine Hemmungen kannte, und dabei doch als einen Menschen von eigentümlich glattem, kühlem Äußeren, der der inneren Wahrhaftigkeit häufig ermangelte. — Geboren zwischen 340 und 350 n. Chr. in Stridon in Dalmatien, verbringt Hieronymus seine Jugend zunächst in Rom, wo er in der Grammatiker- und Rhetorenschule früh die lateinische Sprache handhaben lernt und in die Gewalt ciceronianischer

¹⁾ Petrarca Ep. Sen. I, 4 (Ed. Basel 1581) p. 744.

²⁾ Dies Gesagte gilt nur für die Darstellung von „Hieronymus im Gehäuse“. Der zweite Haupttypus „Hieronymus als Büsser“ würde an Häufigkeit vielleicht den anderen übertreffen, doch er beruht auf anderen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, die aufzuzeigen hier nicht der Ort ist.

³⁾ Zöckler, Hieronymus. Sein Leben und Wirken. 1865. — Grützmacher, Hieronymus, eine biographische Studie. Leipzig 1901. Weitere Literatur bei: Firmenich-Richartz, Der Meister des hlg. Hieronymus. Wallraf-Richartz Jahrbuch, 1. Bd. 1924, S. 90.

Rhetorik gerät. Dann wird er Mönch und lebt einige Zeit als Eremit in der chalkidischen Wüste, kehrt nach Rom zurück und beschließt sein Leben als Leiter eines klösterlichen Vereins in Bethlehem, wo er 420 stirbt. — Alle folgenden Zeiten haben sich vor seiner Persönlichkeit als Gelehrten und Schriftsteller gebeugt, und seine lateinische Bibelübersetzung, die Vulgata, bleibt durch alle Jahrhunderte hindurch Zeugnis seiner literarischen Bedeutung und Größe. Neben der Liebe zu den Schriftstellern klingt auf der anderen Seite aus seinen Briefen und Schriften der Gedanke der Weltflucht und das Evangelium der Askese heraus, und als Vertreter des mönchischen Ideals lebt er in der Vorstellung späterer Generationen.

Die christliche Legende mit ihrem festen Bestand von Motiven verknüpft nun ihrerseits die hervorragende religiöse Persönlichkeit des Christentums mit bestimmten legendären Vorstellungen, die, unendlich oft variiert, ältesten, meist vorchristlichen Ursprungs sind¹⁾. Historische Tatsachen und erfundene Geschichten mischen sich in der Legende durcheinander. Aus der anfänglichen Fülle von Erzählungen sondern sich allmählich bevorzugte aus, deren sich die Kunst an besonders anschaulichen, darstellbaren Punkten bemächtigt. Sie schafft so bestimmte feststehende Typen, von denen die wichtigsten folgende sind: 1. Hieronymus sieht im Fiebertraum den höchsten Richter vor sich und tut das Gelübde, fortan nur noch die göttlichen Bücher an Stelle der weltlichen zu lesen. — 2. Hieronymus als Büsser in der Wüste. — 3. Hieronymus in der Klosterzelle mit der Übersetzung der heiligen Schrift beschäftigt. — 4. Hieronymus vor seinem Kloster einem hinkenden Löwen den Dorn aus der verwundeten Tatze ziehend, wofür zum Dank der Löwe als Haustier bei ihm bleibt²⁾. — 5. Hieronymus thronend als Kardinalpresbyter. Die vollständige Ikonographie des Hieronymus hätte weit mehr Typen aufzuzeigen. Hier sind nur die wichtigsten genannt, die zugleich mit dem behandelten Typus „Hieronymus im Gehäuse“ gelegentlich Bindungen eingehen³⁾.

¹⁾ H. Günter, Die christliche Legende des Abendlandes, Heidelberg 1910. — Die ältesten Viten, die über Hieronymus berichten, stammen aus dem 8. oder 9. Jahrhundert. Die Erzählungen der Viten finden sich dann in der *Legenda Aurea* des Jacobus a Voragine (hrsg. von Graesse, 3. Aufl. 1890) und in den *Vitae patrum* wieder. Von dort gelangen sie in die deutschen Legendensammlungen: Das *Passional*, hrsg. von Fr. Karl Köpke, Quedlinburg und Leipzig 1852, und Das *Väterbuch*, hrsg. von K. Reußenberger, Berlin 1914. Für die Hieronymuslegende im besonderen ist eine Quelle aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts wichtig, der „Hieronymianus“ des Giovanni d'Andrea, gedruckt zu Basel 1516, der das Material älterer Viten vereinigt.

²⁾ Vergl. die antike Sage von Androclus, einem Sklaven, der auf seiner Flucht in die afrikanische Wüste einem Löwen den Fuß heilte, später eingefangen und zum Tierkampf verurteilt, von dem ebenfalls gefangenen Löwen in der Arena dankbar erkannt und geliebt wird. — Das Motiv ist also ein altes und mag irgendwie mit der Hieronymuslegende in Verbindung gebracht worden sein. Die Deutung des Löwen als Symbol der Wüste mit Anspielung auf den Aufenthalt des Heiligen in der Wüste, erscheint dabei als einleuchtend. — Künstle (Ikonographie der Heiligen, Freiburg 1926) nimmt dagegen an, das Attribut des Löwen sei Übernahme desselben Motives bei S. Marcus, da Kirchenväter und Evangelisten häufig miteinander in Parallele gebracht wurden.

³⁾ Eine kurze ikonographische Behandlung von St. Hieronymus findet sich in allen ikonographischen Handbüchern. Die jüngste übersichtliche Zusammenstellung mit Berücksichtigung aller älteren Literatur bei

Durch viele Zeugnisse läßt es sich literarisch belegen, wie mit dem Auftauchen der humanistischen Ideen — so wie in kleinerem Maße schon zu karolingischer Zeit — ein erneutes Interesse für Hieronymus als Schriftsteller und die anderen Kirchenväter erwacht. Die Humanisten werden nicht müde, sich auf den „göttlichen Hieronymus“ zu berufen, wenn sie der Kirche und bigottem Kleinmut gegenüber ihre weltlichen Studien zu verteidigen haben¹⁾. Diese Verherrlichung geht von Italien, dem Kreise des Petrarca und Boccaccio aus und greift von dort auf Deutschland über. In Böhmen ist Johann von Neumarkt, Kanzler Karls IV., Träger der literarischen Bewegung. Er überträgt das Leben des heiligen Hieronymus ins Deutsche²⁾, und seine Übersetzung muß überall gelesen worden sein, denn über 20 Handschriften sind davon erhalten, bis später die Verbreitung durch den Druck noch größer wurde. (Erster Druck 1884, Lübeck, bei Ghothan). Auch ein lateinisches Gedicht zu Ehren des Hieronymus hat sich aus diesem Kreise erhalten³⁾. — In Deutschland sind es vor allem Reuchlin und Erasmus von Rotterdam, die als die eigentlichen Begründer der Verbreitung des Griechischen und Wiedererwecker des Hebräischen immer wieder auf Hieronymus hinweisen. So weiß Erasmus in seiner „Apotheose Reuchlins“ nichts ehrenvolleres zu geben als eine Vision, in der Reuchlin im weißen Gewande zu einer Brücke schreitet, wo ihn Hieronymus empfängt und als Kollegen begrüßt und ihm ein Kleid überreicht, das ganz mit Zungen in dreierlei Farben besetzt ist, eine Andeutung der drei Sprachen, welche beide verstanden. In einer Feuersäule steigen die beiden Seligen, sich umarmend, unter dem Gesang der Engelchöre empor⁴⁾. — Erasmus, Hieronymus im Wesen nicht ganz unähnlich, veranstaltet eine Herausgabe seiner Werke und wird durch die Herausgabe des Neuen Testaments naturgemäß immer wieder auf Hieronymus und dessen Vulgatatext, den er bewundert, gelenkt. — Luther — begreiflicherweise — urteilt scharf über Hieronymus — der Humanismus ist vorbei. Aber doch erkennt er an: „St. Hieronymus hat für seine Person das meiste und größte im Dolmetschen getan, welches ihm keiner allein nachtun wird“⁵⁾. Die geradezu schwärmerische Verehrung der Humanisten

Künste (a. a. O.). Unerwähnt bei K. ist nur die große Publikation von Adolfo Venturi, *L'Arte a San Gerolamo*, Milano, Treves, 1920 (mit 252 Abb.). Sie vereinigt eine Fülle Materials italienischer Denkmäler, ohne auf die eigentliche ikonographische Typik einzugehen. Zitiert „Venturi“.

¹⁾ L. Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland*. Berlin 1882. — G. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums*. Berlin 1859.

²⁾ Das Leben des hl. Hieronymus, in der Übersetzung des Bischofs von Olmütz. Herausgeg. von A. Benedict. Prag 1880.

³⁾ Burdach (Vorspiel, *Ges. Schriften zur Gesch. des deutschen Geistes*. 1. Band. Halle 1925, S. 157) nimmt an, daß dies Gedicht nicht wie bisher angenommen wurde, von Johann selber stammt, sondern daß es die Zusammenfassung zweier Gedichte von Petrarca und dem bereits erwähnten Giovanni d'Andrea ist. Vgl. auch Dvořak, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*. Wiener Jahrbuch XXII 1901.

⁴⁾ Zit. nach Geiger, a. a. O. — S. 526.

⁵⁾ Luther, *Tischreden*. — *Luthers Werke*, Braunschweig-Berliner Ausgabe. 8. Band. S. 192.

für den heiligen Hieronymus greift auf alle Schichten des Volkes über und findet in der bildenden Kunst ihren Ausdruck. Der heilige Hieronymus, der Gelehrte und Bibelübersetzer, rückt in den Mittelpunkt der Heiligendarstellung des 15. Jahrhunderts. —

Eine erschöpfende Ikonographie des heiligen Hieronymus, mit Berücksichtigung sämtlicher Typen, ist mit dieser Untersuchung nicht gemeint. Sie behandelt nur den einen Typus „Hieronymus im Gehäuse“ und greift nur, wo es notwendig ist, auf die anderen Typen über. Dagegen verfährt sie in anderer Hinsicht freier und erweitert sich gelegentlich zum „Heiligen im Gehäuse“, denn Hieronymus ist nicht der einzige Heilige, der als studierender Gelehrter im abgeschlossenen Zimmer dargestellt wird. Erst mit dem zunehmenden Interesse für seine Persönlichkeit wird er von der Verbindung mit den anderen Kirchenvätern und den anderen heiligen Schreibern abgelöst. — An der Titelbezeichnung „Hieronymus im Gehäuse“ wurde dennoch festgehalten. Das hat seinen Grund einmal in der Tatsache, daß Hieronymus der weitaus am häufigsten im Gehäuse dargestellte Heilige ist, noch mehr aber darin, daß in Dürers Stich von 1514 mit dem vollausgeführten Innenraum, in dem der Heilige in den hintersten Winkel gerückt und zur Staffage herabgesunken ist, das Thema des Gehäuseheiligen seine klassische Formulierung gefunden hat, seine endgültige, absolute Erfülltheit. Dieses Blatt, an das jeder bei dem Thema „Hieronymus im Gehäuse“ zuerst denkt, ist Höhepunkt und Endpunkt der gesamten Entwicklung und bildet deshalb in gewissem Sinn auch den Ausgangspunkt der folgenden Untersuchungen¹⁾.

¹⁾ Alle im Text herangezogenen Darstellungen und auch weiteres Material ist nachgewiesen in dem am Schluß dieser Arbeit befindlichen „Verzeichnis der Darstellungen“.

I. DIE UMBILDUNG DES MITTELALTERLICHEN HEILIGENBILDES ZUM „HEILIGEN IM GEHÄUSE“.

1. Die Grundlagen.

Das Thema des Heiligen im Gehäuse geht aus dem mittelalterlichen Heiligenbild hervor. Die allmähliche Umbildung des kirchlichen Bildes zu einem von der kirchlichen Tradition fast freien kennzeichnet die erste Stufe der Darstellungen. Auf allen Werken findet eine Auseinandersetzung des neuen auf Intimität gerichteten Geistes mit dem an der kirchlichen Tradition festhaltenden Bilde statt.

Die Heiligenauffassung selbst wird zunächst eine andere. Der mittelalterliche Heilige ist Gegenstand der Verehrung und Anbetung. Er hat keine geistige Selbstbetätigung, er wendet sich an den Beschauer, an ein „Außerhalb“. In feierlicher, meist streng frontaler Haltung blickt der Heilige vom Bilde herab, die Figur herrscht völlig und ausschließlich. — Der Heilige der neuen Gesinnung wendet sich statt an die Öffentlichkeit sich selber zu und ist in individueller Selbstbetätigung begriffen. Er, bisher der Andachterweckende, wird selbst zum Andächtigen und ist selbst ergriffen, sei es im Sinne innerlicher Versunkenheit oder religiöser Offenbarung. Statt der kultischen Beziehung zum Betrachter verlangt das neue Heiligenbild Einfühlung und verständnisvolles Eingehen auf das Einmalige und Besondere. Die streng frontale Haltung wird aufgegeben. Der Heilige wendet sich ab vom Beschauer, der nur als unbemerkter Beobachter seiner gewahr wird.

Der Raum erhält eine neue Bedeutung im Heiligenbild. Für den mittelalterlichen Heiligen hat der umgebende Raum keine Bedeutung und steht in keiner inneren Beziehung zur Person. Der Raum des mittelalterlichen Heiligenbildes ist das Kirchengebäude. Die Wände, Pfeiler oder Wölbungen dienen zur Aufnahme der gemalten Bilder; die architektonische Nische oder die Vertiefungen des Altars bergen die plastischen Heiligenfiguren. In demselben Raum mit dem Andächtigen befinden sich auch die Abbilder der heiligen Personen, denen die Andacht gilt. — Dieser bisher nur architektonische Raum tritt mit der neuen Gesinnung in innere Beziehung zur Person. Der Heilige wird aus dem Kirchenraum in einen in-

dividuellen, einmaligen „Eigenraum“ (Hamann) entrückt. Die architektonischen Schranken fallen, und der Heilige wird in eine Umgebung versetzt, die außerhalb des Kirchengebäudes für sich existiert. Der Eroberung dieses Bildraumes gilt das meiste Bemühen der frühen Gehäusedarstellungen, obgleich sich anfangs nebenher das Bestreben geltend macht, die Figur noch nicht ganz zu entthronen und ihr Mitte und Vordergrund des Bildes zu belassen. Unverkennbar bleibt auf lange hinaus, daß die Herkunft des weltlichen Gehäuses der Raum des Kirchengebäudes ist, wobei Einzelheiten der kirchlichen Architektur immer wieder in die profane Umgebung eindringen.

Schließlich gelangen auch die Dinge, die den Raum erfüllen, zu neuer und eigener Bedeutung. Freilich werden auch dem mittelalterlichen Heiligen Dinge beigegeben. Hieronymus und andere Heilige, die als Bewahrer kirchlicher Wissenschaft verehrt werden, halten Bücher in den Händen, aber sie befassen sich nicht mit ihnen, und die Bücher bleiben Attribut. Mit der neuen Gesinnung fangen diese Dinge an, ihre eigene Sprache zu reden. Aus dem attributiv gehaltenen Buch wird ein persönlicher und privater Besitz. Zu dem Buch kommen alle die anderen zum alltäglichen Leben notwendigen Gegenstände. Sie werden zunächst an untergeordneten Stellen des Bildes angehäuft, bis mit zunehmender Profanierung des Heiligenbildes schließlich der ganze Raum mit Gegenständen angefüllt wird, die von dem Geiste des Bewohners Zeugnis ablegen und selber Gegenstand des Bildes sind. — Anfänglich nur attributiv dem Heiligen beigefügte Zutaten werden häufig in lebendige Beziehung zum Dargestellten gebracht. So ist es zu begreifen, daß statt des attributiv und klein zur Seite angebrachten Löwen — dem Hauptattribut des Hieronymus — sich ein lebendiger Vorgang entwickelt, wobei der Heilige mit innerer Anteilnahme die Operation an der verwundeten Tatze des Tieres vornimmt, so wie die Legende es ausführlich berichtet. —

Das neue intime Heiligenbild wächst aus dem streng gebundenen mittelalterlichen hervor. Dennoch wäre es falsch zu behaupten, daß jede Art von Wirklichkeitsschilderung und jede Art von Darstellung geistiger Arbeit der mittelalterlichen Kunst fremd ist. Der Unterschied ist nur der, daß im Mittelalter nicht der anzubetende Heilige mit dieser Arbeit verbunden wird, — der Heilige bleibt immer unpersönlich und repräsentativ — sondern daß genrehaft — freie, realistische Einzelzüge aus dem täglichen Leben dort aufgegriffen werden, wo sie zur symbolischen Illustrierung bestimmter Vorgänge und bestimmter lehrhafter Ideen dienen. Gelegenheit zu solchen Darstellungen illustrierender Art ergibt sich vor allem bei den großen zusammenfassenden Zyklen, den sogenannten Encyclopädien, die eine Verbildlichung der gesamten menschlichen Leistung geistiger und körperlicher Arbeit unternehmen, und auf dem weiten Felde der Buchkunst. Endlich

bewahrt auch die byzantinische Kunst, als letzter Ausläufer des spätantiken illusionistischen Raumstils, Elemente einer diesseitsgerichteten Kunstgesinnung. Auf brauchbare Einzelzüge solcher Darstellungen wird die neue auf Realistik gerichtete Kunst zurückgreifen, wenn sie nun beginnt, auch den bisher repräsentierenden Heiligen in eine nur ihm zugehörige Umgebung zu versetzen, ihn in einer nicht bloß symbolisch angedeuteten, sondern von ihm selber wirklich ausgeführter Arbeit darzustellen.

In den Encyclopädien haben bei der Darstellung der sieben Tugenden und der sieben freien Künste die Vertreter der Wissenschaft stets ihren Platz und werden schreibend oder lesend dargestellt. Dabei ist der Grad der Wirklichkeitsschilderung in den verschiedenen Zeiten und Ländern ein sehr verschiedener. — In den Fresken der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella in Florenz¹⁾ ist der Anschluß an die kirchliche Kunst sehr eng, und die Vertreter der freien Künste sitzen repräsentativ wie Heilige da, ihre Tätigkeit bleibt symbolisch andeutend. Die Figuren vom Westportal in Chartres²⁾ sagen inhaltlich dasselbe, aber hier ist die Tätigkeit der allegorisch gemeinten Figuren eine ganz anders intensive. Das Schreibgerät wird an der Wand befestigt und deutet so die kleine Nische als den realen Hintergrund eines Zimmers um, in dem sich der Arbeitende frei bewegt. Die Schreiber blicken herab auf ihre Pulte, ohne Wendung nach außen, und beugen sich über ihre Arbeit.

Der schreibende Evangelist, Kirchenvater oder auch weltliche Buchautor ist eins der häufigsten Themen mittelalterlicher Buchmalerei. Die Tradition dieser Bilder reicht bis in die Antike zurück. Der sitzende Heilige vor dem Pult mit aufgeschlagenem Buch, wie ihn die christliche Kunst unzählig oft abgebildet hat, ist die unmittelbare Fortsetzung des spätantiken Autorenbildes³⁾. Mit immer größerem Aufgeben der Naturtreue bilden sich gewisse Schablonen aus, die mit den ständig wiederkehrenden Motiven der Schreibertätigkeit, wie Eintauchen, Anspitzen und Ueberprüfen der Feder, zu feststehenden Schemen erstarren. — Darstellungen des Hieronymus, als Autorenbild handschriftlichen Ausgaben seiner Werke vorangestellt, gibt es genügend; sie weichen in nichts vom herkömmlichen Schema ab. Die Attribute fehlen⁴⁾.

¹⁾ Schlosser, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura. Wiener Jahrbuch XVII (1896) Tf. VI u. VII.

²⁾ Abb. Schlosser, a. a. O. Fig. 5.

³⁾ Als Ausgangspunkt dient ein Bild des Virgil, das älteste, wenn auch nur zufällig erhaltene Exemplar eines spätantiken Autorenbildes (eine wahrscheinlich aus dem 6. Jahrh. stammende Kopie eines Originals aus klassischer Zeit). Virgilii Opera, Cod. Vatic. lat. 3867 fol. Abb. Beissel, Vaticanische Miniaturen. Freiburg 1893, Tf. II B.

⁴⁾ Die älteste bisher veröffentlichte Darstellung von Hieronymus in Gestalt des Autorenbildes befindet sich zu Beginn einer Ausgabe der „Hieronymi Epistolae“ aus dem frühen 8. Jahrh. Abb. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen. Berlin 1916. Tf. 88 b.

Die komplizierten Raumschöpfungen byzantinischer Kunst mit ihren künstlichen perspektivischen Versuchen bewahren eine dunkle Vorstellung von spätantiker Raumbildung. In den Zwickeln unter der Hauptkuppel byzantinischer Kirchen kehren die Bilder der vier Evangelisten immer wieder. Die Gehäuse bestehen in überladenen Gestellen, das Beiwerk wird durch hochgetürmte Bücherstilleben nur äußerlich angedeutet. Einer Um- und Weiterbildung sind diese kunstvollen Architekturen nicht fähig und können keine innere Bedeutsamkeit für die Person gewinnen¹⁾.

Für das Hervorgehen auch des christlichen Heiligenbildes aus der spätantiken Kunst, d. h. aus der Tradition der antiken Porträtmalerei, bieten die gemalten Bildnisse der drei großen Kirchenväter Augustinus, Hieronymus und Gregorius auf der Innenseite eines Diptychons in Brescia einen interessanten Beleg. Zugleich ist hier die älteste Darstellung des Hieronymus erhalten. Den Brustbildern der drei Dargestellten fehlen noch die Nimben; sie stehen streng frontal, porträthaft und individuell unterschieden vor dunklem Grund und halten Bücher in den Händen. Die Entstehung der Bildnisse ist bald nach dem Tode des Gregorius († 602) zu setzen (Wulff)²⁾. Durch Hinzufügung des Nimbus entsteht das Brustbild des christlichen Heiligen, wie es die gesamte byzantinische und mittelalterliche Kunst durchzieht.

2. Die Ausbildung des Typus in Italien.

(Bis annähernd zur Mitte des 15. Jahrhunderts).

In Italien setzt sich die Entwicklung im wesentlichen innerhalb der religiösen Wandmalerei durch. Der neue intime Geist stößt in der italienischen Kunst schroffer noch als in der nordischen mit den alten überlieferten Bildformen zusammen. Allen Schöpfungen des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist es eigen, für die Auseinandersetzung zwei Tendenzen — einer konservativen und einer revolutionären — zu zeugen. Halbfigurenbild und Ganzfigurenbild sind bei der Entwicklung zu trennen.

Die Anfänge des Neuen für das Halbfigurenbild treten etwa gleichzeitig in Padua und Siena auf. In Padua knüpft sich die Neuerung an den Namen Giotto. Die Fresken der Arenakapelle sind von dekorativen Bändern umrahmt, in deren kleinen Vierpaßfeldern Bildnisse von Evangelisten, Kirchenvätern und Propheten angebracht sind. (Tafel XXXVII A). Bei einem Teil der Felder bleibt der herkömmliche Typus des frontalen, geradeausblickenden Heiligen erhalten, dagegen wird bei einem anderen Teil das kleine Bildfeld zu einem Raum umgedeutet, der ein Ausschnitt aus der intimen Arbeitsstätte des

¹⁾ Beispiele: Assisi, Vierungsgewölbe der Oberkirche mit den Bildern der Evangelisten. Abb. Sirén, Toskanische Maler im XIII. Jahrh. Berlin 1922. Tf. 118—119. Eingangsjoch des Langhauses mit den vier Kirchenvätern, von denen jeder einem Mönch seine Schriften diktiert. Abb. Venturi Fig. 6.

²⁾ Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin-Neubabelsberg 1915/16. Abb. 287.

Heiligen sein will. Die Schreiber sitzen in Lehnstühlen hinter ihren Schreibpulten, von diesen teilweise überschritten, sodaß sie in die Tiefe gerückt erscheinen. Das Bildnis des Dargestellten befindet sich damit nicht mehr wie bisher in der vordersten Bildebene. Man blickt sozusagen mit dem Arbeitenden zugleich auf den Schreibtisch, ihm nahegerückt, und nur der halben Figur gewahr werdend. Keiner der heiligen Männer wendet sich nach außen; jeder von ihnen ist ganz seiner Arbeit hingegeben, die durch die herkömmlichen Motive angedeutet wird¹⁾. — Es sind nur Andeutungen einer erwachenden Intimität bei Giotto. Noch ist die Beschäftigung der Schreiber nicht recht nachzufühlen, und diese selber gleichen sich untereinander zu sehr, um als individuelle Persönlichkeiten erfaßt zu werden. Noch ist auch der zyklische Zusammenhang, der bisher Sitte war, gewahrt.

In Siena sind realistische Halbfigurenbilder schon im 13. Jahrhundert in den Steuerbüchern der Stadt Siena nachzuweisen, wo der Steuereinnahmer hinter einem Tisch sitzt, auf dem Buch, Geldsack und Münzen liegen²⁾. Diese von der kirchlichen Kunst unabhängigen Darstellungen kommen, obwohl sie kaum künstlerisch zu bewerten sind, selbständig zu Bildformen, deren sich die an die kirchliche Tradition gebundene Monumentalkunst erst allmählich bemächtigt. In den Ecken der Umrahmung der 1315 vollendeten Maestà im Pal. Pubblico in Siena bringt Simone Martini die vier schreibenden Evangelisten in kleinen Medaillons an, ganz ähnlich wie Giotto in Padua. Auch hier kommt die neue Form unmittelbar neben der alten und in gleicher Verwendung wie diese vor. Die Schreiber sitzen seitlich an ihren Pulten, die von den Symbolen gestützt werden. Die Figuren sind bewegter als in Padua, sonst entsprechen sie ihnen³⁾. — Auf Paduaner und Sienesischen Altarwerken kehrt der Typus gleichfalls wieder. Die Heiligen sitzen hinter Schreibpulten, die wie Fensterbretter quer über die Bildtafel gelegt sind. Dabei schließt das Pult oft gleichzeitig ein zweites, kleines gesondertes Bildfeld ab, das von dem Symbol des Heiligen eingenommen wird⁴⁾.

Einige äußere Anregungen mögen von diesen bisher gekennzeichneten Werken auch nach Böhmen gelangt sein, wo unter den Bildern an der Südwand der Karlsteiner Kreuzkapelle sich die halbfigurigen Porträts der vier Kirchenväter befinden⁵⁾. (Tafel XXXVII C). (Um 1360—70). Zwischen

¹⁾ J. Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst. Straßburg 1903. Exkurs: Realistische Motive bei Giotto u. ihre Entwicklung in der späteren Kunst.

²⁾ Lisini, Le Tavolette Dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato in Siena. Siena 1901. Vgl. bes. Tav. III vom Jahre 1262.

³⁾ Abb. Ricci, Il Palazzo Pubblico di Siena, Bergamo 1904 Taf. 37. Der Typus des Simone Martini wird von Spinello Aretino in den Fresken des Pal. Pubbl. in Siena (Abb. Ricci Tf. 96) und den Fresken des Campo Santo in Pisa (Abb. Venturi, Fig. 8) übernommen.

⁴⁾ Beispiel: Altar des Luca di Tommè, Siena, Galerie. Abb. Jacobsen, Sienesische Meister des Trecento. Straßburg 1907. Taf. XXI.

⁵⁾ Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder der Burg Karlstein i. Böhmen. Prag 1896. —

Böhmen und Italien bestand lebhafter Austausch. Petrarca war 1356 in Prag anwesend, und es sind zugleich mit der neuen Begeisterung für das Altertum und mit den literarischen Bestrebungen auch Elemente der bildenden Kunst übernommen worden, teils direkt vermittelt, teils auf dem Umweg über Avignon. Ein erneutes Interesse für die Kirchenväter verbreitet sich aus Italien nach dem Norden, und die Kirchenväterporträts in Karlstein haben einen entfernten Zusammenhang mit den gleichen Darstellungen in Padua oder Siena. Äußerlich betrachtet sind sie unbeholfener als diese. Bei Giotto sitzen die Schreiber in exakt gerahmten Feldern, jeder ist hinter sein Pult geklemmt, dessen Rückwand parallel zur Bildebene steht. In Karlstein rücken die Personen ganz nach vorne, verdecken halb das schräg stehende, den Raum nur andeutende Pult, und kommen mit dessen Anordnung in Konflikt. Aber gerade darin liegt das Neue: Das Pult ist nicht irgend ein architektonisches Gerüst, sondern ein zu der Person gehöriger Gegenstand, der für deren persönlichsten Gebrauch bestimmt ist. Die Stellung des Pultes ist nicht durch die Bildebene bedingt, sondern folgt der Bewegung und Stellung der Person. Bei Ambrosius folgt die Schräge des Pultes der Blickrichtung des Lesenden. Die kleinen Felder mit den Darstellungen der Schreiber ordnen sich in Italien dem Zusammenhang des Ganzen ein, die Karlsteiner Bilder bestehen jedes einzeln und einmalig für sich.

In Italien wird die Vorstellung räumlicher Tiefe hervorgerufen, indem die Person hinter das Schreibpult gesetzt wird, also künstlich in die Tiefe gerückt wird. Im übrigen bleibt sie flächenhaft, in ihren Bewegungen gebunden und im Motivischen typisch. In Karlstein schaffen sich die Personen selbst ihren Raum, so dicht am Vordergrund sie auch stehen. Wenn Ambrosius das Buch mit seinen Händen vor sich hält, so entsteht zwischen ihm und dem Buch ein Raum, der unmittelbarer nachzufühlen ist als alle Räumlichkeit bei Giotto. Hier sind die Bücher keine erklärenden Attribute mehr, sondern persönlichster Besitz ihrer Inhaber, die sich in eben diesem Augenblick unmittelbar mit ihnen befassen. Man kann bei Ambrosius an die blätternden Hände der Gega im Naumburger Dom erinnern, wie überhaupt diese Bildnisse in ihrer plastischen Wucht und verfeinerten Charakteristik den Naumburger Stifterfiguren im Geiste am ehesten gleichen.

Schließlich die Persönlichkeit der Dargestellten selbst. Sie sind ganz groß gesehen, und verglichen mit den kleinen, vorgebeugten Schreibern bei Giotto, sind sie wuchtiger, imposanter, das Bildfeld beherrschender. Sie tragen die feierliche Pontificaltracht, und der böhmische Maler verwendet viel Sorgfalt auf die breiten, glänzenden, goldenen Bordüren; bei Giotto und Simone Martini sind dagegen die Schreiber als Mönche dargestellt. Die Karlsteiner Kirchenväter wahren ganz den Rang, der ihnen zusteht, und insofern entsprechen sie der mittelalterlichen Kirchlichkeit. Und dennoch

ist an ihnen zum erstenmale ein prinzipiell Neues: sie sind keine anzubetenden Heiligen, noch illustrieren sie einen lehrhaften Gedanken; sie verkörpern in vierfacher und jedesmal ganz individueller Abwandlung den neuen Typus des gelehrten Geistlichen, dessen Leben im Dienste der Wissenschaft aufgeht, und dessen Ideal nicht länger mittelalterliche Frömmigkeit und Armut am Geiste ist, sondern jene geistige Bildung, die im humanistischen Sinn den Heiligen erst recht heilig macht. — Die Nimben — bei Giotto große, runde, den Kopfe genau umzirkelnde Scheiben — sind kaum sichtbar und wie vom Platz verschoben. Die Symbole, die bei Simone Martini viel Raum einnehmen, fehlen ganz. Giotto's Skribenten sind Typen, sie prägen sich nicht ein; die Karlsteiner Bilder gipfeln im Persönlichen und Einmaligen, und der Maler legt sichtlich den Nachdruck auf die Beobachtung der Einzelzüge. Er sucht das Charakteristische anstelle des Idealierten. Er zeichnet die Fältchen in den Augenwinkeln und auf der Stirn, er bildet bei Ambrosius eine Hand, die mit ihren knolligen Gelenken auf das Studium an irgend einem Modell weist; selbst Buch oder Federmesser sind nicht mehr kirchliches Gerät, sondern dem privaten Arbeitsraum ihres Besitzers entnommen. Man übersieht, daß auch hier die gewohnten Motive der Schreiber verwendet werden.

In einem Werk nordischer Kunst, wenn auch äußerliche Anlehnung an Italien besteht, ist bezeichnenderweise der neue auf Intimität innerhalb des Bildes gerichtete Geist für das Thema des Heiligen im Gehäuse zuerst nachzuweisen, in Beibehaltung eines vom Figürlichen beherrschten Stiles, aber in Umbildung des typisch und kirchlich Figürlichen zum Individuellen, Weltlichen und Einmaligen. Besonders muß betont werden, daß gerade Böhmen der Ort ist, wo das Neue vielleicht zuerst auftritt — Böhmen der Ausgangspunkt des deutschen Humanismus. Es zeigt sich hier, wie mehrfach im Laufe der Untersuchung, daß das bloße Aufsuchen der Denkmäler ganz von selbst an alle Orte und Stätten führt, wo auch geistig die Wurzeln der zukunftsweisenden Bewegungen zu suchen sind.

Die Weiterentwicklung des Halbfigurenbildes ist in Italien lückenlos zu verfolgen; Padua ist der eigentliche Ort dafür. In Oberitalien findet eine realistische Darstellungsweise, verstärkt durch die Berührung mit dem Norden, früher Eingang als in Toscana. Hier ist für die Schilderung des Arbeitenden in der Gelehrtenstube der Boden besonders bereitet¹⁾. Der von Giotto geprägte Typus wird in den runden Medaillons der Wölbungen

¹⁾ Um 1370: Gewölbefresken der Kapelle S. Felice in S. Antonio in Padua; etwa gleichzeitig und fast übereinstimmend die sehr zerstörten Gewölbefresken von S. Giorgio bei S. Antonio. Vergl. Schubring, Altichiero und seine Schule, Leipzig, 1898. — Um 1380: Fresken des Baptisteriums, wahrscheinlich von Giusto von Padua. Abb. Alinari Nr. 19488. — Im 15. Jahrh.: Gewölbefresken mit den Bildern der Evangelisten aus dem Kreise Niccolò Pizzolos und Mantegnas in der Kirche der Eremitani in Padua. Abb. Venturi, Storia dell' Arte Italiana VII, 3, Fig. 36 ff.

Paduaner Kirchen immer wieder aufgenommen und durch hinzutretendes Detail bereichert. Den Abschluß dieser Entwicklung bilden die Porträts der vier Kirchenväter aus dem Kreise Mantegnas in der Kirche der Eremitani in Padua, die in Rundmedaillons auf dem tambourartigen Streifen unter der Wölbung der Apsis gemalt sind. (Tafel XXXVII B)¹⁾. Die Mauer öffnet sich in große Rundfenster, aber nicht um wie bisher eine einzelne Figur dahinter erscheinen zu lassen, sondern man blickt in völlig ausgebildete, abgesonderte und für sich bestehende Räume. Diese jenseits der Maueröffnung sich auftuenden Gehäuse sind nicht mehr Teile des Kirchengebäudes, sondern realistische, mit aufgetürmten Dingen angefüllte Zimmer, und doch wird es hier gerade besonders deutlich, daß der neue Raum von der architektonischen Situation des Kirchengebäudes noch nicht losgelöst ist. Gleichsam durch die Rundfenster einer Kirche hindurch werden die Gehäuse sichtbar, die Architektur dient als Rahmung, und die Gehäuse zeigen bei aller Realistik Anklänge an die architektonische Form der Statuennische.

Auch andere Züge des kirchlichen Bildes bleiben gewahrt. Die Porträts der Kirchenväter sind alle vier genau in die Mitte der runden Felder gebracht, sie sind vorn an den Bildrand gerückt und befinden sich fast in einer Ebene mit dem bei allen vier Darstellungen wiederkehrenden Schreibtisch, der wie ein Ladentisch das untere Kreissegment ausfüllt und die Öffnung abschließt. Die Heiligen sitzen frontal hinter den Gestellen, nur Ambrosius wendet sich seitlich und hält sein Buch vor sich hin. Gerade dies Halten des Buches schuf bei dem Ambrosius des Karlsteiner Meisters die Räumlichkeit, die der italienische Meister durch die Wendung ins Profil vermeidet. Augustin vollführt das traditionelle Prüfen der Feder, das in Karlstein zu einer unwillkürlichen, momentanen Bewegung wurde, mit aufdringlicher Absichtlichkeit, und auch das Lesen der anderen entbehrt der rechten Intensität. Im Grunde sitzen die Kirchenväter wie bei Giotto und wie in den vorausgehenden Evangelisten-Fresken hinter den Pulten, und das völlig Neue, was hinzutritt, die weit in die Tiefe führenden Räume, gestalten nicht die herkömmliche Bildanlage um, sondern bemächtigen sich nur des bisher neutral gebliebenen Grundes. Auch will trotz Aufnahme realistischer Einzelheiten und fast brillanter Anwendung der neuen Mittel die behagliche Stimmung des Gehäuses nicht recht aufkommen.

Wie für das Halbfigurenbild liegen auch für das Vollfigurenbild die Anfänge des Neuen in Oberitalien. Unter den berühmten Fresken des Tommaso da Modena von S. Niccolò in Treviso (vollendet 1352)²⁾ befinden sich im Kapitelsaal Darstellungen der berühmten Männer und Gelehrten des Dominikanerordens, und im Hauptschiff von S. Niccolò das Bild des

¹⁾ Abb. der übrigen Venturi, *Storia dell' Arte Italiana* VII, 3, Fig. 44 ff.

²⁾ Schlosser, *Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso*. Wiener Jahrb. XIX. Tf. XXV.

heiligen Hieronymus als Kardinal, die erste große Darstellung des Heiligen, die ihn nicht in den Zusammenhang mit den anderen Kirchenvätern einordnet. (Tafel XXXVIII A). Die Fresken stehen alle auf annähernd derselben Entwicklungsstufe, und doch sind die Gelehrtenporträts — verglichen mit dem Heiligenbild — intimer und von der Tradition freier. Zwar sitzen auch die Ordensbrüder in nischenartigen Zellen, die nicht größer sind, als um gerade den Mönch, sein Pult und ein paar Büchergestelle aufzunehmen, aber sie bewegen sich verhältnismäßig frei in den engen Räumen, und so gleichförmig die Anordnung bei allen auch wiederkehrt, wird doch jeder einzelne durch ein bestimmtes Motiv momentaner Beschäftigung charakterisiert. Die Auffassung des kirchlichen Heiligenbildes ist dagegen eine ganz andere. Der Raum, den der heilige Hieronymus einnimmt, ist der Nischenraum der Kirche. Auf einem Sockel von einer Form, wie er gleichzeitig in der Plastik üblich ist, thront der Heilige in mittelalterlicher Feierlichkeit und strenger Frontalität; er ist als Kardinal gekleidet, den Kopf rahmt der große, helle Heiligenschein. Er hält ein Buch auf den Knien, ohne darin zu lesen; die Linke weist auf ein anderes, gleichfalls aufgeschlagenes Buch, in demonstrierender Geste, während der Blick sich geradeaus, nicht auf die zugehörigen Dinge, sondern auf den Beschauer richtet. Die Gesamthaltung des repräsentativen Heiligenbildes ist in dem allen nicht angetastet. Aber doch drängt sich die neue Gesinnung an den untergeordneten Stellen des Bildes hervor. Die Rückwand der Nische besteht noch altertümlich in einem gemusterten Teppich, der auch den schmalen Sitz des Heiligen überzieht. Die beiden zur Tiefe führenden Seitenwände aber bringen wie Zimmerwände eine reiche Anhäufung von Bücherbrettern und Büchern, die mehr als herkömmliche Attribute und mit sichtlicher Freude an gegenständlicher Schilderung gemalt sind. Bei den Gelehrten im Kapitelsaal greift der Realismus auch auf die Personen über. Das wagt man bei den Heiligenbildern noch nicht, aber doch kennzeichnet man Hieronymus als einen Gelehrten, zu dessen Umgebung Bücher, Schreibgerät und so manche kleine Dinge des Lebens gehören. Der Löwe kauert klein in der linken Ecke, ganz attributiv, nicht in der legendären Verknüpfung mit dem Heiligen wie auf späteren Darstellungen.

In der Kirche S. Fermo in Verona malt ein Trecentokünstler Fresken mit den Bildern der Evangelisten und Kirchenväter, die von einer später eingebauten gotischen Kanzel leider teilweise verdeckt werden (Tafel XXXVIII B). Auch hier ist das kirchliche Bild gewahrt: die Gehäuse bestehen in gotischen Tabernakeln, wie sie sonst zur Aufnahme plastischer Figuren dienen. Die Heiligen sitzen in den Tabernakeln, die nun wie reiche baldachinbekrönte Kirchenstühle wirken. Das Neue ist die Aufgabe der Frontalität; die Thronsitze stehen schräg im Bild und führen in die Tiefe. An der Rückwand

sind noch einige zur Aufnahme von Büchern bestimmte Gestelle angebracht, bei denen man an Chorschranken oder etwas ähnliches denkt. Hieronymus als Kardinal ist dem Heiligen des Tommaso da Modena im Gesichtstypus verwandt, doch fehlt ihm jede Lehrhaftigkeit. Er stützt den Kopf sinnend in die Hand und blickt nachdenklich in das vor ihm aufgeschlagene Buch.

Am kennzeichnendsten für die Umbildung der Wandnische zum individuellen Wohnraum sind Masolinos Bildnisse der Kirchenväter und Heiligen im Baptisterium von Castiglione d'Olona, wo sie an den breiten Gurtbögen übereinander gereiht sind (gemalt um 1428)¹⁾. (Tafel XXXIX B). Die Fresken täuschen hier völlig architektonische Wandnischen vor, die gerade so groß sind, um den Figuren Platz zu geben. Die eigentliche Ausdeutung der Wandnische, als Zimmer geschieht bei dem Bild des Hieronymus. Das Eindringen der dem kirchlichen Bilde fremden Elemente führt hier sofort wieder zu den Konflikten, die so vielen Schöpfungen der Epoche eigen sind. Hieronymus sitzt nicht wie die anderen Kirchenväter frontal am Grunde der Nische, sondern im Profil; dabei wird er nach vorn gerückt, sodaß sich der architektonische Raum als zu klein erweist, das Gewand über den Boden der Nische hinweggleitet, und so der Sinn einer Statuennische, d. h. einer die Figur allseitig umgrenzenden Räumlichkeit, aufgehoben wird. Aber trotz der Profilstellung behauptet der Heilige in kirchlicher Feierlichkeit die Mitte des Bildfeldes, und der den Kopf der Figur umrahmende Heiligenschein und die krönenden Wölbungen der Nische bilden konzentrische Kreise. Der von der Person ganz erfüllte Raum ist überhaupt zu klein, um auch noch eine Zimmereinrichtung aufzunehmen. In Kopfhöhe des Heiligen ist über die Breite der Nische hinweg an der kahlen Wand ein Bücherbrett angebracht, auf der sich ein Stilleben von Büchern und Schriftrollen auftürmt; es wird von dem Heiligenschein zum Teil verdeckt. Das Sitzen auf der kleinen eingebauten Bank ist unsicher. Am meisten kommt das Pult zu seinem Recht mit dem aufgeschlagenen Buch, in welches Hieronymus aus einem andern darüber befindlichen Buch anscheinend abschreibt oder übersetzt, ein Hinweis auf die Bibelübersetzung. Die Feder setzt wohl an zum Schreiben, aber die Haltung des Schreibenden ist doch noch zu feierlich, um die Tätigkeit recht glaubhaft zu machen, und der aufgerichtete Kopf blickt über die Bücher hinweg²⁾.

Zum stärksten Ausdruck gelangt das Streben nach Vereinigung des kirchlichen Heiligenbildes mit dem neuen Typus des Heiligen im Gehäuse in dem S. Marco-Fresko des Melozzo da Forli (Tafel XXXIX A) (Rom, Kirche

¹⁾ Abb. bei Toesca, Masolino da Panicale. Bergamo 1908. pag. 95, pag. 107, pag. 121.

²⁾ Der Hieronymus-Altar der Paduaner Galerie stellt den Heiligen zwar im Freien dar, doch läßt die halberfallene Architektur des Hintergrundes gleichfalls den Gedanken an eine die plastische Figur umgebende Nische aufkommen. Abb. Venturi Fig. 14.

S. Marco, entstanden um 1470)¹⁾, das den Höhepunkt innerhalb der bisherigen Entwicklung bildet. Der Heilige ist ganz groß, ganz feierlich gesehen; das stärkste Licht des ganzen Bildes liegt auf dem Heiligenschein, der seine Helligkeit wie eine Laterne in den dunklen Raum ausstrahlt. Dieser S. Marco ist ganz Heiliger, nicht Schreiber, er dominiert völlig und ausschließlich. Er thront, noch immer in Anlehnung an die ursprünglich plastische Figur, auf einem Sockel, der in Untersicht gemalt ist, was noch immer Zusammenhang mit der architektonischen Umgebung bedeutet. Das Profilbild des Heiligen ist von altertümlicher Strenge, es ist wie die vergrößerte Kopie eines Evangelistenbildes einer mittelalterlichen Handschrift, nur ist die Flächenhaftigkeit mittelalterlicher Miniaturbilder zu plastischer Form abgewandelt; die schweren Falten des Gewandes sind von stofflicher Fülle.

Aber diese kirchliche Feierlichkeit ist mit der neuen Gesinnung in Einklang gebracht. Der Heilige ist ganz dem umgebenden Raum eingefügt und rings von ihm umschlossen. Der Raum ist nicht mehr die Nische des Kirchenraumes, aber auch trotz der flachen Balkendecke kein bürgerliches Wohnzimmer. Er besteht nur für diesen Heiligen; er ist so groß, um die Figur gerade aufzunehmen, aber er ist mehr als Folie oder Rahmung. Es ist ein Raum von eigenen schweren Formen, von wenigen Richtung gebenden Linien beherrscht. Einzig die das Pult stützende Säule bringt Rundung in das strenge Gerüst der Architektur. Er ist von einer eigenen, lastenden Atmosphäre erfüllt. Dieser Raum enthält kein verzetteltes Vielerlei kleiner Dinge. Die wenigen Bücher sind nicht stillebenhaft aufgebaut, sondern dem Geist des Besitzers angepaßt. Die Schriftrolle, in die S. Marco schreibt, ist zum persönlichsten Besitz des Heiligen geworden. Der Löwenkopf, der links herinschaut, ist Echo und Wiederholung der Hauptfigur, in gleicher Profilstellung wie diese; er ist einerseits ganz kirchliches Symbol, ohne inhaltliche Beziehung zur Darstellung, aber andererseits auch voll eigenen wuchtigen Lebens, ganz sprungbereit und Wächter des Eingangs.

S. Marco blickt auf die Arbeit, ganz versunken, ohne Wendung an ein Außerhalb. Die geistige Betätigung im Dienste des Göttlichen tritt an die Stelle des Göttlichen selber. Aber noch ist der am heiligen Wort Arbeitende selber anzubetender Heiliger.

Schließlich ist auch noch das Tafelbild des Antonello da Messina (Tafel XL A) (London, National Gallery) den Werken der ersten Epoche anzureihen, nicht in jeder Hinsicht, denn neben den italienischen Elementen ist der niederländische Einfluß in so hohem Maße bestimmend, wie es für die Werke der ersten Generation sonst nicht der Fall ist; aber der Anschluß an die kirchliche Tradition ist so unverkennbar und so eng, daß das Bildchen aus dem Zusammenhang der bisher aufgeführten Werke nicht zu lösen ist.

¹⁾ Schmarsow, Melozzo da Forli. Berlin und Stuttgart 1886.

Das Ganze ist gerahmt von einer gotischen Architektur. Wir erblicken die Darstellung durch ein großes steinernes, von einem flachen gotischen Kielbogen gekröntes Portal, zu dem man eine Stufe hinaufsteigt. Hinter dem Portal eröffnet sich ein großer, feierlicher, nahezu symmetrischer Raum, der wohl zwar das Innere eines Hauses oder eines Klosters vorstellen soll — auf ein Kloster deuten die im Hintergrund angeschlossenen Baulichkeiten — der aber doch mit seinen drei Bogenwölbungen ganz den Eindruck eines Kirchenraumes hervorrufft, und dessen große Perspektiven vom Freskenstil der ersten Jahrhunderthälfte herrühren.

In diese groß angelegte Architektur ist nun ein intimes Studierzimmer eingebaut, eine Welt für sich inmitten der großen Hallen. Es ist nicht viel anders, als wenn Altdorfer auf einem Bild des frühen 16. Jahrhunderts die Wochenstube der heiligen Anna in das Seitenschiff einer Kirche verlegt¹⁾. Einige Stufen führen zu dem die Mitte der Kirche einnehmenden Gelehrtensitz hinauf. Der Heilige sitzt am Pult vor dem aufgeschlagenen Buch, umgeben von Bücherregalen, die ihn von zwei Seiten einschließen, mit dem Ausdruck beschaulicher Ruhe. Die vielen alltäglichen Dinge auf den Brettern erhöhen die behagliche Stimmung. Sie verraten Kenntnis der an der Schilderung solcher Dinge sich nicht genugtun könnenden niederländischen Kunst; aber auch Elemente der venezianischen Kunst, namentlich der Kunst Jacopo Bellinis mit seiner Vorliebe für minutiös ausgeführtes Beiwerk, spielen herein. Dies Beiwerk greift von der Arbeitsecke sogar auf den ganzen Raum über. Vor der ersten emporführenden Treppenstufe sind, wie in den Vordergründen niederländischer Bilder, Vögel und ein Schüsselchen aufgestellt. Niederländisch ist auch der Durchblick auf den Säulengang.

Daß auch die ganze Anlage des Studierzimmers eine niederländische ist, beweist der Zusammenhang des Antonello'schen Bildes mit einem Hieronymusbild in Neapel, das dem Kreise der flandrisch-neapolitanischen Schule, möglicherweise der Werkstatt ihres Hauptmeisters Colantonio von Neapel selbst, entstammt²⁾. (Tafel XL B). Antonello war Schüler des Colantonio, der die neue flandrische Malweise in Italien vertritt. Er übernimmt die Anlage der geschlossenen Arbeitszelle von dem vorausgehenden Bild; Einzelheiten, wie die Form des Stuhles und der auf einer Truhe liegende Kardinalshut, stimmen genau überein. Der Heilige selber ist freilich ein ganz anderer. Bei dem Neapeler Bild steht das Legendenmotiv des Dornausziehens im Mittelpunkt, der Löwe ist ungewöhnlich groß und auch der Heilige plump und schwerfällig. Dem Heiligen des Antonello fehlt der Nimbus, er ist dem anderen gegenüber verfeinert und vergeistigt. Der Löwe entbehrt jedes symbolischen Sinns. Er tummelt sich, zum Ausgang gewendet, im Hintergrund,

¹⁾ Heidrich, Die altdeutsche Malerei. Jena 1909. Abb. 154.

²⁾ W. Rolfs, Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.

niederländisch genrehaft. Für das Antonello'sche Bild, das während seines venezianischen Aufenthaltes (1475—1476) entstanden sein dürfte, ist das Vorbild insofern bedeutsam, als es beweist, wie ein niederländisch geschlossenes Interieur vereinigt wird mit den großen Architekturen einer kirchlichen Kunst.

Zuletzt ist es noch notwendig einiger Darstellungen zu gedenken, die sich zeitlich wohl derselben Epoche einfügen, doch die von der geschilderten Entwicklung zu trennen sind. Zu diesen Darstellungen gehören vor allem die kleinen Predellenbildchen, die unterhalb der eigentlichen Altartafel angebracht sind. Sie sind nicht Heiligenrepräsentation, sondern dienen zur Illustrierung der Heiligengestalten, welche die Haupttafel verbildlicht. Sie haben deshalb oft einen realistisch-freien erzählenden Stil, der an Buchminiaturen erinnert. Eine kleine Predella der Domopera in Siena, die dem Umkreis des Giovanni di Paolo oder des Matteo di Giovanni angehört, (Tafel XL C)¹⁾ zeigt Hieronymus in einem offenen kästchenartigen Gehäuse, in dem sich auch noch in ikonographisch ungewohnter Weise zwei disputierende Gestalten befinden, während eine dritte von hinten hervorsieht. Die Tafel schildert den Vorgang des Dornausziehens und den kleinen Hausrat der Zelle in liebevoll ausführlicher Weise, die fast an nordische Darstellungen denken läßt. Oft ist gerade sienesischen Werken solch ein gewisser intimer Reiz eigen.

Ein Fresko, das sich in der Sala dei Giganti zu Padua befindet, steht gleichfalls fremd inmitten der einheimischen Kunstübung: Petrarca in seiner Studierstube. Eine Miniatur gibt von dem ursprünglichen Zustand des sehr zerstörten Originals ein besseres Bild²⁾. Die Darstellungsform geht über das vom Fresko dieser Zeit Gewohnte weit hinaus, denn es ist ein Gehäuse dargestellt, das nicht wie bei den Fresken der Eremitani erst hinter der Figur beginnt, sondern der primäre Bestandteil des Bildes ist. Das Schema des Raumes ist ein in späterer Kunst typisch wiederkehrendes, das noch Dürer in seinem Stich von 1514 beibehält. Aber das Fresko stellt auch keinen Heiligen dar, sondern einen weltlichen Gelehrten, und so ist es wiederum die Freiheit vom kirchlichen Zwang, welche den Künstler zu einer Darstellungsform gelangen läßt, die von der gleichzeitigen kirchlich-gebundenen Kunst noch nicht im entferntesten erreicht worden ist.

3. Die Ausbildung des Typus in der nordischen Kunst.

In Italien steht die Gestalt des Heiligen im Mittelpunkt einer jeden Darstellung, auch dort noch, wo bereits eine entwickelte Stufe realistischer

¹⁾ Vgl. Jacobsen, *Das Quattrocento in Siena*, Straßburg 1908. — Über andere Predellenbilder zur Legende von S. Hieronymus handelt L. Pillion, *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, p. 303.

²⁾ Zu Beginn einer ital. Ausg. von Petrarca's „*De viris illustribus*“, Darmstadt, Landesbibl. Cod. Nr. 101.— Gewöhnlich gilt die Miniatur als Kopie des Freskos. Wie so oft in derartigen Fällen ist eher anzunehmen,

Raumwiedergabe erreicht worden ist. Wenn einmal der Raum über die Figur das Übergewicht erhält, wie z. B. beim Petrarca-Fresko in Padua, wo es sich auch bezeichnenderweise nicht um ein Heiligenbild handelt, ist man immer gleich versucht, an nordische Beeinflussung zu denken, und es ist bezeichnend, daß in der Literatur fast immer, wo von einem Bild des Hieronymus im Gehäuse die Rede ist, sich der Hinweis auf die nordische Kunst findet. Und dennoch geht die Entwicklung im Norden der in Italien annähernd parallel.

Auch in der nordischen Kunst geht das Thema des Heiligen im Gehäuse aus dem kirchlichen Heiligenbild hervor, und werden die traditionellen kirchlichen Formen erst allmählich umgebildet, um aus dem Kirchenraum eine nur für den Heiligen gültige und auf ihn bezogene, dem Beschauer indessen entrückte und nur durch den Vorgang phantasievollen Einfügens verständliche Umgebung zu schaffen. Aber darin unterscheiden sich die nordischen Darstellungen von vornherein von den italienischen, daß auch auf früher Stufe, wo man noch ganz an den kirchlichen Formen festhält, dem Raum eine selbständige Bedeutung zufällt, wie er es in Italien niemals hatte; daß man Räume aneinander und ineinander fügt, die Wände aufbricht und Durchblicke gewährt, und daß die Figuren den Räumen sich eingliedern und fast in ihnen verschwinden.

Indessen ist in der niederländisch-französischen Hofkunst, wie sie sich am nachdrücklichsten im Stil der Miniaturen ausspricht, die Herkunft des Bildes des Heiligen im Gehäuse aus dem kirchlichen Heiligenbild doch nicht immer unmittelbar aufzuzeigen. Diese Kunst steht den kirchlichen Dingen von vornherein freier und unbefangener gegenüber; auf einer Anzahl von Werken der Buchmalerei ist auch auf früher Stufe von einem Zusammenhang mit der kirchlichen Kunst kaum etwas zu bemerken. Der „Heilige im Gehäuse“, insbesondere „Hieronymus im Gehäuse“, der oft dargestellt wird, schließt sich hier völlig den Autoren- und Dedicationsbildern der Buchmalerei an, und es macht in diesen zur Ausbildung des späteren Sittenbildes so wichtigen Bildern kaum einen Unterschied, ob ein zeitgenössischer weltlicher Autor oder einer der heiligen Kirchenväter in der Rolle des Autors gemeint ist. Die Miniaturen verraten oft in nichts den Zusammenhang mit der kirchlichen Tradition, und der freie naturalistische Stil der Buchkunst wird unverändert auf die Tafelbilder übertragen, ohne daß, wie es in Italien immer geschieht, eine Auseinandersetzung mit den durch die kirchliche Monumentalkunst gegebenen Verhältnissen notwendig ist. Zu erwähnen ist, daß das Halbfigurenbild für die Niederlande zunächst bedeutungslos ist, denn der ganzfigurige Typus ergibt sich überall von selbst dort, wo man um Einbeziehung der Person in den umgebenden Raum bemüht ist.

daß beide Darstellungen auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. — Abb. des Freskos: A. Moschetti, Padova. Bergamo 1912, S. 62. Abb. der Miniatur: Schlosser, Oberitalienische Trecentisten. Bibl. der Kunstgeschichte Bd. 6, Nr. 11.

Am kennzeichnendsten für die nordische Art der Umbildung des Altarraumes zum Wohnraum ist die ungemein reizvolle Federzeichnung des Hieronymus im Gehäuse der Pariser National Bibliothek (Mscr. fr. Nr. 166), (Tafel XLI A) französischer Herkunft, wobei die durch die Literatur sich hinziehende Zuweisung an das Atelier der Brüder Limbourg durch nichts gestützt wird. Man kann das Blatt wegen seiner noch ganz gotischen Formen überhaupt nicht allzu spät ansetzen, es wird noch kaum ins 15. Jahrhundert heraufreichen. In allem verrät sich der Ursprung von der Altarmalerei. Der ganze ursprünglich mehrteilige gotische Altarraum ist hier als ein einheitlicher Wohnraum aufgefaßt, wobei die Form des Triptychons mit den Bogenöffnungen erhalten bleibt. Die Teilungssäulchen sind fortgelassen, aber herunterhängende Zapfen in der Art von Kapitellen deuten an, wo sie hingehören. Durch Einfügung eines gequaderten Fußbodens, einer Seitenwand und einer zurückgeschobenen Hinterwand, die mit den vorderen Bogenabschlüssen durch Wölbungen verbunden ist, entsteht ein regelrechtes, die Figur von allen Seiten umgebendes Gehäuse, von dem man Außen- und Innenansicht zu gleicher Zeit sieht. Hinter den Wimpergen der drei Arkaden erhebt sich ein Dach mit Fialen und reichem Figurenschmuck, mit musizierenden Engeln und kleinen, unter gesonderten Baldachinen stehenden Heiligen, und ebenso sieht man von außen auch die eine schmale, sich verkürzende Seitenwand, wodurch das ganze kleine Gebäude festen Stand erhält. Dieser kleine Dom ist kaum eine Nachbildung von Steinarchitektur, man denkt eher an die filigranhaft feinen Tabernakel- und Altarschreine gotischer Goldschmiedekunst.

Der Dreiteiligkeit der Architektur wird durch die Anordnung innerhalb des Schreins entsprochen, indem die Gestalt des am Pult sitzenden Heiligen mit der Taube auf der Schulter der linken Bogenöffnung, der Löwe der mittleren, ein kunstvoll gearbeitetes Büchergestell der rechten Bogenöffnung zukommt. In dieser Anordnung liegt bereits ein Zurückdrängen des Figürlichen. Der Kirchenstuhl des Heiligen ist an die Seite geschoben. Der Heilige ist als Mönch gekleidet; er ist in sich zusammengesunken und keine sonderlich imponierende Erscheinung. Der aufrecht sitzende Löwe mit aufgerissenem Maul, ein stattliches Wappentier, behauptet dagegen selbstbewußt und protzig die Mitte, und das Büchergestell reicht höher hinauf als der Stuhl des Heiligen. Der Kardinalshut, das Zeichen höchster kirchlicher Würde, ist an der Wand aufgehängt.

Ein solches Verteilen der Gegenstände im Raum, wobei große Teile des Raumes überhaupt frei bleiben, sodaß nicht von der Gestalt des Heiligen, sondern von der umgebenden geschlossenen Räumlichkeit die Stimmung abseitiger Arbeitsruhe geschaffen wird, kam in Italien nicht vor. Und ebenso unmöglich wäre dort die Aufbrechung der Hinterwand in der Mitte und

der Durchblick in einen zweiten tiefen Kirchenraum mit Altar und Kruzifix. Das ist, aus dem Ganzen betrachtet, eine architektonische Unmöglichkeit, die der Abgeschlossenheit und Begrenzung des vorderen Raumgebildes widerspricht. Der Zeichner tut es einerseits, um den kirchlichen Charakter der Darstellung zu erhöhen und nachdrücklich auf die Kirchlichkeit des Vorgangs hinzuweisen, andererseits aber aus Freude an der Aneinanderreihung von Räumen, an der Beobachtung des Lichts in diesen Räumen und der Wirkung verdämmernder Tiefe in dem sich auftuenden Kirchenschiff.

Auf derselben Entwicklungsstufe mit diesem Blatt steht eine Bleistiftzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, wo auch der gebaute Kirchenraum zum Gehäuse des Heiligen wird ¹⁾. (Tafel XLI B). Den Ausgang bildet auch hier eine dreiteilige Anlage, halb Altar, halb dreischiffige Kirche, bei welcher wiederum Außen- und Innenraum gleichzeitig zu sehen sind. Die mittlere Öffnung ist von einem flachen krabbenbesetzten Kielbogen gekrönt und zu einem apsidenartigen, mit einem Kreuzrippengewölbe versehenen Raum erweitert, während die beiden seitlichen flachgedeckten Öffnungen zinnenartige Türme tragen und in der Art eines um die Apsis herumführenden Chorumgangs vertieft sind. Die vorderen Altarstützen, schmale Säulchen, sind hier noch beibehalten. Der dahinter liegende Raum ist indes bereits zu einem einheitlichen geworden, und die beabsichtigte Teilung in Apsis und Umgang ist nicht streng eingehalten, denn die Gruppe des Mittelraumes greift in die Seitengänge über.

Mehr als in der Pariser Zeichnung ist am kirchlichen Bild hier festgehalten. Die Figur des Heiligen nimmt dominierend den überragenden Mittelraum ein. Hieronymus sitzt auf einem erhöhten Stuhl, zu dem zwei Stufen hinaufführen. Nur ein wenig ist er aus seiner zentralen Stellung gerückt, um auch dem Lesepult Platz zu geben. Der Heilige wendet sich dem etwas verunglückt herankriechenden Löwen zu, der die Tatze zu ihm erhebt, ganz wie auf vielen gleichzeitigen nordischen Stichen. Schon diese Übereinstimmung weist auf niederländische Provenienz und nicht auf italienische. Ganz undenkbar aber wäre eine solche Raumanlage in Italien. Dort wurden exakt konstruierte, einheitliche Räume geschaffen. Hier zeigt sich dasselbe Bemühen wie bei der Pariser Zeichnung, Räume aneinander zu schließen, Durchblicke und Überschneidungen zu geben, Raumtiefe zu gewinnen, nicht durch lineare Mittel, sondern durch Einbeziehung der Figur in den Raum und Erfüllung des Raumes mit Licht. Man kann bei der Berliner Zeichnung an niederländische Gemälde erinnern, wie das des Ouwater „Die Auferstehung des Lazarus“ ²⁾, wo in freilich viel vollkommenerer Weise

¹⁾ Berlin. Kupferstichkab. z. Zt. befindlich unter „Unbekannte italienische Zeichnungen des 15. Jahrhunderts“. Alles weist auf nordischen Ursprung. Burgundisch?

²⁾ Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus., Abb. Heidrich, Altniederländische Malerei, Nr. 50.

der Vorgang sich ebenfalls in einer Kirchenapsis abspielt, hinter deren Bogen man in einen lichterfüllten Kapellenumgang blickt, der die räumliche Tiefe erst eigentlich bewirkt, oder an ein Bild Rogers „Exhumation des heiligen Hubertus“¹⁾, das ebenfalls jenseits der Kirchenapsis einen hellen Umgang ahnen läßt.

Diesen Darstellungen des Heiligen im Gehäuse stehen andere gegenüber, wo Hieronymus oder ein anderer Kirchenvater nicht als Heiliger, sondern als Buchautor einer Handschrift seiner Werke vorangestellt ist. Nur der Heiligenschein oder die Hinzufügung der Attribute, gelegentlich auch ein der Legende entnommenes Motiv, unterscheiden den Heiligen von dem weltlichen Autor, im übrigen fügt sich das Hieronymusbild dem herkömmlichen Schema des Autorenbildes ein²⁾. An der Hand der Miniaturdarstellungen mit dem schreibenden Mönch, Dichter oder Übersetzer im Zimmer oder der feierlichen Überreichung des fertigen Werkes seitens des Autors an den Herrscher, läßt sich die Ausbildung des Innenraums seit Beginn des 14. Jahrhunderts von Schritt zu Schritt verfolgen; es ist eine Entwicklung, die für jede Art räumlicher Darstellung gilt, und die aufzuzeigen jenseits meiner Aufgabe liegt.

An einer Stelle ist es möglich, den unmittelbaren Zusammenhang eines Hieronymusbildes mit dem verbreiteten Typus des Schreibers der Miniaturen aufzuzeigen. Es handelt sich um eine Miniatur der Heures de Turin, die den heiligen Thomas von Aquino schreibend in seiner Zelle darstellt (Tafel XLII B), und die genaue Wiederkehr der Komposition in einem Tafelbild mit dem im Gehäuse arbeitenden Hieronymus. (Tafel XLII A). Die Miniatur, die selbst schon wie ein kleines Gemälde ist, entstammt nach Meinung Durrieus, der das Werk am eingehendsten studiert hat, der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts, wo die Handschrift in ein nicht näher bekanntes niederländisches Atelier gelangt war³⁾. Das Tafelbildchen schreibt Max J. Friedländer Petrus Christus zu⁴⁾; es dürfte demnach auch annähernd um die Jahrhundertmitte entstanden sein.

Auf beiden Darstellungen sitzt der Arbeitende im Winkel eines Zimmers vor einem Tisch. Man sieht nicht den ganzen Raum, nicht einmal die Decke, es fehlt auch die sonst übliche portalähnliche vordere Rahmung. Der Betrachter wird unmittelbar in den Raum hineingezogen, nur ein Ausschnitt, eine Ecke des Zimmers ist gegeben, gerade so groß, um den intimen Arbeits-

¹⁾ London, Nat.-Gal., Abb. W. Burger, Roger von der Weyden. Leipz. 1923. Abb. 58.

²⁾ Reiches Abbildungsmaterial bei Couderc, Album de Portraits. Paris 1908. — P. Durrieu, La Miniature Flamande au temps de la cour de Bourgogne. Bruxelles et Paris 1921. — H. Martin, La Miniature française du XIIIe au XVe siècle. Bruxelles et Paris 1922.

³⁾ Heures de Turin. Herausgegeben von Durrieu. Paris 1902.

⁴⁾ Vgl. Max J. Friedländer im „Kunstwanderer“, 7. Jahrgang 1925, Maiheft, S. 297. Neues über Petrus Christus. Das Bild gelangte aus dem Berliner Kunsthandel (Kunsthandlung Bottenwieser) nach Detroit, Nordamerika.

platz mit allen dazu gehörigen Dingen abzugeben und den Arbeitenden räumlich zu umschließen. Verglichen mit der vielgestaltigen Weiträumigkeit der frühen Zeichnungen und ihren kirchenraumartigen Tiefen, ist hier der Platz eng; er nimmt nur eben die Figur auf. Dafür aber ist der Raum klar und verständlich, es fehlt ihm jede Idealität, es ist die Ecke eines bürgerlichen Zimmers. Deshalb ist nicht nur der gelehrte Apparat von Büchern und Schreibgerät aufgeboten, sondern auch kleine Dinge des Hausrats und der persönlichen Bedürfnisse stehen auf den beiden übereinander befindlichen Brettern der Hinterwand, auf dem Tisch und bei der Turiner Miniatur noch in den offenen Fächern des truhentartigen Tisches umher. Einzelne Gegenstände kehren auf beiden Bildern ganz übereinstimmend und am gleichen Platze wieder, wie die Dinge auf dem Tisch, Sanduhr und gefalteter Brief; an gleicher Stelle ist eine runde Himmelskarte aufgehängt, und am gleichen Platz des Wandbretts stehen Flaschen in ähnlicher Form; der Vorhang ist beide Male gleich weit vorgezogen und durch dieselbe Leiste oben abgeschlossen. Diese Übereinstimmungen von Einzelheiten erweisen ebenso wie die Gleichheit der gesamten Anlage, wie der gleichgroße Raumausschnitt und die gleiche Anordnung von Stuhl und dem mit einem Tuch überdeckten Tisch mit Lesepult den engen Zusammenhang der Darstellungen. Auch handelt es sich beide Male um Heiligendarstellungen, denn auch das Thomas von Aquino-Bild ist kein weltliches Autorenbild ohne jeden Hinweis auf Kirchlichkeit. Auch Thomas von Aquino hat den Heiligenschein, und ein Kruzifix mit dem von Christi Mund ausgehendem Spruchband ragt unvermittelt und altertümlich als kirchliches Symbol in die bürgerliche Atmosphäre hinein. Das an Qualität in jeder Hinsicht überlegene Tafelbild begeht keine derartigen Inkonsequenzen, Spruchband und Kruzifix fehlen, und dennoch kommt hier der kirchliche Geist stärker als in der Buchmalerei zum Ausdruck. Zunächst einmal ist das Format länglicher, gotischer, das Ganze mehr als Altarflügel zu verstehen. Der hohe Sitz mit dem gotischen Maßwerk ist noch kirchenstuhlähnlicher als der des Thomas. Mehr als dort steht der Heilige selbst, der zwar nur durch den am Boden kauern den Löwen, den Kardinalshut, (nicht einmal durch den Nimbus), als solcher kenntlich gemacht ist, im Mittelpunkt. Auf ihm ist die Helligkeit konzentriert, wogegen die Dinge zurücktreten. Bei der Miniatur steht die runde Himmels-tafel im hellsten Licht, bei dem Hieronymusbild ist sie fast schwarz. Von dem Heiligen geht die Stimmung des Raumes aus, bei der Miniatur bleiben trotz aller Aufzählung von Dingen der Arbeitende selbst typisch und der Raum kahl.

Das Hieronymusbild des Petrus Christus stellt dieselbe Entwicklungsstufe für die Niederlande dar, wie das S. Marco-Fresko des Melozzo da Forlì für Italien. Raum und Gestalt bedingen sich gegenseitig, der Raum nimmt

die Figur völlig auf und ist doch mehr als ihre Rahmung; er ist von eigenem Leben erfüllt. Mittelalterliche Kirchlichkeit verbindet sich mit dem neuen Geiste des Intimen. Der Heilige bleibt Heiliger, aber wird aus dem Kirchenraum in den nur für ihn existierenden Wohnraum entrückt.

Doch der Vergleich der beiden Darstellungen erhellt auch zugleich den ganzen Unterschied zwischen italienischer und niederländischer Kunst. Bei Melozzo noch immer ein Thronen, Großheit der Formen, noch immer Pathos; die Figur von plastischer Wucht und Fülle, ein Zurücktreten des Beiwerks und Dominieren des Figürlichen; im Persönlichen Betonung des allgemein Gültigen anstelle des Individuellen. Dagegen bei den Niederländern die bürgerliche Atmosphäre mit dem Vielerlei der Dinge des Lebens, der Blick für das Einzelne und Alltägliche, der Ausdruck von Besinnlichkeit, Stille und Versunkenheit, das Individuelle anstelle des Typischen. Der Hieronymus des niederländischen Malers ist wie das Porträt eines Geistlichen. Dem Gesicht sind Fältchen und Linien eingegraben, der Kopf stützt sich in die Hand, wodurch die Haut der Wange sich leicht verschiebt. Am ausdrucksvollsten ist die Hand, bei Melozzo sieht man sie überhaupt kaum. Hier greift Hieronymus zwischen die Seiten des Buches, behutsam, aber ohne Geziertheit. Man erinnert sich des Augustin der Karlsteiner Bilder, nur ist hier alles verfeinert.— Zulezt der Löwe: bei Melozzo ist er drohend und funkelnd; hier kauert er am Boden, blickt friedlich aus den Augen und ist ganz zum Haustiere geworden. Erst die engere Berührung mit der nordischen Kunst bringt auch in Italien Schöpfungen behaglicher Diesseitigkeit und Bürgerlichkeit hervor. Bei der Betrachtung von Ghirlandaio's Fresko von 1482 wird an das Bildchen des Petrus Christus anzuknüpfen sein.

Es bleibt noch zu erörtern, wie die Übereinstimmung der beiden gleichzeitigen Darstellungen der Buchmalerei und der Tafelmalerei zu erklären ist. Daß der an Qualität überlegene Maler sich die schwächere Miniatur zum Vorbild nimmt, ist unwahrscheinlich. Der umgekehrte Weg wäre eher möglich, aber die Miniatur berührt doch wesentlich altertümlicher. Eher wohl gehen beide auf ein gemeinsames Vorbild zurück. Petrus Christus ist der Nachfolger van Eycks und war wahrscheinlich in dessen Werkstatt tätig: ¹⁾ eine Schöpfung van Eycks wird also das Urbild der Darstellungen sein. Gestützt wird diese Annahme durch die Tatsache, daß in dem Buche „De viris illustribus“ des Humanisten Facius von einem Hieronymus im Gehäuse des van Eyck berichtet wird ²⁾. Friedländer hat bereits darauf hingewiesen, daß in dem Petrus Christus-Bild das große Vorbild van Eycks hindurchschimmert und macht zugleich auf die nahe Verwandtschaft dieses Bildes mit dem Ghirlandaio'schen Fresko in Ognissanti aufmerksam, eine Verwandt-

¹⁾ Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei I. Die van Eyck. Petrus Christus. Berlin 1924.

²⁾ Bartholomaei Facii, De Viris Illustribus Liber. Florentiae 1745, S. 46.

schaft, die durch die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes erklärlich wird. Die fast wörtliche Wiederholung der Darstellung in einer nunmehr dritten Fassung erlaubt es, in dem Petrus Christus-Bild nicht nur eine ungefähre Anlehnung an die van Eyck'sche Tafel zu vermuten, sondern auf Grund der drei vorhandenen Wiederholungen das große verschollene Urbild, wenigstens was die äußere Form anbelangt, mit annähernder Sicherheit zu rekonstruieren.

Altertümlicher und zugleich fortgeschrittener als das Werk des Petrus Christus ist ein Tafelbildchen der Sammlung Schnitzler in Köln, (Tafel XLIII B) das mit der niederländischen Kunst in engstem Zusammenhang steht¹⁾.

Wie bei Antonello erblicken wir die eigentliche Szene hinter einer kirchenportalähnlichen und zugleich rahmenden Architektur, die hier noch reichlich Figurenschmuck erhalten hat. Dadurch ist von vornherein die Kirchlichkeit der Darstellung gegenüber dem Gemälde des Petrus Christus erhöht. Auf Altarbildern Rogers kehrt diese architektonische Einfassung häufig wieder, (Berliner Johannes-Altar u. a.) und wie auf Roger'schen Gemälden ist der gequaderte Fußboden bis zum unteren Bildrand geführt, sodaß der Raum nicht wie bei Antonello erst jenseits der vorderen Rahmung beginnt, sondern die Architektur mitten in den Raum hineingesetzt ist. Bei Roger treten die Figuren sogar vor die Rahmung; so weit geht der Maler hier nicht, aber doch rückt er die Gestalt weit nach vorn, wodurch die Rahmung ihr zur Bekrönung wird.

Der dahinter sichtbar werdende Raum ist tiefer als der Raum des Petrus Christus-Bildes. Er ist weniger von der Figur beherrscht, aber er bezieht sie auch weniger in sich ein. Er tut sich eigentlich erst hinter der Figur auf, wie bei den Paduaner Fresken. Dafür ist er freier, luftiger, geöffneter. Zwei Fenster und eine Tür führen ins Freie und bringen viel Helligkeit. Die Dinge türmen sich weniger als bei dem andern Bild, die Krüglein und Töpfe sind lose auf den Bordbrettern verteilt, das Licht spiegelt sich hell in den blanken Gefäßen; die großen Bücherhaufen sind verschwunden. Der Raum ist unfeierlicher und bürgerlicher geworden. Es ist ein Raum, wie er ähnlich auf niederländischen Verkündigungsbildern wiederkehrt, wo auch der Engel und die Madonna an die vordere Bildebene rücken, und hinter der Figurengruppe der Raum weit in die Tiefe führt. Bei Petrus Christus — im Grunde meinen wir damit die Kunst des Jan van Eyck — nimmt der Raum die Figur in sich auf; bei dem Meister des Kölner Bildes — dahinter steht die Kunst des Roger van der Weyden — hat der Raum an Tiefe gewonnen, aber die Figur ist in den Vordergrund gerückt, ohne in den Raum verwoben zu sein.

¹⁾ E. Firmenich-Richartz: Der Meister des heiligen Hieronymus. Wallraf-Richartz Jahrbuch. 1. Bd. Köln 1924, und Cicerone, Jahrg. 1917, S. 364. / 1922, S. 968 / 1923, S. 139.

Der Heilige des Petrus Christus-Bildes ist in sich versunken und ganz vergeistigt; die Wendung des Heiligen auf dem Kölner Bilde ist absichtlicher, und anstelle geistiger Selbstbetätigung wird das alte Legendenmotiv des Dornausziehens veranschaulicht, womit das Wunderbare sich dem Geist der Bürgerlichkeit vermengt. Ein großer Scheibennimbus zeichnet Hieronymus aus, der gleichfalls trennend zwischen Figur und Hintergrund tritt. In schöner kontrapostischer Bewegung wendet sich der jugendliche Hieronymus vom Pult ab und dem kleinen heranhinkenden Löwen zu, eine Bewegung, wie sie ähnlich Maria, wenn sie sich dem Engel der Verkündigung zuwendet, ausführt¹⁾. Möglicherweise ist das seltenere Thema des Hieronymus formal von den häufigen Verkündigungsbildern beeinflusst.

Die Szene des Dornausziehens ist das beliebteste Motiv der gleichzeitigen Graphik, einige Blätter stehen dem Kölner Bild sehr nahe. Die Graphik soll im nachfolgenden Exkurs zusammenhängend behandelt werden.

4. Exkurs: Die frühe Graphik.

Wie S. Christophorus, S. Georg, S. Sebastian und einige andere gehört Hieronymus zu den bevorzugtesten und beliebtesten Heiligen, deren sich die frühe Graphik bemächtigt. Die überaus zahlreichen, an Wert sehr ungleichen Darstellungen des Themas in Holzschnitt, Metallschnitt und Kupferstich verteilen sich auf die verschiedensten Epochen und Landschaften, und für den genauen Kenner auf dem Gebiete der Einzelformschnitte des 15. Jahrhunderts böte eine Zusammenstellung aller Hieronymusblätter mit Rücksicht auf Fragen der genauen Datierung und Lokalisierung Stoff für eine eingehende Untersuchung²⁾. So ausführlich auch die Entwicklung inbezug auf die graphischen Mittel und den graphischen Stil, inbezug auf Ausbildung der Landschaft (Hieronymus in der Wüste) und Ausbildung des Innenraums (Hieronymus im Gehäuse) von den Blättern abzulesen ist, liefern sie zur ikonographischen Betrachtung weniger Beiträge.

Im wesentlichen geht die Graphik der Malerei parallel, nur sind die Typen in der Graphik einförmiger und halten sich durch längere Zeit. Das Hieronymusbild scheint in Deutschland und den Niederlanden in hohem Maße durch Holzschnitt und Stich populär geworden zu sein. Hieronymus wird durch seinen langen Aufenthalt in Bethlehem zum Fürsprecher der Pilger im heiligen Land, und für diese werden Blätter mit seinem Bild vielfach auf den Märkten feilgeboten worden sein. Die Häufigkeit des Vorkommens in dieser volkstümlichen Kunst könnte dennoch verwundern, denn

¹⁾ z. B. Roger van der Weyden, Verkündigung. München, Alte Pinakoth. Heidrich, a. a. O. Abb. 38,

²⁾ Für S. Christophorus unterzog sich dieser Aufgabe. E. K. Stahl, Die Legende vom heiligen Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1920.

Hieronymus ist kein Volksheiliger, kein Fürsprecher in Not oder Krankheit, sondern der gelehrte, von der Geistlichkeit verehrte Bibelübersetzer. Aber gerade in seiner Bevorzugung spricht sich die zunehmende Teilnahme weiterer Schichten an den literarischen Dingen aus.

Die beiden Typen „Hieronymus als Büsser“ und „Hieronymus der Gelehrte“ sondern sich scharf ab. Hieronymus im Gehäuse ist eine jugendliche bartlose Erscheinung, mit dem Kardinalshut auf dem Kopf, der meist frauenhaft—weich wirkt. Dagegen kennzeichnet man den in einer Landschaft vor dem Kruzifix knieenden Hieronymus als struppigen bärtigen Alten; der Kardinalshut liegt am Boden neben ihm. Gelegentlich sind beide Darstellungen auf einem Blatt vereinigt.

Auf den frühen Darstellungen ist Hieronymus, der Gelehrte, immer mit dem Motiv des Dornausziehens in Verbindung gebracht. Man stellt nicht geistige Arbeit als solche dar, sondern das anschauliche Motiv der Legende. Dabei ist die Gruppe des sitzenden Heiligen mit dem sich an ihm aufrichtenden Löwen annähernd immer die gleiche. Sie steht im Mittelpunkt, erst um sie herum oder hinter ihr wird der Raum errichtet.

Diese auf allen frühen Blättern vorkommende Gruppe des dornausziehenden Heiligen mit dem Löwen ist zugleich das Motiv der Plastik. Vielleicht liegt hier überhaupt die Wurzel des Typus. Hieronymus im Gehäuse plastisch darzustellen ist an sich unmöglich. Nur im Relief¹⁾ und in den tiefen Räumen spätgotischer Altäre versucht man sich darin. Die Einzelgruppe des sitzenden Heiligen mit dem Löwen begegnet einem zuweilen in der Plastik, und der Typus erhält sich dort auch noch zu einer Zeit, wo dies legendäre Moment aus Malerei und Graphik schon geschwunden ist. Während später die Plastik sich graphischer Vorlagen bedient, findet hier umgekehrt die Graphik in einem Motiv der Plastik ihre Grundlage. Der Typus des dornausziehenden Heiligen, wie ihn die Plastik ausbildet, ist von dem des schreibenden Hieronymus grundsätzlich unterschieden, aber von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab wird die Verbindung der ursprünglich getrennten Motive vollzogen. Dabei werden selbst der freiplastisch aufgebauten Gruppe neue intime Züge beigemischt, durch die auch hier die Vorstellung eines Gehäuses erweckt wird. Eine Elfenbeinfigur im Louvre aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts setzt den einfachen statuarischen Typus der plastischen Heiligenfigur voraus, aber durch ein nahe an die Figur herangeschobenes Pult mit aufgeschlagenem Buch wird eine bestimmte Örtlichkeit bezeichnet und angedeutet, daß sich der Vorgang im Arbeitszimmer abspielt²⁾. Der linke Arm des Heiligen stützt sich auf das Pult und bezieht

¹⁾ Vgl. z. B. Predella von Jac. della Quercia in S. Frediano. Abb. Venturi Fig. 135. Die Komposition stimmt mit der Predella in der Domopera in Siena überein. (Tafel XL C).

²⁾ Abb. Raymond Koechlin, *Les Ivoires Gothiques*. Paris 1924, Pl. CLXXIII, Nr. 985 C.

dieses dadurch in die Gruppe mit ein. Aus dem einzelnen Motiv des Dornausziehens wird eine novellistische Begebenheit mit innerer Beziehung zwischen Hieronymus und dem Löwen.

Die graphischen Blätter schließen sich nicht an die Miniaturen an, sondern übernehmen den ausgebildeten plastischen Typus des dornausziehenden Heiligen. Sie übertragen ihn fast rein in den graphischen Stil, ohne malerische Zutat, und fügen allmählich erst raumdeutendes Beiwerk hinzu.

Am weitesten zurück reicht ein Blatt (Schr. 1546¹⁾) (Tafel XLIVA) das der ersten Stufe deutscher Holzschnitte überhaupt angehört. Hier füllt die noch gotisch schmale Figur des Heiligen fast den ganzen Bildraum und nimmt genau die Mitte ein. Die Zeichnung in Umrißlinien ohne Schraffuren, die dicken, an den Enden spitz auslaufenden Linien, schließlich die mit der Plastik übereinstimmende weiche Behandlung der Falten weisen das Blatt ins erste Viertel des 15. Jahrhunderts. — Der Löwe ist klein und heraldisch steif aufgerichtet; der Heilige vollführt die Operation (wie auf fast allen frühen Blättern) mit der linken Hand, wie es sich ergibt, wenn die ursprüngliche Zeichnung durch den Abdruck von der Holzplatte vervielfältigt wird. Hinter der Gestalt des Heiligen steigt links die trecentistische Felskulisse heran, rechts steht das Leseput mit aufgeschlagenem Buch, darüber hängt eine Laterne. Das reine Landschaftsbild ist also bereits aufgehoben, und auf den meisten folgenden Blättern ist die Szene in den Innenraum verlegt.

Dem ersten Blatt am nächsten stehen zwei weitere Holzschnitte, die auch noch der Frühzeit des 15. Jahrhunderts angehören. Sie zeigen sichtlich das Bemühen, den Vorgang im Innenraum darzustellen.

Auf dem einen Blatt (Schr. 1534) (Tafel XLIV B) behält die Gruppe die genaue Mittelstellung bei, nur ist sie etwas kleiner geworden, um den raumdeutenden Baulichkeiten Platz zu machen. Der Heilige ist auf ein flaches Podium erhoben, links hinter ihm steht das Leseput, es hat als Aufsatz einen kleinen, tabernakelartigen gotischen Schrein. Hinter dem Heiligen erhebt sich ein noch mehr an verkleinerte Außenarchitektur erinnerndes Gebilde, ein Kapellchen mit romanisierenden Säulen, das entweder einen Schrank darstellen soll, oder aber andeuten will, daß sich der Vorgang, wie es manchmal geschieht, vor dem Kloster abspielt. Der Hauptbogen der Langseite des Kapellchens rahmt den Kopf des Heiligen und folgt der Kontur des Scheibennimbus. Geschickt ist dem Heiligen auf diese Weise eine Bekrönung gegeben²⁾.

¹⁾ Schr. = Schreiber, Manuel de l'Amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle.

²⁾ Es besteht ein Zusammenhang zwischen diesem Blatt und einem Sandsteinrelief im ehemaligen Klosterhof Tüchelhausen (Unterfranken). Die Darstellung im Gegensinn auf dem graphischen Blatt beweist die Abhängigkeit des Holzschnittes von der plastischen Vorlage, ein deutlicher Beweis dafür, daß in der Frühzeit die Plastik der neuaufkommenden Technik der Graphik die Motive hergibt. Abb. Bayrisches Inventar, Unterfranken, Kreis Ochsenfurt. Fig. 189.

Der andere gleichfalls frühe Holzschnitt (Schr. 1533,¹⁾ Tafel XLIV C) wird in der Raumdarstellung ausführlicher. Die Gruppe des Heiligen bleibt davon freilich unberührt. Sie ist links im Vordergrund angebracht und wieder durch ein flaches Podium erhöht. Hinter ihr, ohne rechten Zusammenhang mit der Figur, tut sich ein symmetrischer Kirchen-Raum auf, der wie ein Puppenhaus nach vorn geöffnet ist, und dessen Hintergrund durch drei gotische Fenster gegliedert ist. Man sieht von außen ein Stück des Daches. Das Pult ist zurückgeschoben. Auf dem Pultaufsatz steht ein Kelch, darüber erscheint die nackte Halbfigur des auf die Wundmale weisenden Christus. Das ist eine auf Hieronymusbildern sonst niemals vorkommende ikonographische Zutat, übernommen von Darstellungen der Messe des heiligen Gregor. Die Übernahme ist nicht unwahrscheinlich, denn die Gregors-Messe ist einer der häufigsten Stoffe auf den frühen Druckerzeugnissen, der von dem Formschneider möglicherweise selbst gelegentlich ausgeführt worden ist. Es ist bezeichnend, wie er das einer rein kirchlichen Szene angehörende Motiv der Christuserscheinung hinter der Hostie mit der Hieronymus-Darstellung verbindet. Ihm ist das Gehäuse eben noch die Kirche.

Eine der am liebevollsten und sorgfältigsten ausgeführten Arbeiten der Frühzeit ist ein Schrotblatt (Schr. 2675) (Tafel XLIV D), wo Hieronymus auf einer blumigen Wiese vor seinem Hause sitzt. Das Haus hat die Form des dreiteiligen Altars, und wie bei der Pariser Federzeichnung ergibt der Altarraum ein tabernakelartiges Gehäuse mit gleichzeitiger Innen- und Außenansicht. Der deutsche Formschneider wagt aber nicht, den Heiligen in dem Gehäuse selber unterzubringen. Er wertet das Gebäude teils als Rahmung aus, indem er Hieronymus vor die mittelste Öffnung setzt und den gotischen Bogen die Gestalt umfassen und krönen läßt. Das Haus wird aber auch zugleich zum Schrank, und man sieht ein Repositorium, in dem schön gebundene Bücher stehen.

Von eigentlicher Intimität war bei den bisher betrachteten Werken noch wenig zu merken. Die Formen blieben innerhalb des Kirchlichen, und außer den aufgereihten Büchern wurden dem Heiligen keine dem persönlichen Bedarf dienende Dinge beigegeben. Die Person des Heiligen stand im Mittelpunkt; nach ihr richteten sich die raumdeutenden Zutaten.

Dagegen führt der Stich des sog. Meisters des Todes Mariä (Lehrs 5)²⁾ (Tafel XLIII A) mit einem Male in die bürgerliche Welt und erreicht eine Stufe, wie sie etwa das Kölner Bild der Sammlung Schnitzler darstellt. Neben allem Neuen ist an den überkommenen Bildformen festgehalten, der Konflikt der Auseinandersetzung ist hier unmittelbar aufzuzeigen. Der Heilige

¹⁾ Vgl. Minzloff, *Souvenir de la Bibliothèque impériale publique de St. Petersburg*. Leipzig 1863.

²⁾ Lehrs, *Gesch. u. kritischer Katalog d. deutschen, niederländischen u. franz. Kupferstichs im 15. Jh.*

thront auf einem Podium, ganz altertümlich, vergleichbar dem Hieronymus des Tommaso da Modena. Der nischenhafte Raum ist überwölbt. Die Wölbung ist im Gegensatz zu der Aufsicht des Fußbodens in Untersicht gegeben, aber sie ist auch zugleich vorderer rahmender und die Figur krönender Bildabschluß, wobei wie immer der Kopf unter die mittelste Bogenwölbung rückt. Die umschließende Wand selber ist nirgends angedeutet; dagegen sorgen die vielen, mit großen Haken in ihr befestigten Dinge für eine raumvorstellende Wirkung. Daß der Raum tief vorzustellen ist, beweist das sehr verkürzte, halbverdeckte Fenster, dessen starke Profilierung nachdrücklich auf die Festigkeit der Wand aufmerksam macht. Nicht nur die traditionellen Bücher füllen den Raum, sondern wie auf dem Kölner Bild sind Bücher und Gefäße auf dem Wandbrett verteilt; es fehlen auch nicht der Wasserkessel und das Handtuch. Von dem gelehrten Apparat ist, wie so oft auf niederländischen Bildern, auffallend wenig angebracht.

Die Gestalt des Heiligen füllt fast die Nische aus. Wie bei Roger'schen Bildern, führt hinter ihr der Raum in die Tiefe, hier freilich noch in unbeholfener Weise. Der Mantel deckt fast den ganzen Boden. Die Falten fallen weich herab, stauen sich, und breiten sich dann über den Boden aus. Die Gestalt des Heiligen ist von einer sanften, elegischen Schönheit, auch darin — wie in der Gewandbehandlung — dem Heiligen des Kölner Bildes ähnlich.

Sehr verbreitet muß ein Blatt gewesen sein, das die beiden Vorgänge „Hieronymus dornausziehend“ und „Hieronymus Buße tuend“ vereinigt (Schr. 1537)¹⁾. Das Schema bleibt immer dasselbe: die rechte vordere Bildhälfte wird von der Gruppe des Heiligen mit dem Löwen eingenommen, den Hintergrund dazu bildet das Kloster. Links im Mittelgrund kniet Hieronymus vor dem Kruzifix, hinter ihm führt ein Weg steil in die Höhe zu einer Kapelle. Bei dem einen Holzschnitt dieser Gattung (Schr. 1530)²⁾ kehrt die Anlage unverändert wieder, aber aus dem Verlangen heraus, den Heiligen räumlich zu umschließen, wird statt des Klosters die Rücklehne des Sitzes so groß gezeichnet, daß er als Baldachin den Heiligen umgibt (vgl. das Fresko in S. Fermo, Verona. Tafel XXXVIII B).

¹⁾ Abb. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmäler des Holz- und Metallschnittes in München. Nürnberg 1884. Nr. 31.

²⁾ Abb. Schmidt, a. a. O. Nr. 75.

II. DIE RÜCKKEHR ZUM FIGURALSTIL (REAKTION).

1. Die Grundlagen.

Nicht in gerader Linie geht die Entwicklung von hier aus weiter. Zwar wird das Thema des Heiligen im Gehäuse auch fernerhin beibehalten, und die neuerworbenen Errungenschaften werden weiterhin an ihm erprobt, aber doch tritt die neue Gesinnung vorübergehend zurück, und es entstehen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Schöpfungen, die gegenüber der zuletzt erreichten Stufe, wie sie im Süden durch das Bild Melozzos, im Norden durch das Bild des Petrus Christus dargestellt wurde, als Reaktion anzusehen sind. Eine neue kirchliche Richtung macht sich geltend¹⁾.

Das Interieur bleibt zwar realistisch und wird es in Italien mit dem Eindringen der niederländischen Kunst noch mehr; die perspektivischen Kenntnisse vermehren sich, aber trotzdem ist das Interesse am Raum oft auffallend gering, und die Person steht, wieder herrschend, im Vordergrund. Alte Bildformen werden wieder aufgenommen. Zwar fehlt es den Bildern oft nicht an überreichem Detail und gegenständlichen Einzelheiten, aber diese werden zum Teil in widerspruchsvoller Weise mit den nun wieder altertümlich und kirchlich streng gewordenen Formen verbunden. Die Dinge sind mehr Zutaten des Malers als unmittelbar mit dem Bewohner des Raumes verwachsener Besitz. Naturalistisches Detail und kirchlich figurale Komposition stoßen aufeinander, ohne die notwendige Einigung zu finden.

Wie im Mittelalter wendet sich der Heilige heraus aus dem Bild und dem Beschauer zu. Dadurch verliert die Beschäftigung des Lesens und Schreibens an Intensität. Die ausgeführte Tätigkeit wird zur bloß angedeuteten, und die Absicht geht von neuem auf Lehrhaftigkeit und Repräsentation.

Bei anderen Darstellungen sind dagegen die Andeutungen des Raumes oft ganz gering. Der Raum verliert an Tiefe, man verzichtet auf alles Beiwerk, und der Heilige sitzt vor einer Mauer oder einer glatten, kulissenhaften Wand, hinter welcher der alte Teppichhintergrund sichtbar wird.

Mit der erneut aufgenommenen Wendung an den Beschauer geht eine neue Religiosität der Bilder Hand in Hand. Oft liegt den Darstellungen

¹⁾ R. Hamann, Die Frührenaissance in der italienischen Malerei, Jena 1909.

ein stark pathetischer, barock übersteigter Ausdruck zu Grunde. Dieser spricht sich in übertriebenen Gesten und gesuchten Wendungen aus. Die mittelalterlichen Symbole nehmen gelegentlich einen aufdringlich großen Raum der Darstellung ein, ohne doch unmittelbar überzeugen zu können. Die Verbindung des Symbols mit dem Heiligen ist oft gekünstelt.

Ebenso fällt es auf, daß der Typus des stehenden Heiligen dem des sitzenden vorgezogen wird. Der feierliche, statuenhaft aufgerichtete Heilige wird einzeln dargestellt, oder er wird zum Assistenzheiligen streng aufgereihter, symmetrischer Kompositionen. Aber in Übernahme der vorausgehenden Epoche hält er das aufgeschlagene Buch in den Händen und liest darin, was einen Widerspruch zwischen Haltung und Betätigung bedeutet. — Die gleiche Umdeutung erfährt das Legendenmotiv des Dornausziehens. Es wird zwar beibehalten, aber auch mit dem stehenden, repräsentierenden Heiligen in Verbindung gebracht. Bisher wurde der Vorgang liebevollausführlich geschildert. Nun richtet sich der winzig kleine Löwe am feierlich dastehenden Heiligen empor, der ohne innere Teilnahme, oft in gespreizter Wendung, die verwundete Tatze ergreift. Der bisher anschauliche Vorgang wird durch eine angedeutete Handlung symbolisiert.

2. Die italienischen Werke der reaktionären Epoche.

Für die italienischen Werke der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist neben den allgemeinen reaktionären Tendenzen der mehr und mehr sich geltend machende niederländische Einfluß charakteristisch, der für das Thema des Heiligen im Gehäuse, mit der sich bietenden Gelegenheit der Innenraumdarstellung im niederländischen Sinn, besonders ausschlaggebend wird. Bereits Antonello übernahm Elemente der flandrischen Kunst, nun ist das Eindringen der niederländischen Kunstweise bei Ghirlandaio am auffälligsten.

Der Hieronymus im Gehäuse des Ghirlandaio von 1482, (Tafel XLVA) das bekannte Fresko der Kirche Ognissanti in Florenz, verrät viel geringeren Zusammenhang mit dem S. Marco-Bild des Melozzo, mit dem es entfernte äußere Ähnlichkeit der Raumanlage und der Haltung des Heiligen besitzt, als mit dem kleinen Tafelbild des Petrus Christus. Eins der kleinteiligen, miniaturhaft feinen niederländischen Werke ist hier in den Freskenstil übertragen. Die auffallenden Uebereinstimmungen der Raumbildung und mancher Einzelheiten zwischen dem Petrus-Christus'schen Bild und dem Ghirlandaio'schen Fresko machen die Annahme eines gemeinsamen Ursprungs der Darstellungen überzeugend. Durch Miniaturen oder auf anderem Wege muß der niederländische Typus nach Italien gelangt sein. (S. o. S 198f.). Doch bei aller Verwandtschaft mit dem Norden erhellt das Ghirlandaio'sche Bild auch den ganzen Unterschied der Länder und der

Generationen. Die gotische Schmalheit der Bildtafel des Niederländers ist bei Ghirlandaio aufgehoben. Die Überschneidung des Bildes durch die Architektur, das auch noch um die Schmalseite des Raumes herumgeführte Wandbrett und das breite, flache Leseputz betonen die Horizontale. Die Linien der überschneidenden Architektur und des oberen Wandbretts wirken schwer und lastend; sie verhindern, sich eine Fortsetzung des Raumes nach oben vorzustellen, wozu das niederländische Bild mit dem überschrittenen Fenster geradezu auffordert. Der gotische Kirchenstuhl, der bisher selten fehlte, ist nun fortgelassen; nichts erinnert mehr an den Kirchenraum.

Aber trotz der betonten Unkirchlichkeit der Szenerie verrät sich das erneute Bedürfnis nach Repräsentation. Der Heilige blickt heraus aus dem Bild, in absichtlicher Haltung wendet er sich dem Beschauer zu. Bei dem Niederländer war die in sich geschlossene Tätigkeit dargestellt; auch bei Ghirlandaio setzt die Hand des Heiligen zum Schreiben an, aber der Heilige selbst ist unbeteiligt an dem, was er tut; der Blick irrt ab. Selbst das Vielerlei der Gegenstände ist, verglichen mit dem des Niederländers, absichtlich aufgestellt. Die Dinge stehen dicht und gestopft beieinander, und das Buch mit der fast lesbaren Schrift ist mehr für einen Beschauer aufgeschlagen, als daß sich der Heilige darein vertiefte. Der Gesichtsausdruck des Heiligen ist der einer freundlichen, fast lächelnden Gutmütigkeit. Wie immer ist der jugendlich-bartlose Typus des Nordens in den des bärtigen Alten in Italien abgewandelt. Es fehlt der ganzen Gestalt jene geistige Energie und Anspanntheit, die das niederländische Bild aufweist.

Während bei Ghirlandaio über dem getürmten Beiwerk und der aufdringlichen Pose die Religiosität zurücktritt, bezeichnet der gleichzeitig an der gegenüberliegenden Wand von Botticelli gemalte Augustin die auf religiöses Pathos erneut abzielende Gesinnung. (Tafel XLVB). Dieser Augustin wendet sich an keinen Betrachter, aber an die Stelle geistiger Betätigung tritt nun die religiöse Hingabe. Die Geste des Augustin mit der sich auf die Brust legenden Hand ist die pathetische Pose, die später bei Guido Reni und seinem Kreis unendlich oft wiederkehrt. Die Einheit des Bildes bei Ghirlandaio wird durch die Wendung des Heiligen zum Beschauer gestört; bei Botticelli ist es die von außen kommende göttliche Offenbarung, die nicht den Beschauer, sondern den Heiligen selbst zur Andacht zwingt.

Dieser einen Stimmung ist alles untergeordnet. Die Gestalt des Heiligen beherrscht das Bild, so wie S. Markus auf Melozzos Fresko, und es gibt kein geruhames Verweilen bei Nebendingen. Dem religiös-pathetischen Zug ordnen sich die wenigen Dinge ein; alle Formen sind heftiger als bei Ghirlandaio. Dort sorgte ein glatter Vorhang für beruhigenden Abschluß des Kopfes, der bei Botticelli von dem Gesims jäh überschritten wird. Augustin ist höher postiert zu denken als Hieronymus, dadurch ergibt

sich die steil herunterführende, diagonale Richtung des Gesimses der Seitenwand. Die aufgestellten Dinge bei Ghirlandaio deuten ein behagliches Gelehrten-dasein an, in dem für die kleinen Beschäftigungen des Alltags Zeit und Sinn bleibt. Die wenigen Dinge bei dem Gegenstück deuten alle in irgend einer Form auf eine geistige Betätigung des Bewohners. Der Globus, das mit mathematischen Figuren ausgestattete Buch und die astronomische Uhr legen nur von Forschertrieb und dem um Ergründung tiefster Geheimnisse bemühten Sinn Zeugnis ab; nichts weist auf ein irdisch-schauliches Dasein. Die auf dem Tisch liegende Mitra ist für Augustin Symbol und bedeutet Erhöhung und Erinnerung an kirchliche Würde; bei Ghirlandaio ist der Kardinalshut die zum Ausgehen bereitliegende Kopfbedeckung.

Der größte Unterschied liegt in den Gestalten selbst. Bei Ghirlandaio hängt das Gewand schlaff herab, bei Botticelli schlagen die Falten in eigenwilligen Bäuschen herum, und der glatte Umriß der Figur wird unterbrochen. Bei Ghirlandaio senkt sich der Kopf, bei Botticelli richtet er sich empor, sodaß die Wendung ins Halbprofil auch hier Ueberschneidung und eckigen Kontur mit sich bringt. Die Formen sind bei Botticelli magerer, von innen heraus geformter. Die knochigen Hände mit den gespreizten Fingern deuten schon leise die Richtung an, die bald darauf zur unerträglichen Manier erstarren soll¹⁾.

Diesen Darstellungen stehen andere gegenüber, die von dem niederländischen Einfluß weniger berührt sind und einen ganz anderen Charakter haben. Ein kleines dem Botticellikreis angehöriges Bild der Uffizien (Tafel XLVI C) greift die alte architektonische Form der Wandnische mit dem zurückgeschlagenen Vorhang wieder auf, in die Augustinus als thronender Heiliger hineingesetzt wird, wobei der Repräsentation kleine naturalistische Züge beigemischt sind. Die Nische wird zum Zimmer, in dem rechts eine Türe, links, nur schwach kenntlich, Bücherbretter angebracht sind. Die Dinge entbehren der rechten Körperlichkeit; am Boden sind unmotiviert Papierschnitzel und Federkiele verstreut. Die Tür ist unnatürlich klein, was bei frühen Darstellungen nicht auffällt, auf der entwickelten Stufe aber störend wirkt. Augustin sitzt in der Mitte unter dem wölbenden Bogen, durch eine Stufe noch besonders erhöht. Aber der thronende Heilige mittelalterlicher

¹⁾ Das Schema der beiden Fresken von Ognissanti kehrt in der Folgezeit häufig wieder. Am auffälligsten übernimmt es Matteo di Giovanni in seinem Hieronymusbild (Florenz Avv. Ceccoli) Abb. Jacobsen, Das Quattrocento in Siena Tf. XXVI. Auch Bonfigli's Bild in Perugia (S. Pietro) lehnt sich wohl daran an. Venturi Fig. 138. Unverkennbar ist der Einfluß des Ghirlandaio'schen Freskos in den Miniaturen. Vgl. vor allem: Schreibender Hieronymus zu Beg. eines Hieronymianischen Evangelienkommentars, gemalt 1488 von Sigismondo a Ferrara (Schüler Ghirlandaios) Abb. Bulletin de la société franc. de Reprod. de Manusc. à peintures. III. année Nr. 1. Paris 1913. Pl. XLVII. — Von demselben Zeichner aus demselben Jahr eine ähnliche Miniatur Abb. in ders. Publ. Paris 1923 Pl. XXI. — In ital. Buchholzschnitten findet sich derselbe Typus, wenn auch hier, wie es die Technik mit sich bringt, vereinfacht. z. B. Kristeller, Early florentine woodcuts, Abb. 14 u. 18.

Kirchlichkeit wird mit dem intimen Moment geistiger Beschäftigung verbunden: er hat einen schmalen, ihn kaum verdeckenden Tisch vor sich, und, ohne viel von seiner feierlichen Haltung aufzugeben, schreibt er und folgt mit dem Blick der Feder.

Es mehren sich in dieser Zeit Darstellungen, die Hieronymus wieder ganz repräsentierend, auf feierlichem Thron sitzend, abbilden. Das Buch wird ihm dann wieder ganz zum Attribut. Am klaffendsten aber ist der Widerspruch zwischen erneuter Repräsentation und intimer Betätigung beim stehenden Heiligen, denn auch wenn man Hieronymus als Standfigur abbildet, charakterisiert man ihn als „im Gehäuse“, indem man ihn stehend ein Buch lesen läßt. Es wird also gewissermaßen der Typus des Heiligen im Gehäuse statuarisiert und die Handlung des Lesens durch das Buch symbolisiert. Die Darstellungen sind sehr zahlreich. Hieronymus bleibt auch in dieser Epoche Lieblingsheiliger weiter Kreise und wird bei den verschiedensten Themen der Gemeinschaft der übrigen Heiligen beigelegt.

Das extremste Beispiel für diese Gruppe ist das auf Leinwand gemalte große Bild des Tura in Ferrara (Pinakothek) (Tafel XLVI A). Als noch gerade angedeuteter Rest eines Gehäuses ist hier ein Renaissancebogen über der Gestalt errichtet. Der Heilige steht wie eine plastische Figur auf einem runden Sockel, statuenhaft aufgerichtet und zu Stein geworden. Die brüchigen Falten und ihre reichen Knitterungen sind wie erstarrt, die Hand mit den spitzen Fingern ist wie steinern, der heraldische Löwe richtet sich bronzen zu Füßen des Heiligen auf. Trotz dieser statuarischen Haltung ist, in Übernahme anderer Darstellungen, an der geistigen Betätigung festgehalten, und die Linke hält feierlich das aufgeschlagene Buch, in dem der Heilige liest.

Auch für das Halbfigurenbild machen sich die Reaktion gegen die Intimität, die Rückkehr zum Figuralstil und die Verkümmerng des Raumes geltend.

Mit Melozzo da Forli gemeinsam malt Justus von Gent, gleichfalls Vermittler zwischen niederländischer und italienischer Kunst, 1473–1474 die Studierstube des Federigo von Urbino aus und schmückt sie mit 28 Halbfigurenbildern von Philosophen, Dichtern und Kirchenvätern, die in zwei Reihen, wie in zwei Stockwerken, übereinander angeordnet sind¹⁾. Die Bilder schließen sich den halbfigurigen Darstellungen der ersten Jahrhunderthälfte an. Sie stellen den hinter einem schmalen Tisch erscheinenden Typus des lesenden Heiligen dar, wie er später für die niederländische Kunst von entscheidender Bedeutung wird. Aber das Interesse an den Nebendingen ist auffallend gering. Außer der architektonischen Form fehlt jede weitere Ausgestaltung des Interieurs, und es ist bezeichnend, daß bis zu etwa Dreiviertel

¹⁾ Schmarsow, Joes van Gent und Melozzo da Forli in Rom und Urbino, Leipzig 1912. (Jetzt 14 Bilder im Louvre, 14 im Pal. Barberini in Rom.) Abb. Venturi, Storia dell' Arte Italiana VII, 2, Fig., 106 ff.

Bildhöhe eng hinter der Gestalt eine Mauer gezogen ist, sodaß der Blick nur in dem kleinen Stück oberhalb dieser Mauer in die Tiefe reicht, die Gestalt aber, eng umrahmt, dem Beschauer sehr nahe rückt, und in der häufig aufgesuchten Frontalität und dem unbeteiligt vom Buch hinweggleitenden Blick jene Richtung vertritt, die erneut die Person in den Vordergrund der Darstellung bringt.

Die Halbfiguren der Dichter und Philosophen, die in den Mittelfeldern der Wanddekoration der Cap. della Madonna di S. Brizio im Dom zu Orvieto sichtbar sind, stehen mit den Fresken von Urbino vielleicht in direktem Zusammenhang. Signorelli malte die Kapelle von 1499–1506 aus, und die Beeinflussung durch Melozzo ist für Signorelli verbürgt. Die Quadrate und Runde sind wie Fenster und Luken behandelt und perspektivisch gezeichnet. Der Hintergrund, aus dem der sich weit vorbeugende Kopf auftaucht, bleibt neutral. Die Propheten haben ein barockes Pathos und lassen an Botticellis Augustin zurückdenken¹⁾.

3. Malerei und Graphik im Norden während der reaktionären Epoche.

Auch im Norden äußert sich die Reaktion. Die Figur gewinnt an Bedeutung und beansprucht mehr Raum der Bildfläche; so kehrt man von selbst zu Formen des Anfangs zurück, ohne freilich die dazwischen liegende Entwicklung ganz verleugnen zu können. Am bezeichnendsten für die reaktionäre Epoche im Norden ist Pacher²⁾.

Pacher nimmt das Thema der Kirchenväter häufig auf, variiert es mannigfach, und seine Fassungen sind für viele spätere Werke der Tiroler Altar- und Freskenmalerei maßgebend. Pacher ist, wie kein anderer seiner Zeit, in der mittelalterlichen Weise befangen, aber trotz der strengen Altertümlichkeit seiner Schöpfungen ist auch sein Stil mit Elementen der neuen naturalistischen Richtung durchsetzt. Er kennt Mantegna und die entwickelte italienische Kunst des 15. Jahrhunderts sehr wohl, aber er übersetzt diese Werke in die ihm eigene Sprache der Spätgotik. Gerade am Thema der Kirchenväter läßt es sich verfolgen, wie Pacher im Verlauf seiner Entwicklung zu immer größerer Feierlichkeit der Gestaltung gelangt und mit jeder Fassung „gotischer“ wird. Auch Pacher ist nicht „noch“ gotisch, sondern in gewissem Sinne „wieder“ gotisch.

Die Bevorzugung des Kirchenvätermotivs ist für Tirol nicht auffallend und auf die nahe Verbindung mit Oberitalien zurückzuführen. In der ältesten

¹⁾ Abb. Venturi, Storia dell' Arte Italiana VII., 2, Fig. 303 f. Diese Typen kehren in Deutschland wieder. Strigels wahrscheinlich im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gemalten Halbfiguren von Propheten in der Stuttgarter und Augsburger Galerie kommen den Signorellischen Typen so auffällig nahe, daß es sich kaum um zufällige Übereinstimmungen handeln kann.

²⁾ H. Röttinger, das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher. Rep. f. Kunstwissensch. XXIV., S. 448.

Fassung des Kirchenvätermotivs bei Pacher, in den Wölbungen der Nischen des Welsberger Bildstocks, die nur in Zeichnungen überliefert sind¹⁾, macht sich der italienische Einfluß deutlich geltend: der Nischenraum italienischer Fresken ist übernommen, und nur so ist die auffallende Untersicht zu erklären. Auch mag die Patene des Meisters E. S. von 1466 Pacher vorgelegen haben, wo um ein Mittelbild abwechselnd ein Kirchenvater im Gehäuse und ein Evangelistensymbol in runden Feldern gezeichnet sind²⁾. Aber noch mehr als in den kleinen kabinenartigen Behausungen des E. S. ist bei Pacher der Raum verengt und vollständig von der Figur erfüllt. Altertümliche Schriftbänder ersetzen die Bücher.

Einen noch größeren Verzicht auf alles Räumliche haben die Fresken der Sakristei in Neustift³⁾, deren Flächen übermalt, zu Vierpassen umgewandelt und damit verdorben sind. Die Untersicht ist aufgegeben, man sieht den gequaderten Fußboden. Die Heiligen sitzen unmittelbar vor Teppichhintergründen, die jede Rauntiefe aufheben.

Die Kirchenväter des St. Wolfgang-Altars⁴⁾ (1477–81) sind auf der Vorderseite der Predella, je zwei zusammen in Halbfigur hinter einer Brüstung, in voller Pontifikaltracht dargestellt, sehr feierlich und ganz das Bild füllend. Die Darstellung ist von der Art mittelalterlicher Heiligenbilder weit entfernt. Denn den Kirchenvätern sind Symbole beigegeben, die nicht — der Würde der Figuren folgend — in regungsloser Feierlichkeit verharren, sondern jeder der großen Kirchenväter gibt sich mit dem puppenhaften Symbol wie mit kleinem, munteren Spielzeug ab. Hieronymus führt die Operation an dem kleinen, auf dem Tisch vor ihm stehenden Löwen mit größter Aufmerksamkeit aus, und der Vorgang hat etwas medizinisch-deutliches, was mit der repräsentierenden Würde nicht zusammenstimmen will.— Auf der Rückseite der Predella sind die Brustbilder der Evangelisten angebracht, je zwei hinter einem Tisch über einem Buch disputierend. Das Klaffen zwischen Kirchlichkeit und naturalistischen Einzelzügen ist hier nicht so groß, denn das genrehafte Element herrscht vor, und der lebhaft Disput über dem Buch gestattet naturalistische Details. Die Evangelisten sind ohne kirchliche Abzeichen, reine Gelehrtenköpfe, voll eifernder Überzeugung. Lucas setzt sich den Klemmer auf, um die Stelle im Buch, auf die Marcus weist, besser zu erkennen. Umgekehrt wie auf der Vorderseite sitzen hier die Symbole streng feierlich und unbewegt zu Seiten der Figuren.

¹⁾ Die Zeichnungen befinden sich im Ferdinandeum in Innsbruck. Abb. Doering, Michael Pacher und die Seinen. München-Gladbach 1913, S. 11.

²⁾ Abb. Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E. S. Leipzig o. J., Tafel 50.

³⁾ Abb. Doering a. a. O. S. 88 und Semper, Michael und Friedrich Pacher, Esslingen 1911, S. 143–144.

⁴⁾ Stiaßny, Michael Pachers St. Wolfgang Altar. Wien 1919. Tf. XXIII f.

Die abschließende Ausgestaltung des Motivs bildet dann der große Kirchenväteraltar in München (1490) (Tafel XLVI D)¹⁾; eine veränderte Wiederholung davon befindet sich im Ferdinandeum zu Innsbruck. Hier stößt die gesuchte mittelalterliche Kirchlichkeit am schroffsten und unvermitteltesten mit den neuen Errungenschaften und den intimen Einzelheiten zusammen. Jeder der vier Kirchenväter ist in ein ihn rings umschließendes Gehäuse gesetzt, das aus der gotischen Nische mit dem die Figur krönenden Baldachin besteht. Dieser ist mit überreichem gotischen Maßwerk geschmückt, darunter sitzen die Heiligen wiederum in voller Pontifikaltracht. Die gotischen Gehäuse sind in den kompliziertesten Verkürzungen gegeben und erinnern in ihrer perspektivischen Anordnung an Chorkapellen. Sie sind in einen größeren Raum hineingestellt, der durch ein Stück gequadrerten Fußbodens angedeutet ist. Bei zwei Tafeln rücken die Leseständer vor die gotischen Gehäuse, die dadurch die Bedeutung von Kirchenstühlen gewinnen, wozu sie aber wiederum zu groß und architektonisch gebaut sind. Die Symbole stehen alle vor den Nischen. Zwei der Heiligen sitzen frontal in den Gehäusen, die beiden anderen in gekünstelter Profilstellung.

Wie bei den Predellenbildern in St. Wolfgang wird auch hier die beabsichtigte Feierlichkeit der thronenden Kirchenfürsten durch überdeutlichen Naturalismus der Einzelheiten zunichte gemacht. Die im Maßstab viel kleineren Symbole stehen spielzeughaft im Vordergrund, und es bedarf schon gelehrter Kenntnisse, um sie als Symbol und nicht als sinn- und formzerstörende Zutat zu erkennen. Der schöpfende Knabe des Augustin ist ein dickbackiges, gesundes Kerlchen, die dem Ambrosius beigegebene Wiege ist ein festgezimmertes Möbel, das in eine Bürgerstube gehört, am kleinen Kaiser Trajan, den der heilige Gregor aus den Höllenflammen erlöst, müht sich Pacher um möglichst naturalistische Nacktheit und Hervorkehrung anatomischer Kenntnisse, dem heranhinkenden Löwen des Hieronymus triefen die dicken Blutropfen aus der verwundeten Tatze. Die thronenden Heiligen wenden sich ihren Symbolen zu, aber doch nicht so, daß anschauliche Szenen zustande kommen, sondern die Heiligen bleiben repräsentierend, und die Verbindung mit dem Symbol ist bei allem Naturalismus doch auch wieder allegorisierend. Das ist besonders deutlich bei Augustin, der mit beiden Händen auf das schöpfende Kind hinunter weist.

Die Einzelformen sind gotisch. Die Figuren winden und schrauben sich. Die gespreizten Hände sind spitz und knochig und ganz naturalistisch, die Gesichter sind von Äderchen und Fältchen durchzogen. Die Gewänder sind überaus prunkvoll. Die Durchsetzung des repräsentativen Stils mit naturalistischen Elementen ist bei Pacher aufs Äußerste getrieben. —

¹⁾ Abb. bei Doering, a. a. O. Wolff (Michael, Pacher, Berlin 1909) u. a.

Bei einer ganzen Gruppe von Darstellungen, zum Teil aus der Nachfolge Pachers, geht die Absicht weniger auf Feierlichkeit und Repräsentation als bei Pacher selbst, die Reaktion spricht sich dafür in dem Zurücktreten aller Räumlichkeit und in dem fast völligen Fehlen des Beiwerks aus.

An die graphischen Blätter der ersten Epoche schließt sich ein Schrotblatt der Frankfurter Stadtbibliothek an (Schr. 2681¹⁾), das mit einem kleinen 1480datierten Tafelbild des Städelschen Instituts zusammengehört (Tafel XLVIB). Bei beiden Darstellungen nimmt, mit kleinen Abweichungen, die traditionelle Gruppe den Hauptteil des Bildfeldes ein. Im Räumlichen ist man freier und sicherer geworden, auch die rahmende und krönende Architektur fehlt, und das Zimmer mit dem Butzenscheibenfenster ist nun ganz bürgerlich. Dagegen hat die Schilderungsfreude der vorhergehenden Generation, wie sie sich etwa in dem Blatt des Meisters des Todes Mariä aussprach, nachgelassen, und es stehen nicht allzuviel Dinge des Hausrats umher. Bei dem Tafelbild ist der Heilige ganz nach vorn gedrängt, und die Rückwand, obwohl sie größere Festigkeit hat als bisher, ist im Grunde doch nur eine parallel zur Bildfläche gezogene Kulisse, die nicht die Figur umschließt, sondern vor welche die Figur gesetzt worden ist. Das Schrotblatt versucht, den Heiligen mehr in den Raum einzubeziehen und geht hierin über das Tafelbild hinaus.

Der Salzburger Rueland Frueauf setzt in einem kleinen Tafelbild von 1498²⁾ Hieronymus ganz in den Vordergrund und schließt den Raum unmittelbar hinter ihm durch eine kahle Mauer und das Lesepult ab. Die Verbindung mit dem Löwen erinnert an die herkömmliche Gruppe, doch ist das Motiv des Dornausziehens zu einem Streicheln des Löwen abgewandelt, — ein Übergang also von der ersten Generation zur kommenden, wo der Löwe nur noch Haustier ist. — Ziemlich unverändert kehrt die Komposition auf zwei kleinen Tafeln in Berliner Privatbesitz wieder³⁾ (dat. gleichfalls 1498), auf denen zwei Kirchenväter vor einer kahlen Mauer sitzen, die chorschrankenartig mit gotischem Maßwerk gegliedert ist. Die Gestalten drücken innere Erregung aus und enthalten ein Pathos, das an Botticellis Augustin zurückdenken läßt. Diese Kirchenväter forschen nicht sondern eifern um ihre Sache. Die Stimmung ist nicht mehr beschaulich wie bei der ersten Generation, sondern voll religiöser Leidenschaftlichkeit.

Auch der Altarflügel eines Mainfränkischen Meisters der Münchener Pinakothek mit Hieronymus im Gehäuse ist diesen Darstellungen anzuschließen. (Tafel XLVIA). Der Altarflügel ist sehr schmal, kaum für einen sitzenden Heiligen geeignet. Dem ist erstens dadurch abgeholfen, daß über ein

¹⁾ Abb. Heitz-Sarnow, Formschnitte und Kupferstiche im Besitz der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. Main. Straßburg 1912. Nr. 22.

²⁾ Jetzt Sl. Figdor, Wien. Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, Abb. 71 und Text S. 262.

³⁾ Bes. Lindenau, Berlin. Stiassny, Altsalzburger Tafelbilder, Wien 1903, Tf. XIX.

Drittel der Tafel die kleine Darstellung des Heiligen als Büsser enthält, deren man durch einen fast die volle Breite der Tafel einnehmenden Fensterausschnitt gewahr wird; zweitens dadurch, daß Hieronymus in einen engen, hohen Sitz hereingezwängt wird, aus dem er sich nicht ohne Mühe dem Löwen zuwendet. Die Gotisierung wird durch die schmale Form von selbst gegeben. Das enge kirchenstuhlartige Gehäuse ist, wie bei den andern Meistern, unmittelbar hinter der Figur durch eine Wand abgeschlossen. Aber dem fränkischen Meister genügt die nüchterne kirchliche Form doch nicht, und deshalb stellt er, wie in Erinnerung an frühere Darstellungen, den schmalen Kirchenstuhl in ein größeres Zimmer hinein, wo sich nun die Freude an Gegenständlichkeit ungehindert aussprechen kann. Dort hinten malt er eine Uhr und Krüge auf einem Wandbrett, aber auch an der Außenwand des Kirchenstuhles bringt er ein Bild und andere kleine Dinge an. Durch die Einschachtelung des gotischen kleinen Gehäuses in ein richtiges Zimmer wird er beiden Anforderungen — erhöhter Kirchlichkeit und naturalistischer Ausführung — zugleich gerecht. —

Gingen schon fast alle diese Darstellungen darauf aus, dem Heiligen zu einer neuen religiösen Bedeutsamkeit zu verhelfen, so spricht sich dies Streben noch deutlicher in dem auch schon in Italien beobachteten Aufkommen des stehenden Typus des Heiligen aus.

In der Graphik, wo das Material am vollständigsten zu überblicken ist, taucht der Typus des stehenden Heiligen im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts fast unvorbereitet auf und drängt den bisher verbreiteten des sitzenden zurück¹⁾. Hieronymus hat auf diesen Blättern mehr als auf früheren einen Zug feierlicher Vornehmheit. Das Dornausziehen geschieht mit lässiger, nur angedeuteter Bewegung, nicht mehr mit der naiven Deutlichkeit früherer Erzeugnisse. Die Figur steht ganz im Vordergrund; nicht mehr im Szenischen sondern im Figürlichen liegt der Nachdruck. Das Beiwerk tritt zurück. Am bezeichnendsten ist in dieser Hinsicht ein großer kolorierter Holzschnitt (Schr. 1527) (Tafel XLVII B) mit der stehenden Figur des Heiligen, eine Arbeit in freier und sicherer Technik. Das Gesicht hat scharfe, charakteristische Züge. Die Geste des Dornausziehens ist elegant und leicht. Der im linken Arm gehaltene Kreuzstab verstärkt die imposante Wirkung. Das gerollte Spruchband wirkt altertümlich, im Ganzen aber doch dekorativ. Auf jede Andeutung einer Umgebung ist verzichtet, nur eine dünne Linie deutet den Fußboden an.

Der Typus dieses Blattes ist auf längere Zeit hinaus weit verbreitet. Die Figur des stehenden Hieronymus ist unzählig oft auf norddeutschen

¹⁾ Auch für den Typus des stehenden Heiligen mit dem Löwen, wie ihn die Graphik ausbildet, wird der Ursprung in der Plastik zu suchen sein. Statuen von Hieronymus mit dem Löwen gibt es in Deutschland und Frankreich schon im frühen 14. Jahrhundert.

Schnitzaltären unter den langen Reihen stehender Heiligenfiguren anzutreffen¹⁾). Aber auch als einzelne statuarische Schöpfung ist der Typus nicht selten. Eine der schönsten Figuren dieser Art befindet sich im Schnütgen-Museum in Köln, wo sich der jugendliche Heilige in leicht angedeuteter Bewegung zu dem kleinen, sich an ihm aufrichtenden Löwen hinabbeugt. Der breite Kardinalshut mit den lang herabhängenden Bändern wird bei den plastischen Figuren in besonderem Maß zum formal bestimmenden Moment, das der aufsteigenden Vertikale eine energische Horizontale entgegengesetzt und die Bedeutsamkeit der Figuren erhöht²⁾).

Groß und kaum zufällig sind die Übereinstimmungen des großen kolorierten Holzschnittes (Schr. 1527 s. ob.) mit dem Hieronymus des zwar viel späteren Memmling-Altars im Lübecker Dom (Anfang 16. Jh.) (Tafel XLVII C). Vier einzelne Heiligenfiguren füllen die schmalen Innentafeln des Altars. Jede einzelne Gestalt ist durch eine Stufe erhöht. Sie stehen in dämmernden gotischen Kirchenräumen, die nicht, wie etwa bei van Eyck, in die Tiefe führen, sondern eng hinter den Figuren und parallel zur Bildfläche den Raum abschließen. Schmale, durchbrochene, gotische Fenster passen sich bei den beiden Mitteltafeln der Steilheit der Altarfelder an. Hieronymus im weißgefütterten Mantel und Kardinalshut hält wie auf dem Holzschnitt den Kreuzstab in der Linken und zieht mit der Rechten dem von hinten hervorkommenden Löwen den Dorn aus. Er tut es mit lässiger Vornehmheit und beugt sich kaum herab. Auch in der Raffung des Gewandes stimmt das an künstlerischer Reife in jeder Hinsicht überlegene Gemälde mit dem Holzschnitt überein, nur ist die gotische Schmalheit weit betonter. Die Schnüre des Hutes fallen nicht wie bei dem graphischen Blatt außerhalb der Kontur der Gestalt, sie hängen lang herab und folgen dem Zug der Falten. Der Kardinalshut ist klein, um den Vertikalismus nicht zu durchbrechen; der leichten Neigung der Gestalt antwortet die Schrägstellung des dünnen Kreuzstabes. Der Naturalismus der Einzelheiten verbindet sich auch hier mit der vornehmen, repräsentativen Würde der Gestalt, aber ohne wie bei Pacher unvermittelt aufeinander zu stoßen. Auch hier spannt sich der Handschuh über den Finger, Ringe schmücken die Hand; aber die Zutaten fügen sich dem Gesamtbild ein, der Naturalismus ist zurückhaltend, und die Aufnahme des statuarischen, feierlichen Heiligentypus geschieht ohne Überbetonung entfremdeter mittelalterlicher Kirchlichkeit.

Wie in Italien ist in dieser Zeit die Darstellung des heiligen Hieronymus ungemein verbreitet und wird in die verschiedenartigsten fremden

¹⁾ Schönes Beispiel: Ehemaliger Hochaltar der Stiftskirche zu Oehringen. Abb. Dehio, Kunstgeschichte II. Abb. 308. Der Typus des großen kolorierten Holzschnittes kehrt auch wieder in der Stickerei einer Dalmatika von St. Stephan in Mainz. Vgl. Katalog der Jahrtausend-Ausstellung der Rheinlande, Köln 1925, S. 151, Nr. 34,2.

²⁾ Abb. Lüthgen, Gotische Plastik in den Rheinlanden, Bonn 1921, S. 80.

Darstellungsgebiete übernommen, wobei sich der Heilige aber doch meist seine Sonderstellung und Isoliertheit von den übrigen Personen wahrte. In Italien war es der lesende Hieronymus, der mitten in die Versammlung der Adoranten hineingestellt wurde. In Deutschland ist die Verbindung mit dem Motiv des Dornausziehens so eng, daß man daran festhält, auch wo es dem ganzen Charakter der Darstellung zuwider läuft. Am weitesten geht darin der Meister des Bartholomäus-Altars, der auf einem Kreuzigungsbilde mit der reliefhaft aufgebauten Gruppe von Christus, Maria, Johannes und Magdalena an den linken Bildrand Hieronymus stellt, abgewendet von den übrigen und unbeteiligt am Vorgang, ganz mit dem Dornausziehen beschäftigt¹⁾.

Zuletzt ist es noch notwendig, die „Illustration des gedruckten Buches“ zu erwähnen. Die Illustrierung beginnt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und es erwächst dem Holzschnitt mit dem Aufkommen des Letterndrucks eine neue Bedeutung. Die Buchdrucke schließen sich im allgemeinen an die Einzeldrucke an, aber sie sind zunächst dürftiger und vereinfachter als diese, da für die Bücher das Bild nicht die Hauptsache ist, und die Produktion überhaupt mehr in die Breite geht. In den Büchern mit Legendenerzählungen wird das Dornausziehen dargestellt, im Anschluß an die frühen Einblattdrucke; die Bibeln dagegen enthalten das Bild des Vulgataübersetzers, im Anschluß an die Miniaturen²⁾. Von Reaktion kann man bei den Illustrationen kaum sprechen, da sie ihrem ganzen Gehalt nach eben keine kirchliche Heiligenrepräsentation beabsichtigen. Von den norddeutschen Druckorten ist Lübeck besonders zu nennen, da Hieronymus in der Lübecker Kunst seit jeher eine hervorragende Rolle spielt³⁾. 1494 erscheint die Lübecker Bibel, die sich ikonographisch im allgemeinen an die Kölner Bibel anschließt. Neu hinzugetan sind indessen die beiden Holzschnitte mit dem heiligen Hieronymus, und es ist begreiflich, daß man, wo sich Gelegenheit bietet, den in Lübecker Kunst bevorzugten Heiligen einfügt. Künstlerisch und entwicklungsgeschichtlich sind die beiden Blätter ohne Bedeutung⁴⁾.

Auch weiterhin bewahrt Hieronymus seinen bevorzugten Platz in der Lübecker Kunst. Ein plastisches Werk ist, obwohl es einer späteren Epoche angehört, noch hervorzuheben: das Predellenmittelstück eines Schnitzaltars

¹⁾ Abb. Kat. des Wallraf-Richartzmuseums von 1915, S. 81.

²⁾ Reiches Abbildungsmaterial in der noch nicht abgeschlossenen Schrammschen Veröffentlichung „Der Bilderschmuck der Frühdrucke“ Leipzig 1922 ff. Insbes. Band 4, Abb. 285 u. 2516.

³⁾ Die Glasfenster der Marienkirche stellen sein Leben in Bildern dar; Abb. Denkmäler bildender Kunst in Lübeck Tf. III d. 1484 erscheint bei Ghotan die Lebensbeschreibung des Heiligen (S. Einl. S. 178), 1493 wird er Patron der Greveradenkapelle im Dom. Der Greveradenaltar mit Hieronymus unterm Kreuze Christi Abb. Lübecker Inventar II, S. 217.

⁴⁾ Die 92 Holzschnitte der Lübecker Bibel. Hrsg. von H. Wahl, 1917 und Die Holzschnitte zu den fünf Büchern Mose, hrsg. von Max J. Friedländer, als Jahressgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1917. Mit Abb.

der Kirche des Heiligen-Geist-Hospitals (Tafel XLVII D). Zu einer Zeit, da die überlieferten Typen in Italien, den Niederlanden und Deutschland längst von neuen abgelöst sind, bewahrt dieses Werk noch das traditionelle Motiv des Dornausziehens. Der Altar stammt aus der Zeit um 1520 und gehört zu jener reichen Gruppe spätgotischer Altarwerke, bei denen der Altarraum zu einem Innenraum mit durchbrochenen Fensterarchitekturen der Rückwand umgewandelt ist. Diese jetzt üblich werdende Altarform ermöglicht die Darstellung von Hieronymus im Gehäuse, die sonst für die Plastik so gut wie ganz ausscheidet. Trotz der nur einen Ansichtsmöglichkeit geht die Darstellung sogar über die reine Reliefform hinaus. Der Heilige sitzt in dem dreidimensionalen Altarraum wie in einer Kapelle. Der Fußboden ist gequadrat, die Decke überwölbt. Ein plastisches Pult mit Büchern steht an der Seitenwand, ein Betpult an der Rückwand wird halb von der Figurengruppe überdeckt. Hieronymus nimmt mit dem großen Löwen die Mitte des Raumes ein und ist hier noch immer der jugendliche Heilige im Kardinalshut, der aus gleichzeitigen Darstellungen sonst schon längst verschwunden ist. Die Lübecker Darstellung ist die glücklichste Lösung des Versuchs, Hieronymus im Gehäuse mit den Mitteln der Plastik darzustellen.

III. DER KLASSISCHE TYPUS DES HEILIGEN IM GEHÄUSE.

1. Die Grundlagen.

Um 1500 erfährt der Typus des Heiligen im Gehäuse — wieder anknüpfend an die Entwicklung der ersten Jahrhunderthälfte — seine höchste und letzte Steigerung. Die Bilder, die um die Jahrhundertwende entstehen, sind weder durch die große kirchliche Tradition der ersten Generation gehemmt, noch haben sie die Gewaltbarkeit und das übersteigerte Pathos im Ausdruck, die Schöpfungen der reaktionären Epoche eigen sind.

Die kirchliche Form ist abgestreift. Der Raum des Heiligen ist das bürgerliche Zimmer, das mit Dingen des täglichen Lebens angefüllt ist und in dem die Figur des Heiligen zurücktritt, während dem Raum ein eigenes Leben zukommt. Jede Repräsentation oder Wendung an den Beschauer ist aufgegeben. Die Beibehaltung des kirchlichen Stoffes erscheint äußerlich und zufällig. Es entstehen reine Interieurbilder, denen der arbeitende Heilige nur als Staffage dient. Die Person des Heiligen wird der Zuständigkeit des Ganzen angeglichen: seine Beschäftigung ist in sich geschlossen, er verkörpert mehr die Beschaulichkeit des Daseins als die wissenschaftliche Forschung; er dient nur dazu, die Stimmung weltabgeschlossener Stille zu erhöhen.

Das Legendenmotiv des Dornausziehens wird fallen gelassen; die momentane Haltung, die von der Szene verlangt wird, würde aufrührerisch die Ruhe und Zuständigkeit der Bilder stören. Hieronymus ist kein Wundertäter mehr, sondern der von der Welt zurückgezogene geistig Arbeitende.

Die italienischen Bilder, auch den Typus erfüllend, sind noch immer kühl und klassisch gegenüber der höchsten Stufe, die in Deutschland von Dürer erreicht wird. Bezeichnenderweise geschieht die endgültigste Äußerung zu dem Thema nicht in Italien, sondern in Deutschland, und nicht in Fresko und Tafelbild, sondern in der intimsten Form darstellender Kunst, in der Form des für den persönlichen Gebrauch bestimmten und allen zugänglichen Kupferstiches. Dürers Blatt von 1514 ist Höhepunkt und Endpunkt.

2. Der ausgebildete Typus in Italien.

In Italien repräsentiert Venedig den klassischen Typus des Heiligen im Gehäuse, der die kurze Epoche einer beruhigten, zuständlichen Gesinnung vertritt, am eindringlichsten, bezeichnenderweise gerade Venedig, das mit der nordischen Kunst, wohin die künstlerische Orientierung sich schon in den vorhergehenden Jahrzehnten richtete (Antonello, Ghirlandaio) am engsten verknüpft ist. An Zahl sind es nur wenige Bilder — reine Tafelgemälde —, aber die neue Gesinnung, welche sie verkörpern, tritt einhellig aus ihnen entgegen.

Carpaccio, der liebevolle Interieurschilderer venezianischer Kunst, schmückt in den Jahren 1502—1505 das neue Oratorium der „Scuola degli Schiavoni“ mit Szenenbildern aus dem Leben des heiligen Hieronymus (Tafel XLVIII A). In der Auswahl der Szenen schließt er sich quattrocentistischen Altarpredellen an und malt, zwar in erstaunlicher Reihenfolge, die Begegnung mit dem Löwen vor dem Kloster, den Tod des Heiligen und zuletzt Hieronymus in seinem Studio. Er überträgt die Art der kleinen Predellenbilder hier ins Großformat.

Viele Bilder Carpaccios erinnern an nordische Schöpfungen, und kein anderer Italiener schildert wie er das Eigenleben weiter, leerer Gemächer, in denen die Figuren sich verlieren, und in denen nur die unverrückbaren Dinge von der Stille des Bewohners Zeugnis geben. Der „Traum der hl. Ursula“ (Venedig. Akademie¹⁾) mit dem hohen, stillen Schlafraum ist das schönste Gemälde dieser Art und dem Hieronymusbild, das es an Geschlossenheit übertrifft, am nächsten verwandt.

Es ist viel Licht und Luft in dem großen, hellen Studierzimmer des Heiligen, das vielleicht einem der Hausoratorien reicher venezianischer Patrizierhäuser nachgebildet ist. Die Nische mit der Statue des Auferstandenen erinnert an diesen kirchlichen Zweck. Im übrigen aber ist es trotz der fast übermäßig großen Dimensionen das richtige Gelehrtenzimmer mit vielen unordentlich umherliegenden Gegenständen, die von dem Geist des Bewohners Zeugnis geben. Diese Dinge sind mit vollster, subtilster Deutlichkeit gemalt, und manche Bildteile, wie die linke hintere Stubenecke mit dem Lesepult, ergäben — aus dem Zusammenhang des Ganzen genommen — malerisch stillebenhafte Einzeldarstellungen im Sinne etwa der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Niederländisch mutet auch die Art an, in einen kleinen Seitenraum durchblicken zu lassen, in ein noch privateres, noch abgeschlosseneres, mit Büchern und einem Lesepult vollgehäuftes Studio.

Das Licht fällt hell durch die Fenster, gleitet an den Gegenständen entlang und wirft lange Schlagschatten auf den Fußboden. Aber doch

¹⁾ Abb. Ludwig u. Molmenti, Carpaccio. Italien. Ausgabe, Mailand 1906. Tafel nach S. 138.

vermag es noch nicht ganz so, wie in dem Traum der hl. Ursula, eine völlig einheitliche Atmosphäre zu schaffen. Trotz der sehr klaren, festen Raumgrenzen bleibt der große Raum noch immer ein etwas verzettelt Neben- einander fast isoliert zu betrachtender Teilausschnitte. Die vielen Anhäufungen von Dingen führen noch immer ihr Sonderleben und ordnen sich noch nicht der Einheit des Ganzen unter; und wo Carpaccio reine Stilleben malt, wie in den Fächern der Truhe in der Nische, auf welcher der Auferstandene steht, ist der Vorhang absichtlich zurückgeschlagen, um noch eine Gelegenheit mehr zur Schilderung des detaillierten Hausrats zu geben.

Dennoch ist hier, so wie bisher nur bei Antonello, der Raum von einer ganz selbständigen Bedeutung. Der Heilige ist an die Seite gerückt, er ist klein im Verhältnis zum Raum, und der Maler nimmt ihn kaum wichtiger als die übrigen Gegenstände. Hieronymus ist als Heiliger nicht kenntlich gemacht, sowohl der Heiligenschein wie die herkömmlichen Attribute fehlen. Der Löwe ist durch das kleine Hündchen ersetzt. Zwar sind seine Bank und sein schmaler Arbeitstisch auf einem flachen Sockel aufgestellt, aber kaum im Sinne einer Erhöhung der Person. Höchstens wird wiederum eine gewisse Absonderung vom übrigen bewirkt. Doch ist auch Hieronymus von dem vereinheitlichenden Licht umflossen; die Weite des Raumes sowohl vor ihm wie zwischen ihm und der Rückwand ist zu empfinden. Die Stimmung des Arbeitszimmers geht durchaus von dem Raum aus, nicht von dem Arbeitenden. Der Heilige ist nicht versunken wie bei Dürer; sein Blick irrt ab vom aufgeschlagenem Buch und richtet sich durch das Fenster nach außen, zwar nicht im leidenschaftlich-gespannten Ausdruck der Inspiration, wie bei Botticelli, sondern eher in sinnender Unterbrechung der Arbeit; es ist aber doch eine Bewegung, die von der geschlossenen Einheitlichkeit hinwegführt.

So bleibt bei aller Erfüllung des Themas die restlose Bindung auch aller Einzelheiten in den gemeinsamen Sinn und die völlige Übereinstimmung des geistigen Gehalts mit der gegenständlichen Ausführung wohl doch allein der nordischen Kunst vorbehalten.

Ein anderes Hieronymusbild der venezianischen Malerei, jetzt meist dem Catena zugesprochen (Tafel XLVIII B) (früher „Bellini“ auch wohl „Palma Vecchio“) ist klassischer, vereinfachter. Bei Carpaccio die Freude am Vielerlei, wobei jeder Winkel des Zimmers zu einem leben- und lichterfüllten Ausschnitt selbständiger Bedeutung wird. Bei Catena sind die Flächen kahler, das Licht fällt härter darauf, und alles ist aufgeräumter. Nur wenige schön gebundene Bücher liegen in den geöffneten Wandschränken, bei Carpaccio stößt man überall auf aufgeschlagene Bände. Die Stimmung ist bei Catena konzentrierter, und der in seine Lektüre versunkene Heilige ist trotz seines Platzes ganz zur Seite so sehr Mittelpunkt der Darstellung, daß all die langen, ungebrochenen

Linien auf ihn bezogen und auf ihn hinzuführen scheinen. Kaum eine gebogene Linie unterbricht das strenge architektonische Gefüge der Vertikalen und Horizontalen. Dabei herrscht die Horizontale, die Linie gelagerter Ruhe, und bringt einem erst hier das Breitformat recht zum Bewußtsein, das zwar auch schon von Carpaccio aufgenommen war, dort aber infolge der ständigen Unterbrechungen und Störung aller Hauptgraden und der vielen Überschneidungen (z. B. die obere Abschlußgerade der Hinterwand, die an sich Ruhe geben könnte) nicht so spürbar wurde. Die wenigen stillebenhaften Zutaten bei Catena werden lediglich auf formale Tauglichkeit hin untersucht und dienen nur dazu, die kühle Flächenhaftigkeit zu beleben. Der Heilige gliedert sich dieser Architektonik ein. Der linke Arm folgt der sanften Schrägung des Pultes, der rechte, der den Kopf stützt, steht annähernd senkrecht dazu, und der gesenkte Blick folgt dieser Richtung. Die hügelige, weich verschwimmende Landschaft vor dem Fenster erhöht den Eindruck der Stille.

In der Stimmung einheitlicher als das Bild von Carpaccio, ist dagegen das Räumliche bei Catena reduziert. Der Raum ist nicht rings geschlossen, er ist kulissenhafter und flacher als bei Carpaccio, und der Heilige ist nicht mitten in den Raum hineingesetzt, sondern an die Wand gerückt. Der Raum ist kein Studierzimmer, eher eine Veranda, irgend ein der Figur zuliebe erfundenes Raumgebilde. Es ist kein Raum, der einen unmittelbaren Ausschnitt aus der Natur darstellt, und auch ohne Figur für sich bestehen könnte¹⁾.

Ist der klassische Typus auch nicht auf Venedig allein beschränkt, so ist doch in dieser Zeit Hieronymus gerade in venezianischer Kunst am häufigsten anzutreffen. Es ist, als ob die Verkörperung geruhsamer Stille den Bewohnern der Lagunenstadt besonders nahe läge. Die Gehäusedarstellungen sind nicht zahlreich, aber die vielen Landschaftsbilder mit Hieronymus sind nun nicht mehr etwas den Stubenbildern Gegensätzliches, auf denen der fanatische Büsser in der Wildnis vor dem Kruzifixus kniet, sondern diese Landschaftsbilder sind, wie die Gehäusedarstellungen, Existenzbilder und zeigen den Heiligen in stiller selbstbeschlossener Arbeit im stillen Winkel unterm Baum. Der Kruzifixus ist oft nur Anlaß friedlicher Meditation, nicht mehr der zur Buße aufrufende Mahner. Der Felsentisch wird zum kunstgerechten Schreibtisch, über den sich der Arbeitende beugt, und die weiche venezianische Landschaft bringt keinen aufrührerischen Ton in das friedliche Bild. Möglicherweise sind alle diese Darstellungen von denen des Heiligen im Gehäuse beeinflusst.

¹⁾ Das Bild Catena's befindet sich in London, Nat.-Gal., eine Wiederholung davon in Frankfurt a. M., Städelsches Institut.

3. Dürer und Dürernachfolge.

Bei Wolgemut, dem Meister des Amsterdamer Kabinetts, Schongauer und anderen Künstlern der Generation, die Dürer vorausgeht, fehlt das Thema des Gehäuseheiligen. Es ist, als hätten diese Künstler mit ihrer teils bewegten schwungvollen Formensprache, ihrem teils auf Überzierlichkeit gerichteten Formempfinden, kein richtiges Interesse an dem Stoff. Erst Dürer wieder hat zum heiligen Hieronymus, wie sonst nur noch zu dem ideenbelasteten S. Christophorus, ein ganz besonders nahes und persönliches Verhältnis. Dürers Hieronymus-Darstellungen sind für die deutsche „klassische Kunst“ — wenn der Ausdruck gebraucht werden darf — so maßgebend, daß in Form der monographischen Darstellung der nordische ausgebildete Typus des Heiligen im Gehäuse behandelt werden kann.

Das Thema des Hieronymus im Gehäuse hat Dürer Zeit seines Lebens begleitet. Aus dem Dunkel der Dürerschen Jugendentwicklung ragt als einer der wenigen fest umrissenen Punkte der 1492 in Basel erschienene Holzschnitt mit S. Hieronymus hervor, dessen Autorschaft durch den im Baseler Museum bewahrten zugehörigen Holzstock mit Dürers eigenhändigem Namenszug bestätigt wird. An das Ende seiner künstlerischen Entwicklung weist das erst spät aufgefundene Gemälde in Lissabon, 1521 auf der niederländischen Reise gemalt, und eines der letzten Gemälde Dürers überhaupt. Dazwischen liegen — von den Landschaftsbildern mit Hieronymus wird abgesehen — zwei das Thema aufnehmende Zeichnungen und die beiden bekannten graphischen Blätter von 1511 und 1514 (B. 114 und B. 60). Der Stich von 1514 stellt die Fassung des Themas dar, die dazu beigetragen hat, wenigstens innerhalb deutscher Kunst, den Namen des heiligen Hieronymus, des „Stubenheiligen“ wie ihn Wölfflin nennt, aufs engste mit dem Dürers zu verbinden, und das durch Hieronymus veranschaulichte Ideal geistiger Bildung, wie es in Deutschland vom Humanismus auch in die Reformation übergeht, zum mindesten als einen Teil Dürer'scher Weltanschauung erkennen zu lassen. Bis auf das späte, von fremden Einwirkungen nicht freie Gemälde sind es alles Darstellungen graphischer Kunst.

Die Entwicklung, die von dem ersten frühen Holzschnitt des 21 jährigen Künstlers zu dem Gemälde des reifen Meisters führt, legt einerseits naturgemäß Zeugnis ab von der künstlerischen Entwicklung Dürers überhaupt; andererseits aber zeigt sie, wie hier von einer einzelnen umfassenden Künstlerpersönlichkeit, innerhalb des einen Lebens, jene Phasen durchlaufen werden, die als Phasen im Gesamttablauf des Themas überhaupt sich erweisen, sodaß die Aneinanderreihung der Dürer'schen Fassungen mühelos den aufgezeigten Typen folgt, wiederholend und zugleich zusammenfassend, gebunden durch die Einheit der überragenden Individualität.

Der Baseler Holzschnitt (Schr. 4227) (Tafel XLIX A), zuerst verwendet in der 1492 bei Kessler erschienenen Ausgabe der Hieronymusbriefe, in späteren Hieronymusausgaben mehrfach wiederholt¹⁾, knüpft unmittelbar an die große Reihe der Einzelformschnitte des 15. Jahrhunderts an, bei denen allen das Dornausziehen im Mittelpunkt der Darstellung stand, und tut das zu einer Zeit, wo das legendäre Moment aus gleichzeitigen Einzel- und Buchholzschnitten schon beinahe geschwunden ist.

Dürer setzt sich hier mit den Fassungen der reaktionären Epoche und ihrer flächenhaft und in einzelnen Schichten das Bild aufbauenden Kompositionsweise auseinander. Die Gruppe des Heiligen mit dem Löwen nimmt, ohne durch einen Gegenstand des Zimmers überschritten zu sein, den Vordergrund ein. Indem der Löwe in einem gewissen Abstand von der Figur hockt und sich dem Kontur nicht einfügt, legt sich die Gruppe besonders weit in die Fläche auseinander. Der Raum besteht in einer parallel zum Bildrand aufgebauten Kulisse, die von dem Blattrand auf beiden Seiten beliebig überschritten wird und die Figur nicht im entferntesten umschließt. Den Mittelpunkt nehmen gleichfalls in der Fläche aneinandergereihte Pulte ein. Die drei Zonen stehen äußerlich beziehungslos übereinander. Von den strengen klaren Raumgebilden späterer Zeit findet sich keine Andeutung, und ebensowenig von perspektivischer Konstruktion: es waltet noch eine reine Gefühlsperspektive, die jeden Gegenstand von einer beliebigen Seite auffaßt.

Und doch geht Dürers Blatt über die früheren Fassungen hinaus und versucht, die Kulissenhaftigkeit der vorhergehenden Generation zu durchbrechen. Der Heilige sitzt breit und gewichtig da und schafft sich seinen eigenen Tiefenraum. Die krausen Fältelungen des Gewandes bringen drängendes Leben. Die flache Hinterwand wird links von einem getürmten Himmelbett mit einem kühn umgeschlagenen Bettvorhang durchbrochen. Zwar ist die Anlage des Raumes nicht klar, und man weiß nicht, ob das Bett in einen zweiten anschließenden Raum durchstößt; aber die schröffe Verkürzung verrät deutlich genug Dürers Absicht auf Tiefenwirkung. Schließlich trägt auch die freilich unmöglich weit entfernte Tür mit dem Ausblick auf eine Straße dazu bei, den Blick über die flache Abschlußwand hinaus und in die Tiefe zu führen.

Dazu kommt ein sorgloses, ausführliches Erzählen von all den Dingen, die zu einem wohnlichen Gehäuse gehören, ein Verweilen bei dem krausen Vielerlei der Erscheinungen. Immer wieder wechseln die Strichlagen, sodaß trotz der wohnlichen Umgebung der Gesamteindruck unruhig ist. Das Licht ist in starken Kontrasten, mit der Absicht auf malerische Wirkung, über den Dingen verteilt, obwohl der Lichteinfall, den man von rechts hinten

¹⁾ 1497 Hieronymi Epistolae (Schr. 4228) u. a.

erwartet, mit dem sich im Zimmer verbreitenden Wechsel von Helligkeiten und Dunkelheiten keineswegs konsequent durchgeführt ist¹⁾.

Nicht zu jeder Zeit fühlte sich Dürer in der bürgerlichen Welt zu Hause. Die Apokalypse schlägt ganz andere Töne an. Erst im „Marienleben“ beginnt Dürer wieder, von dem Behagen innerhalb der vier Wände zu erzählen und bei den kleinen Dingen des Alltags zu verweilen. Das Marienleben ist daher die Fortsetzung dessen, was sich im Baseler Holzschnitt ankündigt. Blätter, wie das der „Geburt Mariä“ oder der „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ handeln geschwätzig und ausführlich von den tausenderlei kleinen Zufälligkeiten des Daseins, ohne auf den großen packenden Eindruck abzielen. Das liegt im Thema, aber doch nicht nur im Thema. Denn später, als sich bei erneuter Aufnahme des Hieronymus-Themas wieder Gelegenheit bietet, dem Reiz des abgeschlossenen Zimmers nachzuspüren, kommt es Dürer gar nicht in den Sinn, behaglich zu werden und vom Geist friedevoller Häuslichkeit zu erzählen.

Der Holzschnitt von 1511 (B. 114) (Tafel XLIX B) knüpft weder an das Baselerblatt noch an die frühen Darstellungen des Marienlebens an. Dazwischen liegen für Dürer Italien und der Eindruck italienischer klassischer Kunst. 1510 werden den begonnenen Folgen des Marienlebens und der Passion einige weitere Blätter zugefügt. Sie kündigen eine völlige Wandlung der Auffassung an und haben mit den vorausgehenden Blättern wenig mehr gemeinsam. Der Hieronymus-Holzschnitt von 1511 und die anderen gleichzeitigen Blätter vermeiden bewußt das kleinteilige Vielerlei; ihr Ziel ist: italienische große Auffassung, Vereinheitlichung der Bildgestaltung, restlose Klärung des Räumlichen.

Wie in den großen monumentalen, italienischen Schöpfungen ist der Raum des Hieronymusschnittes unter einem einheitlichen Tonnengewölbe zusammengeschlossen. Ähnlich ist es beim Tod der Maria, während der Raum des Abendmahls von 1510 von einem streng architektonischen Kreuzgewölbe überdeckt ist. Dadurch bekommen die Blätter von vornherein Einheit und Abgeschlossenheit. Beim Hieronymusblatt ist das Tonnengewölbe vom Bildrand überschritten; der Raum ist eng, und der zurückgeschlagene Vorhang läßt ihn doppelt eng erscheinen. Aber auf den Raum als solchen kommt es nicht an und ebensowenig auf das zum Thema ge-

¹⁾ Auf den Dürerschen Holzschnitt gehen eine Reihe weiterer Baseler Arbeiten zurück. Sie sind an Erfindung ärmer und für die Entwicklung ohne Bedeutung. Ein Holzschnitt der Biblia Latina von 1495 (Schr. 3470) zeigt enge Anlehnung an die Dürer'sche Heiligenfigur, nur etwas veränderte Raumbildung. Hier von wieder abhängig ist ein Holzschnitt einer Bibel von 1497 (Schr. 3471), wo das Motiv des Dornausziehens fallen gelassen ist. Vgl. Weisbach, D. Baseler Buchillustration des XV. Jahrhunderts, Straßburg 1896, Tf. XIII, Abb. 19. Der Titelholzschnitt der 1492 bei Amerbach in Basel erschienen „S. Ambrosii Opera“ (Schr. 3264) mit Ambrosius in der Studierstube verrät gleichfalls Kenntnis des Dürerschen Blattes, obwohl er diesem an klarer Konzeption überlegen ist. Freilich ist das Blatt, mit dem Dürerschen verglichen, nüchtern und entbehrt des rechten Schwunges. Weisbach Tf. X.

hörige Gerät und die alltäglichen Dinge. Sie sind zwar da, aber sie machen auffallend wenig von sich reden. Es ordnet sich in diesem Blatt alles jenen einheitlichen, bestimmenden Kurven ein, die dazu dienen, allein der Figur des Heiligen zu wuchtiger Ausdruckskraft zu verhelfen. Den schräg ansteigenden engen Strichlagen des Gewölbes antwortet von der andern Seite her die energische Diagonale des hellen Vorhangs. Das sind zugleich die Richtungen der Umrißlinien der Heiligenfigur, die zwar an der Rückwand der Zelle sitzt, in deren Rhythmus aber alle umgebenden Dinge einbezogen werden, sodaß wie in Bildern italienischer Hochrenaissance der Kopf des Heiligen die Spitze eines Dreiecks bildet, dessen abfallende Seiten annähernd auf die Ecken des Bildfeldes zulaufen.

Man meint, der Heilige fülle den Raum ganz allein. Der Mantel mit knorrig deutschem Faltenwerk breitet sich weit über den Sitz aus, und während der Raum dunkel bleibt, liegt das von links hereinbrechende Licht auf der Gestalt. Der Heilige versinkt im Raum und bleibt trotzdem für den Eindruck beherrschend. Etwas ähnliches versuchte bisher nur Melozzo in seinem S. Marco-Fresko. Die Gestalt ist ebenso schwer und wuchtig wie der Raum. Die runde Linie des Rückens ist wie eine Antwort auf die architektonische Wölbung. Das Licht überspielt nicht die Dinge, sondern ballt sich in Massen und faßt zusammen. Fast weiß bleibt der nach vorn abschließende Vorhang, umso tiefer, dunkler und verborgener scheint der Raum, den er zum Teil verdeckt. Aber indem die Helligkeit von dem Mantel des Heiligen und der klotzigen Masse des Löwen aufgenommen wird, sondern sich diese aus der Dunkelheit des Räumlichen aus und drängen hervor.

Konzentriert wie im Formalen ist das Blatt auch im geistigen Gehalt. Das Schreiben geschieht fast mit Heftigkeit, und der durchfurchte Charakterkopf des Hieronymus drückt angespannte Aufmerksamkeit aus. Es fehlt der Figur nicht an Pathos, aber es ist kein Pathos für den Beschauer, sondern eine im Bild selbst liegende Strenge und aus der Geschlossenheit der Darstellung sich ergebende Großartigkeit.

Daß Dürer nicht sofort zu der monumentalen Lösung kam, beweist die aus dem gleichen Jahre stammende Federzeichnung (1511. Mailand, Ambrosiana)¹⁾, die als Vorstudie im Gegensinn zu dem im Format etwas größeren Holzschnitt anzusehen ist. Hier ist das eng die Figur umgebende Gehäuse eingestellt in einen großen viereckigen Raum, dessen Rückwand sich in einer hohen Bogentür öffnet und weitere anschließende Räume vermuten läßt. Ein Gitter versucht, den Vorderraum einigermaßen abzuschließen. Es gibt viele Überschneidungen, und der Blick wird von dem Heiligen selber abgezogen, ohne doch in dem großen Raum Halt zu gewinnen. Die

¹⁾ Noch nicht bei Lippmann, Zeichnungen von A. Dürer. Berlin 1883 ff. (L.) Abb. Wölfflin, Dürer-Zeichnungen. 10. Auflage 1923. Nr. 46.

Darstellung ist kleinteilig und zusammengesetzt. Das alles vermeidet der Holzschnitt, indem die Komposition sich auf nur einen einheitlichen Raum beschränkt.

Wenn Dürers Meisterstich von 1514 (B. 60) (Tafel XLIX D) als Höhepunkt und Endpunkt der bisherigen Entwicklung bezeichnet wird, so soll das nicht bedeuten, daß er an künstlerischem Wert alle vorausgehenden Darstellungen überträfe. Melozzo's thronender S. Marco ist großartiger, das Hieronymusbild der van Eyck-Schule ist aristokratischer und im Geistigen verfeinerter und nuancierter; selbst Dürers Holzschnitt von 1511 ist dem nachfolgenden Kupferstich an Wucht und Ausdruckskraft überlegen. Also nicht in dem Maß der künstlerischen Bedeutung, sondern in der restlosen Erfüllung des Themas liegt die überragende und die Entwicklung abschließende Bedeutung des Stiches begründet.

Das Thema „Hieronymus im Gehäuse“ verlangt eine Auseinandersetzung weltlicher und kirchlicher Kunst. Die Erfüllung des Themas ist im entwicklungsgeschichtlichen Sinn umso vollkommener, je mehr die Elemente der bürgerlichen Gesinnung die kirchlichen Bestandteile zurückdrängen. Bei Dürer ist der arbeitende Heilige in den hintersten Winkel des Raumes zurückgedrängt, ganz in sich versunken, und der eigentliche Inhalt des Blattes ist die Wiedergabe einer rein bürgerlichen Häuslichkeit.

Dürer knüpft nicht an den Holzschnitt von 1511 an, wenn auch ein paar der an der Wand angebrachten Dinge in die neue Arbeit hinübergenommen werden. Er strebt nicht nach italienischer großer Auffassung, sondern noch einmal — zum letzten Mal — kehrt er, der so sehr um italienische Formensprache Bemühte, wie in seinem frühen Jugendwerk und den Blättern des Marienlebens in die bürgerliche Welt ein und gibt sich dem Reiz des Gewohnten und Alltäglichen hin. Er schafft einen Raum, der von einer so eigenen, weltentrückten Stimmung erfüllt ist, wie weder er selbst noch ein anderer ihn bisher jemals dargestellt haben. In diesem Raum kommt jedem kleinsten Gegenstand seine Bedeutung zu, und mit der ihm eigenen Gründlichkeit beobachtet Dürer die den Dingen innewohnende Sonderheit: die Maserung des Holzes und die Farbigkeit der Wände, die Feinheit der Härchen und die Formen der allernebensächlichsten Gebrauchsgegenstände.

Aber die Dinge stehen nicht zusammenhangslos nebeneinander, sondern eine einheitliche Atmosphäre bindet sie zusammen. Das Wesentliche liegt bei Dürer nicht in der Raumgrenze, sondern in der Raumerfüllung. Den Hauptanteil an dieser Raumerfüllung hat das Licht. Auch der Holzschnitt befaßte sich mit den Problemen des Lichtes. Dort ging das Bemühen um folgerichtige, das Bild klärende und die Gegenstände sondernde Beleuchtung. Bei dem Kupferstich ist das Licht von selbständiger Bedeutung; es wirkt

vereinheitlichend und bindend. Das seitlich hereinfallende Sonnenlicht, welches das Muster der Butzenscheiben auf der Wand abzeichnet und den ganzen festumrissenen Raum mit seiner gedämpften Helligkeit erfüllt, ist das wirksamste Motiv des Blattes und wurde auch von den vielen Nachahmern als bewußt stimmungschaffendes Element aufgenommen. Das Motiv ist nicht neu. Auch die Niederländer verwandten es, und bei van Eyck's Berliner Madonna in der Kirche lagern die hellen Sonnenflecke auf den Fliesen. Und warum sollte Dürer in Venedig nicht Carpaccio's Gemälde in der Scuola degli Schiavoni studiert haben und eine Erinnerung an dessen hellen Raum und die langen Schatten, die das hereinbrechende Licht von den Gegenständen auf den Fußboden wirft, sich bewahrt haben, um nun beim gleichen Thema, in der Uebersetzung in die Sprache der Schwarz-Weiß-Kunst, darauf zurückzukommen? Die Auswertung des Lichtes ist freilich eine ganz andere als bei Carpaccio.

Bei aller Verschiedenheit ist das Carpaccio'sche Gemälde das einzige Werk, das dem Dürer'schen vergleichbar ist. In einem Kaltnadelstich von 1512 (B 113) nimmt Dürer den venezianischen Typus des im Freien studierenden Heiligen auf, der nicht in reuiger Selbstzerknirschung zum Kreuzifixus aufsieht, sondern sich der meditierenden Betrachtung hingibt. Könnte da nicht auch das Hieronymusschema Carpaccio's Dürer in der Gehäuse-darstellung beeinflußt und ihn darin bestärkt haben, einmal einen Raum zu bilden, der selbst Inhalt des Bildes ist, und in dem die Figur zur Staffage herabsinkt? Dürer geht darin über Carpaccio hinaus. Dort sitzt der Heilige in der Mitte des Zimmers; das ist die technisch schwierigere Lösung. Dürer drückt den Heiligen ganz an die Hinterwand, in einer Art, wie er es mit seinen Figuren sonst kaum geschehen läßt. Nur an den lesenden Josef einer flüchtigen Zeichnung der heiligen Familie könnte man erinnern (L. 143)¹⁾. Das ergibt eine noch größere Herrschaft des Räumlichen. Der Carpaccio'sche Raum ist weitläufig, groß und sehr hell. Bei Dürer, wo nur ein Teil des Raumes zu sehen ist, stehen die Dinge dicht beieinander, und es gibt keine freien Stellen. Man fühlt sich bei Dürer ganz anders zu Hause als bei Carpaccio. Wohnt nicht auch der Hieronymus Dürers behaglich im ersten Stock, der Carpaccio's aber zu ebener Erde? Bei Carpaccio erhält der Raum Festigkeit durch die bestimmten, glatten, den Raum umschließenden Wände. Dürer, obwohl auch er perspektivisch genau konstruiert²⁾, gibt die eigentliche Festigung nicht durch die Architektur selbst, sondern durch den altertümlich rahmenden, vorderen Bildabschluß, durch die heraufführende Stufe, die breit und horizontal am Eingang gelagerten Tiere und schließlich noch durch den herabhängenden Kürbis.

¹⁾ Wölfflin, Dürerzeichnungen Nr. 43.

²⁾ Schuritz, Die Perspektive in der Kunst Alfred Dürers, Frankfurt a. M. 1919.

So sind die Übernahmen von Carpaccio doch nur äußerlich. Nur ein Deutscher konnte das Thema des Heiligen im Gehäuse zu der erschöpfendsten Lösung innerhalb seiner Entwicklung führen und die höchste Stufe formaler und geistiger Geschlossenheit erreichen. In diesem Sinne sind alle vorhergehenden Fassungen in und mit dieser einen Darstellung — um den Hegel'schen Ausdruck zu gebrauchen — in dem doppelten Sinn des Wortes „aufgehoben“. — Während die Forschung bis heute nicht aufhört, an dem tiefgründigen Sinn der Melancholie zu deuten und zu rätseln, spricht sich der Gehalt des zu gleicher Zeit entstandenen Hieronymusblattes so unmittelbar und eindeutig aus, daß er von jeher gleichmäßig verstanden worden ist.

Über dem allen ist nicht zu übersehen, daß sich ganz leise der Manierismus ankündigt. Der später in den Mittelpunkt der Darstellung rückende Schädel liegt hier zwar noch abseits und nebensächlich auf dem Fensterbrett; aber keine der früheren Hieronymusdarstellungen Dürers enthielt ihn bisher. Auffallend ist der helle Heiligenschein, der die einzige ganz weiße Stelle des Blattes ist und dadurch sich dem Blick aufdrängt. Wohl ist Hieronymus ganz versunken und der Arbeit hingegeben, aber ein kleiner Zug religiöser Lehrhaftigkeit ist der gebeugten Mönchsgestalt doch abzulesen und wird auch Dürer im Sinn gelegen haben. Nicht zu Unrecht wird man einen gewissen, noch kaum merklichen theologischen Sinn der Darstellung zu Grunde legen dürfen¹⁾: erst die Erforschung der göttlichen Weisheit, die „Virtutes Theologicales“, bringen den wahren Seelenfrieden. —

Dürers rastlos auf Neues gerichteter Geist hat sich von der eigenen Lösung bald sehr viel weiter entfernt, als es die vielen in seiner Gefolgschaft stehenden Künstler zweiten und dritten Ranges auf lange hinaus tun. In die zweite Hälfte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts rückt die Berliner Federzeichnung, (L. 175) bei der Hieronymus als abgehärmter Asket in einem Winkel des nun wieder viel kleiner gesehenen Gehäuses sitzt, den Kopf in die Hand stützt und sich in den Anblick des Totenschädels versenkt. (Tafel XLIX C). Der Typus des Büßenden ist in den Innenraum verlegt, wie es in der manieristischen Kunst allgemein üblich wird. Die Betrachtung des Schädels wird zum inhaltlich bestimmenden Motiv. In dem Blatt von 1514 klang der Manierismus kaum merklich an; kurze Zeit darauf hat sich Dürer der aufkommenden manieristischen Richtung bereits völlig angepaßt. Aus dem lichterfüllten Zimmer des Kupferstichs ist eine düstere Zelle geworden, mit wenig Hausrat, aus der es fast wie Kellerluft entgegen schlägt. Wo im Stich Kurven den Blick weiterziehen und zwischen den Horizontalen und Vertikalen vermitteln, ist hier alles auf die einfachste

¹⁾ P. Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung, Straßburg 1900.

Form der geraden Linie gebracht, mit möglichster Vermeidung aller Kurven¹⁾).

Die letzte Äußerung Dürers zum Hieronymusthema, das Lissaboner Gemälde mit der Halbfigur des Heiligen, ist in den hier aufgezeigten Zusammenhang kaum mehr einzubeziehen und soll deshalb erst im nächsten Kapitel behandelt werden. An ihm ist der Manierismus vollendet. Die Anfänge Dürers führten zu einer Stufe zurück, die von Zeitgenossen bereits verlassen war; die letzte Fassung greift in eine neue Epoche mit anderen Darstellungsweisen über. —

Eine Fülle von Darstellungen, namentlich auf dem Gebiet der Graphik, gruppiert sich um den Kupferstich von 1514 und läßt darauf schließen, wie einzigartig und nachhaltig der Eindruck dieses Blattes war, wie man es schlechthin als Lösung empfand und bei ihm Anleihe machte, wenn man ähnliches wollte. Das führt gelegentlich fast zu Gebilden von unfreiwilligem Humor.

Da ist zunächst eine große Menge wörtlicher Kopien, die — im eigentlichen oder im Gegensinn — sich um möglichst genaue Abschrift bemühen, und oft nur durch kleine Merkzeichen von dem täuschend nachgeahmten Original zu unterscheiden sind²⁾. Dann folgen Darstellungen, die das ganze Dürer'sche Zimmer oder Teile davon, als gut bewährtes Rezept eines Innenraumes, in ihre Komposition übernehmen, einerlei, ob man es mit dem heiligen Hieronymus oder einem andern Thema zu schaffen hat.

Am interessantesten ist hier das Cranach'sche Gemälde mit dem Kardinal Albrecht als heiliger Hieronymus (Darmstadt, Gemäldegalerie. 1525³⁾) (Tafel L A), das, möglicherweise einem Wunsch des Bestellers folgend, Dürers Komposition übernimmt, dieser aber frei genug gegenübersteht. Gerade das, was das innerlichste Leben bei Dürer ausmacht, das Ineinander-schwingen der Linien und das Umspieltsein aller Dinge vom hereinflutenden Licht, fehlt bei Cranach. Alle bei Dürer leicht verrückten Gegenstände werden hier peinlich genau an ihren Platz gestellt. Die Bank steht genau parallel zum Tisch, und das Kissen liegt ganz gerade auf ihr. Die Lage der Bücher folgt den Kanten des Tisches, und die herabhängenden Bänder des Kardinalshutes rahmen genau den Kopf der Figur ein. Man könnte dieses In-Ordnung-Rücken für alle Einzelheiten aufzeigen. Der Raum ist so klar und architektonisch, daß es auch nicht mehr der bei Dürer fast altertümlich wirkenden, parallel zum Bildrand gehenden vorderen Rahmung bedarf. Der Raum ist tiefer als bei Dürer, aber die Figur sitzt nicht mehr im Hinter-

¹⁾ Die Dürersche Zeichnung hat ihre nächste Parallele in einem Stich des so oft nordisch anmutenden Venezianers Jacopo de Barbari. (B. 7) Kristeller, Jacopo de Barbari. Veröffentlichung der chalkographischen Gesellschaft. Abb. S. 194. (Kristeller Nr. 9.)

²⁾ Eine Anzahl genannt bei Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, Leipzig 1831.

³⁾ Glaser, Lucas Cranach, Leipzig 1921.

grund, sondern der Arbeitstisch ist in die Mitte des Zimmers gerückt. Dem entspricht dann auch das eine in die Mitte der Wand eingelassene Fenster. Der porträthaft dargestellte Kardinal ist nicht, wie das Vorbild, in die Arbeit versunken, sondern blickt geradeaus.

Das Licht hat hier gerade die entgegengesetzte Funktion wie bei Dürer. Dort wirkt es vereinheitlichend, ausgleichend und grenzverwischend, bei Cranach klärend, die beleuchteten Flächen scharf von den unbeleuchteten sondernd und jedem Gegenstand seinen Platz anweisend. Für die Darstellung als Ganzes muß man auf italienische Werke wie das des Catena verweisen. Niederländisch genrehafte Züge, wie sie auch Catena hat, kommen hinzu: eine Schale mit Früchten, allerhand Vögel und Getier und ein spleenrisches Sich-Abgeben des Löwen mit den Vögeln.

Weniger ernst zu nehmen sind Blätter wie das des Wolfgang Stuber (B. 2.), eines Nürnbergers des letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, der eine schauderhafte kleinliche Kopie Dürers anfertigt und genau an den Platz des Heiligen ein Porträt Luthers hinsetzt; oder ein anderes, signiert C. S., wahrscheinlich von Conrad Saldörffer (Passavant 4), der den Patron der Goldschmiede, den heiligen Eligius, bei der Arbeit zeigt und zur Werkstatt des Heiligen keinen geeigneteren Vorwurf finden kann als das von ihm etwas umgemodelte Gehäuse Dürers. Hans Springinklee, der für den Buchholzschnitt arbeitet, lehnt sich in einem für die Koberger'sche Bibel gefertigten Holzschnitt (Passavant 64)¹⁾ gleichfalls an Dürers Stich an, obwohl der Heilige bei ihm ganz vorn am Fußboden vor dem Kruzifixus kniet. Das in die Wand gesteckte Band, hinter dem Papier und Scheere stecken, ist neben anderem Detail genau von dort abgeschrieben.

In den Buchholzschnitten und Holzschnittzyklen zeichnet man mit Vorliebe im 16. Jahrhundert auch andere Heilige und namentlich die Evangelisten in ihren Behausungen. Bei Marcus, dessen Attribut der Löwe ist, liegt die Verwandtschaft mit Hieronymus besonders nahe, und so macht auch Hans Brosamer seine Anleihe bei Dürer (B. 10.—1549), setzt den Löwen, genau wie bei ihm, vorn an den Eingang, den Evangelisten an einen ganz ähnlichen Tisch und führt eine Bank herum, auf der wie bei dem Vorbild die Kissen mit den herunterhängenden Quasten zu liegen kommen. Freilich ist die Abgeschlossenheit der Dürer'schen Komposition aufgegeben. Man sieht gleichzeitig in einen zweiten Raum, der mit hohen Säulen und Bogen weit in die Tiefe führt. — In den Stichfolgen dieser Zeit mit Darstellungen der Evangelisten und Kirchenväter wird das gotische Zimmer allgemein durch die hochräumige Renaissancehalle ersetzt, der das Beiwerk fehlt, und die nur durch die Schwere der Architekturformen wirkt. Damit geht, bei

¹⁾ Abb. Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance, München 1884. S. 208.

häufiger und noch lange beibehaltener Entlehnung von Einzelheiten des Dürer'schen Stiches, dessen eigentlicher Sinn völlig verloren. Solche geöffneten Renaissancearchitekturen finden sich auf den Holzschnittfolgen Schäußelein's (Passavant 151), in den Eckfeldern Beham'scher Titelholzschnitte (Pauli 276) und in mehreren Folgen Brosamer's (B. 8—10 von 1549, Passavant 22—25 von 1536), bei dem die Räume geradezu phantastische Formen annehmen. Einmal lehnt sich Beham im Figürlichen an den Dürer'schen Holzschnitt von 1511 an. (Pauli 893)¹⁾.

Besonders das Motiv des seitlich einfallenden Lichtes und des auf die Wand fallenden Musters der Butzenscheiben bleibt seit Dürer eng mit dem Hieronymusthema verbunden und wird aufgenommen, wenn man sich auch in allem übrigen von Dürer entfernt hat. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts verwendet es noch Wierix auf einem Hieronymusblatt, (Alwin Nr. 758) (Tafel L B), das zu seinen nach Martin de Vos gearbeiteten Stichfolgen mit Evangelisten und Kirchenvätern gehört, auf denen die pathetischen Heiligengestalten in faltigen, bauschenden Gewändern in kahlen, weiträumigen Gemächern sitzen, mit Durchblicken in andere anschließende Baulichkeiten. Im 17. Jahrhundert übernimmt das Motiv der Niederländer Hendrick van Steenwijk (Cassel, Galerie)²⁾ (Tafel L C), wo der Heilige ihm einmal als Staffage eines seiner Architekturbilder dient. Auch sonst noch weist sein Gehäuse, so gänzlich der religiöse Sinn auch verloren gegangen ist, einige Anklänge an den Dürer'schen Kupferstich auf. — Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als man beginnt, die „altdeutsche“ Kunst wiederzuentdecken, malt der junge Franz Pforr ein Bild „Sulamith und Maria“, bei dem er Maria als die Verkörperung schlichten, deutschen Wesens der Sulamith als der Verkörperung göttlicher Kunstweisheit gegenüberstellt. Sulamith ist umgeben von der Schönheit italienischer Landschaft, Maria aber sitzt im abgeschlossenen engen Raum, dessen Ausgestaltung noch einmal die Erinnerung an Dürers schlichtes Gehäuse wachruft. Was gab es für diesen deutschen Maler, der Italia und Germania sinnbildlich darzustellen versuchte, auch Deutscheres als jene Dürer'sche Erfindung des stillen entlegenen Zimmers im bürgerlichen Hause, von der er in freier Anlehnung die Züge übernahm, die er brauchte, um den Inbegriff deutscher Häuslichkeit und deutschen Wesens zu symbolisieren³⁾. —

Dürer wird so sehr mit dem Hieronymusstoff verbunden, daß verschiedene formal von ihm unabhängige Kompositionen von Fälschern mit

¹⁾ Pauli, Hans Sebald Beham, Krit. Verz. seiner Kupferst., Rad. und Holzschn. Straßburg 1901. Tf. XXXIII Nr. 893.

²⁾ Jantzen, H., Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1900.—Wdh. des Bildes in der Galerie Siena.

³⁾ F. H. Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lucasbundes. Marburg a. L. 1924. Abb. 58. Text S. 193.

seinem Monogramm versehen werden¹⁾. So tut es Theodor de Bry auf einem Stich (Heller 2310), der die kleine Heiligenfigur unter ein riesiges Tonnen- gewölbe setzt und im Hintergrund weitere Räumlichkeiten sich anschließen läßt. Ein gleichfalls mit dem Dürermonogramm versehener Stich von Crispin de Passe (Heller 2307, „de Bas“. Franken 244) hat entfernte Zu- sammengehörigkeit mit dem Lissaboner Gemälde.

Kleine Buchholzschnitte und einzelne Kupferstiche versuchen wohl noch gelegentlich, eine nicht ganz sich verlierende, mehr geschlossene Räumlich- keit zu geben, auch ohne diese direkt von Dürer zu übernehmen (z. B. Meister J. B. B. 7 u. a.), aber auch sie zehren von den zum Allgemein- gut gewordenen Errungenschaften und sind Nachklänge und Auswirkungen einer geistigen und künstlerischen Bewegung, deren Höhepunkt überschritten ist.

¹⁾ Aufgeführt bei Heller, a. a. O., Nr. 2307 ff.

IV. DER MANIERISTISCHE TYPUS DES HEILIGEN IM GEHÄUSE. (REAKTION).

1. Die Grundlagen.

Nach der kurzen Epoche eines Existenzbildes mit der Schilderung des malerisch-stillebenhaften Innenraums tritt das Thema des Hieronymus im Gehäuse in ein neues und letztes Stadium, das durch eine überaus große Anzahl von Werken vertreten wird. Die Reaktion äußert sich, ähnlich der, welche auf die erste Epoche folgte, in doppeltem Sinn: Die Bilder werden einerseits in den Dienst einer lehrhaften und moralisierenden Tendenz gestellt, die sich in übertriebener Weise geltend macht; die Bilder verlieren andererseits an Räumlichkeit und die Person beherrscht von neuem das Bildfeld. Die geistige Konzentration und Geschlossenheit gehen verloren; der Heilige wendet sich von neuem an den Beschauer.

Die Gestalt des heiligen Hieronymus wird dem seit dem Ende des 15. Jahrhunderts immer weiter um sich greifenden Gedanken des „Memento mori“ dienstbar gemacht. Auch das späte 14. und das 15. Jahrhundert sind von dem Schrei über die Vergänglichkeit des Daseins durchdrungen. Das führte zu den unmittelbaren Verbildlichungen des Todes, wie die Darstellung eines Reigens der Toten und der Lebenden oder des Gleichnisses von den drei Toten und den drei Lebenden. — Das ändert sich im neuen Jahrhundert. Das Grauen vor dem nahenden Ende und die Einsicht in die Vergänglichkeit alles Irdischen sind dieselben geblieben, aber sie finden nicht mehr in unmittelbarer Gestaltung des Todes ihren Ausdruck. Die Kunst des frühen 16. Jahrhunderts wird nicht müde, die Menschen an den Tod zu erinnern und das „respite finem“ ihnen förmlich einzuhämmern, — aber nicht mehr durch unmittelbar packende Darstellung, sondern in lehrhafter, allegorischer Form.

In der Graphik häufen sich die Blätter, die Allegorien auf den Tod darstellen (Wechtlin). Barthel Beham türmt ganze Stilleben von Schädeln und Knochen auf. (Pauli 35 ff.) Die Totentanz-Darstellungen mehren sich. (Holbeins Totentanz 1538). In viele Darstellungsgebiete hält der Schädel seinen Einzug: er liegt unter dem Kreuze Christi; bei H. S. Beham auf einem Adam und Eva-Stich steckt er inmitten des Baumes (Pauli 687); bei

einem andern Blatt gleichen Inhalts windet sich die Schlange statt um den Baum um ein Skelett (Pauli 7). Unzählig sind die Porträts mit Schädel¹⁾.

Aus solcher Zeitstimmung heraus ist die eine charakteristische Eigenart des im neuen Jahrhundert so weit verbreiteten Hieronymusbildes zu verstehen: der allen Bildern gemeinsame Zug ist das Hinweisen auf den Schädel. Die Gehäusedarstellung ohne lehrhaften Sinn genügt nicht mehr; Hieronymus wird der gelehrte, literarische Interpret des Memento-mori-Gedankens. In seinen vielgelesenen Schriften fanden sich genügend Stellen, die auf das Ende hinweisen; seine Gestalt war im 15. Jahrhundert durch viele Darstellungen zu überragender Bedeutung gekommen, seine Gelehrsamkeit besaß autoritative Geltung. Hieronymus ist besonders geeignet, in seinem Gelehrtenzimmer der literarische Verkünder des die Menschen beherrschenden Vergänglichkeitsgedankens zu werden. Mit den überkommenen Attributen des Heiligen, Löwe und Kardinalshut, nimmt man es nicht mehr genau; man läßt oft eines oder beide fehlen, — der Schädel wird nun zum ausschlaggebenden Attribut.

Das neue Hieronymusbild hat zumeist die Form des Halbfigurenbildes und fügt sich dem großen Kreis niederländischer, halbfiguriger Genrebilder ein²⁾. Diese alle haben den Zimmerhintergrund mit vielem naturbeobachtetem Detail. Die Personen, meist Geizhalse, Wucherer, Advokaten, erscheinen hinter Tisch oder Brüstung, dem Beschauer nahegerückt. Einerseits diesen Vertretern der Laster als die Welt verachtender Heiliger gegenüber gestellt, stimmt Hieronymus andererseits in der Typik mit ihnen doch vollkommen überein. Sein Greisenkopf — die jugendlichen Gestalten des 15. Jahrhunderts sind verschwunden — gibt genau so wie sie Gelegenheit zu übertriebener, ans Karikaturhafte streifender Charakteristik. Die Nebendinge werden gleich sorgfältig ausgeführt, ob man nun einen Wucherer oder einen Heiligen malt. Daß die Vereinigung zweier so verschiedener Elemente — die zu Grunde liegende religiös-lehrhafte Grundstimmung und die brillante Ausführung der Dinge des Diesseits — in den Bildern zu Unerträglichkeiten führt, liegt auf der Hand.

Einige ganzfigurige Darstellungen schließen sich den Halbfigurenbildern an. Auch diese stellen nicht Hieronymus als Gelehrten im Gehäuse dar, sondern die Darstellung des Büßers wird ins Zimmer verlegt und kontrastiert mit der bürgerlichen Umgebung. Die lehrhafte Grundstimmung teilt sich auch den Darstellungen des Büßers im Freien mit; keinem dieser Bilder fehlt der zum betonten Symbol des Heiligen gewordene Schädel.

¹⁾ Beispiele siehe bei Grete Ring, Beitr. z. Gesch. d. niederländischen Bildnismalerei, Leipzig 1913, S. 96.

²⁾ Goldschmidt, Die Anfänge des Genrebildes. Museum II. S. 33 ff. —

2. Die Denkmäler.

Dürers Gemälde von 1521 (Tafel LI C) — die letzte Fassung, die er dem so oft behandelten Thema gab — leitete bereits zu dem neuen Typus des Hieronymusbildes über. Dürers Bild steht in engem Zusammenhang mit einer großen Anzahl von Gemälden aus niederländischen Werkstätten, deren zahlreiche Wiederholungen die Verbreitung und Beliebtheit des Themas beweisen.

Das stilistisch älteste Bild, das in diesen Zusammenhang gehört, ist ein heiliger Hieronymus in der Dresdener Gemäldegalerie (Tafel LI A). Auf einer der aufgeschlagenen Buchseiten hat ein Fälscher das Dürermonogramm gemalt, weshalb das Gemälde früher als Dürer galt. Hieronymus, in halber Figur, gesehen, sitzt seitlich am Tisch, noch nicht hinter dem Tisch, wie auf den späteren Bildern. Er blickt vor sich hin. Beide Hände fassen den Schädel, aber noch ohne die lehrhafte Geste. Der Raum, in dem der Heilige sich befindet, ist ein Kirchenraum. Auf der rechten Seite rückt die dicke, steinerne Mauer nahe an die Gestalt des Heiligen heran, links öffnet sie sich und läßt in echt niederländischer Weise in einen hohen gotischen Kirchenchor hineinblicken. Der Raum beginnt hinter der Figur und hat mit ihr nichts zu tun. Die sorgfältige, alle Einzelheiten betonende Behandlungsweise und die Art des Durchblicks in einen zweiten helleren Raum weisen auf niederländische Provenienz. Man nimmt an, daß es sich um ein niederländisches Werk des 15. Jahrhunderts oder wahrscheinlicher um eine spätere, vielleicht auch deutsche Kopie nach einem solchen handelt, dessen Urheber im Umkreis des van der Goes zu suchen ist. Es zeigt sich hier wieder einmal, daß die verbreitetsten Darstellungstypen des 16. Jahrhunderts keine Neuschöpfungen dieser Epoche sind, sondern auf Bildformen des 15. Jahrhunderts zurückgehen. Die Reaktion des 16. Jahrhunderts greift zurück auf Werke der reaktionären Epoche des 15. Jahrhunderts.

Eine unmittelbare Weiterführung des aufgezeigten Typus ist nach den vorhandenen Werken mit Sicherheit erst vom Jahre 1521 möglich, obwohl das neue Halbfigurenbild des Hieronymus schon eher auftritt, dann aber mit Landschaftshintergrund. Von H. S. Beham (P. 63) gibt es einen datierten Stich von 1519: Hieronymus, mit dem Dürer'schen Greisenkopf, in ein Buch schreibend, mit Pult und Kruzifix, — ein sicher von Dürer beeinflusstes Werk (vgl. den rechten Arm mit dem bei Dürer B. 60)¹⁾. Den Hintergrund bildet eine ferne Landschaft. Eine Natur wie Beham konnte der Vorstellung eines in die Zelle zurückgezogenen Einsiedlers auch nicht viel Interesse abgewinnen. Bei ihm ist Hieronymus, der in seinem Frühwerk in den Jahren 1519—21 eine große Rolle spielt — es gibt im ganzen 11 verschiedene Darstellungen Behams — meist ein ruheloser Wanderer, mehr

¹⁾ Abb. Pauli, Hans Sebald Beham. Tafel V.

ein Rübezahl als ein Bücherschreiber. Einer ähnlichen Auffassung begegnen wir bei Altdorfer, wo sich der Heilige, ein bärtiger Alter, an einer düsteren Mauer entlang tastet (B. 22).

In der zweiten Hälfte des März 1521 schreibt Dürer in sein Tagebuch der niederländischen Reise: Ich hab ein Hieronymus mit Fleiß gemalt von Oelfarben und geschenkt dem Rudrigo von Portugal¹⁾. Eine Anzahl Zeichnungen, alle mit der Jahreszahl 1521, sind gleichfalls erhalten und bilden Studien zu dem jetzt in Lissabon befindlichen Gemälde: 1) Eine Studie zum linken Arm, auf demselben Blatt links oben eine Andeutung der ganzen Figur (L 569). 2) Eine Studie zum Totenschädel (L. 570). 3) Eine Studie zum Bücherständer (L. 571). Auch der bekannte Studienkopf des alten Mannes (L. 568) steht mit dem Gemälde in Zusammenhang²⁾. — Wer Dürers Gemälde unbefangen betrachtet, wird sich des Eindrucks von Unfreiheit in der Komposition nicht erwehren können, hervorgerufen durch das auffallende Herausblicken des Heiligen, die aufdringliche Geste der Linken und durch die unsichere Haltung des rechten Armes. Verglichen mit dem Studienkopf und seiner völlig in sich ruhenden, auf keinen Beschauer Rücksicht nehmenden Haltung, vermag das Gemälde der Zeichnung in keiner Weise standzuhalten. Auch auf der angedeuteten Skizze auf L. 569 sind die Augen gesenkt, nicht nach außen blickend. Es steht wohl außer Zweifel, daß Dürer im höchsten Grad von fremden Kompositionen abhängig war und es möglicherweise mit fortschreitender Arbeit immer mehr wurde.

Dürer war mit allen führenden niederländischen Malern in Verbindung. Ziemlich zu Anfang des Antwerpener Aufenthaltes schreibt er „auch bin ich gewest in Meister Quintines Haus“³⁾. Also vor allem Massys wird der Gebende gewesen sein, wenn auch kein einziges der vielen auf seinen und Jan Massys' Namen getauften Bilder sich mit Bestimmtheit auf ihn zurückführen läßt. Ein signiertes Bild des Roymerswale im Prado trägt die auffallend frühe Jahreszahl 1521⁴⁾. Dem Roymerswale ist die Erfindung keinesfalls zuzutrauen, und das Datum — wenn es echt ist — wäre nur ein Beweis mehr, daß 1521 der Typus bereits verbreitet war. Das Bild von Roymerswale ist breitformatig und erscheint wie eine übersteigerte, karikierende Wiederholung der Gemälde, die Massys nahestehen und mit Dürer noch keinen Zusammenhang zu haben brauchen. Die um Massys gruppierten Bilder sind stilistisch untereinander so verschieden, daß sie unmöglich einem einzigen Meister zugetraut werden können. Gemeinsam ist allen Gemälden der frühen Gruppe das aufgeschlagene Buch mit einer Miniatur des Jüngsten Gerichts, eine Anspielung auf die Vision des Heiligen. Der Kopf des Hieronymus

¹⁾ J. Veth u. S. Müller, A. Dürers niederländische Reise. Berlin 1918. —

²⁾ Wölfflin, Dürerzeichnungen Nr. 65.

³⁾ Veth und Müller a. a. O. —

⁴⁾ Photogr. Stoedtner Nr. 41109.

ist auf den frühen Bildern unbedeckt. Ein Hieronymusbild in Wien¹⁾, mit der kaum aufdringlichen Geste des Weisens auf den Schädel und mit dem ruhigen dunklen Hintergrund, scheint eine spätere abgewandelte Wiederholung des Typus zu sein.

Das Berliner Hieronymusbild (Tafel LI B) nähert sich Dürer in Format und Auffassung am meisten; man könnte denken, dasselbe Modell habe beiden Malern gedient. Wenn es auch nicht ganz endgültig als Prototyp aller übrigen bestimmt werden kann, so steht es doch dem Massys'schen Original wahrscheinlich am nächsten. Auf Räumlichkeit ist nicht wie bei Dürer ganz verzichtet. Die Halbfigur fügt sich ganz gut der Zimmerecke ein, und die herumstehenden Bücher und Gegenstände sind nicht wie bei Roymerswale künstlich geschichtet und aufgebaut, aber auch nicht wie bei Dürer ganz an die Seite gedrängt. Für den Kruzifixus ist bei Dürer überhaupt kein Platz, und er wird etwas kläglich an den Rand geschoben. Der Raum besteht bei Dürer in einer Kulisse, die nur den Wert eines glatten Figurenhintergrunds, nicht aber den räumlicher Vertiefung hat. Es ist fast, als habe sich Dürer in allen früheren Hieronymusfassungen so endgültig zum Raumproblem geäußert, daß er nun auf jede Andeutung eines Raumes überhaupt verzichtet. Die Behandlung des Greisenkopfes ist bei Massys großzügiger als bei Dürer, der Bart ist weniger kleinteilig gemalt. Der Arm ruht fest auf der Unterlage, der Kopf fest in der Hand, während bei Dürer die Haltung unsicher ist, und der Arm ohne körperliche Schwere lastet. Der Alte bei Massys ist in den Anblick des Schädels versunken und spürt fast listig dessen geheimen Formen nach. Seine Hände tasten eher aus eigenem Wissenstrieb die Gestalt des Schädels ab, als daß sie den Betrachter auf ihn aufmerksam machen wollen. Die unerfreuliche, aufdringliche Geste bei Dürer gilt nur dem Beschauer, sie ist rein tendenziös und lehrhaft; der Blick wendet sich nach außen.

Aus der „Massys-Gruppe“ ist die in noch viel mehr Wiederholungen vorhandene „Dürer-Gruppe“ herauszusondern. Man weiß, daß Dürers Bild noch einige Zeit in Antwerpen verblieb, und es kann nicht verwundern, daß die Form, die der in den Niederlanden gefeierte deutsche Maler dem vorhandenen Bildschema gab, die weiteste Nachahmung findet. Aus der Werkstatt des Joos van Cleve ist dem Anschein nach eine Anzahl dieser Bilder hervorgegangen²⁾. In den Galerien findet man sie reichlich willkürlich unter „Massys“, „Jan Massys“, „Hemessen“, „Pencz“, „Key“ u. a. Auf die Meisterfrage kann hier nicht eingegangen werden. Immer nimmt der Heilige die herausblickende, repräsentative Stellung ein. Immer

¹⁾ Katalog der kunsthistorischen Sammlungen in Wien Nr. 691.

²⁾ L. Baldass, Joos van Cleve, erschienen in Lieferungen als Beilage zur Ztschr. Belvedere 1924/25.

ist er in schwarzer Mütze, der Kopf ist in die rechte Hand gestützt, während die Linke auf den Schädel weist.

Den Gemälden schließt sich ein gestochenes Blatt von Lucas van Leyden an (B. 114) (Tafel LII A). Dem Büsser im Freien begegnet man häufig in Lucas van Leydens Werk, dem Heiligen im Gehäuse nur auf diesem einen seltenen Stich, der signiert ist und ebenfalls die Jahreszahl 1521 trägt, also der Epoche angehört, in der Lucas besonders stark unter Dürers Einfluß steht. An Dürers Stich von 1514 erinnert neben allgemeiner Ähnlichkeit der graphischen Mittel vieles Einzelne: der Kopf mit dem Heiligenschein, der Schädel mit dem fehlenden Unterkiefer, der Kopf des Löwen, schließlich auch wieder der durch ein hier freilich rundes Fenster auf die Wand geworfene Lichtfleck. So gehört auch dies Blatt zum reichen Kapitel der Dürernachfolge, aber doch steht es mit dem niederländischen Halbfigurenbild in engerem Zusammenhang als mit dem Stich. Hier ist kein Zusammenschmelzen mehr von Figur und Raum. Der Raum ist verkürzt, nur ein unterer Abschnitt des Renaissancegemaches ist zu sehen. Hieronymus sitzt am Boden auf einer Stufe, die Arme stützt er auf eine Steinbalustrade, welche Teile der Figur bedeckt; nur die Beine werden rechts wieder sichtbar. Deckt man die rechte Hälfte des Blattes zu, dann ergibt die linke den Typus des Halbfigurenbildes: der Oberkörper erscheint hinter dem Tisch, dem Beschauer ganz nahe, der Raum schließt hinter der Figur ab, die Hand weist auf den Schädel. Das Blatt ist ein Beleg dafür, wie Lucas, von Dürer kommend, stärker und eigenwilliger als die meisten seiner Zeitgenossen, dem Thema zwar eine originelle, sonst nicht wiederkehrende Fassung gibt, im Grunde aber doch die Bildformen seiner Zeit und seiner Umgebung annimmt.

Dazu kommt bei Lucas van Leyden das Eindringen italienischer Züge. Der am Boden kauernde Heilige, der den Kruzifixus in den Arm klemmt und dessen kurzes Gewand nur bis zu den Knien reicht, ist mehr Büsser als Gelehrter. Die Aufnahme dieses Stoffes geschieht aus Interesse am Akt, an Michelangelesker muskulöser Körperbildung. Bei Lucas aber ist die italienische Richtung noch mit niederländischen Elementen durchsetzt, und ein rein genrehafter Zug, das Fußblecken des Löwen, verbindet sich mit dem auf nackte Körperdarstellung gerichteten Absichten.

Die Vereinigung der ursprünglich getrennten Themata des büßenden Hieronymus mit dem Heiligen im Gehäuse ist nun auch das Kennzeichen der dritten Gruppe des niederländischen Halbfigurenbildes und bleibt nicht auf das Halbfigurenbild beschränkt. Auch diese oft wiederholten Bilder hat man mit Joos van Cleve in Zusammenhang bringen wollen. Die Anlage der Bilder ist die gleiche. Der Raum ist eng, die Gestalt sitzt hinter dem Tisch, aber nicht in sinnender Haltung, sondern im Begriff, mit dem Stein

in der Rechten sich die entblößte Brust zu schlagen. Die pathetische Aktfigur und die stillebenhaften Elemente beeinträchtigen sich gegenseitig und führen zu unerträglichen Kontrasten innerhalb des Bildes.

Die äußerste Möglichkeit dieses Kontrastes stellt ein Hieronymusbild in Berlin (K. Fr. Mus.) dar, wo der Heilige in ganzer Figur vor dem Kreuzifixus sich der Buße hingibt, während die Umgebung ein hohes, prunkvolles Renaissancegemach ist. (Tafel LII C). Die Haltung des Heiligen, der — barfüßig, im groben Kittel — mit der Hand zum Schlagen ausholt, lehnt sich an die unzähligen Darstellungen des Büßers in der Wüste an, und auch der große Anteil, welcher der Landschaft auf dem Bilde zufällt, — der Ausschnitt nimmt fast die halbe Bildbreite ein — läßt sich auf den zugrundeliegenden Typus des Büßers im Freien zurückführen. Dazu kommen niederländische Kleinteiligkeit und Gegenständlichkeit. Die das verandaartige Gemach ausfüllenden Dinge sollen möglichst prunkvoll, kostbar und glänzend sein. Die als Schreibtisch dienende Renaissancetruhe ist reich verziert, der Kreuzifixus ruht auf einem kunstvoll ornamentierten Fuß, von der Decke hängt ein goldgeschmiedeter Leuchterring herab, der Fußboden ist mit bunten Steinen ausgelegt, und künstliche Vasen und verstreute Blüten füllen den Vordergrund. Das gekauerte Hündchen und der Löwe, der aus einer Schale eben trinken will, sind genrehafte Einzelzüge.

Der Hieronymus im Gehäuse des Lorenzo Lotto (Hamburg, Kunsthalle) (Tafel LII B) vertritt die gleiche Stufe wie das Berliner Bild. Auch hier kniet der Büßende in einem Zimmer, in dem man eher Stuhl und Arbeitstisch erwarten müßte. Künstliche Stufen führen zu dem vordersten leeren Raume hinauf, durch dessen Tür man in einen zweiten hinein sieht, und durch diesen wieder auf einen Säulengang, — eine Aneinanderreihung, wie sie die Niederländer lieben. Der Raum selbst ist indessen ganz anders als der niederländischer Bilder: kein Vielerlei von Dingen, sondern kahle, glatte Wände, mit nur ein paar Büchern auf einem Wandbrett. In der Mitte des Raumes kniet Hieronymus, dunkel gegen den hellen Raum abgesetzt, in künstlicher, balancierender Stellung und in manierierter, kontrapostischer Wendung. Er ist halb nackt, weniger aus anatomischem als malerischem Interesse, mit weichen, kraftlosen Gliedern. Nicht die eigentliche Buße ist dargestellt, noch weniger geistige Arbeit, sondern das tatenlose Meditieren, das die Venezianer lieben.

Zahlreich sind in dieser Zeit venezianische Landschaftsbilder mit dem gedankenvoll-sinnenden Heiligen in der Felsenhöhle; der Schädel vertritt in ihnen die moralisierende Tendenz.

Eine letzte Gruppe von Halbfigurenbildern weist schließlich mehr noch als die übrigen nach Italien und läßt das niederländische Element ganz zurücktreten. Ein Bild des Pencz im Stuttgarter Museum (Tafel LI D)

mit Hieronymus als Halbfigur hinter einem schmalen Tisch hat mit dem niederländischen Genrebild nichts zu tun. Hier ist kein mit Beiwerk vollgestopftes Zimmer. Eine glatte seitliche Wand deutet den Raum nur eben an, während ein in beginnend barocker Diagonale in das Bild hereinhängender Vorhang Hintergrund und Abschluß hergibt. Das ist ein italienisches Motiv, ebenso wie der den Vorhang zusammenhaltende Putto. Hieronymus stützt den Arm auf eine Balustrade. In großer italienischer Kontrapost-Haltung wendet er sich dem Schädel zu. Die lehrhafte Geste fehlt, die Haltung ist lässig und kühl; man spürt die Verwandtschaft mit italienischen Zeitgenossen, mit Bildnissen des Vasari oder Bronzino. Wohl taucht der Löwenkopf groß aus dem Dunkel auf; er und der Schädel erinnern daran, daß Hieronymus gemeint ist. Aber die Beziehung zu dem kirchlichen Stoff ist äußerlich und zufällig. Dieser Hieronymus könnte ebensogut einer der von Pencz so oft gemalten Patrizier sein, die, in dunkle, kostbare Gewänder gekleidet, in vornehm nachlässiger Haltung verharren. Sie zeugen alle, ebenso wie das Hieronymusbild, von dem Bemühen des Künstlers, es den gleichzeitigen italienischen Schöpfungen der Michelangelo-Nachfolge gleichzutun.

Zusammenfassend sind es folgende Gesichtspunkte, die den manieristischen Darstellungen zu Grunde liegen: in ihnen allen macht sich eine moralisierende, lehrhafte Tendenz geltend, die dem Gedanken des Memento-mori Ausdruck gibt. Die Darstellung des Büßers wird mit der Gehäuse-darstellung kombiniert. Prunk und Beiwerk verleihen den Bildern repräsentierenden Charakter, welcher durch die große Pose des Heiligen, namentlich bei italienischen oder italienisch beeinflussten Werken, noch erhöht wird. — Alle diese Züge bedeuten einen Protest gegen die bürgerliche, intime Kunst des 15. Jahrhunderts und sind beginnender Ausdruck der erneuten Kirchlichkeit, welche die Gegenreformation wieder aufzurichten versucht. Der Barock bringt die Erfüllung.

V. AUSKLANG: NACHWIRKUNGEN DES THEMAS IM BAROCK.—
DIE NIEDERLÄNDISCHE MALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS
UND REMBRANDT.

Die manieristischen Bilder ließen bereits erkennen, wohin die Entwicklung des Hieronymusthemas im Barock sich wendet: Der Typus des büßenden Hieronymus löst den des Hieronymus im Gehäuse ab. Die manieristische Epoche suchte die getrennten Stoffe zu vereinen, indem sie am herkömmlichen Bildtypus festhält, ohne den eigentlichen intimen Sinn zu verstehen. Sie versucht sich zugleich an den neuen in Italien gewonnenen Errungenschaften, ohne diese sich voll auswirken zu lassen. Mit der beginnenden Barockkunst bricht die Entwicklung des Themas Hieronymus im Gehäuse ab, wenn auch einzelne Nachwirkungen in die barocken Bilder übergehen. Hieronymus der Büsser ist ein anderer als der Studierer der klassischen Zeit, und in der neuen Rolle rückt Hieronymus noch einmal in den Mittelpunkt der Heiligendarstellung. Bei allen großen Malern und Stechern der Barockzeit, beim späten Tizian, bei Carravaggio, den Caracci, Guercino und Guido Reni, bei Rubens, van Dyck, Ribera und den vielen ihrer Gefolgschaft, finden sich große Darstellungen des büßenden Hieronymus.

Der abgehärmte, asketische Büsser in der Einsamkeit der Wüste, aufgeschreckt von der Posaune des jüngsten Gerichts, ist ein Stoff, an dem sich alle aufgerissene Leidenschaft, gesteigertes Pathos und übersteigter Ausdruck der barocken Empfindung bewähren können. Der eigentliche Sinn für den in wilder Einöde sich selbst zerfleischenden Sünder wird nun erst lebendig. Die Figur herrscht und füllt mit ausladenden Bewegungen das Bildfeld. Künstlern wie Ribera bietet der Greisenkopf des Hieronymus zu Leidenschaftlichkeit und Vergeistigung des Ausdrucks Gelegenheit. Man bevorzugt das Thema des Büßenden auch deshalb, weil hier sich die Möglichkeit bietet, den nackten menschlichen Körper darzustellen, Kraft und Fülle zu entfalten und die reichsten Effekte aufeinanderstoßender Helligkeiten und Dunkelheiten an ihm zu erproben.

Aber trotz dieser ganz eindeutigen Absicht aller barocken Darstellungen gehen einige Elemente der intimen Kunst in die neuen kirchlichen,

monumentalen Schöpfungen über, nicht dissonierend wie in den manieristischen Werken, sondern zurückhaltend, ohne absichtliche Betonung und dem Figurenstil untergeordnet. Die Verbindung des Hieronymusstoffes mit der Gehäusedarstellung war in der vorausgehenden Epoche zu eng und die Darstellungen des Hieronymus im Gehäuse im 15. Jahrhundert zu verbreitet, als daß die Züge des intimen Heiligenbildes mit einem Male hätten völlig gelöscht werden können.

Statt des Landschaftsausschnittes wählt man gelegentlich den aus dem dunklen Hintergrund undeutlich sich lösenden Innenraumausschnitt, sodaß der helle nackte Körper des Büßers sich vor der dunklen Zimmerwand abhebt. Bei einem Hieronymusbild des Bloemaert (Wien, Gal. Harrach) (Tafel LII D) ist die Wirkung ganz auf das Figürliche gestellt und alles Licht auf dem mächtigen Oberkörper des Heiligen konzentriert. Die Haltung ist ausfahrend, angespannt und momentan. Hieronymus sitzt wohl über einem aufgeschlagenen Buch, aber die Hand hält inne im Schreiben und der Blick richtet sich aufwärts. So wenig es auch der Figur gegenüber ins Gewicht fällt, ist die Umgebung des Heiligen der Innenraum. Er sitzt in einer Zelle am Tisch, auf dem Bücher, Schädel und Schreibgerät stehen. Aber diese Dinge entbehren der deutlichen Schilderung früherer niederländischer Bilder und fügen sich dem malerischen Gesamtton der Darstellung ein.

Besonders beliebt sind Innenraumdarstellungen, um den Beleuchtungseffekt einer brennenden Kerze zu erzielen. Bei Honthorst und Dou finden sich viele derartige Bilder. — Kleine genrehafte Züge greifen auch in die reinen Landschaftsdarstellungen über. So hält auf einem Stich des Caracci der Heilige den Kneifer dicht vor die Augen, und die Hände blättern angelegentlich in den Seiten des Buches.

Die intimen Einzelzüge sind bei den Bildern des Frühbarock, namentlich bei holländischen Künstlern, verhältnismäßig häufig, auch ist Hieronymus da noch oft, trotz barocker Körperdarstellung, Denker und Gelehrter. Der Hochbarock überwindet die intimen Züge und prägt den endgültigen, unabhängigen von der vergangenen Epoche bestehenden rein figuralen, pathetischen Typus des büßenden Heiligen.

Die barocken Darstellungen sind eine Reaktion gegen die Verbürgerlichung der Kunst. Dagegen bedeutet die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts die auf die Reaktion folgende Wiederanknüpfung an die Kunst des 16. Jahrhunderts. Das gilt im allgemeinen von der vom 15. Jahrhundert vorausgeahnten Interieurmalerie, — das gilt auch von dem besonderen Fall des Aufhörens eines Themas und seiner Wiederaufnahme unter völlig ver-

änderten Bedingungen. Wölfflin¹⁾ schließt die Analyse des Dürer'schen Hieronymusstiches mit den Worten: „Allein die Entwicklung geht nicht weiter auf dieser Linie, und es dauert noch fast 100 Jahre, bis Rembrandt geboren werden konnte“.

Die holländische Kunst revolutioniert gegen die große Haltung der barocken Schöpfungen. In ihrem Streben nach ausführlicher Schilderung des individuellen, malerischen Raumes, in den die Menschen, selbst ein Stück dieses Raumes geworden, sich eingliedern, in ihrer Aneinanderfügung halb verborgener Räume mit Öffnungen und Durchblicken (P. de Hooch), in ihrem getreuen Abbilden der privaten und alltäglichsten Dinge des Menschen erscheint sie als Fortsetzerin der italienischen und niederländischen Frührenaissance und der Kunst Albrecht Dürers, und die Reaktion hat nicht verhindert, daß die Wiederanknüpfung an die Probleme zugleich Fortschritt bedeutet. Nur darin stehen die holländischen Werke für sich, daß der Zusammenhang mit der kirchlichen Tradition verloren ist. Man bedarf nicht mehr des heiligen Stoffes als Vorwand, wenn man die private Häuslichkeit schildern will.

Rembrandt allein greift den kirchlichen Stoff noch einmal auf, und bezeichnenderweise geht eines seiner Hieronymusblätter unter dem Namen „in Dürers Geschmack“ (B. 104). Hieronymus ist der einzige Heilige, den Rembrandt häufiger einzeln dargestellt hat. Eine ganze Reihe Darstellungen von Astrologen, Philosophen, Greisen in nachdenklicher Stellung, vertieft in Bücher, sind in der Stimmung verwandt. Sie alle zeigen den Menschen in intensiver, geistiger Beschäftigung, allein mit sich selbst und der Umwelt entrückt.

Die Mehrzahl der Hieronymusblätter stellt den Heiligen inmitten der Landschaft dar (B. 100—107), teils im Gebet, zumeist aber in stiller Beschaulichkeit, an irgend einem abgelegenen, einsamen Platz, dessen Eingang der Löwe hütet. Nur auf einer Radierung von 1642 (B. 105), aus der Zeit, wo Rembrandt am intensivsten den Problemen des Verwobenseins von Figur und Raum nachgeht, greift er das Thema des Heiligen im Gehäuse auf und läßt Hieronymus am Tisch in einem von einem seitlichen Fenster schwach erhellten, hallenartigen Gemach sitzen, aus dessen Dunkelheit sich nur mühsam die Umrisse der kleinen Figur und der Gegenstände lösen. Es ist fast dieselbe Komposition wie bei einem zeitlich vorangehenden Gemälde eines nachdenkenden Philosophen (um 1633. Louvre. Bode 121), wo die Figur im Verhältnis zum Raum noch kleiner ist als auf dem Stich. Es ist beide Male dasselbe dunkle Gemach mit der gewundenen Treppe und dem seitlichen Fenster, auf dem Gemälde alles etwas faßbarer und architektonischer gebaut, auf der Radierung mit der noch unverkennbareren Absicht, alle Architektonik fallen zu lassen.

¹⁾ Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. 4. Aufl. 1920, S. 214. —

Bei Rembrandt hat das Thema des Heiligen im Gehäuse seine Sonderstellung aufgegeben. Auf den Hieronymusblättern ist dasselbe Streben wie auf denen eines Faust, eines Philosophen oder eines porträtierten Zeitgenossen: alle Grenzen zerfließen zu lassen und den Menschen einzubeziehen in jene dämmernde Atmosphäre des Raumes, die Gegenstände und Personen in sich aufsaugt. Deshalb ist – künstlerisch betrachtet – nicht allein das eine Blatt mit Hieronymus im Zimmer die Fortsetzung und in gewissem Sinne die Vollendung dessen, was Dürer begann, sondern alle Blätter Rembrandts, welche die einzelne Gestalt mit dem sie umgebenden Raum eins werden lassen, bedeuten die letzte Erfüllung des Themas. Am deutlichsten ist dies bei Blättern wie den Porträts des Abraham Francen (B. 273), des Jan Six (B. 285) und der Radierung des Faust in der Studierstube (B. 270).

Bei Dürer war der Raum zwar auch lichterfüllt, aber dieses Sonnenlicht ist nur eines der Mittel, auf denen die heimliche Stimmung des Blattes beruht; die festgefügte Architektonik und die vielen kleinen alltäglichen Dinge tragen ebenso ihr Teil dazu bei. Bei Rembrandt sind die den Raum gliedernden, den Raum bestimmenden Linien verwischt, die einzelnen Gegenstände sind kaum mehr kenntlich, und der ganze Raum ist mitsamt der Figur in ein einheitliches Dämmer getaucht, welches allein von dem hereinbrechenden Licht Bewegung und Leben erhält.

Aber wir sind in einer neuen Zeit. Die Blätter stehen in keiner Beziehung zur Kirche oder zu religiösem Erleben. Das Thema des „Heiligen im Gehäuse“ hat sein Ende erreicht.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

- Tafel XXXVII. A. Giotto, Teilstück aus der Umrahmung der Arenafresken in Padua. (Alinari).
 B. Mantegna, S. Ambrosius. Fresko. Padua, Kirche der Eremitani. (Anderson).
 C. Theoderich von Prag, S. Ambrosius. Aus der Karlsteiner Kreuzkapelle. (Österreichische Lichtbildstelle).
- Tafel XXXVIII. A. Tommaso da Modena, S. Hieronymus. Fresko. Treviso, S. Niccolò. (Alinari).
 B. Oberitalienischer Meister, S. Hieronymus. Fresko. Verona, S. Fermo. (Alinari).
- Tafel XXXIX. A. Melozzo da Forli, S. Marcus. Rom, S. Marco. (Anderson).
 B. Masolino, S. Hieronymus. Fresko. Castiglione d' Olona, Baptisterium. (Brogi).
- Tafel XL. A. Antonello da Messina, S. Hieronymus. London, Nationalgalerie. (Hanfstaengl).
 B. Neapler Meister, S. Hieronymus. Neapel, Nationalmuseum. (Alinari).
 C. Sienesischer Meister, S. Hieronymus. Altarpredella. Siena, Domopera.
- Tafel XLI. A. Unbekannter französischer Meister, S. Hieronymus. Federzeichnung. Paris, Nationalbibliothek.
 B. Unbekannter Meister, S. Hieronymus. Bleistiftzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett.
- Tafel XLII. A. Petrus Christus, S. Hieronymus. Detroit, Museum.
 B. Thomas von Aquino. Miniatur aus den „Heures de Turin“.
- Tafel XLIII. A. Sogen. Meister des Todes Mariä, S. Hieronymus. Kupferstich. Lehrs 5.
 B. Niederländischer od. Kölner Meister, S. Hieronymus. Köln, Sammlung Schnitzler.
- Tafel XLIV. A. S. Hieronymus. Holzschnitt. Schreiber 1546.
 B. S. Hieronymus. Holzschnitt. Schreiber 1534.
 C. S. Hieronymus. Holzschnitt. Schreiber 1533.
 D. S. Hieronymus. Schrotblatt. Schreiber 2675.
- Tafel XLV. A. Ghirlandaio, S. Hieronymus. Fresko. Florenz, Ognissanti. (Alinari).
 B. Botticelli, S. Augustinus. Fresko. Florenz, Ognissanti. (Alinari).
- Tafel XLVI. A. Tura, S. Hieronymus. Ferrara, Pinakothek. (Anderson).
 B. Oberrheinischer Meister, S. Hieronymus. Frankfurt a. M., Städel'sches Institut. (F. Bruckmann A.-G.).
 C. Kreis des Botticelli, S. Augustinus. Florenz, Uffizien. (Brogi).
 D. Pacher, S. Hieronymus. Aus dem Kirchenväteraltar. München, Alte Pinakothek. (Dr. Stoedtner).

- Tafel XLVII. A. Mainfränkischer Meister, S. Hieronymus. Altarflügel. München, Alte Pinakothek.
 B. S. Hieronymus. Holzschnitt. Schreiber 1527.
 C. Memling, S. Hieronymus. Altarflügel. Lübeck, Dom.
 D. Unbekannter norddeutscher Meister, S. Hieronymus. Predellenmittelstück eines Schnitzaltars. Lübeck, Kirche des Heiligen-Geist-Hospitals.
- Tafel XLVIII. A. Carpaccio, S. Hieronymus. Venedig, Scuola degli Schiavoni. (Alinari).
 B. Catena (?), S. Hieronymus. London, Nationalgalerie. (F. Bruckmann A.-G.).
- Tafel XLIX. A. Dürer, S. Hieronymus. Holzschnitt von 1492. Schreiber 4227.
 B. Dürer, S. Hieronymus. Holzschnitt von 1511. B. 114.
 C. Dürer, S. Hieronymus. Federzeichnung. L. 175. Berlin, Kupferstichkabinett.
 D. Dürer, S. Hieronymus. Kupferstich von 1514. B. 60.
- Tafel L. A. Cranach, Kardinal Albrecht als heiliger Hieronymus. Darmstadt, Gemäldegalerie.
 B. Wierix, S. Hieronymus. Kupferstich. Nach Martin de Vos.
 C. Steenwijk, S. Hieronymus. Cassel, Gemäldegalerie. (Julius Bard).
- Tafel LI. A. Unbekannter niederländischer oder deutscher Meister, S. Hieronymus. Dresden, Gemäldegalerie. (F. Bruckmann A.-G.).
 B. Kreis des Quentin Massys, S. Hieronymus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
 C. Dürer, S. Hieronymus. Lissabon, Gemäldegalerie. (E. A. Seemann).
 D. Pencz, S. Hieronymus. Stuttgart, Gemäldegalerie.
- Tafel LII. A. Lucas van Leyden, S. Hieronymus. Kupferstich. B. 114.
 B. Lorenzo Lotto, S. Hieronymus. Hamburg, Kunsthalle. (Dr. Stoedtner).
 C. Unbekannter niederländischer Meister, S. Hieronymus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.
 D. Bloemaert, S. Hieronymus. Wien, Galerie Harrach.

VERZEICHNIS DER DARSTELLUNGEN.

Das nachfolgende Verzeichnis, nach den Kapiteln der Arbeit geordnet, gibt für jedes Kapitel an:
 unter a) sämtliche im Text und in den Anmerkungen herangezogenen Darstellungen,
 unter b) die wichtigsten Darstellungen aus dem fast unüberschaubaren Gesamtmaterial, das in der Arbeit nicht behandelt werden konnte. Ein Teil davon wurde erst bei der Drucklegung wegen Raummangels aus dem ursprünglich umfangreicheren Text gestrichen.

Wo sich keine besondere Bezeichnung findet, handelt es sich bei Einzeldarstellungen um eine Darstellung von „Hieronymus im Gehäuse“, bei Freskenzyklen um die Darstellung der vier Evangelisten oder Kirchenväter.
 Venturi = Adolfo Venturi, *L'Arte a San Gerolamo*. Milano 1920.

- I, 1. a: Fresken der Spanischen Kapelle mit der Darstellung der Tugenden und der freien Künste. Florenz, Santa Maria Novella. S. 182.
 Tugenden und freie Künste. Skulpturen vom Westportal in Chartres. S. 182.
 Virgil. Miniatur aus „Virgilio Opera“. Vatican. Bibliothek. S. 182.
 Hieronymus. Miniatur aus „Hieronymi Epistolae“. Petersburg. S. 182.
 Fresken des Vierungsgewölbes der Oberkirche in Assisi. S. 183.
 Fresken im Eingangsjoch des Langhauses der Oberkirche in Assisi. S. 183.
 Diptychon mit den Bildnissen dreier Kirchenväter. Brescia, Stadtmuseum. S. 183.

- I, 1. b: Reliefs am Campanile in Florenz mit den Darstellungen der gesamten menschlichen Tätigkeit. Wiener Jahrbuch XVII, Fig. 13, 14, 24.
 Säulenkapitelle am Dogenpalast in Venedig mit den Gelehrten des Altertums. Photogr. Alinari 12585.
 Hieronymus. Miniatur eines Münchener Evangelienbuches. (Clm. 14267). Swarzenski, Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des roman. Stils. Leipzig 1913. Tf. 65.
 Fresken in der Kirche zu Dochiariu. H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1924. Tf. 16.
 Fresken in Sa. Maria in porto fuori bei Ravenna. Venturi Fig. 10.
 Fresken in Tolentino (Annähernd Kopie der vorigen). Venturi, Storia dell' Arte Italiana V, Fig. 677.
 Fresken in Atri (Abbruzzen) Venturi Fig. 160.
- I, 2. a: Giotto, Fresken der Arenakapelle, Padua. S. 183.
 Simone Martini, Umrahmung der Maestà im Pal. Pubblico in Siena. S. 184.
 Spinello Aretino, Fresken im Pal. Pubbl. in Siena. S. 184.
 Spinello Aretino, Fresken im Campo Santo, Pisa. S. 184.
 Luca di Tommè, Altar der Galerie Siena. S. 184.
 Malereien der Karlsteiner Kreuzkapelle. S. 184.
 Fresken der Kapelle S. Felice in S. Antonio, Padua. S. 186.
 Fresken von S. Giorgio bei S. Antonio, Padua. S. 186.
 Fresken des Baptisteriums, Padua. S. 186.
 Fresken am Gewölbe der Mantegnakapelle in der Kirche der Eremitani, Padua. S. 186.
 Fresken der Apsis, ebenda. S. 187.
 Fresken von S. Niccolò in Treviso. S. 187.
 Fresken von S. Fermo in Verona. S. 188.
 Masolino, Fresken des Baptisteriums von Castiglione d' Olona. S. 189.
 Hieronymusaltar der Galerie Padua. S. 189.
 Melozzo da Forli, S. Marco. Rom, S. Marco. S. 189.
 Antonello da Messina, Tafelbild. London, Nationalgalerie. S. 190.
 Flandrisch-Neapolitanischer Meister, Tafelbild. Neapel, Nationalmuseum. S. 191.
 Sienesischer Meister, Altarpredella. Siena, Domopera. S. 192.
 Petrarca in der Studierstube. Fresko in Padua, Sala dei Giganti. S. 192.
 Petrarca in der Studierstube. Miniatur. Darmstadt, Landesbibliothek. S. 192.
- I, 2. b: Guariento, Johannes Ev. Padua, Galerie. Photogr. Alinari 19477.
 Giovanni di Paolo (?), S. Marcus. Siena, Galerie. Photogr. Lombardi.
 Giovanni di Paolo (?), S. Matheus. Budapest, Museum für schöne Künste. Katalog der Gemäldegalerie von 1916. S. 51.
 Giovanni di Paolo, Hieronymus in ganzer Figur am Pult. Siena, Galerie. Phot. Alinari 36672.
 Giovanni di Paolo, Miniatur. Abb. in L'Arte, Annata XXVI. Fasc. V. Roma 1923. Fig. 4.
 Hieronymusbild der Sammlung Fornari in Fabriano. Venturi, Fig. 156.
 Fresken von Sant Eustorgio, Portinarikapelle. Venturi, Fig. 13.
 Fresken in Deutschnofen in Tirol. Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei II. Abb. 298, 299.

- Sano di Pietro, Predella mit Augustin im Gehäuse. Paris, Louvre. Photogr. Alinari 23029.
- Bianchi Ferrari, Predella mit Hieronymus in der Zelle. Modena, S. Pietro. Venturi, Fig. 81.
- Boccaccio in einer Bibliothek. Miniatur. Illustrations of one hundred manuscripts in the Library of Henry Yates Thompson. London 1912. S. 28.
- I, 3. a: Federzeichnung. Paris, Nationalbibliothek. S. 194.
 Bleistiftzeichnung. Berlin, Kupferstichkabinett. S. 195.
 Thomas von Aquino in seiner Zelle. Miniatur aus den „Heures de Turin“. S. 196.
 Petrus Christus, Tafelbild. Detroit, Museum. S. 196.
 Niederländischer oder Kölner Meister, Tafelbild. Köln, Sammlung Schnitzler. S. 199.
- I, 3. b: Kardinal Hugues de Lusignan, Miniatur (Mit Anklängen an Hieronymusdarstellungen). Couderc, Album de Portraits pl. LXVII.
 Hieronymus in der Zelle mit zwei Mönchen. Miniatur aus den „Heures de Turin“. Hrsg. von Durrieu. Tf. XLV.
 Hieronymus in der Zelle, federprüfend. Miniatur aus den „Miracles de Notre Dame“. Reproduction des 59 miniatures |du manuscrit français 9198 de la Bibl. nat. Pl. 2.
 Aragonesischer Meister, Triptychon mit Hieronymus im Gehäuse. Abb. Querschnitt, April 1926. Nach S. 280.
 S. Augustin. Tucheraltar in Nürnberg. Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916. Abb. 51.
 Konrad Witz, Augustin. Dijon, Museum. Cicerone, November 1924. Aufsatz von Raeber mit Abb.
- I, 4. a: Jacopo della Quercia. Altarpredella in S. Frediano. Relief. S. 201.
 Exk.] Elfenbeinfigur im Louvre. S. 201.
 Hieronymus im Freien mit Pult und Laterne. Holzschnitt. Schreiber 1546. S. 202.
 Hieronymus vor einem Kapellchen. Holzschnitt. Schreiber 1534. S. 202.
 Sandsteinrelief im ehemaligen Klosterhof Tüchelhausen (Unterfranken). S. 202.
 Hieronymus in der Kirche mit dem auf die Wundmale weisenden Christus, Schreiber 1533. S. 203.
 Hieronymus auf einer blumigen Wiese vor seinem Haus. Schrotblatt. Schreiber 2675. S. 203.
 Meister des Todes Mariä, Hieronymus im Zimmer. Kupferstich. Lehrs 5. S. 203.
 Hieronymus dornausziehend und Hieronymus Buße tuend. Zwei Darstellungen auf einem Blatt. Holzschnitt. Schreiber 1537. S. 204.
 Dieselbe Darstellung, doch Hieronymus unter einem Baldachin. Holzschnitt. Schreiber 1530. S. 204.
- I, 4. b: Hieronymus dornausziehend. Figürlicher Schmuck eines Kapitells der Kathedrale Exk.] Autun. Photogr. Marburger Kunstgeschichtl. Seminar.
 Konsolen der Trazegnieskapelle in Hal. R. Hamann, Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal. Belgische Kunstdenkmäler IX. München 1922. Abb. 257–260.
 Kirchenväter am Taufbecken der Haler Taufkapelle. Hamann a. a. O. Abb. 261.
 Kreuzarme des Kruzifixus in Hal. Hamann a. a. O. Abb. 255 ff.
 Bellano, Bronzestatue. Schottmüller, Bronze. Abb. 79.

- Süddeutsche Alabastergruppe. Swarzenski, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts. Stadeljahrbuch I. Abb. 21.
- Hieronymus im Freien mit Vogel. Holzschnitt. Schreiber 1535. Lehrs, Holzschnitte im Berliner Kupferstichkabinett. Nr. 115. Tf. IX. (Schreiber 1535 und 1536 nahestehend).
- Hieronymus stehend im Zimmer. Holzschnitt. Schreiber 1549. Bouchot, Les 200 Incunables xylographiques du département des estampes. Pl. 61, Nr. 116.
- Hieronymus vor seinem Kloster. Holzschnitt. Schreiber 1551. Heitz-Baumeister, Formschnitte in der Univ.-Bibliothek München. Straßburg 1920. Nr. 5.
- Hieronymus auf einer Bank, links das Lesepult. Holzschnitt. Schreiber 1553. Kristeller, Holzschnitte im Berliner Kupferstichkabinett, 2. Reihe, Nr. 157. Tf. LXXVIII.
- Hieronymus in einer offenen Laube. Holzschnitt. Schreiber 1558. Kristeller a. a. O. 2. Reihe. Nr. 158. Tf. LXXIX.
- Hieronymus am Pult. Holzschnitt. Schreiber 1564. Heitz-Schreiber, Holzschnitte in der graphischen Sammlung München. Straßburg 1912. Nr. 54.
- Hieronymus am Pult, hinter einem Vorhang. Schrotblatt. Schreiber 2684. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmäler des Holz- und Metallschnittes in München. Nürnberg 1884, Abb. Nr. 31.
- Meister mit den Bandrollen, Hieronymus im Zimmer. Kupferstich. Lehrs 67. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1912. S. 4 mit Abb.
- Meister der Liebesgärten, Hieronymus unter einer architektonischen Bekrönung. Kupferstich. Lehrs 18.
- II, 2. a: Ghirlandaio, Fresko der Kirche Ognissanti, Florenz. S. 206.
- Botticelli, Augustin im Gehäuse. Ebenda. S. 207.
- Matteo di Giovanni, Tafelbild. Florenz, Avv. Cecconi. S. 208.
- Bonfigli, Altarbild von S. Pietro, Perugia. S. 208.
- Sigismondo a Ferrara, Miniatur eines Hieronymianischen Evangelienkommentars. S. 208.
- Italienische Buchholzschnitte. S. 208.
- Botticelli (?), Augustinus im Gehäuse. Florenz, Uffizien. S. 208.
- Tura, Hieronymus unter einem Renaissancebogen. S. 209.
- Justus von Gent und Melozzo da Forlì, Halbfigurenbilder berühmter Männer aus der Studierstube des Federigo von Urbino. S. 209.
- Signorelli, Halbfigurenbilder berühmter Männer im Dom zu Orvieto. S. 210.
- Strigel, Halbfigurenbilder von Propheten in der Augsburger und Stuttgarter Galerie. S. 210.
- II, 2. b: Lazzaro Bastiani, Hieronymus thronend. Venedig. Venturi Fig. 31.
- Giovanni Santi, Hieronymus thronend. Vaticanische Pinakothek. Venturi Fig. 158.
- Niccolò Alunnò, Altar mit Hieronymus lesend inmitten der Adoranten. Rom, Gal. Corsini. Photogr. Anderson 4965.
- Basaïti, Verherrlichung des Ambrosius. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Venturi Fig. 30.
- Carpaccio, Sa. Conversazione mit dem lesenden Hieronymus. Venedig, Akademie. Venturi Fig. 40.
- Bramante, Halbfigurenbilder von Philosophen. Mailand, Brera. Venturi, Storia dell' arte ital. VII, 2. S. 113.

- Zenale und Butinone, Altar in Treviglio mit den Halbfigurenbildern der Kirchenväter. Venturi, Fig. 87.
- II, 3. a: Pacher, Kirchenväter des Welsberger Bildstockes. S. 211.
 Meister E. S., Patene. Kupferstich. Lehrs 149. S. 211.
 Pacher, Fresken der Sakristei in Neustift. S. 211.
 Pacher, St. Wolfgang Altar. S. 211.
 Pacher, Kirchenväteraltar in München, A. Pinakothek. S. 212.
 Hieronymus am Tisch. Schrotblatt. Schreiber 2681. S. 213.
 Oberrheinischer Meister um 1480. Tafelbild. Frankfurt a. M., Städel'sches Institut. S. 213.
 Rueland Frueauf, Tafelbild. Wien, Sl. Figdor. S. 213.
 Salzburger Meister, Zwei Tafelbilder. Berlin, Sl. Lindenau. S. 213.
 Mainfränkischer Meister, Altarflügel. München, A. Pinakothek. S. 213.
 Hieronymus stehend, Holzschnitt. Schreiber 1527. S. 214.
 Hieronymus stehend, plastische Figur. Köln, Schnütgenmuseum. S. 215.
 Hochaltar der Stiftskirche zu Oehringen. S. 215.
 Hieronymus stehend. Dalmatika von St. Stephan in Mainz. S. 215.
 Memling, Flügelaltar im Lübecker Dom. S. 215.
 Meister des Bartholomäusaltars, Kreuzigungsbild mit dem dornausziehenden Hieronymus. S. 216.
 Buchholzschnitte der Frühdrucke. S. 216.
 Glasfenster der Lübecker Marienkirche. S. 216.
 Greveradenaltar mit Hieronymus unterm Kreuze Christi. Lübeck. Marienkirche. S. 216.
 Lübecker Bibel. S. 216.
 Altarpredella der Kirche des Heiligen-Geist-Hospitals, Lübeck. S. 217.
- II, 3. b: Strigel, Der hlg. Servatius im Gehäuse. München, A. Pinakothek. Photogr. Bruckmann.
 Süddeutscher Flügelaltar mit Hieronymus im Gehäuse auf der Mitteltafel. Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Photogr. i. Bes. der Verf.
 Salzburger Meister, Hieronymus die Feder prüfend. Halbfigur. Salzburg, Galerie des Stiftes von St. Peter. Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei. I, Abb. 186.
 Hieronymus lesend unter einem Baldachin. Holzschnitt. Schreiber 1552. Weigel-Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst. Leipzig 1866. Tf. 72.
 Kirchenväter und Evangelisten, je zwei und zwei am Tisch sitzend. Schnitzfiguren. Hannover, Provinzialmuseum. Photogr. im Bes. der Verf.
- III, 2. a: Carpaccio, Szenenbilder aus dem Leben des hlg. Hieronymus im Oratorium der Scuola degli Schiavoni, Venedig. S. 219.
 Catena (?), Tafelbild. Je ein Exemplar in London (Nationalgalerie) und Frankfurt a. M. (Städel'sches Institut). S. 220.
- III, 2. b: S. Hieronymus im Gehäuse. S. Augustinus im Gehäuse. Gegenstücke. Sakristei von S. Giovanni Chrisostomo, Venedig. (Catena nahestehend). Photogr. Osvaldo Böhm, Venedig.
 Pinturicchio, Hieronymus am Pult, vor einigen Zuhörern predigend. Kat. Wallraf-Richartz-Mus. von 1915, Nr. 529a mit Beschreibung.
 Pisanello-Schule, Hieronymus meditierend in einer Felsgrotte. London, Nationalgalerie. Venturi Fig. 13.

- Giambellino, Hieronymus lesend im Freien. Venedig, 'San Giovanni Chrisostomo. Venturi Fig. 45.
- Derselbe. Hieronymus lesend in Felsenhöhle. London, Nationalgalerie. Venturi Fig. 47.
- Montagna, Hieronymus meditierend. Rechts im Hintergrund das Kloster. Bergamo, Sl. Morelli. Venturi Fig. 51.
- Buchholzschnitt einer Epistel des Frater Hieronymus de Ferrara. Florenz 1496. Expl. Ulm, (In enger Anlehnung an Catena) Photogr. i. Bes. der Verf.
- III, 3. a: Dürer, Baseler Holzschnitt. Schreiber 4227. S. 222.
- Holzschnitt des Biblia latina von 1495. Schreiber 3470. S. 224.
- Holzschnitt einer Bibel von 1497. Schreiber 3471. S. 224.
- Ambrosius im Gehäuse, Titelholzschnitt der „S. Ambrosii Opera“. Schreiber 3264. S. 224.
- Dürer, Holzschnitt von 1511. B. 114. S. 224.
- Dürer, Federzeichnung. Mailand. Ambrosiana. S. 225.
- Dürer, Kupferstich von 1514. B. 60. S. 226.
- Dürer, Federzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett. S. 228.
- Jacopo de Barbari, Kupferstich. B. 7. S. 228.
- Cranach, Kardinal Albrecht als hlg. Hieronymus. Tafelbild. Darmstadt, Gemäldegalerie. S. 229.
- Wolfgang Stuber, Luther als Hieronymus in der Zelle. Kupferstich. B. 2. S. 230.
- Monogrammist C. S. (Conrad Saldörffer?) S. Eligius in der Werkstatt. Kupferstich. Passavant 4. S. 230.
- Hans Springinklee, Buchholzschnitt für die Koberger'sche Bibel. Passavant 64. S. 230.
- Hans Brosamer, S. Marcus im Gehäuse. Holzschnitt. B. 10. S. 230.
- Schäufelein, Die Evangelisten in ihren Gehäusen. Holzschnittfolge. Passavant 151. S. 230.
- H. S. Beham, Titelholzschnitt mit den 4 Evangelisten in den Eckfeldern. Pauli 276. S. 230.
- Hans Brosamer, Die Evangelisten in ihren Gehäusen. Holzschnittfolgen. B. 8–10. Passavant 22–25. S. 230.
- H. S. Beham, Holzschnitt. Pauli 893. S. 231.
- Wierix, Stichfolgen mit den Evangelisten und Kirchenvätern. (Nach Martin de Vos). Alwin 758. S. 231.
- Hendrick van Steenwijk, Tafelbild. Cassel, Gemäldegalerie (Wdh. Siena, Galerie). S. 231.
- Franz Pforr, Sulamith und Maria. Tafelbild. Berlin, Sl. Kaufmann. S. 231.
- Theodor de Bry, Kupferstich. Heller 2310. S. 231.
- Crispin de Passe, Kupferstich. Heller 2307, Franken 244. S. 231.
- Meister J. B., Kupferstich. B. 7. S. 231.
- III, 3. b: Springinklee, Hieronymus schreibt seine heiligen Bücher. B. 57.
- Cranach, Hieronymus am Schreibtisch im Freien. Berlin, Kaiser Friedr. Museum. Photogr. Dr. Stoedtner 24621.
- Cranach, Kardinal Albrecht als schreibender Hieronymus im Freien. Berlin, Kaiser Friedr. Mus. Vgl. Glaser, Lucas Cranach. Lpz. 1921. S. 227.
- Monogrammist C. G. (?), Hieronymus schreibend, Kupferstich. B. VII, p. 472.

IV,2.a: Unbek. Meister, Hieronymus in Halbfigur. Tafelbild. Dresden, Gemäldegalerie. S. 235.

Hans Sebald Beham, Kupferstich. Pauli 63. S. 235.

Altdorfer, Hieronymus an einer Mauer vorbeiwandernd. Kupferstich. B. 22. S. 236.

Dürer, Gemälde in Lissabon. S. 236.

Dürer, Studien zu dem Gemälde in Lissabon. S. 236.

Roymerwale, Tafelbild. Sign. u. Dat. 1521. Madrid, Prado. S. 236.

Massys-Schule. Tafelbild. Wien, Gemäldegalerie. S. 237.

Massys-Schule. Tafelbild. Berlin, Kaiser Friedr. Museum. S. 237.

Lucas van Leyden, Kupferstich. B. 114. S. 238.

Niederländischer Manierist, Hieronymus vorm Kruzifixus. Berlin, Kaiser Friedr. Museum. S. 239.

Lorenzo Lotto, Hieronymus büssend im Zimmer. Hamburg, Kunsthalle. S. 239.

Pencz, Hieronymus in Halbfigur. Stuttgart, Gemäldegalerie. S. 239.

IV,2.b: Hieronymus in Halbfigur. Massysgruppe.

Expl. in Douai, Museum. Abb. im Kat. der Ausstellung in Valenciennes 1918. Nr. 304. (Komposition genau übereinstimmend mit dem signierten Bild des Roymerwale im Prado).

Expl. in Turin, Sl. Graf d' Arrache.

Expl. in Wien, Gemäldegalerie.

Hieronymus in Halbfigur. Dürergruppe.

Expl. in Hannover, Landesmuseum. Photogr. Dr. Stoedtner 18322.

Expl. in Nürnberg, Germanisches Museum.

2 Exple. in Lübeck, St. Annenkloster.

Expl. in Wörlitz, Gotisches Haus.

Expl. in Xanten, Dom, Kapitelsaal.

Expl. in Schloß Harff, Kr. Bergheim. Sl. Graf Mirbach. Abb. in „Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz“, IV. Band, Teil III, Tafel IX.

Expl. in Florenz, Uffizien. Photogr. Brogi 14665.

Expl. in Genua, Pal. Rosso.

Expl. in Parma, Galerie.

Expl. in Modena, Galerie.

Expl. im Schloß der Isola Bella.

Expl. in Rom, Akademie di S. Luca. Photogr. Alinari 7124.

Expl. in Rom, Galerie Doria.

Expl. Ehem. Sammlung Levezow. Versteigert Lepke, Berlin 1900.

Hieronymus in Halbfigur. Der Büsser im Gehäuse.

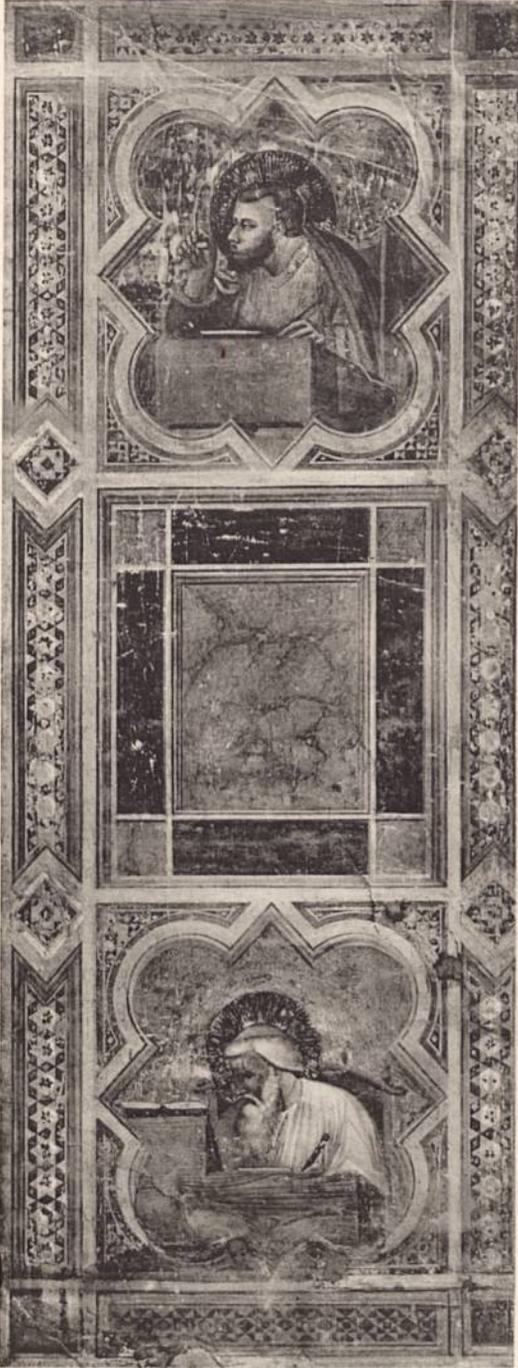
Expl. in Prag, Rudolfinum.

Expl. in Salzburg.

Ausklang: Bloemaert, Hieronymus als Büsser. Halbfigur. Wien, Galerie Harrach. S. 242.

Rembrandt, Hieronymusdarstellungen. B. 100–107. S. 243.

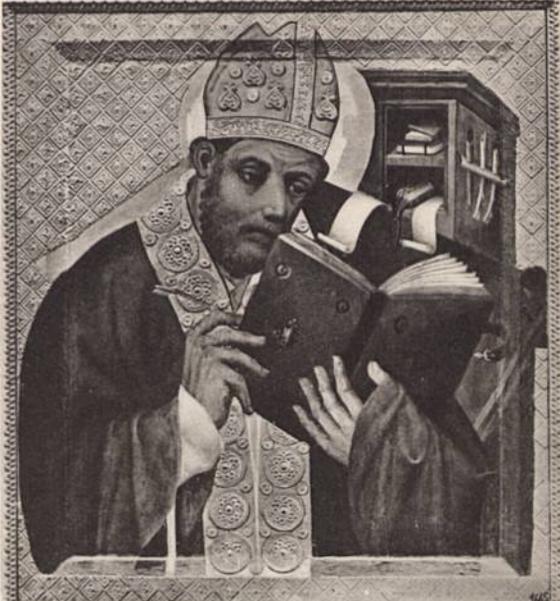




A

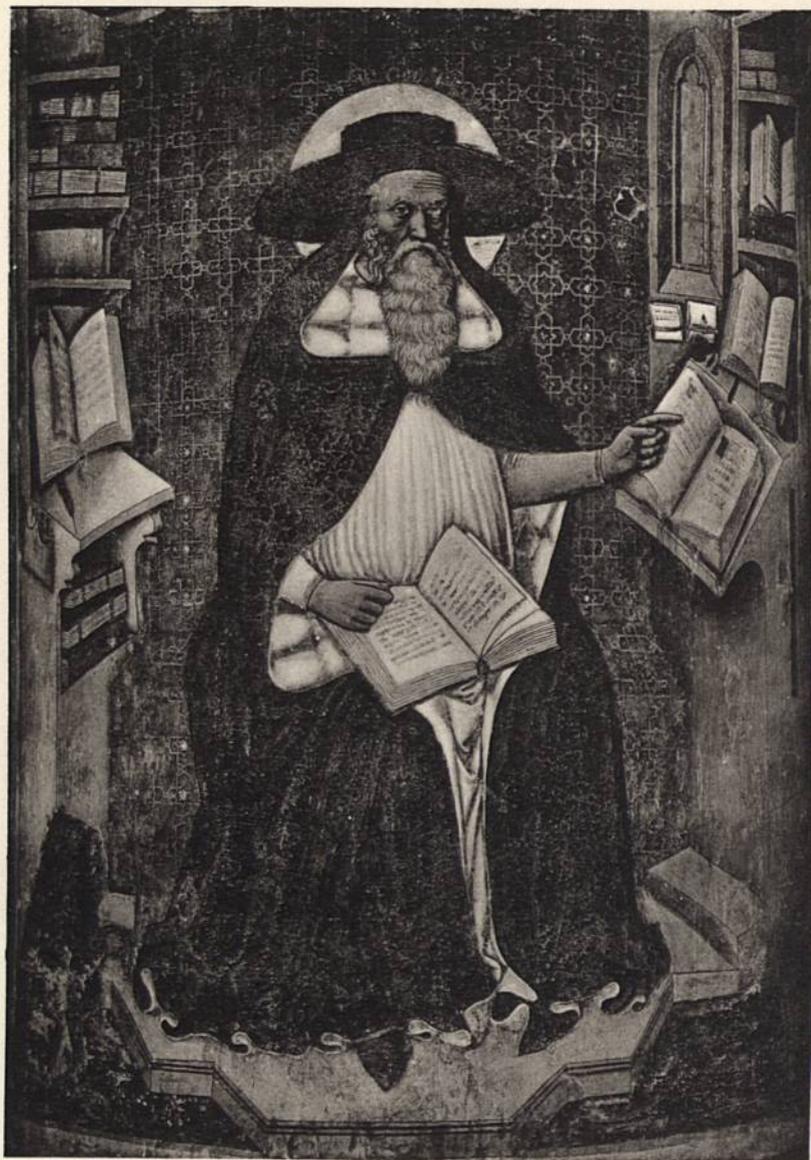


B



C



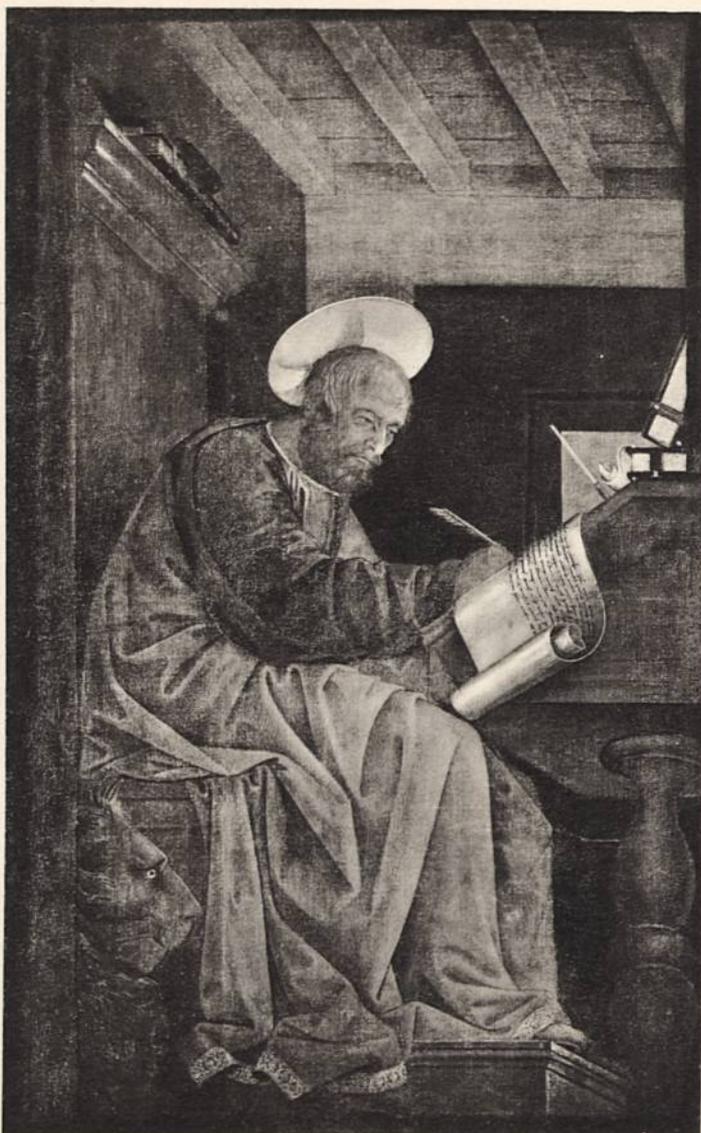


A

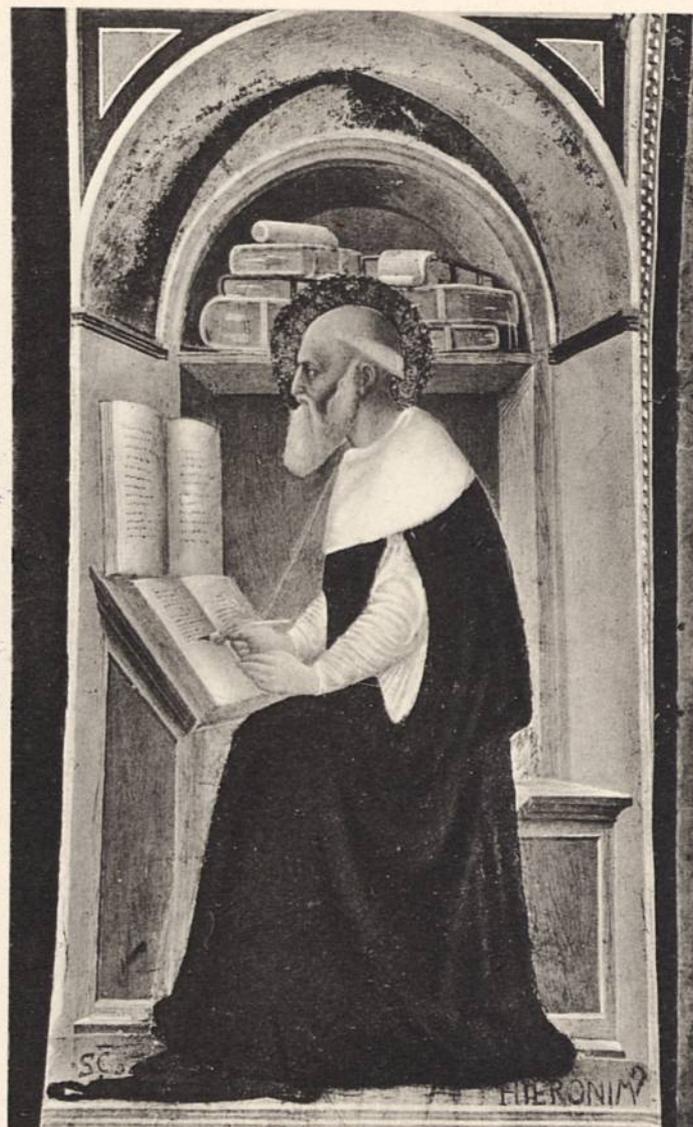


B



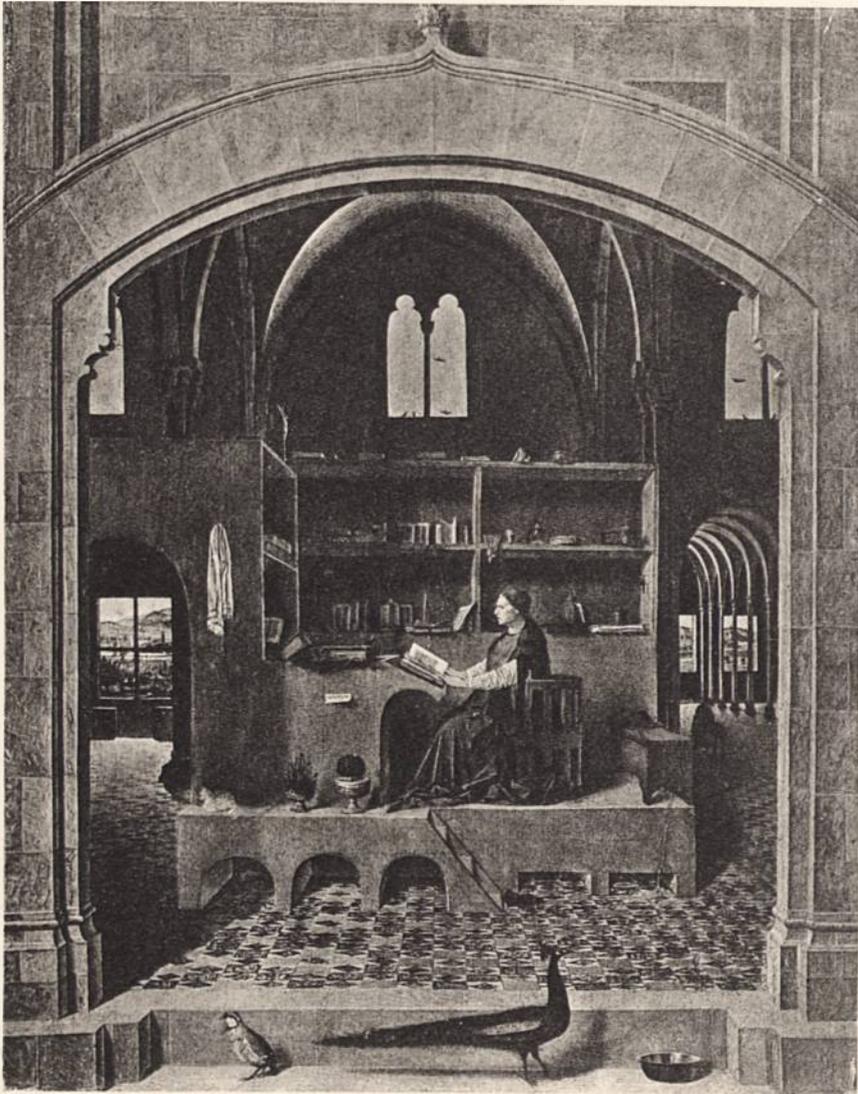


A



B





A

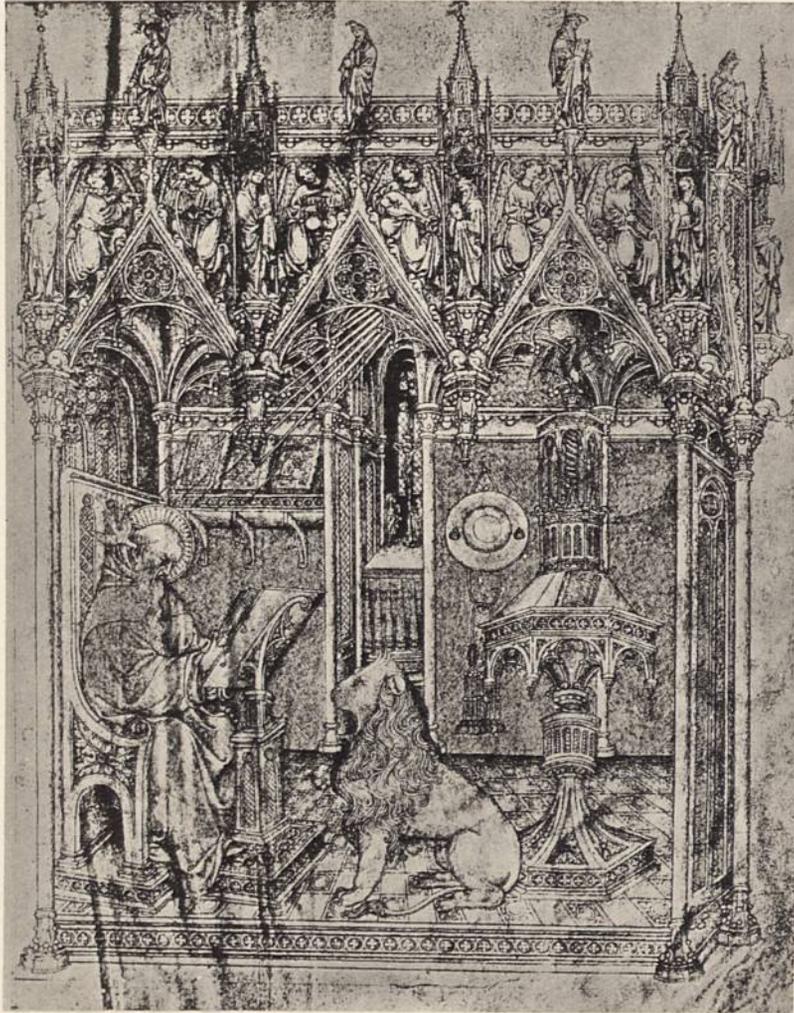


B



C





A

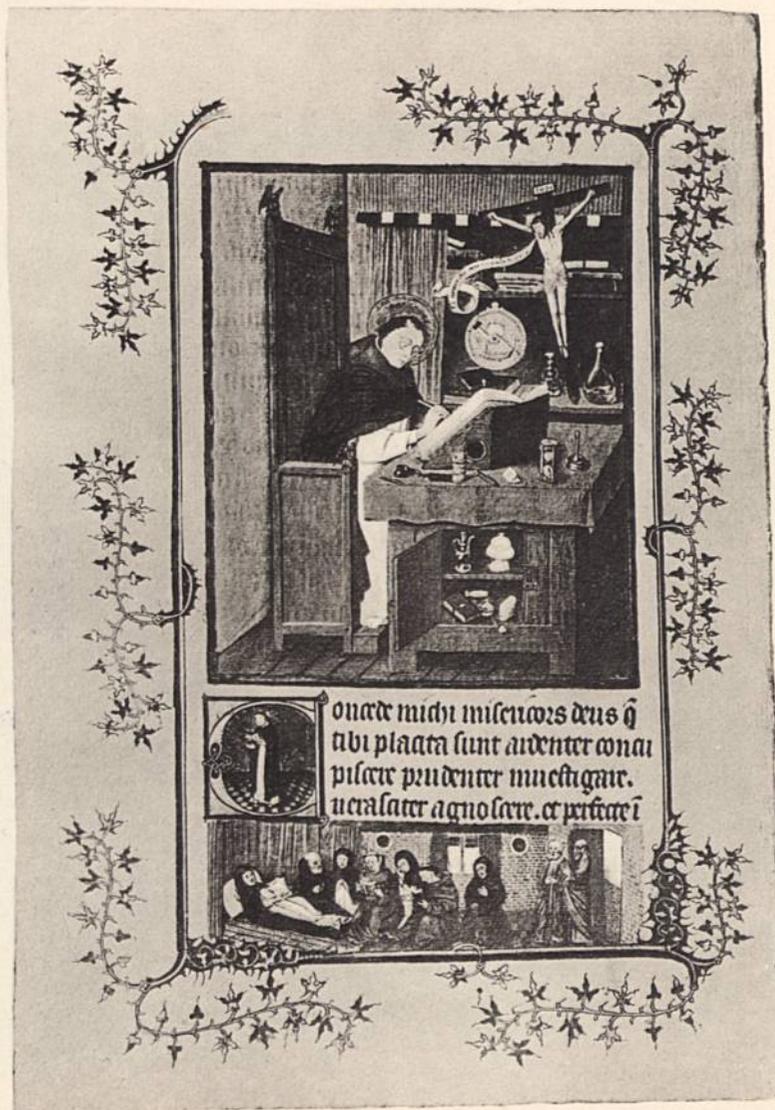


B





A



B





A



B





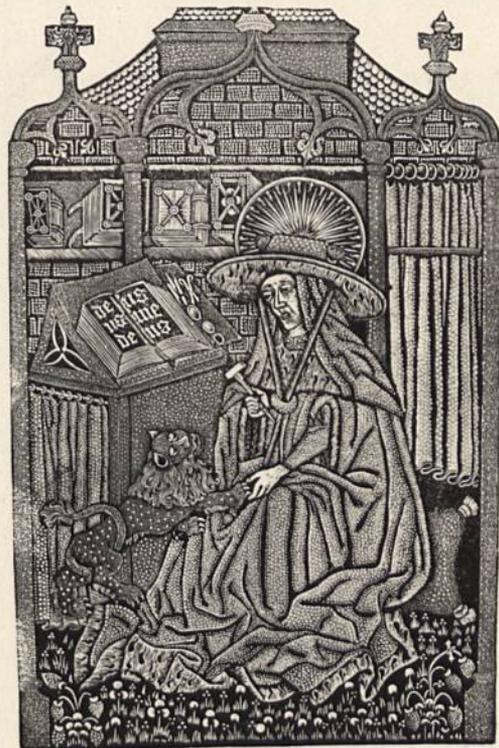
A



C

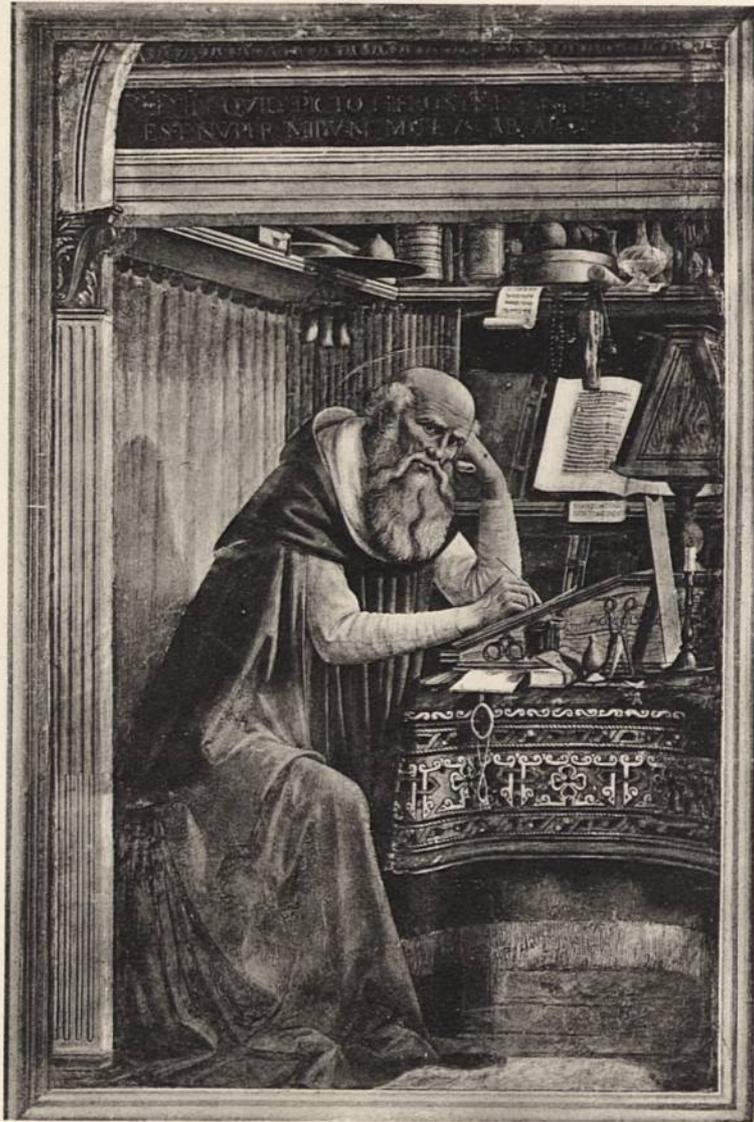


B



D





A



B





A



C



B



D





A



B

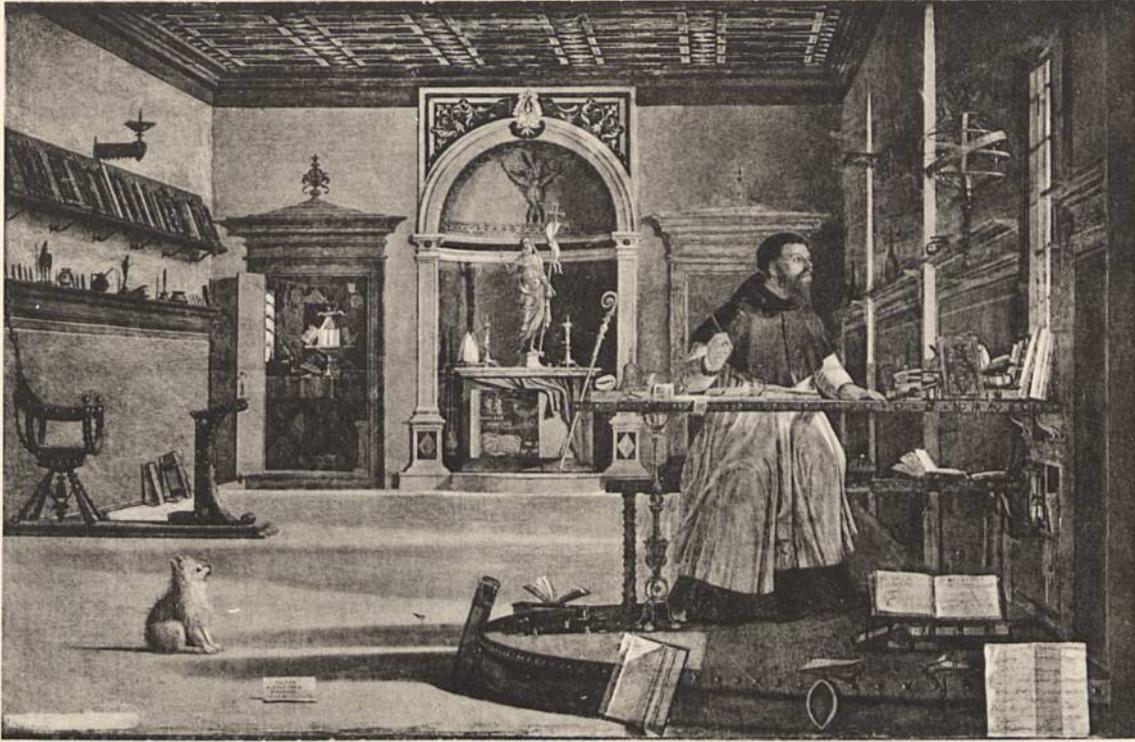


C

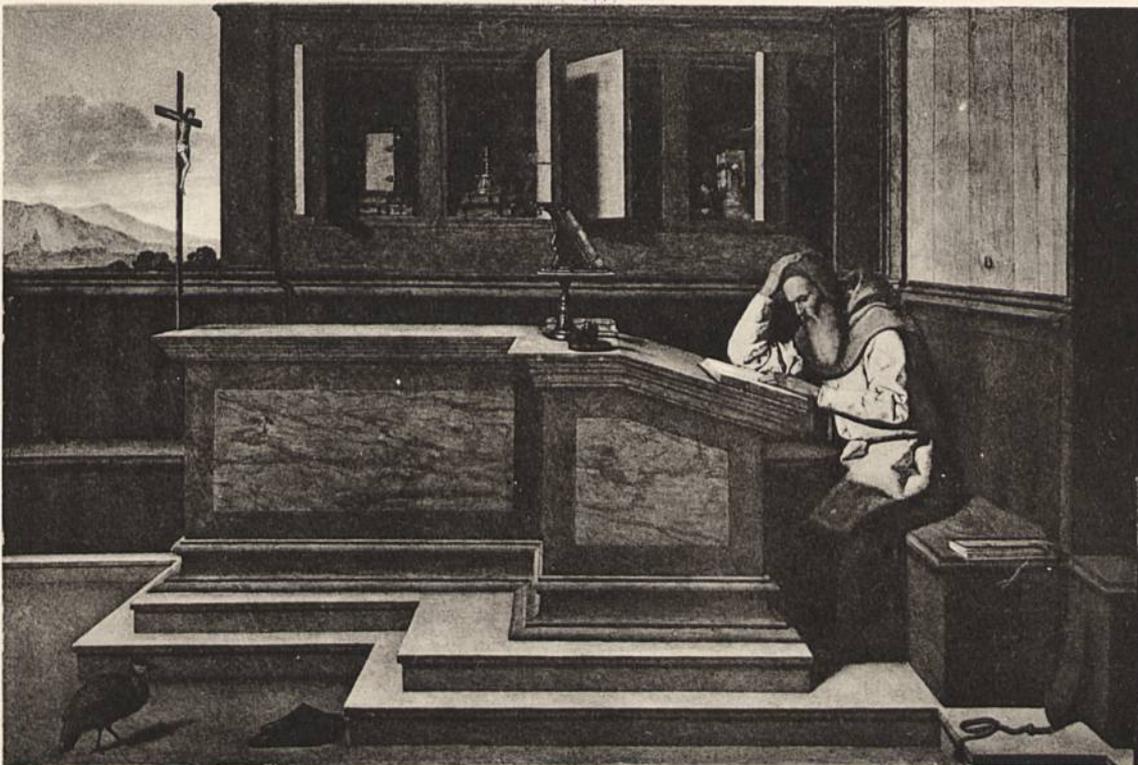


D





A



B





A



C



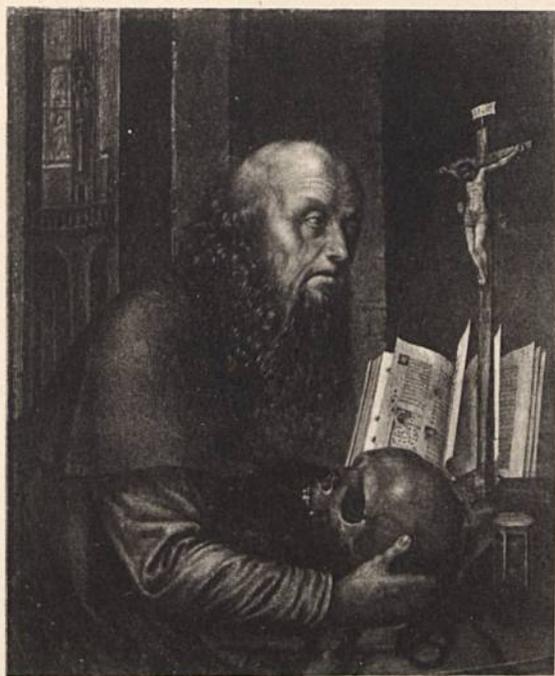
B



D







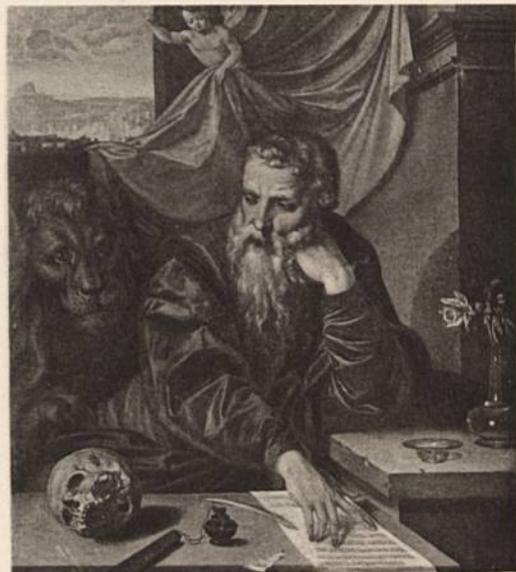
A



C



B



D



A



B



C



D



92-

