

Diese mittelalterliche Struktur der Altstadt entspricht jedoch nicht mehr den heutigen Wohnbedürfnissen und ist noch weniger dem modernen Kraftwagenverkehr gewachsen. Dadurch wird die Altstadtsanierung und die Lösung des Verkehrsproblems eine wichtige denkmalpflegerische Aufgabe, deren Gelingen über die Erhaltung der Altstadt entscheidet. Bisher wurden an einzelnen Häusern Sanierungsmaßnahmen durchgeführt, um Erfahrungen über Maßnahmen und Kosten einer Altstadtsanierung zu gewinnen. Denselben Zweck verfolgt ein Gutachten der Akademie für Städtebau über die Altstadt von Regensburg. Eine durchgreifende Altstadtsanierung unter Erhaltung der wertvollsten Teile der historischen Substanz ist möglich, erfordert aber Mittel, welche die Kräfte der Stadt Regensburg weit übersteigen.

Das dritte denkmalpflegerische Problem ist die Erhaltung der Römermauer, die weit über die Hälfte des ursprünglichen Umfassungsrings noch im Boden vorhanden ist und modernen Baumaßnahmen im Wege steht. Die Denkmalpflege bemüht sich gleichwohl, möglichst lange Strecken dieser Römermauer als wichtigstes historisches Denkmal der Stadt zu erhalten und auch sichtbar zu machen. Bei den Baumaßnahmen der jüngsten Zeit sind an der Nordostecke des römischen Kastells neben der Römermauer auch vorgelagerte Ringmauern des 13. Jahrhunderts zutage getreten, die ebenfalls zusammen mit der Römermauer sichtbar erhalten werden sollen.

## VORTRÄGE AM 2. AUGUST 1962

### I. Sektion

*Adolf Weis (Bollschweil bei Freiburg):*

#### *Ein Petruszyklus des 7. Jahrhunderts im Querschiff der Vatikanischen Basilika*

Erst 1452 wurde die Apsis der alten Peterskirche niedergelegt – auf das gleiche Jahr geht eine Notiz Grimaldis zurück, wonach sich an der anstoßenden Querhauswand nach Norden hin ein Mosaikzyklus mit „vielen Historien des hl. Petrus“ befand. Zwei Veduten des 16. Jahrhunderts geben die damals erhaltenen Reste davon wieder (vgl. R. Krautheimer, *Art Bulletin* 31/1949, 211 ff., Fig. 1: vor 1548. H. Egger, *Römische Veduten Tafelbd. I.*, 1911, Tf. 28; um 1564). Demnach handelte es sich um einen mindestens dreizonigen Fries- oder Felderzyklus, wie er als Wanddekoration nicht vor dem Frühmittelalter wahrscheinlich ist. Ein vermutlich zugehöriges Epigrammfragment („CONSTANTINI EXPIATA HOSTILI INCVRSIONE“) enthielt unlösbare Rätsel, solange es mit Konstantin d. Gr. in Verbindung gebracht wurde. Es wird dem gegenüber vorgeschlagen, den Wortlaut auf Konstantin III. (bekannter unter dem Namen Konstans II.), dessen dogmengeschichtliche Übergriffe und die Verhaftung Martins I. (653) zu beziehen; der Zustand einer erreichten Genugtuung (expiatio?) könnte um 681 mit dem VI. Allgemeinen Konzil von Konstantinopel anzunehmen sein – jedenfalls unter Konstantin IV. Pogonatos, als Byzanz die ausdrücklichste Anerkennung des päpstlichen Primates vollzieht. Der vatikanische Mosaikzyklus wäre hier begreiflich als Monument für den Sieg „Petri“ über die Häresien und kirchenpolitischen Ambitionen des Ostens

(was durch die im Folgenden belegte, neuartige Akzentuierung der Simon-Magus-Szenen aktuell illustriert wäre).

Eine Analyse der mittelalterlichen Petruszyklen seit 700 (Oratorium Johannes VII.; Müstair; Tuscania; Monreale; Prüfeninger Apostelvitene Clm 13074; Assisi usw.) führt zum Postulat eines gemeinsamen, monumentalen Gesamtvorbildes, das sich im rechten Querschiff einer römischen Kirche befunden zu haben scheint. Es kommt dazu, daß eine Titulusreihe des Sedulius Scottus (um 850) und die Ausmalung von S. Piero a Grado bei Pisa (um 1300) über 12 Szenen hin thematisch fast Zug um Zug übereinstimmen. Dies alles zusammengenommen gestattet eine weitgehende Rekonstruktion des Bilderstandes unseres verlorenen Archetypus, wobei sich einzelne Bildelemente und auch charakteristische Kompositionen der Vorlage näherhin bestimmen lassen (ausgeführt in der Römischen Quartalschrift 58/1963, mit Motivkatalog).

*Hans Belting (Mainz):*

*Der Codex Nr. 73 in Monte Cassino und die cassinesische Kunst vor Desiderius*

Der Codex 73 in Monte Cassino (1022 – 32) ist der früheste Vertreter jener cassinesischen Kunst des 11. Jahrhunderts, die unter Abt Desiderius (1058 – 87) ihren Höhepunkt erreicht. Er bezeugt eine erste Begegnung mit Byzanz und zugleich eine künstlerische Reform, welche die spezifisch cassinesische Kunstgeschichte erst eigentlich einleitet.

Dem Text der *Moralia* in Job Gregors d. Gr. sind zwei Miniaturen vorangestellt, die sich auf einer Verso- und einer Rectoseite gegenüberstehen. In dem Dedikationsbild präsentiert Abt Theobald das Buch dem Ordensgründer und Patron der Erzabtei, im Autorenbild ist Papst Gregor I., der Autor des zugehörigen Textes, im Gespräch mit dem Diakon Petrus dargestellt.

Diese ältesten ganzseitigen Deckfarbenbilder mit farbigem Hintergrund und ornamentiertem Rahmen, die M. Cassino hervorgebracht hat, sind durch byzantinische Miniaturen des späten 10. Jahrhunderts in Art des vatikanischen „Menologiums Basileios' II.“ angeregt. An Hand des Menologiums läßt sich zeigen, daß sie die byzantinische Vorlage stellenweise genau kopieren. Dies gilt insbesondere für das Autorenbild, in dem verschiedene Elemente der Vorlage in neuem thematischen Zusammenhang regruppiert wurden. Der Kopist benutzte die Vorlage offenbar als eine Art Musterbuch oder Motivsammlung und wählte aus ihr dasjenige aus, was er für die vorgegebenen Themen der Titelnbilder benötigte.

Mit dem Casinensis 73 erhalten wir Einblick in die Situation der cassinesischen Kunst im frühen 11. Jahrhundert. Die erste Begegnung mit Byzanz hat noch passiven Charakter. Wo keine direkte Kopie vorliegt, lassen die starken Schwankungen in Qualität und Ausdrucksmitteln eine noch zaghafte Suche nach der eigenen Form erkennen. Die zeitgenössischen Illustrationen bezeugen die unruhige Vielfalt formaler Tendenzen einer jungen Kunst, die noch kein verbindliches Formideal gefunden hat. Erst in der Desideriuszeit hat sich auf der byzantinischen Stilgrundlage eine eigene Sprache

entwickelt, die Syntax und Vokabular der Vorlagen beherrscht und wörtlicher Kopien nicht mehr bedarf.

Ikongraphisch steht das Autorenbild des Casinensis 73 ganz in der cassinesischen Tradition. Es übernimmt das Thema der Diskussion von dem Autorenbild der Gregor-Dialoge und überträgt das Motiv der Inspiration durch den Engel aus einem Autorenbild zur Regula S. Benedicti hier auf das Autorenbild des Gregor-Textes.

*Herbert von Einem (Bonn):*

*Ein unbekanntes Selbstbildnis des Giovanni Pisano*

An der Christusstütze der Pisaner Domkanzel befinden sich zwischen den Evangelisten zwei kleine Figuren in zeitgenössischem Kostüm. Auf der Rückseite unter dem Adler des Johannes kniet ein Mann in langem gürtellosen Gewand und einer breitrandigen pelzbesetzten Kopfbedeckung in der Art einer Dogenkappe mit vor der Brust gekreuzten Armen und sieht verehrend und demütig zu dem Evangelisten Johannes empor. Ihm entspricht auf der Vorderseite ein Mann im langen am Hals geschlossenen gürtellosen Gewand mit einer einfacheren Kappe. Er kniet nicht, sondern stützt sich, den Oberkörper gebeugt, mit der Rechten auf den rechten Oberschenkel und trägt mit Kopf und linker Hand die Standplatte des Mathäusengels. An der Stelle des Beters auf der Rückseite hier also die Tragefigur eines Atlanten.

Die Deutung beider Figuren in der Kunsthistorie ist seltsam unbestimmt. Meist ist der Knieende als Selbstbildnis angesprochen, die Atlantenfigur aber übergangen worden.

Der Grund, warum der Knieende für ein Selbstbildnis des Künstlers gehalten worden ist, hat zunächst etwas Bestechendes. Das Selbstbildnis eines Johannes neben dem Evangelisten Johannes, das leuchtet ein. Sobald man freilich auf beide Figuren sieht und sich die Frage vorlegt, wen dann der Atlant darstellen soll, melden sich Bedenken. Die Kopfbedeckung des Betenden in der Art einer Dogenkappe deutet auf einen hohen Würdenträger. Außerdem ist es bei sakralen Werken üblich, den Stifter als Betenden darzustellen. Sollte also nicht der Betende, sondern vielmehr der Atlant ein Selbstbildnis des Künstlers sein?

Künstlerdarstellungen (und gerade Selbstbildnisse) als Atlanten oder Stützfiguren sind in späterer Zeit mit Sicherheit zu belegen. Immer haben sich (wie etwa Adam Krafft oder Anton Pilgram) die Künstler als Träger eines Höheren dargestellt. Auch unter den Tragefiguren in zeitgenössischem Kostüm an französischen und deutschen Kirchen der Gotik (Noyon, Magdeburg, Xanten usw.) sind Künstlerdarstellungen nachweisbar. In keiner dieser früheren Darstellungen handelt es sich aber um ein wirkliches Selbstbildnis, vielmehr nur um eine Art Künstlersignatur.

Giovanni Pisano ist also zwar nicht der erste, der das aus der Antike überkommene Atlantenmotiv für die Künstlerdarstellung fruchtbar gemacht hat. Aber er scheint der erste gewesen zu sein, der es aus der Anonymität herausgehoben und seine Ausdrucks-

möglichkeiten für das Thema des Selbstbildnisses erkannt hat. Die Formel des Atlanten – und zwar des Atlanten in kosmologischer Bedeutung, für den es seit der Antike eine reiche Bildüberlieferung gibt – dient ihm zu einer Aussage, die deutlich einen persönlichen Ton vernehmen läßt.

Als Vorläufer mag der rätselhafte Atlant des Meisters Wilhelm von Modena in dem Relief des Opfers Kains und Abels an der Fassade des Domes von Modena gelten. Auch das „nimis iste laborat“ seiner Inschrift erinnert an das „labore gravi“ der Inschrift der Pisaner Domkanzel.

Leider ist der Kopf des Selbstbildnisses von Giovanni Pisano bestoßen. Von den Gesichtszügen des Künstlers können wir keinen zureichenden Eindruck mehr gewinnen.

(Der Vortrag ist ein Ausschnitt aus einer umfangreichen Abhandlung über das Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel, die im vollen Wortlaut in den Veröffentlichungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen erscheinen wird.)

Wolfram Prinz (Florenz):

*Die Künstlerbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen  
Vasaris von 1568*

Die in drei Bänden erschienene zweite Ausgabe der „Lebensbeschreibungen“ Vasaris enthält vor vielen „Viten“ Holzschnitte mit dem Bildnis des betreffenden Künstlers, insgesamt 144 Bildnisse. Vor Vasari kennen wir keine auch nur von Ferne an diese Zahl heranreichende Zusammenstellung von Künstlerbildnissen. Die Serien der Uomini Illustri erweiterten sich zwar in der Renaissance zu erstaunlichem Umfang, jedoch treten unter ihnen kaum Künstler auf. Selbst von den wenigen, die sich in der Sammlung Paolo Giovio's in Como befanden, wurden bei der Kopiennahme durch Cristofano dell'Altissimo für Herzog Cosimo I. de' Medici nur vier berücksichtigt: Lionardo, Dürer, Raffael und Tizian. Von hier konnte sich Vasari also kaum Vorlagen für die Vitenbildnisse beschaffen. Im Jahre 1542 wollte er sein aretiner Haus mit 8 Bildnissen der bedeutendsten Meister schmücken, aber erst in den Dekorationen der herzoglichen Gemächer im Palazzo Vecchio konnte er einen ähnlichen Gedanken verwirklichen. Die Vorbilder für die Bildnisse der Künstler des Quattro- und Cinquecento fand Vasari vornehmlich in florentinischen Fresken und der berühmten Tafel mit Giotto, Paolo Uccello, Donatello, Manetti und Brunelleschi (Louvre). Zu gleicher Zeit bemühte er sich um weitere Vorlagen, so daß bis zum Erscheinen der zweiten Ausgabe der „Viten“ schließlich 144 Bildnisse zusammenkamen.

Soweit wir Nachrichten durch Vasari haben – auch diese sind leider vielfach unzuverlässig – und dort, wo noch die Vorbilder oder vergleichbare Beispiele erhalten sind, lassen sich die Holzschnittbildnisse auf ihre Güte prüfen. Unter einem großen Teil echter Bildnisse, vor allem von Vasaris Zeitgenossen, findet sich eine ganze Reihe von Irrtümern, Verwechslungen und auch reinen Erfindungen. Dreimal gehen je zwei

Bildnisse auf die gleiche Zeichnung als Vorbild zurück. Sechs Bildnissen liegen zwar verschiedene Zeichnungen zugrunde, jedoch gehen je zwei davon auf ein und dasselbe Vorbild zurück. Der „Lorenzo di Credi“ mit einem Kardinalshut ist Kardinal Giovanni Vitelleschi, von dem ein bezeichnetes Bildnis in der Sammlung Cosimos I. hängt und der angebliche Sebastiano del Piombo ist ebenfalls ein Kardinal oder Bischof. Ein Bildnis in einer Zeichnung seines „Libro de' Disegni“ stellt Vasari als Mino da Fiesole vor, da ihm dieses Blatt mit Arbeiten des Mino übergeben wurde, es zeigt jedoch den Poggio Bracciolini.

Außer der Frage nach den Quellen Vasaris und der Glaubwürdigkeit seiner Überlieferung ist auch die Wirkung interessant, die von seinen Ideen ausging. Im Programm der Statuten der Florentiner Akademie forderte er 1563, daß man mit den Bildnissen der berühmten Künstler einen Raum der Akademie schmücken sollte. Die Florentiner Akademie fand keine eigene Bleibe und Vasaris Forderung blieb unerfüllt, spiegelt sich jedoch sehr deutlich zwei Jahre später in der 1565 errichteten Triumphpforte an der Porta a Prato für den Einzug der Johanna von Osterreich zur Hochzeit mit Francesco de' Medici. An ihr waren in einem Bilde Michelangelo, von den besten Künstlern seiner Zeit umgeben, bei der Anatomie und andere florentiner Künstler zu sehen. Hierfür hatte Vasari, der auch die Dekoration beaufsichtigte, wahrscheinlich selbst die Vorbilder geliefert. 1573 schmückte er einen Saal seines florentiner Hauses mit den Bildnissen von 13 der berühmtesten Künstler, so, wie er es 30 Jahre zuvor schon für sein aretiner Haus vorhatte.

Die Wirkung seiner Ideen ging bald über Florenz hinaus. Federico Zuccari, der die Satzungen der Florentiner Akademie studiert hatte, ließ in der Accademia di San Luca in Rom die berühmtesten Meister seit Cimabue nach den Holzschnitten bei Vasari in Gemälden kopieren. Im Anschluß daran sammelte man die Bildnisse der hervorragendsten Akademiemitglieder und seither legte fast jede Akademie eine Bildnissammlung ihrer Künstler an.

Nach dem Vorbild, das Vasari in den verschiedensten Formen für eine Künstlerbildnissammlung gegeben hatte, wird es verständlich, wie wiederum in Florenz, einhundert Jahre nach dem Erscheinen der Viten Vasaris, der Gedanke zu einer Sammlung entstehen konnte, die nur Selbstbildnisse enthielt; die des Kardinals Leopoldo de' Medici. Er trug in zehn Jahren bis zu seinem Tode 1675 an 80 Selbstbildnisse zusammen, die sein Neffe Großherzog Cosimo III. 1681 in einem eigens eingerichteten Saal der Uffizien aufstellen ließ. Durch stete Förderung erwuchs aus diesem stattlichen Kern die größte und weithin bedeutendste Sammlung von Künstler selbstdarstellungen, die nun ihrerseits der Vitenliteratur neue Vorlagen bot. Die Überlieferung Vasaris, vor allem für die Meister des Tre- und Quattrocento, konnte sie jedoch nicht ersetzen. Noch bis ins 19. Jahrhundert bedient man sich in Italien für die Denkmäler der großen Künstler der Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen Vasaris.

*Christoph L. Frommel (Rom):  
Beobachtungen zu Peruzzis figuralem Oeuvre*

Peruzzis malerische Tätigkeit wurde von der neueren Kunstgeschichte kaum gewürdigt, obwohl er zu den geschätztesten Malern der römischen Hochrenaissance zählte. Ein gewichtiger Teil seines Oeuvres wie die zahlreichen Fassadenmalereien, Bühnenbilder und Festdekorationen ist der Zeit zum Opfer gefallen. Die erhaltenen Werke – darunter unbekannte oder für Peruzzi wiedergewonnene Fresken, Tafelbilder und Zeichnungen – lassen sich jedoch zu einem klaren Bild seiner Eigenart und seiner Entwicklung zusammenfügen.

Das Perseusblatt im Louvre zeigt ihn in Figurentypus wie Hintergrundsarchitektur noch in unmittelbarer Nachfolge Francesco di Giorgios. Die Figuren sind körperlos in die Fläche gebreitet, reliefhaft ineinander verschränkt. Nicht die Einzelfigur oder ihre Gestik schaffen Raum, vielmehr entsteht die geringe Räumlichkeit dadurch, daß die einzelnen Reliefgruppen kulissenartig hintereinandergeschichtet sind. In den auch Pinturicchio oder Ripanda zugeschriebenen Fresken in S. Onofrio, zwischen 1504 und 1506 datierbar, unterscheidet sich Peruzzi gerade durch seine körperlose Flächengebundenheit von der weiten Raumbühne der Umbrier. Die Fresken der „Sala del Fregio“ in der Farnesina (um 1508/09) verbinden das Erbe Francesco di Giorgios und Pinturicchios mit der Kompositionsweise antiker Sarkophage. Die Fresken im Kastell zu Ostia (1509) und der „Loggia di Galatea“ der Farnesina (um 1510/11) verraten den Einfluß von Signorellis Cap. Nuova zu Orvieto. Eine souveränere Beherrschung des menschlichen Körpers erschließt dem Künstler neue Bereiche der Antike. Die Leda und die Kopfstudien der Albertina sind Zeugnisse einer ersten Auseinandersetzung mit Raffael. In den Gewölbekorationen der Villa Le Volte bei Siena (um 1512/13) nähert er sich den antiken Vorbildern der Domus Aurea und der lockeren Malweise Raffaels und Sebastianos. In der Anbetung in S. Rocco (1514/15) und der Cap. Ponzetti in S. Maria d. Pace (1516) sind die Figuren ähnlich bemalten Statuen symmetrisch auf eine seichte Raumbühne gedrängt. Den Weg getreuer Antikennachahmung verfolgt er in der Chiaroscurozeichnung „Verleumdung des Apelles“ (Louvre) und den Gewölbefresken der Loggia Stazi-Mattei (New York, Metrop. Mus., beide um 1515/17) konsequent weiter. Auch die ersten Szenen an der Fensterwand der „Sala delle Colonne“ (Farnesina, um 1517/19) stellen die Figuren noch friesartig reihend und statuarisch unbewegt in die homogene Hintergrundsfläche. Im „Bacchuszug“, der „Aurora“ oder dem „Tag“ werden die Gestalten dagegen von einer sogartigen Bewegung erfaßt, die sich aus einer Wirkung der Loggien Raffaels erklärt. Die dramatisch bewegte Aktion der Loggien findet ihren unmittelbarsten Reflex in den nur teilweise eigenhändigen Fresken der Cancelleria. („Salomon empfängt die Königin von Saba“, um 1519/20). In Entwürfen für die Ovalszenen der Gartenloggia der Villa Madama (Chatsworth; Louvre, 1520) und der Allegorie „Herakles vertreibt Avaritia aus dem Musentempel“ beginnen sich die Gestalten von der Fläche zu emanzipieren. Raffaels „Konstantinsschlacht“ inspiriert ihn zur „Anbetung Bentivogli“ (London, National Gallery, 1522). Doch statt räumlicher

Kontinuität gibt Peruzzi addierte Raumzonen, statt dramatischer Zuspitzung weitaus-  
 holende Erzählung, statt gelöster Bewegung steinerne Statuarik. Etwa 1522/23 müssen  
 die „tanzenden Musen“ im Pal. Pitti (früher G. Romano zugeschr.) entstanden sein. Ein  
 deutliches Nachlassen von Raffaels Einfluß ist im „Tempelgang Mariä“ in S. Maria d.  
 Pace (um 1523/24) zu spüren. In regloser Schwere, beziehungsloser Passivität, verteilen  
 sich die Gestalten über die weite Raumbühne. Ein Bindeglied zum Bentivogliblatt bil-  
 det die Vorstudie zum „Tempelgang“ im Louvre. Schwere unbewegte Massigkeit, aber  
 auch eine zunehmende Auflehnung gegen die Fläche durch Kontrapost und Drehung  
 in den Raum sind charakteristisch für die Figuren des Hadriansgrabes (1524) und die  
 Zeichnung der „Jünger am Ölberg“ (Chantilly, Musée Condé). In den Entwürfen für  
 eine Bronzetür des Doms zu Siena (Windsor, 1525) und für ein Titelblatt (Oxford,  
 Christ Church, 1526), der Merkurallégorie (Louvre) und der sog. „Hochzeit der Rebec-  
 ca“ (Uffizien), setzt sich eine manieristische Überlängung der Figur, eine malerische  
 Auflockerung in Chiaroscuro und eine Zusammenfassung der Figurengruppen durch.  
 Die Abkehr von der Welt Raffaels und die Auseinandersetzung mit dem toskani-  
 schen Manierismus (Rosso, Beccafumi) äußert sich in der „Sibylle von Fontegiusta“  
 (um 1530). Die Fresken in Belcaro (beendet 1535) sind wohl nur von Schülern ausge-  
 führt. Das „Pariserurteil“ übersetzt Raffaels Komposition (vgl. Stich Marcantons) ins  
 Flächig-Dekorative und kehrt mit einem neuen manieristischen Figurenideal zu Peruzzis  
 Anfängen zurück.

Peruzzis zuweilen zwanghafte Gebundenheit an Fläche und linearen Umriß, sein  
 reliefhaft statuarisches Figurenideal und seine friesartig reihende Kompositionsweise  
 erweisen ihn als echten Siennesen. Dies befähigt ihn zwar zu einer unmittelbaren  
 Antikennachahmung, doch Raffaels raumschaffende, freibewegte Figur, seine Raum-  
 kontinuierlichkeit und dramatische Aktion vermag er sich nie völlig zu erobern.

## II. Sektion

*Günter P. Fehring (Eßlingen):*

*Die Ausgrabungen in der Stadtkirche St. Dionysius zu Eßlingen a. N.*

Grabungen des Staatl. Amtes für Denkmalpflege Stuttgart seit Februar 1960 (vgl. Vor-  
 berichte in „Kunstchronik“ 1962, S. 29 – 36; 57 – 63 und „Nachrichtenblatt der Denk-  
 malpflege in Baden-Württ.“, 1961, S. 30 – 40 (Stand Herbst 1961): Über urnenfelderzeit-  
 licher Siedlungsschicht etwa des 13. Jh. v. Chr. (Kimmig, Gersbach, Zürn), römischer  
 Kulturschicht des 1./2. Jh. (Nierhaus) und vorkarolingischen Fundamentresten:

1. *Kirchenbau:* Rechteckschiff mit eingezogenem Rechteckchor, ca. 9 x 18 m, durch  
 einen Inschriftgrabstein sowie Grabbeigaben ins 8. Jh. zu datieren. Das einzige Grab  
 im Chor ist als Reliquien-Martyrergrab zu deuten (Lage in der Achse, an der Ostwand),  
 die umgebende Fundamentpackung läßt einen darüberstehenden Altar annehmen, zu  
 dem eine steinverstöpselte Öffnung im Deckenstein des Grabes die räumliche Verbin-  
 dung von den Reliquien her (Frühform einer Confessio!) schuf. Wichtig der verbreitete  
 Grundrißtypus nun auch hier in SW-Deutschland (vgl. Kunstchronik 1955, S. 118/119),

die Ausführung als Steinbau schon im 8. Jh., die ungewöhnlich aufwendige Ausgestaltung des Reliquien-Martyrergrabes und die urkundliche Besitzerwähnung der Anlage als „cella Sancti Vitalis“ 777 im Testament des Abtes Fulrad von St. Denis.

2. *Kirchenbau*: Ebenfalls einschiffig; bei etwa gleicher Breite (ca. 9 m) mehr als doppelt so lang (38 m). Im Osten dreischiffige Hallenkrypta zu 2 Jochen; deren Westwand mit Fenestella-Öffnung gegen ausgemauertes Reliquien-Martyrergrab. Beiderseits gradlinige Zugangsstollen führen in das Ostjoch der Krypta; Wandputz mit Resten dreier Ausmalungen. Da dieser Bau 2 im Aufgehenden wie Bau 1 ebenfalls als Rechteckschiff mit eingezogenem Rechteckchor zu rekonstruieren ist, hätten die Ost-Teile der Krypten-Zugangsstollen außen gelegen. Der weit nach W vorgezogene Stolleneingang im Schiff läßt vermuten, daß der Ost-Teil des Schiffes niveaumäßig zum Chor gezogen war – offenbar für eine große Geistlichkeit. Die Existenz einer Krypta bei diesem Kirchentypus ist ebenso ungewöhnlich wie ihre Grundrißgestalt und die unklassische Form ihrer Rundstützen-Basen. Direkte Parallelen scheinen zu fehlen. Datierungsvorschläge reichen vom 9. bis ins 11. Jh. Ein Silberbeschlagstück aus einem während der Bauvorgänge entstandenen Grab ist ab Mitte 8. Jh. möglich (Werner); auch zwei Denare Ludwigs des Frommen (Nau) im Schutt der Anfang 13. Jh. aufgefüllten Krypta sowie ein Kopfrelied des 7. Jh. aus opakem Glas (Wentzel) sprechen eher für die Frühzeit, so daß Abt Fulrad von St. Denis als Initiator für diesen Neubau nicht ausscheidet. Erst nach Anwendung erfolversprechender naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden zur genaueren Datierung ist das Verhältnis zu anderen Krypten (Konstanz, Reichenau-Oberzell, St. Gallen u.a.) zu prüfen und u. U. auch die Frage nach der Entstehung der Hallenkrypten neu zu stellen.

Wohl noch im 11. Jh. (Keramik!) Anbau eines (frühen!) Turmes mit westlich anschließender Kapelle. Weitere Um-, Erweiterungs- und Kapellenanbauten bis zum frühen 13. Jh. sind z. T. notdürftiges Flickwerk und als solches typisch für weite Bereiche mittelalterlichen Bauens.

Nach der 1213 durch Friedrich II. erfolgten Schenkung von St. Dionysius (und Vitalis) als Pfarrkirche an das Speyrer Domkapitel Kirchenneubau: von den spätromanischen Ost-Teilen nur die Turmuntergeschosse im Winkel zwischen Chor und Seitenschiffen aufgehend erhalten. Chorschluß gestaffelt: Nebenapsiden schließen an Turmhalle; die eingezogene Hauptapsis ist einem Vorchorjoch angefügt und rechtwinklig ummantelt (vgl. Reichenau-Mittelzell-West und Straßburg-Werinher-Bau). Hauptapsis jedoch nicht aufgeführt; Planänderung führt zu modernerem, dreiseitigem Polygon-schluß mit Strebepfeilern, wohl nach oberrheinischen Vorbildern. Bestehendes frühgotisches Langhaus, flachgedeckte dreischiffige Basilika zu 5 Jochen, ca. 3. V. 13. Jh. Bestehender Chor, 3 Joche mit 5/8-Schluß, 1. H. 14. Jh. (Anstett). Im Westen Turmfundament in Mittelschiffbreite, mit schräg gestellten Strebepfeilern, wohl etwa gleichzeitig; die damit angelegte Einturmfassade (Pfarrkirche!) jedoch nicht aufgeführt. Im späteren 14. Jh., angeblich jedoch erst nach 1437, Überbauung dieser Turmfundamente durch zweijochige Langhauserweiterung.

*Wilhelm Boeck (Tübingen):  
Neues zur Michel Erhart-Frage.*

Das Referat machte mit 3 spätgotischen Grabsteinen der Ulmer Schule in der Kirche zu Zwiefaltendorf (Kr. Riedlingen) näher bekannt und stellt Beziehungen zu Nikolaus Gerhaert und dem von Gertrud Otto zusammengestellten, Michel Erhart zugewiesenen Oeuvre fest. Vor allem der um 1500 entstandene Doppelgrabstein eines Ritters und einer Edelfrau läßt sich als Arbeit des Meisters der aus Ravensburg stammenden Schutzmantelmaria der Berliner Museen bestimmen und bereichert die Vorstellung von dessen Schaffen wesentlich. Die Einbeziehung der Ulmer Chorgestühl-Büsten in diesen Zusammenhang bleibt problematisch. Die von J. Hecht dem Gregor Erhart zugeschriebene Muttergottes des Überlinger Münsters wird für Michel Erhart in Anspruch genommen.

(Eine eingehende Veröffentlichung der Grabsteine mit den Neuaufnahmen von Dr. H. Hell steht im nächsten Jahrgang der „Zeitschrift für Kunstwissenschaft“ bevor.)

*Peter Anselm Riedl (Hamburg):  
Ventura Salimbeni als Zeichner*

So häufig der Maler Ventura Salimbeni ob seiner koloristischen und novellistischen Qualitäten gewürdigt worden ist: Das zeichnerische Werk des Sienesen fand bisher nur geringe Beachtung. Äußere Umstände, wie die breite Streuung des Materials und die Attributionswirrnis, sind dafür mitverantwortlich. Einer genaueren Beschäftigung erschließt sich indessen nicht nur ein reiches sondern in vieler Hinsicht auch reizvolles und originelles Oeuvre.

Salimbeni, Kind einer Stadt, der seit dem Tode Peruzzis, Sodomas und Beccafumis ein kunstgeschichtliches Schattendasein beschieden ist, holt sich (genau wie sein Halbbruder Francesco Vanni) in Rom formende Eindrücke. Aber die von den Spätmanieristen und namentlich von Andrea Lilli angeregten römischen Jugendwerke repräsentieren nur die eine Seite Venturas. In den gleichzeitig entstandenen Stichen und Zeichnungen dokumentiert sich auch ein bemerkenswertes Interesse für Beccafumi und den toskanischen Frühmanierismus. Dieser traditionalistische Zug bleibt in Ventura ständig rezessiv lebendig, um zuweilen eine hörbare Stimme zu übernehmen.

Der vielseitigen Tätigkeit Venturas im letzten Jahrzehnt des Cinquecento entspricht nicht nur eine stattliche Zahl erhaltener Zeichnungen sondern auch eine überraschende Vielfalt der Mitteilungswesen. Unter den Studien zu den 1595 begonnenen Fresken im Sieneser Oratorio della SS. Trinità begegnen lavierte Federskizzen, die am ehesten an die Zeichenweise Vasaris oder der Zuccari denken lassen, Kreidezeichnungen, die in ihrer Freiheit und Tonigkeit an Baroccio und auch an Francesco Vanni erinnern, flüssig umrissene Figuren casolanischer Observanz und ligozzihaft anmutende Bozzetti. Das Problematische dieser (für so viele artisti minori des späten Cinquecento charakteristischen) Mehrzüngigkeit weiß Ventura durch die Sicherheit und Frische des Vortrags zu entkräften.

In den Vorzeichnungen zu den um 1600 gemalten Fresken und Leinwandbildern in verschiedenen sienesischen und toskanischen Kirchen manifestiert sich einmal mehr jene Vielgesichtigkeit, freilich vereint mit stärkerem persönlichen Ausdruckswillen.

Neben den zitierten Vorbildern verpflichteten Arbeiten stehen solche, die vom Bemühen um neue Lösungen, etwa im Sinne Cigolis, künden. Besonderes Interesse verdienen die Kompositions- und Einzelstudien zu den 1605 und 1608 geschaffenen Fresken im Chostro dei Morti der SS. Annunziata in Florenz. Ventura erreicht, von seinem Konkurrenten Bernardino Poccetti angespornt, eine Kraft der Handschrift und eine Unmittelbarkeit des Wirklichkeitsverständnisses, die nicht zufällig an Annibale Carracci erinnern haben. (Im übrigen sind direkte bolognesische Einwirkungen bei Ventura häufig nachweisbar und selten auszuschließen.) Die Freude am Genrehaften und die Frische der Faktur weichen bald einem mittelbareren Naturverhältnis und einem stärkeren Stilisierungswillen; zugleich gewinnt die Routine an Boden. Aber unter den späten Zeichnungen finden sich so lebendige Blätter wie die temperamentvoll hingeschriebene *prima idea* des „Galganus-Todes“ im Sieneseer Refugio und Kreide- bzw. Rötelstudien von einer eigentümlichen Transparenz.

In den letzten Lebensjahren führt die Rezeptionsbereitschaft den Meister auf wenig glückliche Wege: Die Begegnung mit der Welt Caravaggios dokumentiert sich in gesucht wirkenden und glattformigen Arbeiten. Das späteste, 1613 datierte Bild Venturas offenbart dagegen eine absichtvolle Rückwendung ins Cinquecento Beccafumis. Diese letzte, retrospektive Schaffensphase wird, soweit bisher ersichtlich, durch keine erhaltene Zeichnung belegt. Dafür gibt es andere, früher entstandene Blätter, die Salimbeni niemals versiegende Sympathien für den sienesischen Frühmanierismus sinnfällig machen.

Im Zeitalter Baroccios, Caravaggios und der großen Emilianer repräsentiert Ventura Salimbeni gewiß nur die Provinz. Aber „Provinz um 1600“ meint eine fruchtbare und vielgestaltige Region, in der sich lokale Tradition, individuelles Wollen und offizielle Tendenzen begegnen. Unter den toskanischen Zeichnern des späten Cinquecento und frühen Seicento gebührt Salimbeni ein Platz neben Meistern wie Vanni, Poccetti, Boscoli oder Casolani. Zugleich darf er als einer der letzten Verwalter sienesischen Erbes gelten.

*Justus Müller Hofstede (München):*

*Zur Antwerpener Frühzeit von Peter Paul Rubens*

Nach erneuter Prüfung des Oeuvres Van Veens sollen vier figürliche Kompositionen herausgelöst und als Jugendarbeiten von Rubens eingeführt werden. Unvereinbar mit Malweise und Gestaltung Van Veens ist das „Gastmahl bei Simon dem Pharisäer“ in Bergues (Franz. Flandern), das J. B. Descamps 1769 als Werk des Rubenslehrers vermerkte. Die Hauptfiguren in vorderster Ebene (Christus, Magdalena, Simon) sind aus Typen Van Veens entwickelt, hinter dem Tisch gemahnen die Pharisäer an Abendmahlsszenen Van Noorts. Magdalena umarmt den Fuß Christi, trocknet ihn von ihren

Tränen und bringt ihren Mund verehrend nahe – eine sinnlich geäußerte Devotion, die für Van Veen undenkbar ist. Um 1617 griff Rubens für sein „Gatsmahl bei Simon“ in Leningrad vollständig auf dieses Erstlingswerk zurück, das mit seinen Erinnerungen an Van Noort am Beginn der Lehrzeit bei Van Veen entstanden zu sein scheint, in der Zeit um 1595.

Von derselben Hand, ihrer Färbung, Malweise und Typik, stammt eine „Auferwekung des Lazarus“ in St. Michiel zu Gent, die ebenfalls traditionell Van Veen zugewiesen wird. Die Figur Christi ist aus Van Veens „Lazaruserwekung“ in der Antwerpener Kathedrale (um 1594/95) zitiert. Sonst ist das Genter Bild in deutlichem Gegenzug zu Van Veens Szene entfaltet. Auf einem Breitformat sind zahlreiche Figuren rhythmisch gruppiert und in verschiedenen Rollen vorgeführt. Unmittelbar vor Lazarus kniet Martha, sie greift nach seinen noch verhüllten Händen und blickt ihm stumm in die Augen. Also auch hier eine erzählerisch-sinnliche Verlebendigung, die sich scharf von Van Veen abhebt. Die Freude der Martha über den auferstandenen Bruder beherrscht dann auch Rubens' zerstörte „Lazaruserwekung“ aus der Zeit um 1618 (ehem. Berlin). Das Genter Bild ist ebenfalls um 1595/96 anzusetzen.

Eine gemalte Kopie in Pommersfelden nach Mantegnas Stich „Triumph des Silen“ (B. 20), bereits 1721 durch den Brabanter Maler J. J. van Cossiau (ca. 1660 – 1732) als Van Veen inventarisiert, scheint ebenfalls ein Frühwerk von Rubens zu sein. Ein Interesse Van Veens an Mantegna ist nicht vorstellbar, Rubens jedoch zeichnete nach den Stichen B. 19 und B. 20 (Kopien in Berlin und im Louvre). Silen und sein Weib erscheinen dann wieder um 1618 im Münchener „Höllenstein“ (H. Kauffmann). In der stärkeren eigenen Verarbeitung rücken die Zeichnungen und die gemalte Kopie in die Zeit um 1597/98, die spätere Lehrzeit bei Van Veen.

Gleichfalls eine gemalte Kopie nach einem Stich, der nach einer Vorlage Van Veens entstand, bildet die Stockholmer „Allegorie der Jugend“, die schon 1621 im Inventar Rudolfs II. als Arbeit Van Veens aufgeführt ist und sein Monogramm trägt. Die Umsetzung der Komposition ins Gemälde ergab vielfältige Korrekturen und eine sichtbare erzählerisch-sinnliche Steigerung. Bei seiner Londoner Allegorie „Krieg und Frieden“ griff Rubens um 1629/30 auf das Jugendwerk zurück. Wie die drei vorgenannten Gemälde wurde wohl auch die Stockholmer Allegorie von Rubens in Van Veens Werkstatt gefertigt und unter dessen Namen verkauft.

(Erscheint im: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst“ III. Folge. Bd. 13, 1962.)

*Werner Sumowski (Bad Pyrmont):*

#### *Unbekannte Rembrandtzeichnungen*

1. Stehender Bettler, Federzeichnung, 11,2 : 8,7 cm, New York Slg. E. Powis Jones.

Im Stil des „Bettlers“ der Slg. van Regteren Altena, Amsterdam (Ben. 27), gehaltene Naturaufnahme, wahrscheinlich nach dem gleichen Modell, das auf B. 162 in Vorderansicht erscheint. - In der Zeichnung wurde das Problem formauslöschender Lichteffekte studiert, in der Radierung waren farbige Werte in differenzierte Linienstruktur umzu-

setzen. Prägnanz des Motivs, fahle Farbigkeit und raumschaffender Schlagschatten sind von Callot, die zeichnerischen Formen über Lastmann und Jan Pynas von Elsheimer herzuleiten. – Die Entstehungszeit ist aus dem Prozeß der Callot-Bewältigung Rembrandts zu erschließen: Das Blatt wirkt nicht mehr so befangen wie der Amsterdamer „Bettler“ (Ben. 32), eine aus dem Geist Callots empfundene Skizze um 1628, und noch nicht so individuell wie das „Bettlerpaar mit Hund“ aus der Galerie Cassirer, Amsterdam (Ben. 22), um 1630, wo Rembrandt die völlige Einschmelzung des Vorbildlichen gelingt. Die neue Zeichnung repräsentiert die mittlere Phase des Callot-Erlebnisses und dürfte, wie Ben. 27 und B. 162, um 1629 liegen.

2. Abrahams Opfer, Rohrfederzeichnung, 15:17 cm, Compiègne, Museum Vivanel (Inv.-Nr. 181):

Ref. nimmt die Zeichnung als Studie für B. 35 von 1655 in Anspruch und erörtert die Unterschiede zwischen echtem Entwurf Rembrandts und Nachzeichnung von Schülerhand an der „Heiligen Familie“ in Bayonne (Ben. 567) für das Leningrader Bild von 1645 (Br. 570) und an der Berliner „Bewirtung der Engel“ (Ben. 577) in Zusammenhang mit dem Gemälde von 1646 in der Slg. v. Pannwitz, Heemstede (Br. 515). Die Bayonner Zeichnung, sicher authentisch, enthält die Substanz des künftigen Bildes. Sekundäre Motive fehlen noch. Die Einzelheiten sind noch nicht durchgearbeitet, Flächenproportionen und Bildlinien noch nicht ausgewogen. – Die „Bewirtung der Engel“, von Rosenberg, Lugt, Henkel und Haverkamp Begemann angezweifelt und durch Vergleich mit dem Münchner Entwurf für die „Vision Petri“ in Stockholm (Inv.-Nr. 1544) wahrscheinlich Hoogstraten zuzuschreiben, wirkt zeichnerisch undynamisch und bietet die Vereinfachung einer reicheren Vorlage, deren Maßverhältnisse und Motive wiederkehren. In der Nachzeichnung wird ein Extrakt des vollendeten Werkes gegeben. Die Abweichungen sind hier als Varianten zu erkennen und nicht mit bildgenetischen Differenzen zu verwechseln.

Das Blatt in Compiègne, im Gegensatz zur Radierung, zeigt ihre Ideen in embryonalem Zustand. Alle Unterschiede zu B. 35 repräsentieren einen in der Endfassung überwundenen Frühzustand der Bildgedanken, sind nicht als schülerhafte Reduktion der Radierung zu erklären, entsprechen vielmehr dem Prinzip, das bei den Fassungen der „Heiligen Familie“ sichtbar wurde. Stilistisch gehört das Blatt in eine Zeichnungsgruppe, die generell um 1658/60 datiert wird. Es ist jedoch nachweisbar, daß Rembrandts abstrahierende Zeichenweise, die auch in der diskutierten Skizze erscheint, bereits um 1654/55 ausgebildet war: a) Die Rotterdamer „Darstellung Christi im Tempel“ (Ben. 1032), ist Entwurf für B. 50, technisch und im Format ein Pendant zur Kreuzabnahme B. 86 von 1654 und Muster für ein 1655 datiertes Gemälde von Abraham van Dyck. b) Das Amsterdamer „Emmausmahl“ (Ben. A 66) ist die erste Skizze für die Radierung B. 87 von 1654. In ihr werden Gedanken des Louvrebildes von 1648 (Br. 578) auf die Vorstellungsebene der fünfziger Jahre gehoben. Es handelt sich nicht, wie bei Ben. 567, um einen Spontanentwurf, sondern um eine Vorarbeit, in der ältere Lösungen weiterentwickelt werden. c) Die Rotterdamer „Historienszene“ Ben. 1034) diente als

Modell für das „Quintus-Fabius-Maximus“-Gemälde von J. Lievens im Amsterdamer Schloß (Schneider 102). Das Bild wurde 1655 in Auftrag gegeben, 1656 bezahlt. Die Zeichnung in Campiègne ist demnach von Charakter und Stil her Studie für B. 35.

3. Dreifigurige Genreszene, Rohrfeder, Deckweiß, 12,1: 5,3 cm, Veste Coburg, Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. Z 2703): Formale Weiterentwicklung der abstrahierenden Gruppe um 1654/55. Auf Farbwerte hingedachtes Fleckensystem, eher Niederschlag bildnerischer Materie als Kunstwerk. Eigenwillige Rückkehr zur malerischen Situation der Anfänge. Während sich jedoch in der expressiven Derbheit früher Blätter Aktivität, noch gärende Kraft, äußerte, verrät der Formzerfall der Coburger Zeichnung eine erschöpfte Psyche innerhalb einer künstlerischen und menschlichen Endphase. Stilistisch vergleichbar ist der Berliner „Belisar“ (Ben. 1053). Die destruktiven Elemente machen eine spätere Entstehung wahrscheinlich als bei der „Erweckung der Tabea“ (Ben. 1068) und bei der „Verwandlung des Aktäon“ (Ben. 1210), beide in Dresden. Ein ähnlicher Grad der Auflösung wird erst bei der Dresdner „Falkenjagd“ (Ben. 1183) erreicht, die Benesch bis 1665 heraufrückt.

### III. Sektion

*Donat de Chapeaurouge (Tübingen):*

*Zum Historismus des frühen 16. Jahrhunderts*

Im Unterschied zu den Arbeiten Harald Kellers und Theodor Müllers werden nicht die Stilkopien oder die Grabmäler für längst verstorbene Stifter behandelt. Vielmehr geht es um die Frage, warum bestimmte Kunstwerke der Vergangenheit, die als solche auch erkannt worden sind, gesammelt, kopiert oder in neuem Rahmen wiederverwendet werden. Es lassen sich dafür drei Gründe namhaft machen. Einmal gilt das ältere Kunstwerk als historische Urkunde, die bewahrt werden muß. Zum anderen besitzt das Werk der Vergangenheit eine wundertätige Wirkung, um derentwillen es neue Beachtung findet. Drittens können bestimmte Werke aus ästhetischen Gründen aufbewahrt oder abgezeichnet werden.

Zur ersten Kategorie zählt die byzantinische Tafel mit den Heiligen Konstantin und Helena, für die Veit Stoß 1517 zwei Flügel zu schaffen hatte. Anton Tucher erteilte diesen Auftrag, weil er die Darstellungen des ersten christlichen Kaisers und seiner Mutter für Porträts hielt, die noch zu Lebzeiten angefertigt worden waren. Der Meister des Ägidius gab die mittelalterliche Ausstattung des Chors von St. Denis so getreu wieder, weil er wußte, daß die Messe des heiligen Ägidius, die er zu malen hatte, hier gefeiert worden war. Ebenso nahm Dürer in exakten Zeichnungen die Kaiserinsignien auf, als er für die Nürnberger Heilumskammer seine Kaiserbilder schaffen sollte.

In der zweiten Gruppe sind Douvermanns Altäre in Kleve und Kalkar wichtige Beispiele. Hier erhielt jeweils ein älteres Gnadenbild einen neuen Schrein mit zahlreichen rahmenden Reliefs. Für Italien läßt sich gleichzeitig sogar das früheste erhaltene Einsatzbild nachweisen: Francia malte um einen Madonnenkopf des Sano di Pietro einen

„Rahmen“ mit Engelsköpfen. Aus der Florentiner Überlieferung kennen wir schon im Quattrocento wunderartige Bilder, die auf Grund ihrer Gnadenwirkung restauriert oder nach Art einer Reliquie eingerahmt wurden. Gerade für Florenz läßt sich aber zeigen, daß in dieser Zeit zahlreiche ältere Werke entweder ganz ersetzt oder an schlechtere Plätze innerhalb der Kirche verdrängt wurden. Nicht der ästhetische, sondern der numinose Rang eines Bildes entschied über seine Vernichtung oder seine Renovierung.

Für die ästhetische Würdigung älterer Kunst sind die Zeichnungen Michelangelos nach Giotto und Masaccio und diejenigen Holbeins nach den Herzogsstatuen in Bourges heranzuziehen. Auch Gossaerts Kopie der Eyckschen Kirchenmadonna gehört hierher. Gegenüber den Künstlern stehen auch die Sammler nicht zurück. Nicht nur im Nachlaß-Inventar des Lorenzo Magnifico von 1492 sind Werke älterer Meister des Quattrocento erwähnt, sondern auch im Verzeichnis Margarethes von Österreich aus dem Jahre 1516 erscheinen Bilder niederländischer Künstler des 15. Jahrhunderts. Dürer besichtigte diese Sammlung auf seiner niederländischen Reise, wobei er in seinem Tagebuch überhaupt des öfteren voller Bewunderung ältere Kunstwerke nennt.

Neben den Rückgriffen auf die Antike läßt sich also im frühen 16. Jahrhundert ein starkes Interesse an der christlichen Kunst der Vergangenheit aufzeigen, wobei aber sehr verschiedene Beweggründe ausschlaggebend waren.

*Claus Zoega von Manteuffel (Berlin):*

*Die Ausstattung der Pfarrkirche St. Jakob in Wasserburg durch die Brüder Zürn*

Von der Tätigkeit der Brüder Martin und Michael Zürn für die Jakobskirche in Wasserburg am Inn ist urkundlich überliefert, daß die beiden Bildhauer 1636 – 39 dort arbeiteten, 1637 einen Sebastiansaltar aufstellten, Anfang 1638 den Choraltar begannen und im selben Jahr die Kanzel vollendeten. Hiervon wurde der Hochaltar erst 1663 von Wasserburger Künstlern aufgestellt. – 1826 wurden zwei Seitenaltäre, 1879 alle anderen Altäre abgebaut. – Die von Martin und Michael gemeinsam signierte und 1638 datierte Kanzel ist in situ erhalten. Die beiden 2,86 m und 2,89 m großen Heiligen Sebastian und Florian vom Hochaltar wurden 1958 für die Skulpturenabteilung der Ehemals Staatlichen Museum Berlin angekauft. Durch eine Lithographie von 1846 ist ihre Zugehörigkeit zum Wasserburger Hochaltar gesichert. Der hl. Sebastian ist ein Bildnis Kaiser Ferdinands III., der hl. Florian des Kurfürsten Maximilian von Bayern.

Die Ritterheiligen vom Hochaltar unterscheiden sich charakteristisch von den Figuren am Unterteil der Kanzel. Ihr Stil ist strenger, monumentaler, plastischer als die weicheren, organischeren, malerischen Formen der unteren Kanzelfiguren. Diesen strengeren architektonischen Stil zeigen auch die Muttergottes und der Jakobus auf dem Schalldeckel der Kanzel. Damit sind an der Wasserburger Kanzel die beiden Hauptmeister unterschieden. – Den Stil der Wasserburger Hochaltarfiguren zeigen auch die Skulpturen des 1642 zu datierenden, 1906 abgebauten Hochaltars von Braunau am Inn, signiert MZBW (M Zürn Bildhauer von Waldsee). Durch den neuerlich gelungenen Nachweis, daß Martin Zürn 1643 – 65 in Braunau ansässig war und in An-

betracht einer Reihe dortiger Werke gleichen Stils (teilweise signiert MZ oder MZB) kann jetzt der Meister des Braunauer und des Wasserburger Hochaltars, sowie der Figuren vom Schalldeckel der Wasserburger Kanzel mit Martin Zürn identifiziert werden.

Von Michael Zürn müssen demnach die Figuren am Unterteil der Wasserburger Kanzel stammen und die durch kürzlich gefundene Inskriptionen 1645/49 datierten Altäre in St. Georgen an der Mattig, Oberösterreich, die bereits dem Barock angehören. Derselben Werkstatt entstammt auch die nach 1650 zu datierende überlebensgroße Figur eines Hl. Georg im Historischen Museum in Frankfurt am Main, die entweder mit der Bekrönungsfigur des Wasserburger Hochaltars identisch oder ihr nachgebildet ist. – Der Wasserburger Zeit des Michael Zürn kann noch zugewiesen werden der hl. Sebastian des Karlsruher Landesmuseums, vielleicht vom Wasserburger Sebastiansaltar von 1637, und der Thronende Christus im Bayerischen Nationalmuseum in München. Martin Zürn dürfte 1630/35 die Rosenkranzmadonna in Owingen bei Überlingen geschaffen haben.

Die Werkstattgemeinschaft von Martin und Michael Zürn ist urkundlich und durch Kunstwerke nur 1636 – 43 nachzuweisen. Nur einmal, 1625, werden sie vorher namentlich genannt: Martin in Überlingen, Michael in Feldkirch bei Bregenz. Allerdings kann stilkritisch die Mitarbeit beider am Überlinger Hochaltar nachgewiesen werden, der laut Urkunden und Signatur für Jörg Zürn 1613 – 19 gesichert ist. Dort stammen offenbar von Martin Zürn der hl. Rochus oben links und die Marienkrönung im Gesprenge, die mehr architektonische Strenge und Monumentalität, weniger organisches Detail und Beweglichkeit als die Figuren Jörgs besitzen. Michael dürfte den hl. Nikolaus in der Bekrönung und den hl. Sebastian oben rechts geschaffen haben, die in Gesichtsbildung und Haarbehandlung schon seinen Wasserburger Werken sehr ähneln und die Jörgs Stil ins einansichtige Bild umwandeln.

Die referierten Zuschreibungen geben Aufschlüsse über stilgeschichtlich und künstlerisch Wesentliches. Jörg entwickelt aus dem klassischen Manierismus eine Ausdrucks-kunst und einen szenischen Reichtum, dem in seiner Zeit nichts Gleiches an die Seite zu stellen ist. Michael geht seinen eigenen Weg zum Barock, offenbar weitgehend ohne Anlehnung an andere Barockbildhauer, eher von der Malerei inspiriert. Er und Martin legen den Grund für die Barockplastik in Oberösterreich. Martin kommt zu einer gebundenen plastischen Monumentalität, wie man sie seit dem Mittelalter in Deutschland nicht mehr und danach nicht wieder findet. Die neue organische Lebendigkeit des Körperlichen, die individuelle Freiheit des seelischen Ausdrucks, die mitreißende Bewegung oder klassizistische Schönheit lösen die Plastik von der Architektur und nehmen ihr damit eine wesentliche Grundlage ihrer Kraft. Eine Plastik, die mit der Malerei wetteifern muß, bleibt unterlegen. Martin Zürns Werke sind architektonisch gebunden. Er ist als Einziger in seiner Zeit in Deutschland fähig, nicht nur Riesenformate zu bewältigen, sondern Figuren zu schaffen, die – selbst gleichsam Bauwerk – die Architektur eines Altars nicht begleiten und umspielen, sondern sie – wie im Mittelalter – zu bestimmen, ihr Maß und Ordnung zu geben vermögen.

*Die Stellung der Hallenkirche im französischen Kirchenbau des 17. u. 18. Jahrhunderts*

Das Bild der französischen Kirchenbaukunst der Neuzeit wird nicht nur von Paris bestimmt, sondern in starkem Maße auch von den Provinzen. Hier hat sich der mittelalterliche Typus der Hallenkirche erhalten, der sich vom 17. Jh. an durch das ganze 18. Jh. hindurchzieht und zu bedeutenden, selbständigen Leistungen führt. Der Schwerpunkt hat sich jedoch vom Westen und Süden, die im Mittelalter die Hallenform bevorzugten, in den Norden und Osten verlagert. Hier lassen sich drei Gruppen umschreiben, die trotz einer Reihe von Gemeinsamkeiten in sich selbständig sind: Flandern-Artois, Lothringen und die Franche-Comté.

Die nordfranzösische Gruppe steht in enger Verbindung mit Belgien und baut auf der ungebrochenen flämischen Tradition des Mittelalters auf; ihr Hauptwerk auf französischem Boden ist St. Maurice in Lille (14. – 16. Jh.). Die Zahl der Neubauten im 17. und 18. Jh. ist gering, es sind hauptsächlich Jesuitenkirchen (Cambrai, Valenciennes, Arras, Cassel). Von ihnen stehen heute nur noch Cambrai und Cassel. Die Baumeister waren hier durchweg Belgier, Heinrich Hoeimaker für die Ordensprovinz Flandro-Belgica, Jean du Blocq für die Franco-Belgica. Die Merkmale dieser im Ganzen stark gotisierenden Gruppe liegen in der Wucht und Massigkeit der Bauglieder, der Überhöhung des Mittelschiffs, der durchgehenden Verwendung des Kreuzrippengewölbes und dem barocken Überschwang der Dekoration; die einstöckigen Fassaden entsprechen dem inneren Raumschema. Von hier gehen die entscheidenden Anregungen für Contant d'Irvy (St. Vaast in Arras und die Madeleine in Paris) aus.

In Lothringen war die Tradition im 16. und 17. Jh. unterbrochen worden. Ihre durch eine umfangreiche Bautätigkeit nach den langen Kriegen des 17. Jhs. geförderte Wiederaufnahme wurde durch die Jesuitenkirche in Luxemburg (1610 – 21 von Jean du Blocq) vorbereitet. Damit ist ein Hinweis auf die Herkunft der lothringischen Hallenform gegeben: Trier, die Diözesanmetropole, und das Eifeler und deutsch-belgische Grenzgebiet. Lothringen gehört als äußerster Ausläufer zur nordwestdeutsch-niederländischen Gruppe. Die von P. Lavedan versuchte Ableitung von St. Nicolas-du-Port ist nicht haltbar.

Ausgangspunkt der Entwicklung in Lothringen ist St. Clemens in Metz (1680 – 90), in Anlehnung an die Kathedrale in posthumer Gotik errichtet. Darauf folgen eine Reihe von Klosterkirchen: St. Mihiel, Pont-à-Mousson, Autrey, in größerem zeitlichem Abstand St. Avold, St. Mihiel und Autrey, beide noch stark gotisierend, sind Modernisierungen bestehender Kirchen, Pont-à-Mousson und St. Avold Neubauten.

Seit dem 2. Jahrzehnt des 18. Jhs. verdrängt der Pariser Einfluß den bis dahin herrschenden italienischen im lothringischen Kirchenbau. Zeugnisse dieser französischen Richtung sind St. Sébastien in Nancy (1720 – 31) und St. Jacques in Lunéville (1730 – 47). Ihre Hauptmerkmale, stark eingezogene Säulen, böhmische Kappen über den Gewölben, tief heruntergezogene Fenster und damit kräftige Belichtung, fein gearbei-

tete Bauplastik Pariser Schulung, sind mehr oder weniger charakteristisch für die ganze spätere Gruppe. Die Fassaden sind meist zwei- bis dreigeschossig, stehen also mit dem inneren Raumschema nicht im Einklang. Die alle anderen an Qualität überragende Fassade von St. Jacques ist vermutlich mit Ausnahme der Turmhelme ein Werk Jadots, unter Verwendung von Ideen Boffrands.

Eine eigene Gruppe bilden die Jesuitenkirchen von Epinal, Verdun und Langres, von René Maugrain nach dem gleichen Schema sowohl im Grundriß wie im Aufriß und Fassadengestaltung erbaut. Sie stehen anscheinend in Beziehung zu gewissen theoretischen Forderungen de Cordemoys und können als vorweggenommene Verwirklichung der Theorien Blondels und des Père Laugier gelten.

Für die Franche Comté, die im 18. Jh. besonders zahlreiche Hallenkirchen aufzuweisen hat, fehlen ebenfalls die unmittelbaren Vorstufen. Ein Einfluß von Lothringen und der Schweiz ist nicht nachweisbar. Als Ausgangspunkt muß man wohl das auf La Chaise Dieu in der Auvergne zurückgehende St. Claude du Jura und die daran anschließenden kleineren Nachfolgebauten (14. – 15. Jh.) ansehen. Damit rückt die Franche Comté aus dem nordwesteuropäischen Zusammenhang heraus. Im einzelnen sind zu nennen die Kirchen der Bisonten Architekten Galezot (Mouthe, Vesoul, Scey-sur-Saône) und Colombot, die das gleiche Grundrißschema (Westturm, schmale Seitenschiffe, kein Querschiff) und den gleichen Aufriß, vor allem schlanke Pfeiler und Kreuzgewölbe, verwenden. Hauptwerk der Franche Comté ist die Madeleine in Besançon (1746 – 66), erbaut von dem Blondelschüler Nicolas Nicole. Sie ist eine Verbindung von Pariser Formen und lokalen Raumvorstellungen und stellt eine selbständige, in sich vollkommene Lösung des gleichen Problems dar – Verbindung von gotischer Leichtigkeit und antiker Größe –, um das sich Soufflot zehn Jahre später im Pantheon bemühte.

*Johannes Langner (Paris):*

*Ledoux und die «fabriques». Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur  
in den Architekturen der Landschaftsgärten*

Die kritische Untersuchung der Stichpublikationen, in denen Ledoux sein eigenes Werk veröffentlichte, hat gezeigt, daß die radikalsten Entwürfe des Architekten (Kugelhaus, Haus der Strombehörde, Haus der Reifenmacher etc.), nicht bereits um 1773, sondern erst um 1790 entstanden sind. Damit fällt neues Licht auch auf die Frage ihrer Voraussetzungen. Zu ihnen gehören die „fabriques“, die kleinen Gebäude in den Landschaftsgärten, deren Mode in Frankreich zwischen 1770 und 1790 ihren Höhepunkt erreicht. Auch Ledoux hat verschiedentlich „fabriques“ für Landschaftsgärten entworfen und nimmt im Text seiner Publikation von 1804 wiederholt auf diesen Gegenstand Bezug. Aus dem Bereich der „fabriques“ schöpfen seine späten, radikalen Entwürfe entscheidende Anregungen. Ihre Überwindung der klassizistischen Nor-

men, ihre Verwendung bis dahin ungebräuchlicher Motive, ihre neuartigen Bestimmungen und Bedeutungen, die Ausbildung der „Architecture parlante“ und die Anordnung der Bauten nach malerischen Gesichtspunkten in der Landschaft, die wir in der letzten Phase der Beschäftigung mit dem Projekt der Idealstadt von Chaux beobachten, gehen zu einem wesentlichen Teil von Mustern und Ideen aus, die Ledoux im Rahmen des zeitgenössischen Landschaftsgartens vorfand.

*Baron Ludwig Döry (Frankfurt):*

*Der Kaisersaal zu Kaisheim und sein Meister*

Über den Kaisheimer Kaisersaal liegt bis jetzt keine Spezialuntersuchung vor, auch war der Künstler dieser reich ausgestückten Anlage unbekannt und die Stellung des Saales in der Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht genau bestimmt.

Zur Datierung ist einerseits das in einer Türbekrönung angebrachte Wappen des Abtes Roger I Röls (1698 – 1723) zu beachten, andererseits erhalten wir durch das Vorhandensein französischer Formen des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die hierzulande nur selten vor 1715 akzeptiert worden sind, die Gewißheit, daß die Kaisheimer Dekoration kaum vor etwa 1718 entstanden sein kann: so bleiben für mutmaßliche Entstehungszeit nur rund fünf Jahre übrig.

In der Stuckgliederung können zweierlei Arten von Stilelementen unterschieden werden, nämlich solche italienischen und französischen Ursprungs. Diese sind nur unvollkommen miteinander verschmolzen, weshalb sie sich leicht auseinanderhalten lassen: dort die Säulenportale mit Volutengiebeln, die Wappenkartusche am Kamin aufsatz, das mächtige Gesims und die illusionistischen Konstruktionen der Hohlkehle mit gemalten Himmelfeldern, hier die Bandlwerkkompositionen der Wandfelder zwischen paarweise angeordneten bandlwerkgeschmückten Pilastern, der Kamin als solcher und schließlich die gleichfalls mit Bandlwerk verzierten Felder des flachen Deckenspiegels.

Auf der Suche nach dem Meister dieser Stuckaturen drängt sich ein Vergleich mit der Ornamentik des Waldsassener Bibliotheksaales auf. Insbesondere zwischen den Schmuckformen der Waldsassener Fensterbögen und Gewölbeansätzen und denen der Kaisheimer Wandfelder bestehen enge stilistische Beziehungen. Da für den Saal in Waldsassen Jacopo Appianis Urheberschaft bezeugt ist (dieser erhielt 450 fl im Jahre 1725), darf man in ihm den Künstler auch der Kaisheimer Dekoration erblicken.

Da angenommen werden kann, daß in einer Stuckateurfamilie der Sohn vom Stil des Vaters nicht unbeeinflusst bleibt, muß in unserem Falle die Frage beantwortet werden, ob nicht Appianis Vater, Pietro Francesco, gestorben 1724 in Regensburg (freundlicher Hinweis von Ernst Guldán), den Dekor in Kaisheim geschaffen haben könnte. Noch wissen wir ja nicht, bis zu welchem Grade die ältesten bekannten Ornamente des Sohnes Jacopo in Waldsassen mit der Art seines Vaters um 1718 – 24 übereinstimmen. Zu einer Klärung verhilft uns die Untersuchung der Abteikirche Fürstenfeld, weil dort der Chor 1718 – 23 urkundlich von Pietro Francesco, das Langhaus dagegen 1729

- 35 von Jacopo ausgeziert worden ist. Obwohl es sich bei beiden Meistern um Stukturen im Bandlwerkstil handelt, bestehen zwischen den Formen der Ost- und Westteile stilistische Unterschiede. Im Chor sind die Ornamentbänder breit und ihre Linienführung ist schwerfällig, im Langhaus aber erblicken wir in den Gewölben dünne Bänder mit geschmeidigen Verbindungen, die dem Ornament des Kaisheimer Plafonds am nächsten kommen. Lediglich in den Quertonnen finden wir stellenweise üppig ausgebreitete begleitende Akanthusblätter, doch verschafft uns hier das Vorhandensein einer von den Kaisheimer Wandfeldern her bekannten, sich nach unten spitz verjüngenden Vase die Gewißheit, daß wir es mit demselben Entwerfer zu tun haben. Für Kaisheim scheidet Appiani der Ältere aus und wir dürfen behaupten, daß der Sohn Appiani schon zu Lebzeiten seines Vaters selbständig Aufträge erledigt hat. Bis zu welchem Grade Gesellen bei solchen großen Arbeiten (in Waldsassen werden zwei der Mitarbeiter Jacopo Appianis namentlich erwähnt) die Details beeinflußten, wird wohl nie festzulegen sein.

Eine weitere Bestätigung für die Zusammenhänge zwischen den Bauarbeiten in Kaisheim, Fürstenfeld und Waldsassen findet sich in den Ordensbeziehungen, denn alle drei Klöster gehörten der gleichen Provinz des Zisterzienserordens an, Waldsassen wurde sogar als Tochterkloster im Jahre 1669 von Fürstenfeld aus gegründet.

Nachweislich hat Jacopo Appiani in Waldsassen Einzelheiten seines Stucks aus Stichen von Jean Berain und Paul Decker entnommen. Sehr wahrscheinlich ließ er sich auch bei seinen Kaisheimer Grotteskenfeldern und bei der „Damaszierung“ der Wandflächen zwischen den Pilasterpaaren von Erfindungen eben dieser Künstler anregen.

Appianis Vorgehen spiegelt den grundlegenden Wandel, den die deutsche Raumkunst in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vollzogen hat, nämlich den Übergang von italienischen Barockformen zu dem neuen Ideal der französischen Régence. Hierbei spielten Ornamentstiche eine nicht unerhebliche Rolle. Noch stehen bei Appiani, dem Italiener, der wohl stärker als seine deutschen Kollegen an der italienischen Tradition hing, Elemente verschiedener Herkunft nebeneinander, noch kann eine deutsche Komponente in Kaisheim nicht herausgelesen werden. Wenige Jahre später jedoch, in Fürstenfeld, gleicht sich der Welsche dem deutschen Formempfinden an, indem er die Gewölbe dicht mit Ornamenten überzieht.

## Allgemeine Vorträge

*Günter Bandmann (Bonn):*

*Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte*

*Kurt Bauch (Freiburg):*

*Kunst als Form*

Die beiden Vorträge werden im Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft veröffentlicht.

Leopold D. Ettliger (London):  
*Die Walhalla und der Denkmalkult*

Ludwig I. wollte mit der Walhalla ein nationales Erziehungsmal errichten, „auf daß Teutscher der Teutsche aus ihr trete, besser als er gekommen“. Die ersten Büsten ließ er schon 1807, als er noch Kronprinz war, anfertigen; der dorische Tempel bei Regensburg wurde aber erst 1825 an Leo von Klenze in Auftrag gegeben und 1842 eingeweiht. Peter Cornelius und andere haben es gerügt, daß ein deutscher Ehrentempel sich griechischer Formen bediente. Der König und sein Architekt waren aber vom absoluten Wert der griechischen Baukunst überzeugt und fanden nur diesen klassischen Stil ihren hohen Absichten gemäß. Auch läßt sich im Einzelnen zeigen, wie aus den kleinen Grab- und Ruhmestempeln in den Gärten des achtzehnten Jahrhunderts schließlich die monumentale Tempelanlage als Denkmal entstand. Ferner lagen Klenze bei Planung der Walhalla ohne Zweifel Haller von Hallersteins frühere Entwürfe vor, die im Anblick der Akropolis gezeichnet waren.

Ludwig wollte die deutschen Vorfahren in Bild und Wort ehren und schrieb deshalb zur Erklärung der Büsten die Biographien aller, die in der Walhalla verewigt waren. So steht seine Ahnenerhebung ganz in der Tradition des Kultes der *uomini famosi*. Jedoch ist die Walhalla grundsätzlich von vergleichbaren Monumenten der Renaissance und ganz besonders des achtzehnten Jahrhunderts verschieden, denn diese galten vor Allem den geistigen Ahnen und ihrer moralischen Persönlichkeit. Diese Auffassung kommt bei den Architekturtheoretikern der Aufklärungszeit ganz klar zum Ausdruck. Durch die französische Revolution kam aber ein vaterländisches Motiv dazu; das Erinnerungsmal an große Männer wurde zum Nationaldenkmal. Die im Jahre 1791 am Pariser Panthéon angebrachte Inschrift kennzeichnet das Problem: *Aux grands hommes – La patrie reconnaissante*.

In Deutschland erscheinen derartige Ideen zuerst bei verschiedenen Entwürfen zu einem Denkmal für Friedrich d. Gr. und dann in verstärktem Maß bei den Plänen für ein Monument zur Erinnerung an die Befreiungskriege. Es ist bezeichnend, daß z. B. Kotzebue und Arndt bei ihren Vorschlägen zugleich an eine Feier des Sieges im Teutoburger Walde dachten. So fanden auch Grundsteinlegung und Eröffnung der Walhalla jeweils am 18. Oktober, dem Jahrestage der Leipziger Schlacht, statt und die beiden Giebel haben Darstellungen eben jener beiden Schlachten.

Nationaldenkmäler sollten zugleich auch der Schauplatz nationaler Feste sein. So läuft eine weitere Traditionskette von den Ehrenmalen der französischen Revolution, den geplanten Huldigungen für Friedrich d. Gr. und die Helden der Befreiungskriege zu den Feierlichkeiten bei Grundsteinlegung und Weihe der Walhalla.

Historisch gesehen wollte Ludwig an der Walhalla drei recht heterogene Elemente vereinigen. Der Plan, großen Geistern ein Pantheon zu errichten, ist humanistisches Erbe; die Gründung eines Ehrentempels aber, der sich nur deutschen Heroen öffnet, gehört schon zur Romantik und zum neu erwachten Nationalismus. Die Verbindung schließlich eines derartigen Monuments mit jüngst vergangenen weltgeschichtlichen Ereignis-

sen macht aus der Walhalla ein Instrument politischer Propaganda. Besonders die Beschränkung aufs rein Nationale ist schon von Zeitgenossen scharf kritisiert worden und Heinrich Heine, sowie auch andere, haben auf die ethischen Mängel so mancher der in der Walhalla Geehrten hingewiesen.

## VORTRÄGE AM 4. AUGUST 1962

### I. Sektion

*Wilhelm Messerer (München):*

#### *Zur Datierung von Michelangelos Moses.*

Die Mosesfigur Michelangelos in S. Pietro in Vincoli zu Rom wird jetzt auch aus äußeren Gründen in die Zeit bis 1516 datiert, was den stilistischen Befund bestätigt. Die meisten Forscher sprechen sich für eine Entstehungszeit um 1513–16, im Zusammenhang mit dem zweiten Projekt des Juliusgrabes, aus. Doch lassen die dafür herangezogenen Zeichnungen nach dem Entwurf des Grabes von 1513 keine ganz sichere Deutung zu. Der Vortrag versucht, stilkritische Argumente für die These beizubringen, daß die Figur schon zur Zeit der Arbeiten für das erste Projekt, besonders um 1506, in entscheidenden Zügen gestaltet wurde. Dabei ist sie vor allem zwei Werk-Reihen einzuordnen. Ein Vergleich mit Deckenbildern der Sixtinischen Kapelle läßt sich besonders an monumentalen Sitzfiguren, wenn auch der Malerei, durchführen; er soll die größere Nähe des Moses zu den früheren Teilen zeigen. Unter den Skulpturen der zwei fraglichen Epochen ist er, wie darzulegen, stilistisch mehr dem Matthäus von 1506 und früheren Werken, als den Sklaven im Louvre von 1513–16 und späteren Werken verwandt.

Kriterien für die Frühdatierung des Moses sind: Der Grad von Selbständigkeit des Einzelnen im Ganzen, nach Form und Bewegung; die gerade aufgerichtete Leibesmitte, von der aus die Gestalt räumlich bewegt komponiert ist, wobei aber noch kein einheitlicher räumlich allseitiger Bewegungszusammenhang das Ganze durchdringt; die Anlage in parallelen Zonen hintereinander; das Zerklüftete der Zone vor dem Leib; die selbständige Konfiguration plastisch sekundärer Elemente (Falten, Glieder u. a.), wobei gegenständlich Verschiedenes in durchgehende Zusammenhänge oder Entsprechungen gefügt ist; die noch nicht im Maße späterer Figuren integrierten Kontraste; die Spannung des Gerahmten und des Offenen in der Gestalt; die besondere Auffassung von dynamischen Impulsen, Leib und Person. – Für die Frühdatierung wird die Komposition des Ganzen in Anspruch genommen (Einzelheiten, besonders des Kopfes, mit geringerer Sicherheit); demnach hätte das Werk in einer ersten, entscheidenden Arbeitsphase etwa den Zustand erreicht, den der Abizzo des Matthäus zeigt. Spätere Ausarbeitung läßt sich bei einigen Teilen wahrscheinlich machen.

Nur kurz kann der Zusammenhang des stilistischen Aspekts der Datierungsfrage mit den Phasen der Arbeit am Juliusgrab behandelt werden. Zuletzt ist auf Folgerungen aus der vorgeschlagenen Datierung für die Interpretation der Mosesfigur und für das Gesamtwerk Michelangelos hinzuweisen.