WERNER KÖRTE

DEUTSCHE VESPERBILDER IN ITALIEN

Wilhelm Pinder

in dankbarer Verehrung zugeeignet

INHALTSÜBERSICHT

Seite

I. Einleitung 3

II. Der Ursprung der italienischen Pietà 8

III. Die deutschen Vesperbilder in Italien 19

1. Die alpenländischen Vesperbilder 21

2. Die Ausbreitung des deutschen Vesperbildes in Oberitalien 31

3. Die „Madonna dell' Acqua" in Rimini und ihre Verwandten 41

4. Die deutschen Vesperbilder in den Marken und Abruzzen 49

5. Die deutschen Vesperbilder in Umbrien 57

6. Deutsch-italienische Vesperbilder in Stuck und die ihnen verwandten Gruppen 65

7. Die mehrfigurigen Gruppen der Pietà 69

8. Fragen der Datierung 75

IV. Die Aufnahme des plastischen Vesperbildes in die italienische Kunst . 81

V. Die Künstler und ihre Auftraggeber 86

VI. Das deutsche Vesperbild im italienischen Kultus 96

VII. Katalog der deutschen Vesperbilder in Italien 116

VIII. Regesten zum Wirken deutscher Bildhauer und Schnitzer des 15. Jahrhunderts in Italien 126

IX. Dokumente und Quellen 133

X. Literaturverzeichnis 137

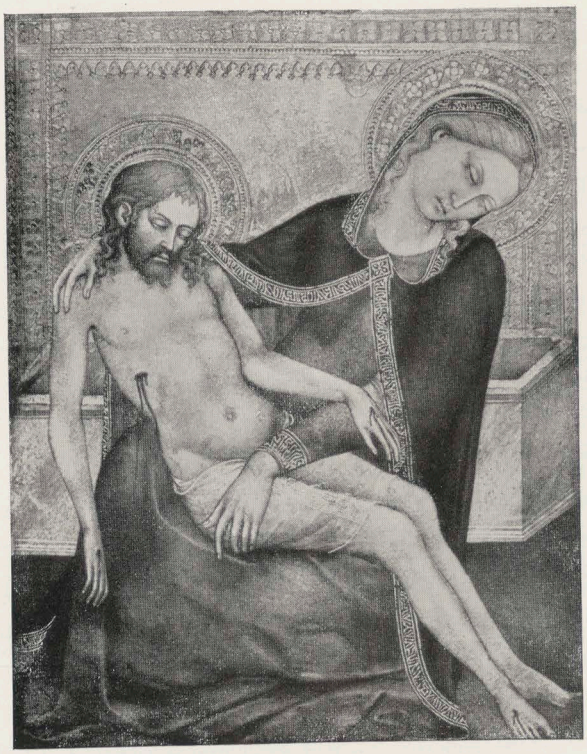

Abb. 1. Sienesische Pietà des 14. Jh.
Paris, Sammlung Le Roy

I. EINLEITUNG

DIE vorliegende Arbeit ging ursprünglich von einer Frage der italienischen Kunstgeschichte aus, deren Beantwortung trotz eines entscheidenden Wandels in der Themenstellung auch weiterhin in das Gesamtergebnis eingeschlossen blieb. Das Problem der plastischen Pietà in Italien, vor das wir uns immer wieder gestellt sehen, wenn wir Michelangelos Jugendwerk in St. Peter betrachten, erweiterte sich über Italiens Grenzen hinaus, es begann sich mehr und mehr mit deutschen Problemen zu berühren und es führte uns schließlich zu der Frage nach der Bedeutung der deutschen Vesperbilder für die Kunst unserer italienischen Nachbarn.

Wer unsere deutsche Kunst rein vom Inlande her zu betrachten gewohnt ist, der wird sich an den italienischen Ausgangspunkt dieser Untersuchung gewiß häufig erinnert fühlen. Das ursprüngliche Thema selbst aber führte den Verfasser hinein in einen Aufgabenkreis, der unserer deutschen Kunstgeschichtsschreibung vertraut zu werden begann, seitdem uns Georg Dehio, der auslandsdeutsche Balte, die erste umfassende Geschichte der deutschen Kunst geschenkt hatte. Erst Wilhelm Pinder aber haben wir es zu danken, wenn ein oft erhebendes und häufiger noch leidvolles Kapitel der deutschen Kunstgeschichte als eigene Forschungsaufgabe erkannt, wenn die „auslandsdeutsche Kunst" als ein scheinbar verlorener, und doch unverlierbarer Besitz des deutschen Volkes unserem Bewußtsein wiedergeschenkt worden ist[1].

Von den hier neu sich stellenden Aufgaben will diese Arbeit eine, in vielem Sinne die schwierigste, in Angriff nehmen. Welche Gefahren sie birgt, ist dem Verfasser nicht weniger deutlich bewußt als allen denen, die heute auf eine besonnene Fragestellung dringen. Denn wenn der

[1] Wilhelm Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Leipzig 1935. Abschnitt „Die Auslandsdeutsche Kunst" S. 16ff.

deutsche Forscher in Vadstena, Reval oder Krakau den Leistungen seines Volkes nachgeht, und wenn er auf den Spuren unserer mittelalterlichen Meister nach Norden oder Osten vordringt, soweit er die deutschen Andachtsbilder oder Schnitzaltäre findet, so bedarf das heute keiner besonderen Rechtfertigung. Wenn wir aber mit einer ähnlichen Fragestellung unsere Blicke auch gen Süden richten, so ist uns das ein ungewöhntes Verhalten, und wir bedürfen einer klaren Besonnenheit, um auf diesem ungewohnten Wege nicht zu straucheln; denn ein Gefühl, dessen er sich wahrlich nicht zu schämen braucht, sagt es dem Deutschen, sofern er von seiner Geschichte weiß: Dem Volke jenseits der Alpen naht er sich mit anders gestimmten Ansprüchen als jenen Nachbarn im Osten oder Nordosten. Ja noch vor einem Menschenalter betrat der Deutsche dieses Land als das Land der Kunst schlechthin, und nur als einen dankbar Nehmenden konnte er sich selbst darin denken. Heute wissen wir, daß wir hin und wieder auch die Gebenden waren, und daß unser Spannungsverhältnis zu Italien deshalb so fruchtbar war und ist, weil sich unsere beiden Völker im Geben wie im Nehmen niemals voneinander lösen konnten. Jene Besonnenheit, die zu fordern ist, wird uns nicht verlassen, solange wir uns der edlen Überlieferung der deutschen kunstgeschichtlichen Forschung in Italien fest verbunden fühlen. Die Hingabe, mit der sich drei Generationen deutscher Forscher selbstvergessen um die italienische Kunst bemüht haben, sichert uns nicht nur ein großes Kapital von Vertrauen bei den anderen, sondern sie schützt uns auch in uns selbst vor den Gefahren parteiischer Einseitigkeit; und solange wir selbst bereit sind, dieses Kapital durch immer neue hingebende Beschäftigung mit diesem Lande zu mehren, wird unser Versuch, den eigenen Kunstbesitz in Italien zu sammeln, gewiß nicht mißverstanden werden. „Recht fordern darf nur, wer Recht zugesteht." Dies ist die Losung, die Wilhelm Pinder für die Erforschung der auslandsdeutschen Kunst ausgegeben hat. Solange also auch wir jene Voraussetzung weiter erfüllen, die von den vorangehenden Geschlechtern so überreichlich erfüllt worden ist, dürfen wir bei den Freunden Deutschlands in Italien auf Verständnis hoffen.

Uns selbst aber versprechen wir von diesem Versuche einen Gewinn, den uns die Sammlung der auslandsdeutschen Kunst in den Ländern des Ostens nicht verheißen kann. Die deutschen Schnitzaltäre in Estland und Polen oder die Tafelbilder in Siebenbürgen entstanden als die ersten und einzigen Kunstwerke dieser Länder. Die deutschen Meister, die zuerst in diese Bezirke deutscher Minderheiten vordrangen, fanden bei Letten und Esten, bei Ungarn und Slawen keine ebenbürtige künstlerische Kultur vor. Sie wurden künstlerisch die unbestrittenen Herren des Landes. Überschritten sie aber die deutschen Grenzen nach Süden und Westen, so konnten sie derart hochgespannte Ansprüche nicht geltend machen, denn hier lag jenes künstlerische „Gefälle" zwischen dem einen und dem anderen Lande nicht vor. Sie sahen sich einer fest geschlossenen, ja in ihrer Entwicklung weit älteren künstlerischen Welt gegenüber, in der die Kräfte der alten Mittelmeerkulturen fast ungebrochen fortwirkten. Oftmals stießen die zuwandernden Meister schon äußerlich auf den entschlossenen Widerstand der straff organisierten italienischen Zünfte (s. u. S. 92), und so konnten sich die Fremden in dieser Umwelt allenfalls behaupten, nur unter ganz selten günstigen Bedingungen aber zu einer führenden Stellung durchkämpfen. Für die Erkenntnis deutscher Leistungskraft und Art ist dieses Zusammentreffen dennoch gewiß von gleichem Wert wie jenes ungehemmte Vordringen in einen künstlerisch leeren Raum. Die auslandsdeutschen Leistungen im Osten werden das Bild der deutschen Kunst gewiß stärker bereichern und vervollständigen, aber sie werden es nicht von einer wesentlich neuen Seite her beleuchten. Die deutschen Werke aber, die sich in Italien inmitten eines unerhörten künstlerischen Wettbewerbes der edelsten Kräfte behaupteten, spiegeln sich im Glanze einer großen fremden

Kunst. Sie werfen Strahlen zurück auf das eigene Ursprungsland und bringen, als Reflex gleichsam, neues Licht, das uns ganz neue Einsichten in unser eigenstes Wesen erschließt.

Wenn wir also in unserer Fragestellung Deutschland und Italien einander gegenüberstellen, so denken wir dabei an denjenigen Raum, den die Grenzen des Volkstums und der Sprache, nicht aber die politischen Grenzen umschließen. Unsere Nachforschungen, die freilich planmäßig nur in wenigen Landschaften betrieben werden konnten, haben daher in Oberitalien erst dort begonnen, wo die unmittelbaren Ausstrahlungen des angrenzenden, geschlossenen deutschen Siedlungsgebietes mehr und mehr nachlassen. Das Etschtal etwa oder das Hochland der Sieben Gemeinden blieben im wesentlichen unberücksichtigt; wir sind vielmehr bewußt nicht über diejenigen Landschaften am Fuße der Alpen hinausgegangen, deren italienisches Volkstum seit einem Jahrtausend eindeutig feststeht: Das Friaul, das Veneto und das Gebiet um Verona. Denn es ist ja nur natürlich, daß wir deutsche Werke finden bis weit hinein in die Grenzgebiete eines sich mischenden Volkstums und einer häufig wechselnden politischen Zugehörigkeit. Ohne Überraschung stellen wir z. B. deutsche Vesperbilder im Museum zu Trient, in Rovereto = Ruffreit oder in Fiera di Primiero bei San Martino di Castrozza fest. Ein gemeinsam alpenländischer Charakter ist dort oft den Menschen wie ihren künstlerischen Äußerungen eigen, der den Gegensatz des Deutschen und des Italienischen verwischt, weil er italienische Monumentalität mit deutscher Gediegenheit und Stärke des Ausdrucks vereinigt. Unsere Fragestellung aber wird erst da fruchtbar, wo sich deutsche und italienische Werke klar geschieden gegenüberstehen. Nicht der Grenzverkehr der nächsten Nachbarn, sondern der Gesamtaustausch zweier großer Völker soll uns beschäftigen. Und so beginnt unsere Aufgabe erst, wenn wir staunend feststellen, daß wandernde deutsche Meister in jenen Grenzgebieten nicht Halt machten, sondern aus den Alpentälern hervor in die Po-Ebene hinabstiegen, ja diese durchschreitend das gegenüberliegende Gebirge des Apennin überquerten und in die reichen Landschaften Mittelitaliens eindrangen. Erst wenn sich eine deutsche Erfindung hier, in den Zentren des fremden künstlerischen Lebens behauptete, erst dann dürfen wir sagen, daß sie eine Gabe der Deutschen an die Welt des Südens gewesen sei.

Es bedarf nun zunächst einer Erklärung, warum wir das Vesperbild allein herauslösen wollen aus der reichen Kunsttätigkeit, die seit dem Ende des 14. Jahrhunderts plötzlich deutsche Meister in immer größerer Zahl nach allen Landschaften Italiens führte. Kennen wir doch die Namen vieler Dutzende von deutschen Steinmetzen und Schnitzern, die keineswegs nur Vesperbilder fertigten, und wissen wir doch von so zahlreichen deutschen Baumeistern, Kunstschreinern, Stickern und überhaupt Kunsthandwerkern aller Art, die an den oberitalienischen Fürstenhöfen auf das höchste geschätzt und von einer Stadtgemeinde an die andere weiter empfohlen wurden. Ihre Gesamtleistung wird einst, wenn einmal das überreiche Material gesichtet ist, seine Würdigung finden – einen Anfang dazu sollen die Verzeichnisse aller uns bekannten Bildhauer und Schnitzer in den italienischen Städten darstellen, die am Ende dieser Arbeit stehen. Es wird sich dann zweifellos ergeben, wie hoch die deutsche Kunstfertigkeit namentlich durch die *technische* Vollendung ihrer Feinarbeit auch in den Zentren der italienischen Renaissance bewertet wurde. Das Bild der deutschen Leistung in der Welt wird sich dadurch gewiß bereichern, aber es wird sich zugleich nur zeigen, daß auch hier unser mit seinen Kräften stets so verschwenderisches Volk seine fähigsten Söhne in die Fremde sandte, ohne daß sie sich dort auf die Dauer in ihrer deutschen Eigenart behaupten konnten. Wir kennen ja mehrere deutsche Meister vom Beginn des 15. Jahrhunderts mit Namen, wir können sie jahrzehntelang auf ihrer Wanderung

durch Italien verfolgen und den Wandel ihres Stiles begleiten. Aber gerade, wenn Walter von München, Hans von Fernach oder Egidius von Wiener-Neustadt einmal die ihnen gebührende eingehende Behandlung auch von deutscher Seite gefunden haben, so wird ein ehrlicher Bearbeiter zugeben müssen, daß ihre Werke von Jahr zu Jahr weniger in den Kreis der deutschen Kunst gehören; und auch eine Geschichte der italienischen Kunst wird man schreiben können – wenigstens einen Abriß der mittelitalienischen Kunst – ohne diese versprengten Wandermeister mehr als flüchtig zu erwähnen. Denn in dem Zusammenstoß mit der geschlossenen italienischen Kunstwelt erlag der einzelne wandernde Meister fast unvermeidlich, und fast immer sind es solche einzeln sich einsetzende Kräfte, die ohne Nachfolge und meist auch ohne Nachruhm in der Kunst des großen Gastvolkes untergingen. Der deutsche Beitrag zur Kunst Mittelitaliens stellt sich uns also dar als eine nicht unbeträchtliche Summe guter, oft vorzüglicher Einzelleistungen, aber er ist nirgends zu einem bestimmenden Element der künstlerischen Entwicklung geworden.

Nur dort, wo sich die deutschen Künstler in größeren Scharen ansiedeln konnten, wo sie Bruderschaften gründeten und zugleich bei den oft sehr großen deutschen Kaufmannschaften einen starken Rückhalt fanden, da haben sie ganzen italienischen Kunstkreisen zu gewissen Zeiten einen eigenen Stempel aufprägen können. Diese Möglichkeit aber wurde naturgemäß mit wachsender Entfernung von der Heimat immer geringer. In der Mailänder Dombauhütte, in der unter der wechselnden Leitung der berühmtesten deutschen Dombaumeister wie Heinrich Parler von Gmünd und Ulrich von Ensingen ganze Scharen deutscher Steinmetzen tätig waren, galt die maniera tedesca so lange, bis der gotisch-nordische Charakter des Baues unwiderruflich feststand, und erst dann gelang es dem erstarkenden lombardischen Bewußtsein, sich dieser lästigen Fessel zu entwinden. Nächst Mailand zog am stärksten Venedig die nordischen Meister einzeln und truppweise an. Hier sammelten sich mehr die Schnitzer deutscher Herkunft, und gerade von italienischer Seite[2] ist es ausgesprochen worden, daß es wohl diesen vielen deutschen Schnitzern zu verdanken sei, wenn sich in Venedig bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts, namentlich im Kunstgewerbe, jener reizvolle nordisch-italienische Mischstil erhalten habe, der für florentinische Augen so rückständig wirken mußte. Und daß sich eine gewisse ausdrucksstarke Härte in der ferraresischen Malerei des Cosmè Tura-Kreises wohl nur aus der Nähe der vielen deutschen Künstler am Hofe der Este erklären lasse, das ist nicht nur von Deutschen oft empfunden, sondern auch von Italienern mit Nachdruck ausgesprochen worden[3].

Es ist nun kein Akt einer zufälligen Arbeitsteilung oder einer ikonographischen Selbstbeschränkung, wenn wir allein das Vesperbild aus der Fülle der deutschen Bildwerke in Italien herauslösen; denn die plastische Pietà ging ja als eine ikonographische Einheit zugleich aus jener besonderen Veranlagung unseres Volkes für das Andachtsbild hervor, die Wilhelm Pinder uns verstehen gelehrt hat. Das deutsche Vesperbild in Italien aufsuchen heißt, unseren wandernden Meistern des Mittelalters dahin folgen, wo sie ihr Bestes und Persönlichstes in eine erstaunlich dankbare und empfängliche Umwelt hineintragen. Was die deutschen Steinmetzen und Schnitzer an Darstellungsmotiven und -formen mit ihren italienischen Genossen *gemeinsam* hatten, das konnten sie als einzelne wandernde Meister den fremden Bestellern nirgends in ihrer gewohnten deutschen Sonderform aufzwingen. Selbst die vertraute Form des heimischen Schnitzaltars mußten sie dem

[2] Paoletti di Osvaldo, Pietro, L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia I. S. 81.

[3] Für Oberitalien überhaupt wird die Tatsache gewisser Anregungen aus dem angrenzenden deutschen Kunstgebiet in den verschiedensten Perioden nicht selten von Italienern bereitwillig anerkannt, weil das noch immer unwillkürlich florentinisch geschulte Auge selbst die Sonderart gewisser oberitalienischer Kunstwerke empfindet. Vgl. z. B. Venturi, Storia dell' arte Italiana IV. S. 818, 821. VI. 18f.; Paoletti, P., und Ludwig, G., Repert. f. Kw. XXII. 1899. S. 427.

venezianischen Typus der Ancona anpassen[4], wenn sie überhaupt auf italienische Besteller rechnen wollten. Das plastische Vesperbild aber, diese ureigenste deutsche Formung des mittelalterlichen Andachtsbildes, hatte in Italien nicht seinesgleichen. Daher finden wir unter den als deutsch erkannten Bildwerken Italiens keines rein zahlenmäßig derart häufig wiederkehren wie das Vesperbild, und kein Bildtypus des deutschen Mittelalters hat sich wie dieser auf fremdem Boden durch ein halbes Jahrhundert in seiner rein deutschen Form erhalten; ja es gibt keine andere Schöpfung unseres Volkes, die derart tiefe Wurzeln in der italienischen Kunst geschlagen hat. So erschließt uns diese Untersuchung eine neue Möglichkeit, die Deutung des nordischen Vesperbildes, die Pinder vom Zentrum des deutschen Kunstkreises aus gefunden hat, von dessen Peripherie her zu bestätigen.

Für eine methodische Betrachtung bleibt es freilich mißlich, daß wir es nur mit einem einzigen gesonderten Bildtypus zu tun haben werden; denn längst ist es ja ausgesprochen worden, wie eng gerade die „schönen Vesperbilder", d. h. eben diejenigen, die als erste dem italienischen Empfinden zusagten, mit den „schönen" Madonnen des deutschen Südostens zusammenhängen[5]. In ihrem Ursprungslande waren diese Pietàgruppen in den gleichen Werkstätten entstanden, in denen auch die anderen Typen der Gnadenbilder geschaffen worden waren, und so teilten sie mit diesen naturgemäß Technik und Stil. Auf italienischem Boden aber werden wir notgedrungen nur die Entwicklung der einen Gattung weiter verfolgen können: Die „schönen" Madonnen folgten den „schönen" Vesperbildern nicht mit über die Alpen[6], denn die Meister, die vielleicht beide zu meißeln imstande gewesen wären, paßten sich in ihren Madonnen wie in allen anderen Bildtypen, die dem Italiener geläufig waren, den sehr bestimmten Forderungen ihrer neuen Umwelt an. Wie nachteilig für die Entwicklung der Pietà selbst diese Herauslösung aus dem Kreise der übrigen Andachtsbilder und Gnadenbilder gewesen ist, werden wir noch zu zeigen haben. In den entlegenen Werkstätten der Marken und Abruzzen, die ausschließlich Vesperbilder nach dem deutschen Vorbilde gearbeitet zu haben scheinen, mußte schließlich die dauernde Wiederholung des gleichen Vorbildes zu einer unaufhaltsamen Degeneration führen.

Manchem Werke von hohem Rang aber werden wir begegnen, und dennoch war es nicht die „unbedingte Qualität" unserer Funde, die uns gebot, das verstreute deutsche Kunstgut in Italien zu sammeln. Es ist ja eine merkwürdig zwiespältige Haltung, mit der wir im Auslande den Zeugnissen des eigenen Volkstums begegnen. Wir sind in besonders hohem Maße dagegen empfindlich, wenn draußen die Deutschen der Gegenwart unserer Vorstellung von der Würde unseres Volkes nicht entsprechen. Aber zugleich regt sich das unabweisbare Bedürfnis, weniger kritisch als es gewiß daheim geschehen würde, die Reste der eigenen künstlerischen Vergangenheit zu sammeln. Das Qualitätsgefühl ist nicht das erste Gefühl, das sich in dem Deutschen regt, wenn er in irgendeiner entlegenen Kirche der Abruzzen oder Marken plötzlich vor einem deutschen Vesperbilde steht; und so wurde denn auch in diese Sammlung manches aufgenommen, was der Kenner deutscher Kunst nicht eigentlich als repräsentatives deutsches Schaffen gelten lassen wird. Aber es muß ohnehin später noch angedeutet werden, daß es nicht die deutsche *Kunst* war, allenfalls die deutsche Kunstfertigkeit, vor allem aber die unmittelbare Ausdruckskraft deutscher Frömmigkeit, die der Italiener in diesen Werken verehrte.

[4] Vgl. die Regesten zu Venedig 1460.

[5] Pinder, W., Zum Problem der „Schönen Madonnen um 1400". Jahrbuch d. Preuß. Kunstsamml. XLIV. 1923. S. 147ff., bes. S. 151.

[6] Nur eine einzige von ihnen soll sich in einer venezianischen Privatsammlung befinden, und eine stark beschädigte Heilige steht – als „französische Arbeit des 14. Jahrhunderts" – im Museum zu Rimini.

Abb. 2. Toskanische Pietà des 14. Jh.
Trapani, Museum

II. DER URSPRUNG DER ITALIENISCHEN PIETÀ

Unsere Betrachtung wird damit beginnen müssen, daß wir besonnen prüfen, auf welchen fruchtbaren Boden der Same fiel, der seit dem Ende des 14. Jahrhunderts von deutschen Vesperbildmeistern in Italien ausgestreut wurde. Denn zu jedem Samenkorn gehört ja auch in der Fremde der fruchtbare Acker, der es zur Entfaltung bringt, und es geht nicht an, die reifen Ähren auszureißen, ohne daß der Boden, der sie trug, eines Blickes gewürdigt wird. Es soll vielmehr unser Bestreben sein, die Werke unserer deutschen Meister, die in Italien nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen entstehen konnten, nirgends aus ihrem Zusammenhang zu reißen und damit gleichsam zurückzufordern, sondern sie in ihrer Bindung an eine bestimmte italienische Umwelt zu verstehen.

So muß denn zu Anfang unserer Untersuchung festgestellt werden, daß die italienische Kunst von sich aus etwa zwei Menschenalter vor dem Eindringen der deutschen Vesperbilder einen eigenen Typus der isolierten, einsamen Pietà geschaffen hatte. Gerade im 14. Jahrhundert bildete Europa offenbar doch so sehr eine religiöse Einheit, daß sich ein ähnliches Bedürfnis nach neuen Formen des Andachtsbildes zugleich im Norden wie im Süden regte. So kam es denn auch hier vor Mitte des Jahrhunderts zu jenem Vorgang, den uns Pinder als den Kernvorgang dieser Neuschöpfung erkennen gelehrt hat. Aus dem dramatischen Zusammenhang der Passionserzählung löste man die Gruppe heraus, die am innigsten zu der Empfindung des einsamen, nach individueller Andacht sich sehnenden Beters spricht. Alle störende Begleitung ist von Mutter und Sohn gewichen, alle Zusammenhänge mit dem Ablauf des Dramas sind gelöst und auch fast alle Hinweise auf Ort und Stunde dieser Klage unterdrückt. Nur der zeitlose ewige Schmerz einer Mutter um

ihren Sohn, ohne Grenzen, ohne Schauplatz und ohne Zeugen, trifft unmittelbarer denn je zuvor das Herz des andächtig Gläubigen. Wir können nun in Italien – und das ist gewiß bezeichnend – durchaus in der Welt des Sichtbaren verharren, wenn wir diesen Vorgang verfolgen wollen, den Pinder für das deutsche Vesperbild als eine „Isolierung der lyrischen Gehalte" in der Welt der Dichtung sich vollziehen sieht. Schon in der rein byzantinischen Malerei des 13. Jahrhunderts glauben wir zu spüren, wie unsichtbare Hände an dem starren überkommenen Bildtypus der Beweinung Christi rütteln. Auf einem Fresko von 1236 in dem serbischen Orte Milesevo (Abb. 3)[7] finden wir die Mutter mit ihrem Sohne auf den Knien schon so weit von dem Chore der anderen Trauernden gelöst, daß sie als eine nahezu selbständige Gruppe empfunden werden kann. Ein Bergkontur, der den Umriß allein dieser Gruppe begleitet, gibt ihr eine bildmäßig eigene Rahmung und setzt sie entschieden von ihrem Gefolge ab. Aber jener letzte Schritt, der von hier aus bis zu der Schöpfung der selbständigen Pietàgruppe noch zu tun war, konnte im Bereiche der byzantinischen Kunst eben nicht mehr getan werden. Und wo es scheinbar dennoch geschah, da ist es eine Täuschung, die sich uns bald erklärt (s. u. S. 104f.): Es bedarf oft erst einer näheren Prüfung, bis wir erkennen, daß die byzantinische Formengebung gewisser Pietàikonen (vgl. Abb. 68) nur ein dünnes Gewand ist, das die venezianischen oder unteritalischen Ikonenmaler des 15. und 16. Jahrhunderts über eine abendländische Erfindung gebreitet haben; und wir werden noch sehen, daß es in der Tat die deutschen plastischen Gruppen sind, die hier in den Ikonenschulen nicht nur in die Malerei, sondern auch ganz oberflächlich ins Byzantinische „zurück" übersetzt werden.

Abb. 3. Beweinung Christi (Ausschnitt).
Fresko in Milesevo, Serbien

Die italienische Kunst des 13. Jahrhunderts übernahm jenen byzantinischen Typus der Beweinung schon in dem Zustand einer gewissen Auflösung, wenn auch noch nicht als selbstständige Pietà. Wir finden die Szene wieder auf dem großen gemalten Kruzifix im Museo Civico zu Pisa (Abb. 4). Die Gottesmutter mit dem Sohne ist ganz an den linken Rand der gesamten Gruppe gerückt worden. Ihre Trauer ist einsam als sei die Gemeinde der Mittrauernden hinter ihrem Rücken nicht mehr zugegen. Zwar stützt Joseph von Arimathia noch die Füße des Heilands; doch alle diese Zeugen der Todesstunde scharen sich, in zwei Reihen gestaffelt, zu einer festgeballten Masse zusammen, in der jeder einzelne die Bewegungsfreiheit verliert. Keine Einzelstimme wird in diesem eng zusammengedrängten Chore mehr vernehmbar, und um so ergreifender klingt die einsame Stimme der Mutter, die sich als einzige Gestalt mit ihrem Umriß aus der Gruppe löst.

Georg Swarzenski hat schon darauf hingewiesen[8], daß von hier aus auch der letzte Schritt zur „isolierten Vision" der Pietà in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts getan wurde. Das *Freskenbruchstück* in *S. Chiara* zu Neapel freilich, das er zum Beweise anführt, ist so stark zerstört,

[7] Vgl. Diehl, Charles, La peinture byzantine. Paris 1933. Tf. 50.
[8] Italienische Quellen der deutschen Pietà. Festschrift Heinrich Wölfflin 1924. S. 127ff.

Abb. 4. Beweinung Christi, Ausschnitt von einem byzant. Kruzifix des 13. Jh. Pisa, Museo Civico

Abb. 5. Pietà.
Freskenbruchstück in S. Chiara zu Neapel

daß es nach dem Urteil seiner letzten Bearbeiter[9] eine eingehende Beurteilung nicht mehr zuläßt. Immerhin haben sich von dem breiten Randstreifen oben und an den beiden Seiten Reste genug erhalten, die jeden Zweifel an der Geschlossenheit der Komposition, d. h. also an der Eigenart der „einsamen Pietà" unmöglich machen (Abb. 5). Leider ist das Fresko aber gerade da zerstört, wo uns die neue Lösung des Malers am stärksten interessieren muß: im unteren Drittel. Joseph von Arimathia hat gleichsam die Füße des Heilands sinken lassen und hat sich mit den übrigen Trauernden entfernt. Der starre, tote Körper sinkt daher schräger ab, als wir es in dem Pisaner Bildchen sahen, aber seine Lage auf dem Schoße der Mutter hat sich darum nur in der Richtung geändert. Er sitzt jetzt nicht auf ihrem Schoße, sondern er lehnt sich starr an ihr hochgestelltes rechtes Knie. Die Linke Mariens, die über den Leichnam hinweggreift, um ihn an sich zu ziehen, verhindert sein Abgleiten, ihre Rechte umgreift den Hals, um das geliebte Haupt noch einmal zu liebkosen.

Swarzenski hat nun gemeint, in diesem „giottesken" Typus die Anregung für das deutsche Vesperbild in seiner ersten, steilen Lösung des 14. Jahrhunderts erkennen zu können. Diese Ableitung vermag uns aber nicht zu überzeugen. Zunächst schon aus chronologischen Gründen; denn gewiß hat Aldo de Rinaldis recht damit, dieses einst dem Giotto zugeschriebene Fresko erst in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zu verweisen, in eine Zeit also, in der die große Neuschöpfung des Coburger Vesperbildes längst vollzogen und allenthalben inbrünstig aufgenommen worden war. Und zumal, wenn wir Paul Frankls Vordatierung dieser Coburger, Erfurter

[9] Carcano di Varese, P. B. Guida della monumentale chiesa di S. Chiara in Napoli. Milano 1913. S. 47f. und Taf. 67. ; Aldo de Rinaldis, S. Chiara. Napoli 1920. Das Fresko wurde freigelegt an der Mauer des rechten Querhauses und nach seiner Reinigung auf einen der rechten Seitenaltäre des Langhauses übertragen.

und Naumburger Gruppen in das 1. oder 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gutheißen, so läßt sich keine formal ähnliche italienische Darstellung nachweisen, die gleichzeitig wäre[10]. Ferner aber ist die italienische Lösung des in starrer Schräge an das Knie der Mutter gelehnten Leichnams doch grundverschieden von jener deutschen, die mit einer scheinbar mitleidslosen Unerbittlichkeit das lastende Sitzen des Toten auf dem Schoße der Mutter vergegenwärtigt. Wie sehr sich der Italiener vor dieser letzteren, seinem statischen Empfinden widersprechenden Darstellungsform scheute, werden wir noch deutlich erkennen.

Abb. 6. Pietà aus dem Marienaltar des „Pseudo-Avanzi". Bologna, Pinakothek.

Wohl noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts aber entstand eine andere gemalte Pietà, die als einsame Gruppe den Mittelgiebel einer bolognesischen Ancona füllt (Abb. 6)[11]. Sie lehrt uns zunächst erkennen, daß das neue Andachtsbild nicht als eine einheitliche Vision im Geiste eines einzigen großen Künstlers entstand, sondern daß sich in ihm ganz verschiedene Szenen der Passion und des Marienlebens zu einer Einheit verschmolzen. Auch die bolognesische Gruppe ist herausgelöst aus einem erzählenden Zusammenhang, jedoch nicht aus der Beweinung Christi, sondern wie uns der Sarkophag als ein letzter Hinweis auf Ort und Stunde dieser Marienklage verrät, aus der *Grablegung*. Sie steht nicht im Zusammenhang eines Passions-, sondern eines Marienaltares und ist als die erschütterndste unter den Schmerzensstunden der Gottesmutter auch maßstäblich besonders hervorgehoben. Es gibt nämlich gerade in der bolognesischen Malerei eine Sonderform der Grablegung Christi, in der nicht, wie gewöhnlich, Joseph von Arimathia und Nikodemus den Leichnam in die Gruft senken, sondern in der Maria selbst die Hauptlast des geliebten Toten trägt. So bildet sich, einstweilen noch geschieden von der „Beweinungspietà", eine Grablegungspietà, die sich erst allmählich mit jener anderen verschmilzt. Hier konnte nun vollends das Motiv des Sitzens auf dem Schoße der Mutter vermieden werden. Christus hat, gleichsam noch im Tode einer Liebkosung bedürftig, seinen Arm um die Mutter geschlungen und hängt hilflos an ihrem Halse. Der Vorgang, der hier ursprünglich dargestellt werden sollte, stockt, Maria hält in ihrer letzten mütterlichen Handlung inne, ja der Heiland selbst ist wiederum als seiner Bewegungen mächtig gedacht und stützt sich mit dem Ellenbogen auf den Rand des Sarges, um dem Abgleiten in die dunkle Gruft zu wehren. Die Zeit ist ausgelöscht, und damit der zeitliche Ablauf der Bewegung. An der Schwelle des Grabes verharren Mutter und Sohn in einer erbarmungswürdigen Umklammerung, deren bewegenden Gehalt uns die beigeschriebenen Jeremias-Worte zurufen: „O vos omnes qui transitis per viam atendite et videte si est dolor sicud dolor meus[12]."

[10] Dagegen haben die sicher datierbaren, frühen Vorstufen der Pietà in Italien wiederum formal nicht das mindeste mit den „steilen" deutschen Gruppen des 14. Jh. zu tun. Vgl. die „Engelspietà" des späten 13. Jh., einst in S. Paolo fuori l. m. zu Rom, die den horizontalen Typus des deutschen Vesperbildes in eigentümlicher Weise vorwegnimmt. Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien. Freiburg 1916. Bd. II. S. 625. Abb. 288.

[11] Bologna, Pinakothek. Von R. van Marle einem „Pseudo-Avanzi" zugeschrieben. Vgl. The development of the italian schools of painting IV. Den Haag 1924. S. 420f.

[12] Klagelieder Jeremiä I. 12.

Der Meinung Swarzenskis, das deutsche Vesperbild des 14. Jahrhunderts sei von italienischen Vorbildern abzuleiten, konnten wir im allgemeinen nicht zustimmen, auch dann nicht, wenn eine sienesische Lösung wie die Pietà des Lippo Memmi(?) in der Sammlung Le Roy zu Paris den deutschen Gruppen von Coburg oder Erfurt erstaunlich nahekommt (Abb. 1 vgl. auch Abb. 2)[13]. In einem einzelnen Falle aber führen vielleicht doch Verbindungslinien von Italien nach dem Norden: Im Museo Civico zu Pisa befindet sich ein Altar des *Cecco di Pietro*, dessen Mittelteil das Datum 1377 trägt und die Pietà zwischen den Heiligen Catharina und Lucia zeigt (Abb. 7). Es darf uns nicht beirren, daß sich hier nun doch wieder teilnehmende Zeugen zu der Gottesmutter gesellt haben; die beiden genannten Heiligen gehören ja nicht zu dem trauernden Gefolge der Passionserzählung; ihr Hinzutreten ist vielmehr der deutlichste Beweis dafür, daß jener Isolierungsprozeß der Pietà nun abgeschlossen ist. Sie ist zur festen Formel geworden und wird so wenig mehr als Restbestandteil einer Passionserzählung empfunden, daß man ihr ganz unbefangen zwei Heilige aus völlig anderen Zusammenhängen der Heils- und Kirchengeschichte hinzufügen darf. Diese Gruppe gibt, sonst fast übereinstimmend, den Typus von S. Chiara zu Neapel im Gegensinne wieder, und lehrt uns, wie wir uns dieses schlechterhaltene Fresko zu ergänzen haben. Der Heiland lehnt sich, mit den Füßen den Boden berührend, gegen die schräge Ebene, die von dem hochgestellten wie dem gesenkten Knie der Madonna und den dazwischenliegenden Gewandflächen gebildet ist. Diese Lösung hat nun eine ganz überraschende Ähnlichkeit mit dem deutschen Vesperbilde aus *Unna* in Westfalen, das ein Menschenalter später entstanden sein mag und eine nie recht erklärte Sonderstellung unter unseren Vesperbildern des frühen 15. Jahrhunderts einnimmt (Abb. 8). Denn ungewöhnlich im deutschen Bereich ist sowohl die Vertauschung der Seiten – fast immer ist ja bei uns der Heiland nach *links* hin gebettet – wie auch die seltsam gleitende oder hängende Lage des Leichnams. Und nicht nur in diesen, der deutschen Kunst sonst fremden Eigenheiten stimmt das westfälische Werk mit der Pisaner Tafel überein, sondern völlig gleichartig ist auch das Sitzmotiv der Maria, die ihr linkes Knie auf eine unseren Blicken durch das Gewand entzogene Bodenerhöhung setzt. Ohne anderes Beispiel ist es ferner in Deutschland, wenn das Haupt des Sohnes so nahe an das der Mutter herangezogen wird, daß ihr Atem ihn zu streifen scheint, und beiden Werken gemeinsam ist endlich der streng geschlossene Dreiecksumriß, den das italienische Trecento immer wieder erstrebt. Wir sind uns natürlich bewußt, durch diesen Versuch einer Herleitung des Typus von der individuellen Eigenart der westfälischen Gruppe nur sehr wenig zu erklären, denn die fremde Anregung setzt sich ja in dem deutschen Künstler zu einer Lösung um, die wir von jeher als ganz einmalig, ganz besonders intim und darum besonders deutsch empfunden haben. Aber wir glauben doch auf Grund aller jener Übereinstimmungen annehmen zu dürfen, daß hier ausnahmsweise italienische Anregungen, vielleicht auf großen Umwegen und darum verspätet, bis in den Norden wirkten – in der gleichen Zeit, in der Italien sich so bereitwillig dem anderen, moderneren Horizontaltypus des deutschen Vesperbildes öffnete.

Es ist nun sehr seltsam, zu sehen, in welch klarer Scheidung die beiden großen Völker die Aufgabe dieses neuen Andachtsbildes im 14. Jahrhundert unter sich teilen. In Deutschland liegt sie allein in den Händen der Bildhauer, während die Malerei dieses Thema fast gar nicht kennt. In Italien dagegen finden wir während der gleichen Zeit nur die gemalte Pietà, und wir kommen

[13] So nahe, daß Kaufmann, H., Donatello, Berlin 1935, S. 183, Taf. 36, im Gegensatz zu Swarzenski einen an sich vielleicht näherliegenden Einfluß des Nordens auf Siena annimmt. Die einsame Pietà wächst jedoch in Italien so folgerichtig aus der byzantinischen Malerei und der des Dugento hervor, daß wir diese Entwicklung unbedingt für selbständig halten müssen. Vgl. Paul Leprieur u. André Pératé, Catalogue raisonné de la Collection Martin Le Roy. Fasc. V. Paris 1909. Tf. 1, S. 4.

Abb. 7. Cecco di Pietro.
Mittelteil eines Altars von 1377 im Museo Civico zu Pisa

Abb. 8. Vesperbild aus Unna in Westfalen.
Münster, Landesmuseum

mit dem ersten Versuche einer plastischen Darstellung schon an die Wende zum 15. Jahrhundert. Der innere Grund für diese Zurückhaltung der italienischen Bildhauer wird der gleiche sein, dem wir auch die vielen, seit dem 12. Jahrhundert so beliebten, gemalten Kruzifixe im lebensgroßen Formate verdanken, die besonders in Toskana und Umbrien die geschnitzten Kruzifixe bis zu einem gewissen Grade ersetzen. In der plastischen Gestaltung, die kein Ausweichen erlaubt, muß das Leiden eines am Holze hängenden Körpers einen viel höheren Grad von Grauen erwecken als in der Malerei, die sich immerhin die am wenigsten verquälte Projektion in die Fläche wählen und das Entsetzliche also mildern kann. So war es offenbar jene für den Italiener unverlierbare antike Vorstellung von der göttlichen Würde des menschlichen Leibes, die im 14. Jahrhundert Italiens Bildhauer nötigte, den Gekreuzigten nicht entfernt so unbefangen wie in anderen Ländern, den hilflosen Leichnam der Pietà aber niemals darzustellen. Und wie man seit dem 13. Jahrhundert schon die Aufgabe, einen Kruzifix in Holz zu schnitzen, auffallend oft und gern den fremden Meistern, den Franzosen und Deutschen überließ[14], so wehrte man auch nicht der Ver-

[14] Deutsche *Kruzifixe* in Italien sind unter anderem die folgenden:
Cividale (Friaul): Dom, linkes Seitenschiff. 13. Jh. Österr. Lichtbildstelle W 3125 (24×36).
Florenz: Ognissanti. Werk des Veit Stoß. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen XXIX. 1908. S. 20ff.
Gemona (Friaul): Dom, über dem Triumphbogen. 15. Jh.
Neapel: S. Maria in Piazza. 12./13. Jh.
Pisa: S. Giorgio dei Teutonici. 14. Jh. Vgl. Bacci in Bollettino d'Arte N. S. III. 1923/24. S. 337ff.
Siena: S. Domenico.
Sulmona: Dom. Holzkruzifix. 14. Jh. Alinari 36251.
Venedig: S. Giorgio Maggiore.
S. Giovanni in Bragora, über der Türe zur Sakristei, geschnitzt von „Lardo Tedesco", wird 1491 bemalt. S. die Regesten.

breitung ihrer plastischen Vesperbilder. – Um endlich noch das innere Bedürfnis der beiden Nationen nach der neuen Form des Andachtsbildes auch graduell richtig zu bezeichnen, bleibt zu betonen, daß die Pietà, die wir auch in der italienischen *Malerei* ja nur in ganz wenigen Beispielen kennen, dem Italiener des 14. Jahrhunderts durchaus kein so selbstverständlicher Bildbesitz geworden ist, wie dem Deutschen sein überall verbreitetes Vesperbild. Erst im 15. Jahrhundert wird dieses Thema den italienischen Malern geläufig. Nun aber sind es nur ganz bestimmte Landschaften, die eine deutlich spürbare innere Disposition für diese Darstellung erkennen lassen; und wir werden noch sehen, daß eben diese gleichen Landschaften, besonders das Veneto, Umbrien und die Marken, denn auch den deutschen Vesperbildern besonders willig Einlaß gewährt hatten.

Erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts bemächtigt sich auch der plastische Gestaltungswille des italienischen Volkes dieser Aufgabe, ohne freilich über ganz vereinzelte Versuche hinauszukommen. Wie ein Bildhauer der Emilia, ganz unabhängig von den gemalten Pietàgruppen, aber wohl schon beeindruckt von frühen deutschen Werken (s. u. S. 19), sich mit dem ungewohnten Thema auseinandersetzt, das lehrt uns ein kleines Relief von nur einem Drittel Lebensgröße im Palazzo Rangoni zu Reggio (Abb. 9)[15]. Der oberitalienische Meister nimmt seine Zuflucht nicht bei einem erzählenden Vorbilde, er löst die Pietà nicht aus der „Beweinung", nicht aus der „Grablegung" heraus, sondern er bildet unverkennbar den altüberkommenen Typus der Madonna mit Kind im Sinne gewisser nordischer Vesperbildanregungen zur Pietà um. Maria thront auf einer reich profilierten Steinbank, wie sie im Umkreis des Golgatha keine Stätte hat. Der Reliefgrund ist in einer durchaus ungewöhnlichen Weise in spitzbogige Blendarkaden aufgelöst, deren ursprüngliche Bestimmung wir leicht erraten: sie bildeten die Rückwand des Thronsitzes, der auf venezianischen Madonnen- und Christusreliefs häufig in dieser Weise gegliedert ist. Auf den gleichen venezianisch-byzantinischen Kunstkreis weist uns aber nicht allein dieses äußere Motiv, sondern auch der flache Reliefstil überhaupt und vor allem die Gestalt der Madonna in ihrer streng repräsentativen Haltung und in der ornamental symmetrischen Ordnung ihres Gewandes. Um die streng kultische Gefaßtheit der Gottesmutter zu wahren, wagt der Künstler kaum, die Neigung des mütterlichen Hauptes zum Sohne anzudeuten, der kindhaft klein in ihrem Schoße gebettet ist und doch die Formen des Erwachsenen zeigt. Im Süden wie im Norden wagt man also die gleiche kühne Mißachtung des maßstäblichen Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn, das etwa der Bonner Pietà einen so gespenstischen Ausdruck verleiht. Das Wagnis ist das gleiche, aber der Sinn doch wohl ein verschiedener; denn wir möchten bezweifeln, daß der italienische Meister hier die innere Vorstellung der Mutter sichtbar werden lassen will, die den toten Sohn noch einmal in das Kindesalter zurückversetzt; wir glauben eher, er wollte auf Kosten der maßstäblichen Richtigkeit das statische Verhältnis zwischen Mutter und Sohn erträglicher machen, das dem Italiener bei der Gestaltung dieses Themas zunächst so befremdlich ist. Wohl aber werden wir es aus dem Vorbilde der Mutter mit Kind erklären dürfen, wenn der Leichnam sich nach *rechts* hin gegen den Arm der Madonna lehnt, im Gegensinne also zu der später kanonischen Form; denn in dieser Lage finden wir ja gewöhnlich den Christusknaben auf dem Arme der Mutter.

Noch aus einer dritten Quelle also sahen wir das neue Andachtsbild entstehen: nicht aus der

Nur *urkundlich* bekannte Werke (vgl. die Regesten S. 126 ff.):

Florenz 1457: Die Signorie empfiehlt den Schnitzer von Kruzifixen Johannes Enrici weiter nach Rom. S. Regesten.

Neapel 1488: Giovanni de Gocto Alemanno macht einen Vertrag zur Lieferung eines hölzernen Kruzifixes für S. Giovanni e Paolo.

Padua 1458: Jeronimus teutonicus schnitzt einen Kruzifixus und verkauft ihn den Nonnen der Arcella vecchia.

[15] Balletti, Andrea, Madonne scolpite nel Reggiano. Rassegna d'arte IX. 1909. S. 150ff.

Marienerzählung, sondern aus dem repräsentativen Typus des Marienbildes. Auch für die deutschen Gruppen haben Pinder und Passarge[16] ja an diese Ableitung gedacht, selten aber sehen wir dort mit gleicher Deutlichkeit, wie man von verschiedenen Ausgangspunkten her dem neuen Ziele der Pietà zustrebt. Ja für die italienische Pietà hat dieses Vorbild der sitzenden Madonna mit Kind noch eine höhere Bedeutung: von Anfang an spüren wir in ihr das geheime Bestreben, den Charakter des öffentlichen, repräsentativen Marienbildes zurückzugewinnen, der unserem deutschen Vesperbild fast niemals eigen war. So kann man denn auch hie und da in Italien zeigen, was man für Deutschland nachgewiesen hat[17]: gewisse Verbindungslinien zwischen dem Bilde der jungen, glücklichen Mutter Maria mit dem Kinde auf dem Schoße und der trauernden Mutter, die den Leichnam Christi auf den Knien hält, bleiben immer bestehen. Ein italienisches Beispiel, das uns aus der Welt der anonymen, gebundenen Kunst in den Bereich großer gefeierter Meister führt, wird uns das noch verdeutlichen (s. u. S. 112).

Abb. 9. Pietà-Relief in Reggio (Emilia). Palazzo Rangoni

Immer aber stehen wir noch vor der ungelösten Frage: warum übersetzen die italienischen Bildhauer die Gruppe der Pietà, die ihnen als ikonographische Formel aus der Malerei bekannt sein mußte, nicht in die volle Rundplastik? Das kleine byzantinisierende Flachrelief von Reggio bedeutet zweifellos keinen Schritt auf diesem Wege. Es lebt von der Reliefauffassung einer innerlich alten Kunst, es ist rein bildhaft gesehen und rechnet mit viel zu reichen Wendungen und Überschneidungen, als daß es hätte fruchtbar werden können für ein echt rundplastisches Empfinden, das ja stets danach verlangt, mit jeder einzelnen körperlichen Motivierung ernst zu machen. Nun ist freilich dieses Relief kein Meisterwerk, aber gerade aus der namenlosen und durchschnittlichen Leistung können wir ja oft die überindividuellen Bedürfnisse eines Volkes deutlicher erkennen als aus der überragenden Schöpfung. So ist es denn von vornherein zu ahnen, welche Korrekturen der Italiener alsbald versuchen wird, an dem deutschen Vorbilde vorzunehmen. Er wird bestrebt sein, die Neigung des Madonnenhauptes möglichst einzuschränken und die Symmetrie des Gewandes dadurch zu wahren, daß die Knie der Gottesmutter beide auf gleicher Höhe stehen. Er wird ferner versuchen, ein Herausstoßen des Christuskörpers aus dem Gesamtumriß möglichst zu vermeiden und durch Gewandstücke die Ungleichheit der Seiten so auszugleichen, daß eine geschlossene Gesamterscheinung gewahrt bleibt. In der Pietà des Niccolò dell' Arca in der Engelsburg zu Rom und in der Gruppe aus San Savino bei Cremona in Frankfurt (Abb. 61 und Abb. 62) werden wir alle diese Bedürfnisse erfüllt sehen.

Warum aber versagen die italienischen Bildhauer in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch vor dieser Aufgabe, oder besser: warum versagen sie sich ihr? – Wir haben schon wiederholt die Überzeugung angedeutet, daß die Pietà in ihrer hergebrachten Form einem gewissen

[16] Pinder, Die Pietà. S. 5. – Passarge a. a. O. S. 34.

[17] Passarge a. a. O. S. 34.

Grundgefühle der italienischen Statik widersprochen haben muß. Wir gebrauchen dieses Wort nicht gern, denn es bezeichnet den einen Pol eines Begriffspaares, das heute über Gebühr beansprucht wird. Ja diese *Statik*, die heute schon ein so selbstverständlicher Teil unserer Allgemeinvorstellung vom Italiener geworden ist, bedarf zumal dann einer Nachprüfung, wenn uns selbst, in gleicher Vereinfachung, der andere Pol dieser Antithese als verbindlich zugewiesen wird. Je mehr wir in die Kunst des eigenen oder in die eines fremden Volkes eindringen, um so deutlicher werden wir erkennen, daß der künstlerische Raum, der zwischen den Polen eines solchen Begriffspaares liegt, schon von dem einen Volke allein in Anspruch genommen wird. Wollten wir also glauben, wie es oft geschieht, in diesem statischen Grundverhalten schon den Kern italienischen Wesens begriffen zu haben, so müßten wir auf den späten Donatello, den späten Michelangelo, auf Pontormo, Tintoretto und ihre geistigen Verwandten verzichten. Umgekehrt würden ja wir selbst, die wir einen Holbein besitzen, uns als Deutsche dagegen wehren müssen, von den Fremden ausschließlich in Grünewald oder dem Meister H. L. wiedererkannt zu werden. Nur als einen Behelf möchten wir also jenes abgegriffene Wort da verwendet wissen, wo es gilt, ein gewisses, gemeinsam italienisches Grundgefühl geistig-körperlichen Gleichgewichtes, körperlicher Ponderation zu bezeichnen, das die italienische Sprache im Seelischen wie im Leiblichen so glücklich mit „equilibrio" umschreibt. Diesem Grundempfinden nun, meinen wir, habe es nicht zugesagt, wenn, ganz unheilig betrachtet, der schwere Körper eines erwachsenen Mannes auf den zarten Knien einer Frau, ja seiner Mutter ruhen sollte.

Stellen wir zunächst einfach fest: Das Thema sprach die italienischen Meister nicht an. Über ein halbes Jahrhundert, zwischen 1380 und 1450, also in einer Zeit unerhörter eigener plastischer Leistungen sahen sie gelassen zu, wie sich die deutschen Vesperbilder in immer größerer Zahl im Lande verbreiteten, und zwar durchaus nicht nur in den abgelegenen Provinzen, sondern auch in Städten von höchster künstlerischer Blüte wie Verona, Padua, Venedig oder Rimini. Kein Meister von Rang bemühte sich, mit den zuwandernden Fremden in Wettbewerb zu treten, obwohl das starke kultische Bedürfnis der Gläubigen nach diesen Bildwerken ja schon durch die große Zahl der erhaltenen Stücke bewiesen wird. Wie alle tieferen Fragen der italienischen Kunstgeschichte werden wir auch diese nur beantworten können, wenn wir das künstlerische Gesamtschicksal dieses Volkes überblicken, d. h. wenn wir das Feld unserer Untersuchung vorübergehend um zwei Jahrtausende erweitern und auch die Antike mit einschließen. Denn gerade in dem Umgang mit dem italienischen Volke der Gegenwart glaubt man es oft zu erleben, daß sich ein gewisses Grundgefühl des leiblichen Seins und des körperlichen Gleichgewichtes seit der Antike nicht wesentlich verändert hat.

Noch in der frühesten Dämmerung des künstlerischen Lebens in den heute italienischen Gebieten begegnet uns nun in der Tat ein kleines Bildwerk von einer überraschend ähnlichen Gruppenbildung (Abb. 10). Es wurde zutage gefördert aus der Grotte von *Urzulei* in Sardinien, dem Lande also, in dem, nach Winckelmanns Bemerkung „die Künste niemals geblüht haben". Dargestellt ist, in denkbar rohen, häßlichen Formen, eine Frau, vielleicht eine Göttin, die einen Mann auf dem Schoße hält. Zwar ist er kleiner gebildet, doch machen ihn ein Dolch mit Wehrgehänge und eine runde Helmkappe als Krieger kenntlich. Vielleicht ist es also ein im Kampfe gefallener Sohn, den diese Frau oder Göttin genau in der gleichen Schräglage auf den Knien hält, wie sie den frühesten nordischen Vesperbildern eigen ist; und schon der erste Entdecker, Antonio Taramelli[18],

[18] Der Verf. schuldet Herrn Prof. Antonio Taramelli in Cagliari aufrichtigen Dank für die freundliche Überlassung der auf Abb. 10 wiedergegebenen Aufnahme.

wies auf die überraschende Ähnlichkeit mit den Pietàgruppen des Mittelalters hin. Diese protosardische Kleinbronze vom Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. ist nun ein rein bodenständiges, sardinisches Gebilde ohne jegliche Verbindung mit der gleichzeitigen etruskischen Kunst des Festlandes. Weder in dieser noch in der römischen Kunst hat sie daher mit ihrer Gruppenbildung irgendeine Nachfolge gefunden, und es bedarf wohl kaum einer Versicherung, daß wir in dieser „Pietà" von Urzulei nichts anderes sehen als eine in der Tat auffällige Analogie. Am Rande der antiken Welt und lange vor Beginn einer eigenen römischen Kunsttätigkeit ist also diese Zusammenordnung zweier erwachsener Gestalten schon einmal möglich gewesen, die wir dann im Bereiche der antiken Plastik vergeblich suchen[19]. Nicht als ob es durchaus an Themen für eine solche Gruppenbildung gefehlt hätte: eine Klage der Thetis um ihren Sohn, die Trauer der Venus um Adonis oder die der Eos um Memnon könnten wir uns theoretisch allenfalls in dieser Form dargestellt denken; doch schon bei dieser Vorstellung sagen wir uns sogleich, daß eine solche Anordnung außerhalb der antiken Möglichkeiten liegen mußte. So wichtig es für den Typus der sitzenden Madonna mit Kind werden sollte, daß sie in der römischen Mater Matuta ein gewisses Vorbild fand, so entscheidend mag es umgekehrt für die Pietà in Italien geworden sein, daß ein gleicher oder ähnlicher Versuch der Gruppenbildung in der klassischen Antike niemals gemacht worden war.

Abb. 10. Proto-sardische Gruppe aus Urzulei in Sardinien. Cagliari, Museum. Etwa 8. Jh. v. Chr.

Um diesen allgemeinen Erwägungen noch eine höhere Überzeugungskraft zu geben, wollen wir sie durch eine naheliegende Analogie bekräftigen. Es gibt ja ein ikonographisches Thema, das sich etwa in der gleichen Zeit wie die Pietà zum Bilde formte und auffallend gleichlaufende Schicksale haben sollte: die „Anna Selbdritt". Dieses neue Thema der Annenverehrung geht darin auffallend mit der Pietà überein, daß es vom Künstler verlangt, wiederum eine erwachsene Gestalt auf den Schoß einer Heiligen Frau, die Jungfrau Maria mit dem Christuskind auf den Schoß der Heiligen Anna zu setzen. Es ergeben sich daraus ganz ähnliche künstlerische Probleme wie bei dem Vesperbilde, und ganz in der gleichen Weise setzen sich die beiden Völker wiederum damit auseinander. Der deutsche Bildhauer aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, der sich zuerst an diese plastische Aufgabe wagte und die Gruppe im Bayerischen Nationalmuseum zu München schuf[20], muß ein Zeitgenosse der ersten großen deutschen Pietàmeister gewesen sein. Er hat keinerlei Bedenken, die Jungfrau Maria, zumal da sie maßstäblich verkleinert wird, auf die Knie der Mutter zu heben, und er empfindet diese Anordnung nicht als eine Störung des Gruppengleichgewichtes. Ein italienischer Künstler des folgenden Jahrhunderts tut das gleiche, ja er setzt sogar die Tochter quer über beide Beine der Mutter; doch dieser *Luca Tomè*, der im Jahre 1367 die Tafel in der Accademia zu Siena schuf, war nicht Bildhauer, sondern Maler, und in Italien blieb denn auch dieses Thema, wie das der Pietà, erstaunlich lange der Malerei vor-

[19] In der intimen Welt der hellenistischen Kleinkunst, besonders unter ihren Terrakotten, begegnet gelegentlich eine entfernt verwandte Gruppenbildung: ein junger Mann oder auch eine junge Frau hält eine andere junge Frau quer über den Knien oder auf dem Schoße sitzend. Vgl. Franz Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten. Berlin-Stuttgart 1903. II. S. 106 Nr. 7, S. 233 Nr. 5. Gerade die Umkehr der Geschlechter, die von dem Thema der Pietà gefordert wird, begegnet jedoch unseres Wissens in der Antike nicht.

[20] Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I. Augsburg 1924. Taf. 18, Abb. 69.

behalten[21]. In dieser Abneigung gegen eine plastische Lösung des neuen Themas sondert sich Italien wiederum von den übrigen Nationen ab; denn Deutschland, die Niederlande und Spanien schufen seit 1300 unbefangen plastische Selbdrittgruppen in wachsender Zahl. Ja auch die italienischen *Maler* strebten danach, jenes in ihren Augen unmonumentale Sitzmotiv durch eine ihnen gemäßere Lösung zu ersetzen. Masaccio fand die neue Bildform, durch die er die repräsentative Gültigkeit des echten Kultbildes wiederherstellte: er wählte einen Thron mit zwiefach gestuftem Sitz. So findet Maria Platz auf einer Bank, die ihrer höher thronenden Mutter als Fußbank dient, und alle drei Gestalten sind in gestaffelter Folge klar zu übersehen. Als dann schließlich die Gruppe der Heiligen Anna, ganz ähnlich wie die der Pietà, gegen 1500 auch von großen italienischen Meistern als eine würdige Aufgabe der Rundplastik erkannt wurde, als *Andrea Sansovino* – auf Bestellung eines Deutschen übrigens – 1512 seine schöne Gruppe in S. Agostino zu Rom schuf, da setzte er Mutter und Tochter lieber nebeneinander, als daß er jenes ursprünglich geforderte Sitzmotiv in die Plastik übertragen hätte[22].

Die erstaunlich parallele Entwicklung der beiden neuen Bildthemata seit dem 13. Jahrhundert zeigt zur Genüge, daß die italienischen Bildhauer hier wie dort den gleichen Instinkt in der Abwehr des ihnen nicht – oder noch nicht – Gemäßen bewährten, und jene Zurückhaltung, die von Deutschland her gesehen wie ein Versagen vor einer neuen Aufgabe erscheinen muß, ist für ein tieferdringendes Verständnis beide Male nur die Bewährung positivster italienischer Eigenschaften.

[21] Auf den Zusammenhang zwischen der Pietà und der Anna Selbdritt wies schon L. H. Heydenreich in seinem Aufsatz über Lionardos S. Anna hin (Gazette des Beaux-Arts X. 1933. S. 216). Der Verfasser weicht nur darin von Heydenreich ab, daß er an eine Parallelentwicklung der beiden Bildtypen glaubt und nicht an eine Abhängigkeit der Selbdritt von der Pietà. Viel eher gehen beide auf die thronende Madonna mit Kind zurück. Die italienische Pietà selbst war, wie wir sahen, in dieser Zeit noch so sehr in der Formung begriffen, daß sie kaum auf andere Bildtypen schon anregend wirken konnte, und eben jenes vergleichbare Sitzmotiv hat sie außerdem im 14. Jh. meist vermieden. – Zur Ikonographie der Hl. Anna Selbdritt vgl. das Buch von Beda Kleinschmidt, Die Heilige Anna, ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum. Düsseldorf 1930.

III. DIE DEUTSCHEN VESPERBILDER IN ITALIEN

Dies also waren auf der italienischen Seite die Voraussetzungen für jene Näherung der beiden großen Nationen, die uns beschäftigt, und nur als Begegnung, nicht aber als Überwindung der einen durch überlegene künstlerische Kräfte der anderen können wir diesen Vorgang verstehen. Versuchen wir nun aber auch von Deutschland her gesehen den geschichtlichen Augenblick als sinnvoll zu begreifen, der diesen Austausch ermöglichte: Vorangegangen waren anderthalb Jahrhunderte einer gegenseitigen Abgeschlossenheit. Gemeinsam war den beiden Nationen im 13. und 14. Jahrhundert der nach Westen gewandte Blick; doch die französische Gotik eigneten sie sich auf eine grundverschiedene Weise und auch in ganz verschiedenem Grade an. Nur einzelne wandernde Meister tauschte man aus. Tommaso da Modena arbeitete am böhmischen Hof, ein legendärer deutscher Baumeister, Jacopo oder Lapo Tedesco, wird von Vasari[23] als Vollender von S. Francesco in Assisi genannt. In ihrem künstlerischen Gesamtleben wissen beide Völker nichts voneinander, und das bestätigt sich auch für unsere engere Fragestellung. Denn zunächst machen wir die Feststellung, daß sich unter den etwa fünfzig nachweisbaren deutschen Vesperbildern in Italien nur ein einziges gefunden hat, das noch dem sogenannten „steilen Typus" des 14. Jahrhunderts angehört, und auch auf diese Gruppe (Nr. 7, Abb. 11), die sich einst in der Sammlung *Benario* zu Berlin befunden haben soll, können wir uns nur mit einiger Vorsicht berufen[24]. Denn die Überlieferung, sie stamme aus der Gegend von Bologna, beruht zunächst nur auf einer flüchtigen und unkontrollierbaren Notiz, und erst wenn wir einen gewissen Nachklang dieses Werkes in der Emilia vernehmen, sind wir geneigt, an diese Herkunft zu glauben: Es kann kein Zufall sein, daß das schon besprochene Relief in dem nahen Reggio (s. o. S. 14f. u. Abb. 9) eine nah verwandte Lösung zeigt, ja sogar in der ungewöhnlichen Vertauschung der Seiten rechts und links übereinstimmt. Noch viel näher verwandt ist in der gleichen Anordnung der Gruppe ein Werk, das ebenfalls wenigstens südlich des Brenners, in Brixen steht[25], und so mag denn jene Herkunftsbezeichnung wirklich zutreffen. Auch das Werk selbst zeichnet sich aus durch eine große, gehaltene Form, die alle krassen Wirkungen des 14. Jahrhunderts meidet, und so ist es innerlich glaubhaft, daß sich ein deutscher Meister – wohl um 1370/80 – auf diese Weise mit Italien auseinandergesetzt hat.

Bologna selbst birgt noch ein weiteres frühes deutsches Vesperbild, das wohl gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstanden ist. Die wundertätige Pietà in *San Domenico* (Nr. 12, Abb. 12), vor der nach der Legende schon der Heilige Dominikus selbst seine Andachten hielt, bewegt sich noch in dem System der zarten diagonalen Schwingungen dieser Epoche. Die Neigung der Gottesmutter wird noch aus der S-förmigen Gesamtkurve ihres ganzen Körpers heraus entwickelt, und auch der Christusleib mit überstark herausgetriebenem Brustkorb liegt noch nicht in der reinen Horizontale über ihren Knien, wie es bald eine neue, jüngere Lösung erstreben sollte. Der ursprünglich hohe künstlerische Wert dieses Werkes wird aber durch eine grelle moderne Bemalung leider so sehr herabgemindert, daß seine Bedeutung für unsere Erkenntnis auf den Bereich des Kultus beschränkt bleibt, und hier kann es in der Tat besonders Wichtiges aussagen (s. u. S. 96f.).

[22] Als diese Übertragung dann endlich doch einmal von einem italienischen Bildhauer, Francesco da Sangallo, in seiner Gruppe für Or San Michele zu Florenz vollzogen wurde, da war sie der unverkennbare Ausdruck eines neuen, antiklassischen Verhaltens. S. Heydenreich a. a. O.

[23] Vasari, Le Vite . . ., ed. Milanesi I. S. 279.

[24] Sie ist dem Verfasser nur aus der Photographie des Deutschen Museums bekannt, die auch die Angabe der Herkunft trägt.

[25] Hamann-Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg usw. II. S. 347, Abb. 596.

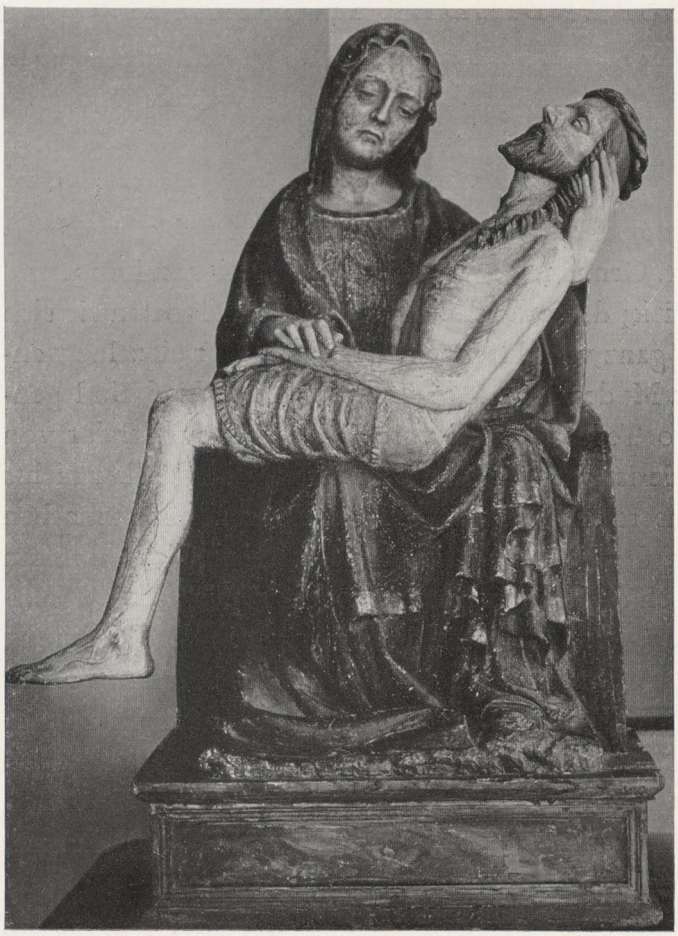

Abb. 11. Einst in Berlin. Sammlung Benario

Sollten wirklich doch eines Tages noch mehrere dieser frühen, steilen deutschen Vesperbilder ans Licht kommen, so wäre erst zu prüfen, wann und wie sie nach Italien gelangen. Solange wir aber die beiden genannten Gruppen allein gefunden haben, sind wir berechtigt, einen Sinn darin zu erkennen, daß diese erste deutsche Fassung des Themas im allgemeinen dem italienischen Empfinden nicht zusagte. Denn sie machte mit der inbrünstigen Vergegenwärtigung des Leidens in einem Grade ernst, der die italienische Vorstellung von göttlicher wie menschlicher Würde, von körperlicher Schönheit und damit von Kunst überhaupt, entschieden befremden mußte. Noch wir selbst haben es ja erlebt, daß ein an italienischer Kunst erzogenes Empfinden des 19. Jahrhunderts Vesperbilder wie die von Coburg oder Erfurt bis in unsere Tage hinein unerträglich fand. Die rücksichtslose Diagonale des starren Leichnams, die grausam harten Winkel, in denen er gebrochen wird, das schroffe Herausstoßen des hageren Brustkorbes und das hilflose Absinken des schmerzverzerrten Hauptes – alle diese Ausdrucksmittel eines leidenschaftlichen Miterlebens konnte der Italiener mit seiner Vorstellung von Kunst nicht in Einklang bringen. Und auch als die monumentale Fassung dieser frühen Vesperbilder nach der Mitte des 14. Jahrhunderts ihre Umdeutung ins Intime erfahren hatte, da war sie für den Italiener nicht leichter verständlich; denn er hatte, wie noch gezeigt werden soll, auch später gerade für die intime Stimmung der deutschen Andachtsbilder wenig Sinn. Wo es irgend möglich war, gab man sie der Öffentlichkeit zurück, um in dem stillen Vesperbilde das allen gültige und zugängliche *Kult*bild zu verehren.

Erst die neue Lösung der Marienklage in dem „horizontalen Typus", die kurz vor 1400 plötzlich allenthalben in Deutschland auftauchte, konnte den Italienern verständlich erscheinen. Denn hier fanden sie die „beleidigte Schönheit des Gottes" gesühnt, und den grausigen Eindruck seiner leidenden Körperlichkeit durch die Kunst gemildert und verklärt. Nun gewinnt für ein italienisches Auge die Gruppe, nach den beiden Grundrichtungen der Senkrechten und Waagrechten geordnet, eine klare Schaubarkeit, und da sie sich jetzt in der Breitenerstreckung entschieden ausdehnte, auch eine besser gesicherte Statik. So entsteht die Ausgewogenheit des Aufbaues, die dem Italiener stets ein so selbstverständliches Bedürfnis ist. Zwischen jenem Streben nach einer schonungslosen Vergegenwärtigung und einer schönen, idealisierenden Formgesinnung ist ein Ausgleich gefunden worden, der den Italiener so tief beglückt, dem Deutschen aber immer nur zu rasch wieder als eine schöne Konvention verdächtig wird. Über Mutter und Sohn ist die feierliche Ruhe gekommen, die dem echten Kultbilde eignet, und aus der unerreichbaren Ferne einer

einsamen Andacht ist die Gruppe in die ausgleichende Nähe der menschlichen Gemeinschaft zurückgeholt worden – damit aber zugleich in diejenige Sphäre, in der die Kunst Italiens immer am besten gedeihen kann.

So wie wir Deutsche den Italiener und seine Kunst erleben, finden wir es also sinnvoll, daß er die deutsche Pietà erst in dieser Fassung bejahen konnte. Nicht unser Vesperbild allein aber hat um 1400 diese innere Nähe zu Italien. Sie ist der ganzen Kunst des weichen Stiles eigen – nicht etwa als das Ergebnis deutscher Italienfahrten, sondern als die Stufe eines völlig eigenen, unbeeinflußten Wachstums, das ja bald genug die beiden Völker wieder denkbar weit auseinanderführen sollte. Und nicht an diejenigen Künstler Italiens denken wir hier, die um 1420 schon im stillen den sicheren Grund für den herrlichen Bau der Florentiner Frührenaissance legten, nicht an Masaccio oder Donatello, sondern an die Generation der Älteren, die, noch der Gotik verpflichtet, damals die Florentiner Kunst vor der europäischen Welt führend vertreten: Ghiberti und Lorenzo Monaco.

Abb. 12. Bologna, S. Domenico

1. DIE ALPENLÄNDISCHEN VESPERBILDER

Die Begegnung mit Italien, die uns hier beschäftigen soll, wird sich als eine gemeinsame Angelegenheit fast aller deutschen Kunstgebiete erweisen – von den Alpen bis zum Rhein, bis nach Wien, ja vielleicht bis nach Schlesien. Zunächst aber scheint dieser Verkehr über die Grenzen naturgemäß von den benachbarten Landschaften des deutschen Alpengebietes ausgegangen zu sein. Es hat also seine geographischen Gründe, zugleich aber auch einen tieferen Sinn, daß die ersten deutschen Bildwerke, soviel wir sehen können, aus derjenigen südostdeutschen Landschaft kamen, in der die „schönen Madonnen" zu Hause sind. Nicht diese selbst zwar wanderten, wie wir zeigten, über die Alpen, wohl aber die ihnen nah verwandten und zweifellos in den gleichen Werkstätten gearbeiteten „schönen" Vesperbilder. Erst wenn wir aus dem Süden in die Heimat zurückschauen, werden wir ja gewahr, wie seltsam es dem Italiener klingen muß, daß wir Deutschen die Madonnen einer bestimmten Zeit und Gegend unsere „schönen" Madonnen nennen – als sei den Madonnenbildern anderer Epochen diese Eigenschaft nicht in dem gleichen Grade gegeben. Als es galt, Italien für die deutschen Werke zu erschließen, konnten jedenfalls keine

besseren Boten gen Süden gesandt werden als eben diese Meister der „schönen" Madonnen- und Vesperbilder; denn niemand konnte beredter als sie Zeugnis davon ablegen, daß auch den Deutschen die Gabe der Anmut nicht versagt sei, die der Italiener, sofern er den Deutschen nur oberflächlich kennt, von seiten dieses Nachbarn so selten erwartet.

Wir finden diese „schönen" Vesperbilder, kaum daß wir den Fuß in die oberitalienische Ebene gesetzt haben: eine Gruppe in *S. Niccolò zu Treviso* (Nr. 52, Abb. 13) hat sich auf das herrlichste den morgendlichen Glanz und die Reinheit einer jungen, starken Erfindung bewahrt. Wir glauben, eines der frühen Bildwerke dieses neu gefundenen horizontalen Typus vor uns zu haben: noch ist keines der einfachen, wohldurchdachten Motive durch handwerkliche Wiederholung abgegriffen, noch häuft sich im Gewande nicht die Überfülle der Falten, noch hat sich die einfache, in aller Zartheit doch starke Empfindung nicht durch allzu feine Differenzierung ins Preziöse verloren. Maria sitzt auf einer schlichten, an den Wangen profilierten und abgekanteten Steinbank, und hält den Leichnam des Sohnes in leichter Schräge empor. Man hat dem Toten die Hände über dem Schoße gefaltet, und lang ist er ausgestreckt, als sei er von dem Sarkophage eines „Heiligen Grabes" herabgenommen und noch einmal zum Abschied auf die Knie der Mutter gelegt worden. Nicht mehr in dem grausigen Krampf des Leidens wird er gezeigt, er bäumt sich nicht mehr wild empor, um immer neu gebrochen zusammenzusinken wie der Christus des Coburger oder Erfurter Meisters. Man glaubt eher die Sorgfalt zu spüren, mit der eine liebevolle Hand die letzten Spuren des Todeskampfes verwischt hat: die Dornenkrone, aus nur zwei Reifen geflochten, legt sich eng und wohl absichtlich unauffällig an Schläfen und Stirn – so unauffällig, daß hie und da bei den Vesperbildern dieses Typus das fromme Empfinden des Volkes glaubte, noch eine eigene, natürliche Dornenkrone hinzufügen zu müssen (Abb. 18). Der gewellte, spitze Bart ist sorgfältig gepflegt. An der jugendlich straffen Brust öffnet sich die Seitenwunde nicht dunkel und tief von einem durchbohrenden Stoß, sondern flach, wie ein Schnitt, mit glatten Rändern, ohne die Krusten und Trauben des geronnenen Blutes. Ein Lendentuch mit schön gewellten Säumen umschlingt wohlgeordnet die Hüften, und die Beine, von jugendlich federnder Schlankheit, senken sich herab auf den Saum des nachschleppenden mütterlichen Gewandes. Was eine menschliche Hand tun kann, um versöhnend den Anblick des Todes zu mildern, ist hier geschehen. Ja, wie still und ohne der Welt umher einen Blick zu schenken, die Mutter in ihrem letzten Dienste aufgeht, das empfinden wir hier im Süden besonders stark, wenn wir an das so viel „öffentlicher" wirkende Relief in Reggio zurückdenken. Die „schmerzhafte Maria" des deutschen Meisters stellt sich nicht frontal einer anbetenden Gemeinde; sie weiß sich nicht beobachtet in ihrem so unbeschreiblich einfachen mütterlichen Tun: liebkosend legt sie ihre Linke auf die kalten Hände des Sohnes, um ihm von ihrem einfachsten Besitz, ihrer körperlichen Wärme mitzuteilen, und elastisch, ja fast wiegend, als habe sie noch wie einst das Kind auf dem Schoß, trägt sie seinen Körper. Das linke Knie ist unter der Last ausgewichen, es hat sich gesenkt, und nicht anders kann das zurückgesetzte Bein unter dem Gewande gedacht werden, als auf der Fußspitze federnd. Nur das rechte Knie hat der Last standgehalten: senkrecht über dem feinbeschuhten Fuße stützt es den Leichnam, und eine steile Röhrenfalte deutet diese Funktion des im Gewande verborgenen Beines an. Durch diese Unterscheidung des „Stand-" und des Spielbeines teilt sich der sitzenden Gestalt eine wiegend gelöste Bewegung mit, die durch den ganzen Körper weiterschwingt. Wir glauben, sie entgegen der Schwerkraft, aber entsprechend dem Sinne des mütterlichen Tuns, so ablesen zu dürfen: in flachem Aufstieg schwingen sich die Falten der weiten Mantelschleppe zu dem linken, gesenkten Knie empor, um von hier über die

Brücke einer tief einsinkenden Schüsselfalte zu dem rechten, höheren Knie geleitet zu werden. Eine zweite, tiefgefurchte Mantelschleppe steigt von der Mitte des Sockels aus zu dem gleichen Ziele auf. Und hier nun, wo der Arm des Sohnes fast das Knie der Mutter berührt, gleitet die Bewegung hinüber zu der Gruppe der drei Hände, in der Leben und Tod sich so ergreifend berühren; von dort aber folgt sie dem Arme der Mutter bis hinauf zu dem Haupt, um sich mit dessen zarter Neigung wieder auf den Sohn herabzusenken. Sie klingt endlich aus in dem stützenden Dienste der Rechten; mit fächerförmig gespreizten Fingern preßt die mütterliche Hand das wallende Haar an den Hals des Toten, um das sinkende Haupt darin zu betten. Sehen wir diese ausdrucksvolle, S-förmig geschwungene Linie richtig, so ist ihr Sinn, die Neigung des mütterlichen Hauptes als die am tiefsten beseelte Bewegung dieser Gruppe durch den ganzen Körper hindurch vorzubereiten. Im gleichen Sinne wird das Antlitz Mariens in einem noch engeren Bezirke umkreist. An ihrer rechten Schulter kommt unter dem Mantel das feine, sorgfältig gesäumte Gewebe des Kopftuches hervor, das von dem Untergewande nur einen schmalen, sichelförmigen Ausschnitt freiläßt. Vor der Brust schlägt sich dieser feine Schleier um, bedeckt straff anliegend und nur an den Säumen ein wenig gekräuselt, das Haupt und fällt dann, wieder frei geworden, auf der anderen Seite in welligen Falten herab. Auch dieses Kopftuch, in seinem weichen Faltenwurf so wohlig gelöst, wie es der schwere, über das Haupt gezogene Mantel niemals sein konnte, ist eines jener lindernden Motive, an denen die Gruppen dieser Zeit so reich sind. Denn es bietet nicht nur die Folie für den mädchenhaft schlanken Hals und die zarten Wangen, sondern es dämpft und umhüllt auch die Klage, indem es sie in sanften Schwingungen ausklingen läßt. Die starre Gerade des Toten finden wir also gleichsam umflochten und umwoben von den aufsteigenden und sich wieder herabsenkenden Schwingungen des mütterlichen Gewandes. Welcher deutschen Landschaft war es gegeben, die Marienklage in einen so gedämpften, melodischen Wohllaut aufzulösen? Es wird sich noch zeigen, daß im allgemeinen bei der Lokalisierung der deutschen Vesperbilder

Abb. 13. Treviso, San Niccolò. 1414/15

Abb. 14. Bramberg, Ob. Pinzgau

Abb. 15. Pieve di Cadore, Pfarrkirche

in Italien, d. h. bei ihrer Herleitung aus bestimmten deutschen Landschaften die größte Vorsicht geboten ist. Hier aber dürfen wir zuversichtlich sagen: diese Gruppe in Treviso wird die Arbeit eines *salzburgischen* Meisters sein. Ihre Schwestergruppen, die fast bis in alle Einzelheiten übereinstimmen, stehen im Salzburger Lande, in Altenmarkt und *Bramberg* (Abb. 14). In einer noch ungedruckten Arbeit, der der Verfasser manche Bestätigung und viel Belehrung verdankt, hat es kürzlich L. A. Springer[26] glaubhaft gemacht, daß diese beiden genannten Vesperbilder aus der älteren Salzburger Pietàwerkstatt um 1390 hervorgegangen sind. Die Pietà von Bramberg möchte Springer dem Salzburgischen Meister der Madonna von Großgmain zuschreiben, mit guten Gründen kann er jedenfalls die alte erzbischöfliche Stadt als den Mittelpunkt der Steingußplastik und als Heimat vieler „schöner" Gnaden- und Andachtsbilder erweisen. Salzburg, noch heute für den südwärts Reisenden ein erster Vorklang südlicher Formerlebnisse, verfügte auch um 1400 über Ausdrucksmittel, die jenseits der Alpen verstanden werden konnten[27].

Wir gewinnen also für die Salzburger Werkstätten, die Springer bis Südtirol, bis in den Vintschgau hinein verfolgen konnte, einen noch wesentlich größeren Ausstrahlungsbereich. Ja, gelegentlich treffen wir die wandernden alpenländischen Meister auch noch unterwegs auf der Reise nach Oberitalien längs der alten Handelsstraßen, in den südwärts führenden Alpentälern. So ist ein Vesperbild in *Pieve di Cadore*, der Heimat Tizians im oberen Piavetal (Nr. 36, Abb. 15), der Pietà von Treviso schwesterlich verwandt und wohl sicher von der gleichen salzburgischen Werkstatt abzuleiten. Von Lienz oder Bruneck, die beide ähnliche Bildwerke einer etwas späteren Prägung bewahren, mag der Meister über die Berge gekommen sein. Sein Werk war vielleicht niemals ganz so fein wie das in Treviso; spätere Bestoßung und eine moderne Bemalung haben es vollends beeinträchtigt, aber es bleibt uns doch wichtig als eine sichtbare Etappe dieser deutschen Wanderungen nach dem Süden.

[26] Springer, L. A., Die bayerisch-österreichische Steinplastik der Wende vom 14. zum 15. Jh. Leipziger Dissertation 1934. Der Verf. ist Herrn Dr. Springer vom Germanischen Museum in Nürnberg zu aufrichtigem Danke verpflichtet, daß er ihm den Einblick in seine Arbeit noch vor ihrem Erscheinen gewährte.

[27] Vgl. Alois Riegl, Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte. Gesammelte Aufsätze. Augsburg-Wien. 1929. S. 111ff.

Abb. 16. Bassano al Grappa. Alter Dom

Die Pietà von Treviso wurde von der Scuola dei Teutonici in dieser Stadt 1414 bestellt und im folgenden Jahre feierlich auf ihrem Altare in S. Niccolò geweiht (vgl. Dok.-Anh. Nr. I), auf dem sie noch heute steht. In der gleichen Zeit werden, vielleicht in ähnlichem Auftrag, die nächstverwandten Arbeiten von Bassano und Verona (Nr. 6 und 58, Abb. 16 und Abb. 17) entstanden sein. In einem verhältnismäßig engen Gebiete der alten „Terra ferma" begegnet uns also immer wieder das deutsche Vesperbild in einer fast völlig übereinstimmenden Formengebung, und man könnte glauben, man komme hier mit der Erklärung durch wandernde Meister von gleicher Werkstattherkunft nicht mehr aus. Doch paßt sich keines dieser Werke auch nur in einem geringen Einzelzuge italienischen Forderungen an, wie es eine lokale Werkstattniederlassung deutscher Meister wohl kaum hätte vermeiden können, und so wagen wir es nicht recht, an eine im venezianischen Gebiete ansässige alpenländische Werkstatt zu glauben. Die Gruppe von S. Zeno in Verona (Nr. 58, Abb. 17), nächst dem verwandten Bilde von Treviso wohl das feinste aller deutschen Vesperbilder in Italien, könnte in jeder Kirche Tirols, Salzburgs oder Bayerns stehen, und auch hier waren es vermutlich die deutschen Mönche der Abtei (s. u. S. 93), die das Werk mitbrachten oder bestellten. Die erlesen feine Arbeit hat heute durch moderne Neubemalung viel von der feinen Behandlung ihrer Oberfläche verloren, und noch übler ist der Gruppe im Alten Dome zu Bassano (am Monte Grappa) mitgespielt worden, die freilich wohl auch ursprünglich strenger und derber geformt war.

Den Meistern der älteren „Salzburger" Werkstatt scheinen dann bald die einer jüngeren gefolgt zu sein, die sich im wesentlichen an das alte Vorbild hielten, in geringen Einzelheiten aber die Geschlossenheit der älteren Erfindung aufzulösen begannen. Zum ersten Male finden wir sie jetzt

Abb. 17. Verona, S. Zeno

in Venedig selbst, wo eben um diese Zeit die deutschen Künstlernamen in den Urkunden häufiger werden (s. die Regesten S. 131f.). Das von der deutschen Forschung schon gelegentlich erwähnte schöne Vesperbild in *S. Giovanni in Bragora* (Kat.-Nr. 55, Abb. 18), dem Kirchlein nahe der Riva degli Schiavoni, das auch andere deutsche Bildwerke birgt, folgt im gesamten Aufbau wohl noch dem Werke von Treviso; nur sind die Faltenzüge nicht mehr ganz von der gleichen, durchgehend großen Gesamtempfindung geformt wie dort, und vor allem verzichtet der Meister auf einen Gedanken, der uns so besonders ergreifend schien: auf die wärmende Hand der Mutter über den gekreuzten Händen des Sohnes. Der Typus des „Dreihändebildes" also wird aufgegeben. Statt dessen greift Maria mit der flachen Linken von unten her in den unter dem Mantel hervorgezogenen Zipfel ihres Kopftuches, wohl um die Seitenwunde des Herrn damit zu bedecken oder zu trocknen. Wir wiesen ja darauf hin, wie dieses zarte Gewebe jetzt statt des schweren Mantels das Haupt umhüllt; aber eben dieses anmutige Gewandstück lockt förmlich zu einem mädchenhaft tändelnden Spiele, das auch bei der Maria unter dem Kreuze als eine stille Gebärde der Trauer in dieser Zeit häufig begegnet, aber dennoch nicht ganz mit der starken und tiefen Auffassung der Urerfindung zu vereinigen ist. In der venezianischen Gruppe bedeutet das noch keine Stö-

Abb. 18. Venedig, S. Giovanni in Bragora

rung – der weiße Anstrich vergröbert dort ohnehin alle Formen; wohl aber wird auch dort deutlich, daß dieses neue Griffmotiv der Mutter die ursprünglich so sinnvolle Schwingung ihres Körpers unterbricht. Ja der absinkende Kopftuchsaum zur Rechten, der die Neigung ihres Hauptes so zart begleitete, wird jetzt von dem vorgehaltenen anderen Zipfel verdeckt, und damit um seinen Ausdruckswert gebracht. Das neue Motiv wurde dennoch zu Beginn des 15. Jahrhunderts allgemein beliebt, und es verbreitete sich in Deutschland rasch nach allen Richtungen. Auch auf dem Wege nach Süden finden wir es an der Pietà in Bruneck und ebenso kehrt es wieder an dem erlesen schönen Vesperbilde, das weit hinab nach Mittelitalien, bis nach *Fermo* in die Marken verschlagen worden ist (Nr. 21, Abb. 19). Wohl von Venedig aus ist sein Meister bis hierher vorgedrungen, denn bis in die Tage des Lorenzo Lotto hinein sind ja die Marken stets ein künstlerisches Hinterland von Venedig gewesen. Diese alpenländische Arbeit, im rechten Querhaus von S. Domenico stehend, überragt an künstlerischem Werte bei weitem alles, was hier später von der lokalen Schule der deutschen Meister in den Marken (s. u. S. 49ff.) geschaffen werden sollte. Aber das tändelnd liebliche Spiel mit dem Schleier entfernt diese Gruppe nun doch schon

spürbar von der stillen Größe des ersten Salzburger Dreihändebildes, und eine farbig süße, moderne Bemalung unterstreicht noch entschieden diesen Eindruck. Denn das Kopftuch, das nun zwischen dem linken Arm und dem Leibe des Heilandes hindurchgezogen ist, dient nicht ernstlich zu seiner Pflege; es bleibt zugleich wie ein Tränentüchlein in der Hand der Mutter, und die liebevolle Geschäftigkeit, mit der sie sich seiner bedient, ist in der Stärke eines echten Gefühles nicht mit der stillen Versunkenheit der Madonna von Treviso zu vergleichen. Alle diese Veränderungen an dem Urtypus aber sind nur Schattierungen im Bilde einer köstlichen Feinkunst, die gerade hier in den an Plastik so armen Marken besonders beglückt[28].

Gemeinsam ist all diesen Werken eine bestimmte technische Behandlung, die eine feste handwerkliche Überlieferung voraussetzt. Der Grundriß setzt sich stets aus zwei Teilen zusammen; der rückwärtige, schmalere wird gebildet durch das breitliegende Rechteck der Sitzbank. Davor legt sich die flache Sockelplatte, die an der linken Seite in der Flucht der Thronwange endet, während sie auf der rechten zungenförmig um mehr als eine halbe Thronesbreite über die Wange hinausspringt. Diese Sockelplatte ist stets an den vorderen Ecken abgeschrägt, und sorgfältig abgekantet. Der Thron selbst ist von einfachster Form: die gekanteten und vorne abgerundeten Wangen ragen nur wenig über den eigentlichen Sitz empor. Wohl um das Gewicht der Gruppe für einen Transport zu erleichtern, ist die Bank und auch ein Teil des Madonnenkörpers an der Rückseite tief ausgehöhlt. – Der Werkstoff ist in allen Fällen Stein; Materialproben zu entnehmen und zu untersuchen, wie Springer es für die Salzburger Steinplastik mit Erfolg getan hat, verbot in den meisten Fällen schon die inbrünstige Verehrung, die diese Gruppen fast überall genießen (s. u. S. 96). Auch reichten die mineralogischen Kenntnisse des Verfassers nicht aus, um mit Sicherheit Steinguß und Kalkstein auseinanderzuhalten. Eine Materialuntersuchung von berufener Seite könnte aber durchaus zur Entscheidung der wichtigen Frage beitragen, ob diese Werke von wandernden Meistern an Ort und Stelle gearbeitet worden sind, wie wir es aus anderen Gründen glauben annehmen zu müssen, oder ob sie in fertigem Zustande auf dem mühseligen und gefahrvollen Wege über die Alpen nach Italien gebracht worden sind (vgl. u. S. 91). Der Kunststein würde entschieden für die erstere, der Kalkstein aber könnte, je nach seinem Befunde, für die zweite Annahme sprechen. Jedenfalls aber handelt es sich stets um eine dieser beiden weichen und leicht zu bearbeitenden Steinmassen, die erst jene bezaubernde Feinarbeit ermöglichen. Und diese bewundernswerte feine Oberflächenbehandlung, diese saubere Unterschneidung des Kopftuches und feine Riffelung seiner Säume wird es auch gewesen sein, die diesen Gruppen in Italien Eingang verschaffte. Noch heute ist ja dort gerade das einfache Volk von der Bewunderung für deutsche Präzisionsarbeit durchdrungen, und wo man die Überlegenheit einer deutschen Leistung anerkennen muß, da sucht man sie gern als eine rein technische Überlegenheit zu verstehen, die dann oft neidlos anerkannt wird, weil sie den Vorrang der eigenen lateinischen Kulturwelt gar nicht in Frage stellt. Schon Vasaris Urteil hat ja diesen Unterton[29]. Er bewundert in warm anerkennenden Worten die Fähigkeit der Deutschen, im kleinsten Format, ja in der Größe eines Obstkernes zu schnitzen, und wenn er die herrliche Rochusstatue des Veit Stoß in der Annunziata zu Florenz, die er freilich für das Werk eines Franzosen hält, als ein „miracolo di legno" rühmt, so liegt auch auf dem zweiten Teile dieser Lobesformel ein entschiedener Ton: ein Wunder ist es, daß man auch aus dem spröden Holz solche Formen herausholen kann.

[28] Eine dritte Variante des immer noch deutlich alpenländischen Vesperbildes hat sich in der stark abgeriebenen Gruppe des Klosters S. Giustina zu Padua erhalten (Nr. 32), die sehr nahe mit dem Vesperbilde von Neumark in Westpreußen übereinstimmt (Abb. 20). Maria legt hier die Linke klagend vor die Brust.

[29] Vasari, G., Le Vite . . ., ed. Milanesi I. S. 167f.

Abb. 19. Fermo (Marken), S. Domenico

Im äußeren Format ihrer Werke lassen sich die alpenländischen Meister nicht beirren durch die monumentalen Ausmaße der Kunst, die sie in Italien umgab. Sie bleiben dabei, ihre Gruppen in etwa halber Lebensgröße zu halten, ohne sich an ein festes Normalmaß zu binden[30]. Sie müssen Italien durchwandert haben, ehe es in den einzelnen Landschaften zur Bildung eigener deutscher Lokalschulen kam. Offenbar nirgends haben sie sich dauernd niedergelassen, vielleicht überhaupt nirgends eigene Werkstätten gegründet, in denen sich das deutsche Urbild ja bald unmerklich hätte wandeln müssen; sie blieben vielmehr in so enger Verbindung mit der Werkstatt daheim, daß ihre Vesperbilder uns auch im deutschen Alpenlande nicht überraschen würden. Zwei Jahrzehnte später aber würde der Meister der Pietà von Fermo in dieser Markengegend eine deutsche Werkstatt ansässig gefunden haben, die sich in der Herstellung von Pietàgruppen eine Art von Monopolstellung errungen hatte und die ganze Landschaft mit ihren Werken nach einem neuen, eigenen Typus versorgte.

Eine lokal südtirolische, wohl schon italienische Werkstatt scheint dann die alpenländischen Vesperbilder in Ton nachgeahmt zu haben. Zwei Gruppen dieser Art können wir bisher nach-

Abb. 20. Padua, Kloster v. S. Giustina

Abb. 21. Ceneda (Prov. Treviso), Dom

weisen, beide am Südrande der Alpen, beide aus gleichem Material und von fast gleicher Höhe. Als die in der deutschen Forschung schon öfters erwähnte Pietà der Berliner Sammlung Schwarz (Nr. 9) in den Handel überging, in dem sie seither verschollen ist, da galt sie, einer Mode jener Zeit entsprechend, wegen ihres „slawischen Typus" für böhmisch. Wir werden heute ihre Heimat gewiß nicht mehr in Böhmen suchen, sondern dort, wo sie erworben wurde, im Sarcatale nördlich des Gardasees. Hat sie doch ganz das Gepräge der Berge um Trient, dunkel, großgeformt und schwer. Trotz des sichtlich engen Anschlusses an die salzburgischen Vorbilder hat das Werk schon nicht mehr das Gepräge deutscher Feinkunst; und dies nicht nur, weil es unleugbar eine derbere Arbeit ist, sondern weil es in der großzügigen Vereinfachung aller Formen einen Anspruch auf das Monumentale in sich trägt. Von der fast völlig übereinstimmenden Tongruppe im Dome von *Céneda* (Vittorio Veneto) (Nr. 17, Abb. 21) läßt sich das nicht im gleichen Maße sagen, denn die weiße Glasur, mit der sie überzogen ist, wirkt einem solchen monumentalen Eindruck entgegen. Sollte dieser Überzug, der ja bei einem deutschen Werke wohl kaum denkbar wäre, wirklich zeitgenössisch sein, so dürften wir vollends einen Italiener als Meister vermuten, der dann hier die Wirkungen der Robbia-Werkstatt vorweggenommen hätte. Vermutlich wurde die Gruppe mit dieser Glasur erst versehen, als man sie dem spätbarocken Altare einfügte, der sie noch heute umschließt (s. u. S. 109).

30 *Maßtabelle der „alpenländischen" Vesperbilder: nach der Reihenfolge der Höhenmaße:*

Ort	*Höhe*	*Breite* in cm	*Ort*	*Höhe*	*Breite* in cm
Venedig, S. Giovanni	(ca. 98)	ca. 82	Fermo	ca. 77	ca. 62
Treviso	ca. 92	ca. 82	Altenmarkt	75	60
Bramberg	89	68.5	Pieve di Cadore	(74)	62
Bruneck	87	66			
			Berlin Slg. Schwarz	58	(43)
Bassano	ca. 80	61	Ceneda (Vitt. Veneto)	55	45
Padua, S. Giustina	79	60			

Die eingeklammerten Maße wurden *errechnet* und nicht gemessen.

2. DIE AUSBREITUNG DES DEUTSCHEN VESPERBILDES IN OBERITALIEN

Die alpenländischen Meister der „schönen" Vesperbilder waren nur die Vorboten einer Wanderung, die in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts nun bald immer größere Scharen deutscher Bildhauer und Kunsthandwerker nach Oberitalien führen sollte. Nun kamen sie nicht mehr nur aus den unmittelbar benachbarten deutschen Kunstlandschaften, sondern auch aus den entfernteren Gegenden, und nun treffen wir sie auf allen gen Süden führenden Alpenstraßen. Auf einen dieser Wege hat schon Th. Demmler hingewiesen[31]: durch das enge Tor des Plöckenpasses mögen die Bildhauer eingewandert sein, die von Lienz und Spital herkommend in der „Carnia" vordrangen und in Venzone wie in Gemona zahlreiche Werke von ihrer Hand zurückließen. Aber dieses Tal des Tagliamento ist nur einer der vielen Zufahrtswege. Für alle anderen großen Flußtäler des östlichen Oberitalien ist der gleiche Vorgang nachweisbar. Dort, wo die Straße von Karfreit aus dem Isonzotale auf einem bequemen Passe herüberkommt, entstand das Vesperbild von Cividale (Nr. 18, Abb. 25). Den Weg durch das Piavetal scheinen die Salzburger Meister gewählt zu haben, die jene schon genannten Gruppen von Pieve di Cadore (Nr. 36) und Treviso (Nr. 52) schufen. Angehörige der gleichen Werkstatt kamen das Tal der Brenta, die Val Sugana herab, hinterließen ihre Arbeiten in Bassano (Nr. 6) und wirkten dann in der Ebene, zu Padua (Nr. 32). Am Ausgang des Etschtales finden wir das schöne Vesperbild von S. Zeno in Verona (Nr. 58), und die Gruppe aus Contino im Sarcatale endlich bezeichnet – einstweilen – für unseren Bildtypus die westliche Grenze dieser friedlichen Einwanderung; denn westlich der Linie, die Bologna mit dem Gardasee verbindet, haben sich unzweifelhaft deutsche Pietàgruppen bisher nicht feststellen lassen. Gewiß werden auch hier neue Funde das Bild immer wieder bereichern, aber die Lombardei scheint sich doch spröder gegen das neue Andachtsbild verhalten zu haben. Nicht als ob es hier an deutschen Meistern gefehlt hätte; gerade hier sammelten sie sich ja scharenweise in der Mailänder Dombauhütte. Aber die innere Empfänglichkeit der einzelnen italienischen Landschaften für das neue Andachtsbild war eben eine sehr entscheidende Voraussetzung für seine Aufnahme, und sie war offenbar im Veneto und im Friaul von vornherein größer als im westlichen Oberitalien.

Das Schaffen der deutschen Bildhauer in diesen Gegenden zeichnet sich nun durch die größte Mannigfaltigkeit aus: während die „salzburgischen" Meister bis nach 1400 an ihrem streng verbindlichen Typus festhielten, der nur geringe Umformungen erfuhr, finden wir nun in den ersten vier Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts kaum ein Werk mehr, das dem anderen in mehr als den allgemeinsten Zügen gliche. Wir glauben zu spüren, wie sehr sich die eingewanderten Meister in der Nähe der Heimat noch getragen fühlten von den Kolonien der ansässigen deutschen Kaufleute und Handwerker in Venedig, Treviso oder Rimini, wie wenig sie gezwungen waren, sich durch genossenschaftliche Organisation zu beengen, und wie unbefangen sie sich daher in ihrer persönlichen Eigenart frei entfalten durften. So ist es denn nicht „*das*" deutsche Vesperbild schlechthin, dem wir jetzt begegnen, sondern es ist auch im fremden Lande die ganze Mannigfaltigkeit der deutschen Stämme, die uns in einer immer neuen Auffassung des Themas entgegentritt.

So ist es nur natürlich, wenn wir am Ausgang der östlichsten Alpenpässe das Vesperbild vorwiegend in seiner ostdeutschen Prägung antreffen. Zumal im nördlichsten Teile Friauls, in der

[31] Berliner Museen 1921. S. 124.

Abb. 22. Venzone (Friaul), Dom. 1424

„Carnia", lag ja eine Überschreitung der Berge für deutsche Künstler besonders nahe; denn das Kanaltal, der wichtigste Zugang von Kärnten her, war im Besitz des Bistums Bamberg, und das deutsche Volkstum reichte in einzelnen Gemeinden über den Kamm der Berge hinüber. Noch heute wird ja in einzelnen Sprachinseln südlich des Plöckenpasses, in Timaù – deutsch Tischlwang – in Sauris und Sappada ein oberdeutscher Dialekt gesprochen, und von diesen einst gewiß weniger abgeschnittenen Grenzgemeinden aus mögen die Meister weiter gewandert sein, die wir nun auch im italienischen Sprachgebiet, in Venzone und Gemona treffen, dort, wo der Tagliamento zwischen den letzten Felsriegeln in die friulanische Ebene eintritt.

Das Vesperbild auf dem Altare der schmalen gotischen Chorkapelle im Dome zu *Venzone* (Nr. 57, Abb. 22) ist eines der edelsten deutschen Werke auf italienischem Boden[32]. Sein Meister, dessen Zeichen wir auf der linken Thronwange finden, muß aus einer Werkstatt hervorgegangen sein, die seit Jahrzehnten das Thema der Pietà immer neu gestaltet und zu einem kunstvollen Raffinement gesteigert hatte. Der Gruppe fehlt nichts von dem tiefen religiösen Gehalt des echten Andachtsbildes, aber wir vergessen es doch keinen Augenblick, vor einem Kunstwerke zu stehen, das bestimmt ist, den erlesenen Geschmack einzelner feingebildeter Kleriker oder künstlerisch anspruchsvoller Laien zu befriedigen. Seine formale Schönheit will von Kennern verständnisvoll genossen werden, und sein künstlerischer Wert durchdringt uns, je mehr wir in die wohldurchdachte ästhetische Rechnung des Meisters eindringen. Er vermeidet jeden krassen Ausdruck des Entsetzlichen, er verleiht vielmehr dem Leiden der Gottesmutter einen lieblich

[32] Wir verdanken diese herrliche Gruppe einem glücklichen Funde W. Mannowskis; von ihm stammt die schöne Aufnahme, die schon durch das Buch Passarges allgemein bekannt geworden ist (Abb. 22), und ihm hat der Verf. auch für die wertvollen Hinweise auf die verwandten Arbeiten in und um Venzone zu danken.

Abb. 23. Venzone, S. Giovanni

Abb. 24. Venedig, S. Marco

höfischen Zug, denn er liebt, wie seine ganze Zeit, ein zugleich süßes und wehes Doppelgefühl des Schmerzes. Die Neigung Mariens zum Sohne herab ist nicht die einfache, ureinfachste mütterliche Bewegung, sondern sie setzt sich aus zwei widerstrebenden Regungen zusammen. Indem die Madonna zum Sohne herabblickt, lehnt sie sich zugleich zurück, wohl um seinem schweren Körper ein Gegengewicht zu bieten, und so scheint sie das Leid zugleich zu suchen, und doch davor zurückzubeben. So entsteht die Eleganz einer Bewegungskurve, die durch den ganzen Körper weiterschwingt; gerade dort, wo uns die Lösungen des 14. Jahrhunderts besonders kraß erschienen, etwa dort, wo der Leib des Heilands tief einsinkt, ergeben sich jetzt schön artikulierte Kurven voll immer neuer Reize, Überraschungen und Gegensätze. Denn jene geschwungene Linie des Leibes hebt sich wirkungsvoll von den wagrecht gelagerten Armen ab, und die federnde Eleganz der Wadenlinie offenbart sich erst dadurch in ihrer ganzen Schönheit, daß sie sich von der geraden Seitenwand des Thrones absetzt. Am freiesten aber kann der Künstler natürlich mit dem gefügigen Stoff des Faltenwerkes schalten, und hier vernehmen wir nun statt der knappen schlichten Sprache des Vesperbildes in Treviso das pathetische Rauschen aufgewühlter Faltenmassen. Hier sind es deutlich die diagonalen Beziehungen, die dem Meister gefallen. Die sorgfältig gepflegten Wellensäume des Kopftuches, die gleich einem Tränenstrome zur Rechten des Madonnenhauptes herabrauschen, wechseln unten auf das linke Knie hinüber, um sich von hier in üppiger Flut zu ergießen. Die an der linken Wange melodisch aufsteigende Bewegung des Kopftuches wird durch die flach verebbenden Falten beantwortet, die vom rechten Knie herabströmen. Aber eben dieser Faltenstrom teilt sich noch einmal: ein flach über den Boden gleitendes

Mantelende folgt der Bewegung der Mantelschleppe, auf der die Füße des Toten ruhen, und vervollständigt durch diese absichtliche Konsonanz den Eindruck der kunstvoll geordneten Drapierung.

Die im Formalen so gepflegte und zugleich üppige Auffassung des Vesperbildes ist nun in dieser Zeit wohl ohne Zweifel im deutschen Osten zu Hause und schon Pinder wies auf die engen Beziehungen hin, die das Werk von Venzone mit der Pietà aus der Breslauer Elisabethkirche – heute im Kunstgewerbemuseum – verbinden. Wir brauchen darum noch nicht sogleich an einen schlesischen Meister zu denken. Eher mögen die Bildhauer, die in Schlesien eine bodenständige Schule des „schönen" Vesperbildes begründeten, aus dem gleichen, wohl südostdeutschen Kunstzentrum angeregt worden sein, dem der Meister von Venzone wie vielleicht auch der des Vesperbildes von Hermannstadt in Siebenbürgen ihre Formensprache verdanken.

Es überrascht uns nicht, daß wir für diese damenhaft verfeinerte, herbstlich reife und üppige Fassung des schönen Vesperbildes ein nach den bisher gültigen Begriffen spätes Datum erfahren. Bei näherer Untersuchung fand sich auf der linken Thronwange zu beiden Seiten jenes Meisterzeichens die Jahreszahl 1424 eingemeißelt, die bisher allen Betrachtern entgangen war. Dieses Datum gewinnt für unsere Chronologie der deutschen Vesperbilder eine gewisse Bedeutung, weil in der Heimat selbst datierte Werke ja so selten sind und daher legendäre Daten wie jenes der Breslauer Pietà („1384") allzulange für gesichert galten (s. u. S. 76).

Die Nähe des deutschen Kunstgebietes macht sich in Venzone nun auch darin bemerkbar, daß nicht nur die einzelne Aufgabe des Vesperbildes, sondern überhaupt alle plastischen Arbeiten dieser Zeit in der kleinen venezianischen Grenzfestung deutschen Händen anvertraut werden. In dem Kirchlein S. Lucia, etwa 1 km nördlich talaufwärts, befinden sich zu beiden Seiten des Triumphbogens auf Wandpfeilern zwei deutsche Heiligenfiguren, die zeitlich wie stilistisch der Pietà im Dome nahestehen. Vor allem aber schmückt den Hochaltar von S. Giovanni – im Orte selbst – eine auf der Engelwolke thronende Madonna mit Kind (Abb. 23), die in der Anmut ihrer Gebärde und dem weich gerundeten Fall ihres Gewandes der Pietà nächst verwandt ist, ja von dem gleichen Meister stammen könnte[33]. Diese Maria hat wiederum eine unverkennbar ähnliche Schwester in einer ebenfalls auf der Engelwolke schwebenden Heiligen, die zur Linken der Pala d'Oro im Chore von S. Marco in *Venedig* steht (Abb. 24). Aus den Alpentälern finden wir uns also unversehens in das große Kunstzentrum der Ebene geleitet, in dem sich damals so viele deutsche Meister sammelten.

Um so auffälliger ist es, daß die Pietà von Venzone selbst fast gar keine Nachfolge im Friaul oder Veneto gefunden hat. Nur eine Gruppe in der Krypta des Domes[34] zu *Cividale* (Nr. 18, Abb. 25) wäre hier zu nennen, die wenigstens motivisch nahe übereinstimmt, während ihre Formensprache beträchtlich stumpfer ist. Sei es nun, daß der Meister von Venzone einen schwächeren Schüler hier hinübersandte, oder sei es, daß ein Bildhauer von gleicher künstlerischer Herkunft und Schulung hier am Werke war: die köstliche Vornehmheit jenes erlesenen Vesperbildes erreicht er jedenfalls nicht, und ein moderner Anstrich zerstört vollends den Reiz der immerhin nicht gewöhnlichen Arbeit.

[33] Auch auf diese Bildwerke machte Herr Direktor Dr. W. Mannowski-Danzig den Verf. freundlicherweise aufmerksam. Die Madonnengruppe ist etwa 1,50 m hoch und in weichem Kalkstein gearbeitet. Das Kind ist zum größten Teil ergänzt. Venzone bewahrt auch in der „Cappella delle Mummie" aus dem frühen 16. Jh. noch eine große deutsche Beweinungsgruppe in Holz, die man als eine Parallelerscheinung zu der Kunst Hans Leinbergers ansehen darf. Alinari 36545.

[34] Dieser Bau selbst wurde um 1450 durch einen Kärntner Meister, Erhard von Villach, als Hallenkirche begonnen, dann freilich von Tullio Lombardi in Renaissanceformen vollendet.

Kaum zwei Wegstunden von dem Werke in Venzone entfernt befindet sich nun aber ein anderes, das in seiner korrekten Kühle ein völlig verschieden geartetes Temperament verrät. Künstler ganz verschiedener Herkunft und Anlage wanderten eben dieses Tal herab der Ebene zu, und so wäre es gewagt, die Landschaft bestimmen zu wollen, die den Meister des Vesperbildes im Dome zu *Gemona* (Nr. 23, Abb. 26) hervorbrachte; denn eines ist gewiß: schon wenige Meilen hinter der deutschen Sprachgrenze beginnt ein Prozeß der Anpassung an italienisches Empfinden – einer Anpassung, in dem Sinne, daß verborgene Möglichkeiten des deutschen Vesperbildes zutage treten, sich deutlicher herausheben und schließlich dann, wie wir es in den Marken sehen werden, zur festen Regel werden. Der Blick Mariens sucht nicht mehr den letzten Blick des Sohnes aufzufangen, sondern er gleitet kühl über ihn hinweg in die Ferne. Das schöne jugendliche Haupt neigt sich nicht, und auch das des Sohnes kehrt sich in frontaler Wendung dem Betrachter zu. So wie die Blicke sich also nicht mehr begegnen können, so wird auch das Motiv der sich begegnenden drei Hände zu einer rein sachlichen Maßnahme des Bergens und Festhaltens, denn es hatte seinen eigentümlichen tieferen Sinn ja nur als ein Abbild der sich suchenden Blicke. In einer schönen Symmetrie und Schaubarkeit breitet sich jetzt die Gruppe vor uns aus: in gleichmäßig flachem Schwung verebben die Falten des Mantels nach beiden Seiten; in voller Länge wird der Christuskörper von dem Sockel und dem darauf drapierten Gewande unterfangen, das ihm ideell eine Bettung bereitet und ihn nicht mehr so völlig frei über einem Abgrund schweben läßt. Längst hat daher das Breitenmaß der Gruppe das ihrer Höhe überschritten. – Alle diese unscheinbaren Veränderungen hatten sich durchaus schon auf deutschem Boden vorbereitet; aber erst dadurch, daß sie dem Empfinden eines fremden Volkes zusagten, wurden sie nach und nach zu einem System, das wir auf dem Wege nach Süden sich immer deutlicher festigen sehen.

Abb. 25. Cividale (Friaul), Dom

Abb. 26. Gemona (Friaul), Dom

Plötzlich aber ist dann doch wieder ein deutsches Werk, das sich gar viel weiter im Süden findet, aller solcher Rücksichten auf das fremde Formgefühl bar. Ja die in der deutschen Forschung schon gelegentlich genannte Pietà von *Aquileia* (Kat.-Nr. 3, Abb. 27) zeigt das Mißverhältnis

Abb. 27. Aquileia (Friaul), Basilica

zwischen dem schweren männlichen Körper und dem zarten weiblichen, der ihn tragen soll, mit einer Kraßheit, die selbst in der Heimat zu dieser Zeit selten ist. Auch die Falten des Mantels über den Knien der Madonna wirken eigentümlich verwildert, und wir könnten flüchtig an der durch Übermalung arg mißhandelten Gruppe vorübergehen, wäre nicht das Gesicht der Mutter, deren Hals nun wieder bis zum Kinn hinauf fest umhüllt ist, wie auch das Haupt des Heilands von einem ungewöhnlich edlen Schnitt.

Die deutschen Künstler lösen hier in Aquileia, wie im Friaul überhaupt, gleichsam den deutschen Standesherrn ab. Noch ein halbes Jahrhundert zuvor hatte der deutsche Patriarch, Markward von Randeck, Kanzler Karls IV., hier als Bauherr im großen Stile gewaltet und bei dem Wiederaufbau der beschädigten „salischen" Basilica des 11. Jahrhunderts deutsche Bauhandwerker für die Figurenkapitelle der Vierungspfeiler herangezogen. Aber die Zeiten waren vorbei, in denen die geistliche und weltliche Herrschaft über den Sprengel von „Aglay" ein fast ausschließliches Vorrecht des deutschen Hochadels war. Als das deutsche Vesperbild hier aufgestellt wurde, da war der Patriarch wohl schon ein Venezianer, denn die Republik Venedig bemächtigte sich eben um diese Zeit (1420) der politischen Herrschaft über das Friaul. Nur die „capitani" Österreichs hielten sich noch für ein Jahrhundert in Pordenone; sonst aber entstanden die deutschen Vesperbilder in einem Gebiete, das sich soeben der mächtigen Republik unterworfen hatte.

Diese künstlerische Expansion in einem Augenblick politischen Zurückweichens hat nichts Überraschendes, wenn wir bedenken, daß auch Venedig selbst die deutschen Bildhauer bereitwillig aufnahm. Eben damals, im 2. und 3. Jahrzehnt des Jahrhunderts waren Niccolo Lamberti und seine Werkstatt damit beschäftigt, die Fassadengiebel von S. Marco mit einem spitzenartigen Besatz von Krabben und gotischen Statuen zu schmücken, und dabei war wohl jeder Steinmetz willkommen, der sich zur Mitarbeit anbot. Es wäre zu schwierig und hätte wohl wenig Aussicht auf gültige Ergebnisse, wenn wir versuchen wollten, aus der großen Masse dieser Bauplastik den nordischen Anteil herauszulösen, der wohl gewiß darin enthalten ist. Wir begnügen uns vielmehr damit, die eindeutig deutschen Werke zu nennen, die in dieser Zeit für S. Marco gearbeitet wurden. Kein Zufall gewiß, daß sie sich alle im In-

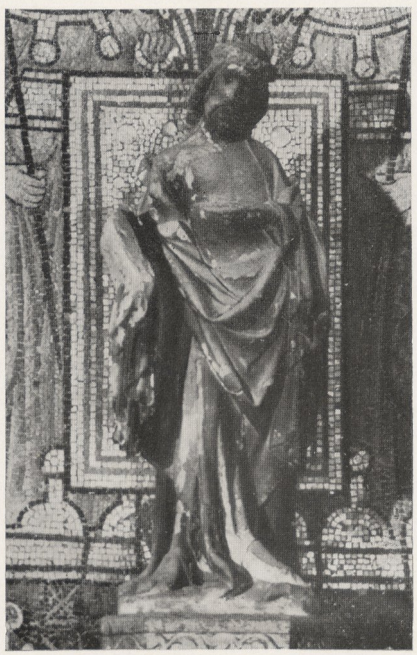

Abb. 28. Venedig, S. Marco

Abb. 29. Venedig, S. Marco, Taufkapelle

neren befinden. Es sind die schon genannten Heiligenfiguren im Chor[35] über dem Gestühl zur Linken des Hochaltares, von denen man mindestens drei einer deutschen Hand zuweisen darf, ferner die zierliche Figur eines Schmerzensmannes[36] über der Türe zur Schatzkammer (Abb. 28) und endlich das Vesperbild auf dem Altare der Taufkapelle (Nr. 56, Abb. 29).

Dieses Werk führt uns nun schon hinaus aus der glücklich gelösten und jugendlich unbefangenen Welt, die sich, zufrieden mit einer schönen Konvention, in der Formensprache des „weichen Stiles" äußerte. Nun ist Maria wieder eine in Trauer versunkene alte Frau, deren welkes Gesicht fest eingehüllt wird. Ein Brustlatz verbirgt den Hals, der bisher so gern in seiner mädchenhaft schlanken Biegung gezeigt wurde, bis unter das Kinn, und blockartig schwer sinkt die Gestalt in sich zusammen, die sich in Venzone in leichter Schwingung lockerte. Wie in den frühen Gruppen des Alpenlandes wird die Neigung des mütterlichen Hauptes in einer Folge von Diagonalen durch den ganzen Körper herauf vorbereitet, und aus dem gleichen Kreise empfängt der Meister die neue, jüngere Ordnung der Dreihändegruppe, die uns zuerst an dem Vesperbilde aus Baden bei Wien (jetzt in Berlin) begegnet. Die Linke der Mutter schiebt sich zwischen die gekreuzten Hände des Sohnes und treibt sie als ein sanfter Keil auseinander. Wohl ergeben sich dadurch reichere Richtungskontraste, doch gerade die Sammlung alles Gefühles in der schlichten Begegnung der Hände geht damit verloren. – Sichtlich ist es ein besonderes Anliegen dieses Meisters, den Umriß seiner Gruppe innerhalb eines großen Koordinatensystemes in lauter rechten Winkeln

[35] Die auf S. 34 genannte stehende Heilige wurde von L. Planiscig im Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses N. F. IV, 1930, S. 114, veröffentlicht.
[36] Alinari 20.733.

zu ordnen und zu festigen. Selten finden wir den Leichnam Christi so rein wagrecht gelagert, selten die Falten des Beines, das ihn stützt, so entschieden senkrecht abfallend wie hier. Denn mit der Funktion des Tragens wird wieder ernst gemacht. Bei den „schönen" Vesperbildern in ihrer üppigsten Entfaltung war ja oftmals der Mantel über den Knien der Mutter zu einer Draperie von ganz selbständiger Schönheit geworden, die nichts mehr von dem harten Dienst der hinter ihr verborgenen Glieder verriet. Jetzt sondern die Faltenzüge das „Stand"-Bein von dem Spielbein mit einer Deutlichkeit, die wohl nur in der Nähe klassischer Vorbilder möglich war, und dort, wo sie sich auf dem Boden stauen, beginnen sie sich flach zu plätten, wie es das neue Formenideal eines Rogier van der Weyden und Konrad Witz verlangt. Immer von neuem werden die rechten Winkel aufgesucht. Den Steilfalten des Madonnenmantels entsprechend stehen die Unterschenkel des Toten fast senkrecht auf dem Boden, und selbst der Brustlatz der Mutter säumt sich jetzt ohne reicheres Spiel wagerecht über ihrem Herzen. Unter den Errungenschaften, die man wieder preisgibt, macht sich vor allem das verringerte Breitenmaß in der Zone des Sockels geltend. Die Standfläche wird beträchtlich vermindert; denn da die Falten nun ja nicht mehr in dekorativ symmetrischer Verspannung nach beiden Seiten hin ausschwingen, hat der Grundriß wieder die Form der frühen alpenländischen Gruppen. Nur an der rechten Seite springt die Sockelplatte weit über die Sitzbank hinaus, während sie links in der Flucht der Thronwange endet. So hat es denn jetzt auch wieder Sinn, diese Wange ganz entsprechend vielen oberdeutschen Vorbildern mit feingearbeitetem Blendmaßwerk zu schmücken.

Die verschiedensten Kräfte scheinen in diesem Meister zu ringen. Deutlich ist er um eine klassische Klarheit des Aufbaues bemüht, die Erfindung des horizontalen Typus ist ihm noch immer ein lebendiger Wert, und doch äußern sich schon allenthalben die Bedürfnisse einer neuen Zeit. Darum ist es schwer, eine deutsche Landschaft als Heimat für ihn auch nur vorzuschlagen. Es möchte uns aber scheinen, als sei seine monumentale Art am ehesten in Schwaben denkbar. In den Trauernden Frauen von Biberach (Berlin) glauben wir allenfalls etwas von der Grundstimmung des Werkes in S. Marco wiederzufinden, und wohl nur in diesem historischen Augenblick, an dieser Stilwende war es möglich, einem Vesperbild des horizontalen Typus wieder etwas von der ergreifenden Wucht des Coburger Urbildes zu verleihen.

Eben diese Stilstufe des langsam erstarrenden, gleichsam gerinnenden weichen Stiles ist in Oberitalien durch mehrere sehr eigenartige Gruppen vertreten, von denen zwei schon durch ihre sichere Datierung unsere Aufmerksamkeit erregen.

Auf einem Seitenaltare in *S. Sofia* zu *Padua* steht ein Vesperbild von ungewöhnlicher Größe, das am Sockel in erhabenen Buchstaben die folgende Inschrift trägt (Kat.-Nr. 33, Abb. 30):

„calle morans Blasi me insculpsit Bartholomeus
pistor in augusti quindeno sole subactis
(tc)enis (= tricenis) quater et centum cum millibus annis."

Der Bäcker Bartolommeo also, der im Stadtteil S. Biagio wohnte, ließ dieses Werk meißeln, „nachdem 1430 Jahre vergangen waren"; und um der Arbeit noch ein weiteres Zeichen der Erinnerung an sich und seinen Beruf zu verleihen, ließ er in die übliche Maßwerkverkleidung der linken Thronwange sein Wappen mit zwei gekreuzten Backschaufeln eingraben (Abb. 31). Der paduanischen Forscherin Erice Rigoni ist es nun gelungen, im Archivio Civico zu Padua den Vertrag aufzufinden, den der Bäcker Bartolommeo vor der Erteilung dieses Auftrages abschloß. Darin verpflichtet sich der Steinmetz *Zilius* (paduanisch für Egidius), Sohn des verstorbenen Johann von Wien, wohnhaft in Padua, am 1. Dezember 1429, ein Bild der Jungfrau Maria mit dem

Abb. 30. Padua, S. Sofia. 1429/30. Vesperbild des Egidius von Wiener Neustadt

Gekreuzigten in den Armen samt der Bemalung und allem Notwendigen bis zum Palmsonntag des kommenden Jahres für 20 Golddukaten zu liefern. Für die Herbeischaffung des Steines aus dem Gebiete von Verona erhält er als Anzahlung 6 Dukaten.

Dieser *Meister Egidius* ist uns nun seit langem wohlbekannt aus der Inschrift einer im Jahre 1425 gearbeiteten, fast lebensgroßen Statue des Heiligen Erzengels Michael, die C. von Fabriczy in der Kirche zu *Montemerlo* bei Padua entdeckte (Abb. 32). Egidius bezeichnet sich darin ausdrücklich als Österreicher aus *Wiener-Neustadt*, und viele andere von E. Rigoni aufgefundene Aktenstücke, in denen wir den Meister bis 1438 verfolgen können, bestätigen diese Herkunft[37]. – Immer wieder stehen wir vor der gleichen eindrucksvollen Tatsache: sobald die deutschen Meister den italienischen Boden betreten haben, bieten sich uns die Namen und die Dokumente in Fülle dar (s. Regesten im Anhang). Unter den so reich entwickelten italienischen Rechtsverhältnissen und infolge des soviel weiter ausgedehnten Schriftverkehrs entstehen die schriftlichen Lieferungsverträge viel zahlreicher als daheim. Die Deutschen, die in einer Epoche der „Kunstgeschichte ohne Namen" ihre Heimat als namenlose Bildhauer verließen, werden hier im Süden alsbald als Persönlichkeiten erkennbar. Innerhalb

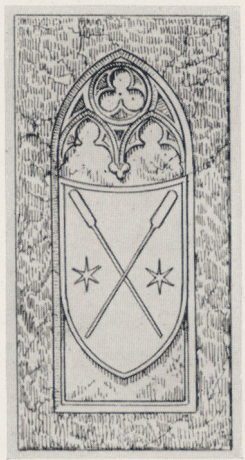

Abb. 31. Seitliche Thronwange des Vesperbildes in Padua, S. Sofia

[37] Seitdem die reiche Tätigkeit des Meister Egidius durch diese zahlreichen Dokumente erwiesen wurde, herrscht in der Kunstliteratur Paduas eine gewisse Neigung, den Namen des österreichischen Meisters zu einem Sammelbegriff für deutsche Arbeiten des 15. Jh. überhaupt zu erheben. Vgl. die Literatur zu den Vesperbildern in Padua, S. Giustina (Nr. 32) und in Este (Nr. 20).

Abb. 32. Hl. Michael von Egidius v. Wiener Neustadt. 1425. Montemerlo bei Padua

Deutschlands wissen wir nur von ganz wenigen Vesperbildern dieser Zeit das sichere Entstehungsjahr (vgl. u. S. 76), von keinem einzigen den Namen des Meisters oder gar den Hergang der Arbeit. Und darum eben dürfen wir uns denn von einer Sammlung der deutschen Gruppen in Italien wertvolle Rückschlüsse auch auf die Werke der Heimat versprechen.

Suchen wir nun aber nach eigentlich österreichischen Zügen in dem Werke des Egidius, nach der lieblich geschmeidigen, höfischen Grazie anderer österreichischer Arbeiten dieser Zeit, so sehen wir uns enttäuscht. Meister „Zilius" arbeitet in Italien anders als daheim, wie wir es umgekehrt ja auch immer wieder beobachten, daß die italienischen Baumeister in Deutschland, die Petrini oder Zuccalli in Würzburg oder München spürbar anders bauen als im Süden. Es erweist sich also, daß der österreichische Meister nicht nur nach festen, erlernten Regeln einer heimischen Werkstatt arbeitet, sondern daß er auch Kräfte aus der ihn umgebenden Landschaft zu ziehen beginnt. Seine Lösung gleicht im wesentlichen der eben besprochenen von San Marco, die in denselben Jahren entstand; nur ist über seine Maria eine klassische Gehaltenheit im Schmerze wohl gekommen, die der Deutsche leicht als Kühle empfinden wird. So nimmt denn auch Egidius die eine Änderung vor, die wir nun schon so oft als ein Zugeständnis an das fremde Empfinden erkannten: die Neigung der Mutter zum Sohne, die schmerzerfüllte Bewegung also, die wie keine andere den Ausdrucksgehalt der Pietà bestimmt, vollzieht sich nur noch innerhalb des Mantels, der nun in schweren Falten wieder über das Kopftuch hinweggezogen wird. Sie ist also nicht mehr im Umriß wirksam, alle Bewegung ist vielmehr in die bergende Form eingefangen worden. Wohl neigt sich das Antlitz noch leicht, doch hindert allein schon das eng anliegende Halstuch eine freiere Regung. Die äußeren Ränder und Säume des Mantels fallen daher unbewegt senkrecht und im Ausdruck des Gesichtes mag man eher das ruhige Warten einer Pflegerin als die mitleidende Trauer einer Mutter erkennen.

Als A. Moschetti zuerst dieses Werk eingehend würdigte[38], da hielt er es für eine italienische Arbeit, und eben deshalb ist uns seine Kritik als die ganz unbefangene Äußerung eines Italieners besonders aufschlußreich. Er lobt den ergebenen Ausdruck der Mutter, und die energische Modellierung ihres Gesichtes. Was er aber nicht billigen kann, das sind die formelhaft, „byzantinisch" gewellten Säume und vor allem die starre, „hölzerne" Lagerung des Toten. Das Urteil des modernen Italieners scheint uns die inneren Widerstände zu bestätigen, die wir bei den Zeitgenossen des Meisters Egidius zu spüren glaubten. Ja dieses „rigido", die Starrheit des horizontalen Typus, ist immer wieder die Eigenschaft, die italienische Beurteiler befremdet, und eine gewisse „rigi-

[38] Bollettino del Museo Civico di Padova. XIV/XV. 1911/12. S. 78ff.

dezza“ ist für italienische Augen ja der Hauptmangel des Nordländers überhaupt. Seltsam – auch uns Deutschen will es ja scheinen, als sei eine gewisse klassizistische Starrheit gerade durch die Berührung mit dem Süden über dieses Werk gekommen! – Nordischen Marienbildern der gleichen Zeit aber bleibt es verbunden durch die schwere Fülle seiner Formen. Man mag an die Nürnberger Sebaldusmadonna oder andere Figuren des ausgehenden weichen Stiles denken, und ebenso ist es ja eine dem Norden durchaus parallele Entwicklung, wenn die Körperformen jetzt an Idealität entschieden verlieren. Maria ist gealtert, und namentlich der Christus ist von etwas gewöhnlicher Statur: untersetzt, gedrungen, die Stirne niedrig, der Mund breit, das Kinn mit dem Vollbart stumpf und derb. Egidius folgt also trotz mancher Zugeständnisse an das gastliche Land im wesentlichen doch der heimischen Entwicklung, und diese führt jetzt, nach drei Jahrzehnten einer gewissen Nähe zu Italien, wieder neuen, dem Süden fremden Zielen zu. Die Kunst des österreichischen Meisters aber geht unter in dem großen Strome der italienischen, ohne nach 1440 noch eine sichtbare Wirkung zu üben. Denn das in Donatellos Geist erneuerte Padua bietet für seine Formgesinnung keine Stätte mehr.

Abb. 33. „Pietà della Corona“, Montebaldo bei Verona. 1432

Eben jenes neue Bedürfnis der Zeit nach dem charaktervoll „Häßlichen“ und betont Gewöhnlichen aber, das bei Egidius von Wiener-Neustadt erst in Ansätzen zu spüren ist, befriedigte sich bald auf wahrhaft erschreckende Weise in einem Vesperbilde, das als wundertätige „Pietà della Corona“ auf dem „Monte Baldo“, zwischen Verona und dem Gardasee, das Ziel einer volkstümlichen Wallfahrt ist (Nr. 28, Abb. 33). Laut der Inschrift am Sockel wurde die Marmorgruppe im Jahre 1432 durch Ludovico da Castelbarco gestiftet. Noch immer hält sich der Meister an den alten Typ des Dreihändebildes; ob er ein Deutscher oder, wie Raffaello Brenzoni[39] annimmt, ein Südtiroler aus der Umgegend war, ist kaum zu entscheiden. Jedenfalls aber ist die Gesinnung der dreißiger Jahre im Norden, der Geist des Wurzacher Altares und nicht der des Stefano da Zevio aus dem nahen Verona in seiner derben Arbeit wirksam.

3. DIE „MADONNA DELL'ACQUA“ IN RIMINI UND IHRE VERWANDTEN

Neben diesen oberdeutschen Werken, die bei aller formalen Mannigfaltigkeit doch aus einer gemeinsamen warmen Gesamtempfindung hervorgegangen waren, steht nun eine Gruppe, die nicht nur in Material und Format, sondern auch in Ausdruck und Auffassung aus einer anderen, kühleren Welt zu stammen scheint.

[39] Per l'arte sacra VIII. 1931. S. 39ff.

San Francesco in Rimini, die eigenwillig persönliche Bauschöpfung des Leon Battista Alberti, birgt in der ersten Seitenkapelle zur Linken ein inbrünstig verehrtes Gnadenbild, dem der Glaube des Volkes die Kraft zuschreibt, den Regen herbeizuziehen oder zu vertreiben (Nr. 39, Abb. 34). Diese „Madonna dell'Acqua", vermutlich aus der älteren Franziskanerkirche in den Neubau der Renaissance übernommen, ist ein deutsches Vesperbild aus Alabaster, das unter den bisher besprochenen Schöpfungen eigentümlich vereinsamt steht – so einsam wie der Meister, der es schuf, unter den deutschen Bildhauern dieser Zeit. Er ist uns als der „Meister von Rimini" vertraut geworden, der, wohl für eine Kirche dieser Stadt, einen erlesen feinen Kreuzigungsaltar – heute in der Städtischen Galerie zu Frankfurt – schuf. Denn zweifellos mit Recht hat Georg Swarzenski, dem wir die Kenntnis dieses großen deutschen Künstlers verdanken, dem Meister des Kreuzigungsaltares auch das kleine Werk in San Francesco zugewiesen[40].

Es sind zunächst rein äußere Eigenschaften, die der Madonna dell'Acqua ihre eigentümliche Sonderstellung unter den deutschen Vesperbildern in Italien anweisen, obwohl sie ja in der Ordnung der Gruppe noch durchaus dem gewohnten horizontalen Typus folgt. Ihr absolutes Ausmaß bleibt mit einer Höhe von nur etwa 40 cm weit unter dem sonst geläufigen, ja viele der schon genannten oberdeutschen Gruppen erreichen das doppelte Maß. Diese Bescheidenheit des Maßstabes wird naturgemäß im Rahmen eines riesigen Gnadenaltares, im Mittelpunkte einer gewaltigen Strahlenglorie besonders fühlbar, und sie wird förmlich bestimmend für Wesen, Ausdruck und Wirkung des ganzen Bildes. Denn es sind ja die Beziehungen von Mensch zu Mensch, von dem mitleidenden Beter zu der leidenden Mutter, die dem Vesperbild seine stille Macht über die Gemüter der mittelalterlichen Christenheit verliehen, und nicht umsonst erreichten die frühen Vesperbilder des 14. Jahrhunderts oft die volle Lebensgröße. Auch die „schönen" Gruppen des weichen Stiles in ihrem üblichen Ausmaß konnte der andächtige Beter noch auf sich, auf die eigene Welt und die eigene Leiblichkeit beziehen. Wird ein gewisses äußeres Maß aber unterschritten, wie in Rimini, so geht diese menschliche Beziehung verloren, und das Vesperbild wird zu einem aus der Welt des Miterlebens gelösten, bloßen „Gegenstand" der Verehrung, zu einem „oggetto religioso" – dem metallenen Kruzifix ähnlich, den die betende Hand wie ein Idol umklammert.

Wenn wir nun in Rimini eher vor einem starren kleinen Idol als vor einem Andachtsbilde zu stehen glauben, so wirkt ohne Zweifel das kostbare Material in dieser Richtung mit. Der marmorähnliche Alabaster bleibt, allein schon wegen seiner auffälligen, ja störenden Äderung in jedem Augenblick als Materie spürbar, und eine sorgfältige Glättung steigert noch die Kostbarkeit des edeln Gesteines. Selten hatte sich ja zuvor ein deutscher Meister dieses Werkstoffes bemächtigt; und wenn in dieser Gruppe die Kühle des Gesteines über die ursprünglich so warmen Empfindungen zu siegen scheint, denen das deutsche Vesperbild seine Entstehung verdankt, so mag diese Wirkung den innersten Bedürfnissen jenes Meisters entsprochen haben. Nicht als ob seine Kühle das Werk entheilige – kaum hätte man es ja dann zum wundertätigen Gnadenbilde erhoben –, was man aber an der Gruppe als heilig empfand, war an ihre Substanz gebunden. Sie ist ein heiliger Gegenstand nicht allein als das Abbild heiliger Vorstellungen, sondern heilig auch durch die materielle Kostbarkeit und Feinheit ihrer Arbeit. Sie zog die gläubige Verehrung auf sich durch ihre dem Italiener fremde Formengebung, die ja auf eine fromme Einbildungskraft stets tiefer wirkt als eine heimische und vertraute; aber zugleich liegt in diesem Kult der „Madonna dell'Acqua" noch etwas von jener Urvorstellung, die sich in so vielen frühen Religionen in der Verehrung heiliger Steine ausspricht.

[40] G. Swarzenski, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jh. Städeljahrbuch I. 1921. S. 167ff.

Abb. 34. „Madonna dell'Acqua". Rimini, S. Francesco

Wenn der Meister von Rimini dieses kleine Format und diesen kühlen Werkstoff wählte, so ist das nur ein Ausdruck für eine Gesinnung, die sich auch in der formalen Gestaltung der Gruppe allenthalben äußert. Die Formenmittel scheinen nicht mehr ganz dem „schönen" Typus des horizontalen Vesperbildes entsprechen zu wollen. Der balkenstarre Leichnam mit den kargen eckigen Gliedern hat nicht mehr die zarte Idealisierung erfahren, die dem toten Christus der

Salzburger Gruppen seine verklärte Gestalt gab, sondern er ist mit einer gewissen werktäglichen Prosa behandelt. Nüchtern, wie mit dem Lineal gezogen, werden die Rippen auf den Brustkorb hingezählt; nüchtern, ja fast mürrisch ist der Ausdruck des Kopfes, der nur in den Strähnen des Haupt- und Barthaares mit goldschmiedehafter Präzision durchgebildet ist; und so erinnert auch die Faltengebung eher an die Kunst des Goldschmiedes als an die des Steinbildhauers. Auch das Gewand wölbt sich nirgends in plastischer Schwellung, sondern es zerlegt sich in Grate, Stege und Röhren, metallische Formen also, die brüchig und spröde durcheinander oder aneinander vorbeischießen. Wo die Falten den Boden erreichen, da schleifen sie nicht mehr weich über ihn hin, sondern sie stauen sich, brechen scharf um und breiten sich flach über die Felsenbank aus.

Die eigentümlich idolhafte Wirkung der Gruppe aber geht vor allem von der „Madonna dell'Acqua" selbst aus, die nicht mit dem Sohne zu leiden scheint, sondern eher einen Ausdruck kühlen Gleichmutes bewahrt. Das mütterliche Haupt, das sich dem Sohne zuneigt, bleibt in seinen Zügen völlig unbewegt, ja es bleibt im ganz materiellen Sinne steinern, und so empfindet man statt jener seelischen Schwingung zwischen Mutter und Sohn, statt jener zarten inneren Wärme der oberdeutschen Gruppen eine gefrorene Zuständlichkeit, die das Vesperbild gleichsam zu einem geistlichen Stilleben werden läßt. Denn es ist nicht edle Verhaltenheit, sondern eher ein gewisses schwerblütiges Phlegma, das dieses Bildwerk im Menschlichen so unergiebig macht und das ergreifende Thema aus der Sphäre des Menschlich-Warmen heraushebt. Und doch war die Gruppe ursprünglich ja sicher gerade für die häusliche oder klösterliche Andacht bestimmt wie die vielen Alabastergruppen in deutschen Sammlungen, die mit ihr geschaffen oder gar nach ihr kopiert wurden[41]. Wenn sie statt dessen bald zum Gnadenbilde einer großen Gemeinde erhoben wurde, so trägt sie in sich dafür unverkennbar eine gewisse innere Disposition, eben weil ihr trotz ihrer geringen Ausmaße der intime Zug des Andachtsbildes verlorengegangen ist.

Wollen wir dieses Vesperbild nun in das Lebenswerk des Riminimeisters selbst einordnen, wie Swarzenski es mit guten Gründen vorgeschlagen hat, so werden wir sie wohl sicher an das Ende seiner italienischen Wirksamkeit stellen müssen. Denn auch aus der Ferne scheint dieser Bildhauer an der großen deutschen Stilwende um 1440 Anteil zu nehmen und noch in seinem Alter den großen Umbruch in sich selbst zu vollziehen[42]. Dehio sprach von einem „keuschen Feuer der Empfindung", das in dem Frankfurter Kreuzigungsaltar glühe; jetzt scheint es erloschen, und man meint hinter der kühlen, unpersönlichen Form des Vesperbildes in S. Francesco etwas von der inneren Ratlosigkeit in diesem Jahrzehnte der „Formzertrümmerung" zu spüren. Von jenem Altare konnte Swarzenski noch aussprechen, daß der Meister die lineare Melodik suche, das Weiche und Gefühlsmäßige betone, das Straffe und Drastische aber vermeide. Für die Madonna dell'Acqua kann diese Charakteristik nicht mehr gelten, und es entspricht nur dem allgemeinen Schicksal der deutschen Plastik in diesem 4. und 5. Jahrzehnt des Jahrhunderts, wenn eben jene Werte des Melodischen und weich Geformten jetzt verlorengehen. Die Weite des Weges, den dieser Meister durchmaß, empfinden wir vollends, wenn wir die Pietà von Rimini mit jener

[41] Vgl. den von Swarzenski aufgestellten Katalog der Vesperbilder in Alabaster (a. a. O. S. 204ff.). Nachzutragen sind die Pietà, die 1926 bei Lempertz in Köln versteigert wurde, 25 cm hoch (I. Futterer in Zeitschr. f. Bild. Kunst LX, 1926/27, S. 296), und die etwa 40 cm hohe Gruppe im Reichsmuseum zu Amsterdam.

[42] Seltsamerweise ist uns für die Pietà von Rimini ein Datum überliefert, das um ein volles Jahrhundert früher lautet. In der Stadtbeschreibung von Raffaele Adimari, Sito Riminese, Brescia 1616 II, S. 72, wird ein Testament abgedruckt, das der Kardinal Gotio Battaglia kurz vor seinem Tode 1345 in Avignon aufgesetzt haben soll. Er wünscht in S. Francesco zu Rimini begraben zu sein und hinterläßt dieser Kirche neben anderen Kostbarkeiten „Imaginem beatae Mariae, cum filio Jesu Christo de Alabastro". Sollte sich dieser Passus auf die Madonna dell'Acqua beziehen, so braucht das Datum doch nicht ernstlich für sie diskutiert zu werden. Offenbar handelt es sich um einen Einschub aus späterer Zeit, der dem verehrten Gnadenbilde ein möglichst hohes Alter sichern sollte.

anderen aus *Lorch* (Abb. 35) vergleichen, die von derselben Hand Jahrzehnte zuvor geschaffen worden sein muß[43].

Abb. 35. Wiesbaden, Landesmuseum

In der Gegend, in der dieses sichere Werk des Riminimeisters auftauchte, am Mittelrhein, in der Gegend von Lorch, hat nun Swarzenski die künstlerische Heimat des großen deutschen Bildhauers suchen wollen. Diesem zunächst so wohl begründeten Vorschlag einen anderen entgegenzusetzen, muß heute noch immer gewagt erscheinen, denn wir sind uns bewußt, wie unbestimmt noch alle unsere Vorstellungen von dem bleibenden Temperament der einzelnen deutschen Landschaften sind. Sie immer feiner unterscheiden zu lernen ist aber ein Ziel, das sich, auch auf die Gefahr des Irrtums hin, zu erreichen lohnt, und so sei hier mit aller Vorsicht ausgesprochen: Der mittelrheinischen Ausstellung von 1927 verdanken wir einen gewissen Überblick über die künstlerischen Kräfte, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts in dieser Landschaft wirksam waren; in diesem Gesamtbilde aber findet, wie uns scheint, der Riminimeister keinen Platz. Wir könnten eine Vermutung über seine Herkunft leichter wagen, wenn wir das Vesperbild von Rimini allein zu betrachten hätten; denn mit Entschiedenheit hebt es sich in seiner Eigenart von den sicher oberdeutschen Pietàgruppen ab, und es hat in der gewissen Nüchternheit und Schärfe, in der Drastik und Kühle seiner Auffassung bestimmte Züge, die eher niederdeutsch, ja „plattdeutsch" anmuten, und die man am liebsten als niederrheinisch empfinden möchte, weil eine verwandte Eigenart die niederrheinische Kunst des 15. Jahrhunderts kennzeichnet.

Hier kommt uns nun abermals ein Vorschlag von Georg Swarzenski zu Hilfe, der zwar eine reine Vermutung bleiben muß, solange wir nur so wenige deutsche Meister in Italien als künstlerische Individualitäten erfassen können, der aber doch unleugbar im höchsten Grade bestechend ist[44]. Swarzenski regte an, in dem Meister von Rimini jenen geheimnisvollen deutschen Goldschmied und Bildhauer *Gusmin* wiederzuerkennen, dessen künstlerische Bedeutung Lorenzo Ghiberti in seinen Denkwürdigkeiten so vorbehaltlos anerkennt[45]. Den alten griechischen Meistern habe er es gleichgetan, berichtet der Florentiner; durch seine Modelle habe er eine große Wirkung auf seinen Schülerkreis ausgeübt, ein hervorragender Zeichner sei er gewesen, und ein wahrhaft heiliges Leben habe er geführt, bis er in der 438. Olympiade, d. h. um 1440 starb.

Je mehr wir von der Tätigkeit auch bedeutender deutscher Meister in Italien zu erkennen beginnen, um so bedenklicher wird es natürlich werden, den einzigen, der sich als eine klare Persönlichkeit abhebt, sogleich mit einem der wenigen Künstler zu identifizieren, von dem uns die zeitgenössische Kunstgeschichtsschreibung Italiens Näheres berichtet. Die Zahl der deutschen

[43] Vgl. Swarzenski, a. a. O. S. 205.

[44] Der Kölner Meister bei Ghiberti. Vorträge der Bibliothek Warburg 1926/27. S. 23ff.

[45] Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. Hrsg. von J. v. Schlosser. Berlin 1912. S. 43f.

Meister, zwischen denen wir wählen könnten, wird langsam wachsen. Einstweilen aber passen die Angaben Ghibertis auf keinen anderen besser als auf den Meister von Rimini[46]. – Jener Gusmin aber hatte ursprünglich in Köln gearbeitet – „nella città di *Colonia* fu uno maestro" –, und wenn eines an der Gusminhypothese bestechend ist, so ist es der Hinweis auf diese Stadt, die in den Jahrhunderten des ausgehenden Mittelalters politisch wie künstlerisch ja so ausgesprochen nach dem Niederrhein, nach Holland, Flandern und England hin orientiert war und die künstlerischen Kräfte des westlichen Niederdeutschland sammelte. Daß der Meister geradezu von kölnischer Abstammung war, berichtet Ghiberti nicht – er lebte nur dort –, und so stände nichts im Wege, wenn wir seine Heimat in den benachbarten niederrheinischen Gebieten, ja vielleicht noch weiter rheinabwärts in der Gegend suchen wollten, die damals noch fest mit dem Reiche verbunden war. In ihrem Typus und Temperament hat jedenfalls die Madonna dell'Acqua in der gesamten oberdeutschen Kunst keinen so nahen Verwandten wie etwa die späteren Madonnen des Haarlemer Geertgen tot Sint Jans mit ihren kugelig gewölbten Gesichtern und ihren phlegmatischen Bewegungen[47]. Keinesfalls soll hier versucht werden, den Meister von Rimini aus dem Bereiche der deutschen Kunst auszuscheiden; denn selbst wenn wir seine Heimat jenseits der heutigen Grenze am Niederrhein suchen wollten, so sind wir damit ja nur bestrebt, innerhalb eines damals noch gesamtdeutschen Bereiches feinere Unterschiede zu erkennen. Natürlich kann die Frage nach der Herkunft dieses Künstlers auch nicht von dieser einzigen Gruppe aus gestellt, noch kann sie gültig beantwortet werden, solange wir noch keinen rechten Überblick über die Plastik der angrenzenden Niederlande gewonnen haben. Hier sollte einstweilen nur ausgesprochen werden, daß das Problem seines Verhältnisses zu diesen Gebieten noch nicht als gelöst angesehen werden kann.

Mit einer gewissen Sicherheit können wir dagegen vermuten, in wessen Auftrag der deutsche Meister in Rimini tätig war. Schon Swarzenski hat ja angenommen, daß der Frankfurter Kreuzesaltar nicht für die einsame Landkirche geschaffen wurde, aus der man ihn erwarb, sondern daß er aus einer der Hauptkirchen der Stadt stamme. Eine barocke Stadtbeschreibung aus dem Jahre 1616 gibt uns hierfür eine wenigstens allgemeine Bestätigung[48]. Sie erzählt, daß in der Kirche S. Maria Maddalena einst eine Bruderschaft der Deutschen bestanden habe, die von dem ersten Herrn Malatesta errichtet worden sei, da diese Nation einen regen Handelsverkehr mit Rimini gepflegt habe[49]. Im Jahre 1449 z. B. seien zwei Deutsche, die der Malatesta begünstigte, in diese Bruderschaft aufgenommen worden. Noch in der Zeit des Schreibers sah man daher in dem Konvente deutsche Gemälde von einer Art, „wie man solche geistlichen Gegenstände eben zu malen pflegt". Wo aber deutsche Auftraggeber bei Künstlern aus ihrer Heimat Gemälde bestellten, da werden

[46] So hat auch Georg Dehio (Geschichte der deutschen Kunst, 4. Aufl., II, S. 190) diese These als eine ansprechende Vermutung gelten lassen.

[47] Der Hinweis auf die Niederlande ist keineswegs neu: Swarzenski selbst hat ihn erwogen, eher freilich an deren südlichsten Teil gedacht (Städeljahrbuch I, 1921, S. 175), als er die verwandten Alabasterarbeiten aus Valenciennes, Brügge u. St. Quentin besprach. Ferner hat Volbach eine Alabasterstatuette aus den Berliner Museen (Slg. Simon), die der Gruppe von Rimini nahe verwandt ist, schlechthin für niederländisch erklärt und dabei mit Recht auf die weiße, unbemalte Steinplastik in den Bildern der Eycks, Rogiers und ihrer Nachfolger hingewiesen (Amtliche Berichte der Berliner Museen, LI, 1919/20, Sp. 209ff.). Endlich sei nicht vergessen, daß sich noch heute immerhin zwei Vesperbilder in Alabaster nach dem Vorbilde der Gruppe von Rimini auf holländischem Boden befinden: die von Swarzenski veröffentlichte Gruppe in der Pfarrkirche von Oud Zevenaar (a. a. O. S. 206, Nr. 12, Abb. 101) und eine andere im Reichsmuseum zu Amsterdam (Kat. Nr. 210).

[48] Adimari, Raffaele, Sito Riminese, Brescia 1616, I, S. 117.

[49] Mit diesem primo Illustrissimo Signor Malatesta wird kaum der erste Stadtherr dieses Namens aus dem 13. Jh. gemeint sein, sondern, wie ja auch aus dem vom Autor selbst genannten Datum 1449 hervorgeht, *der* Malatesta schlechthin: Sigismondo (1417–68), der erste Tyrann großen Stiles, der Rimini beherrschte.

Abb. 36. Paris, Louvre

ohne Zweifel auch deutsche Bildhauer tätig gewesen sein – ja Maler und Bildhauer waren in einer Person verfügbar, wenn wirklich der Riminimeister und Gusmin identisch sind.

Wie der von Ghiberti gepriesene Kölner die Scharen der lernbegierigen Jugend um sich sammelte, die er an Hand seiner Musterfiguren, ohne mit seinen Kenntnissen zu prunken, in der Proportionslehre unterwies, so hat auch der deutsche Alabasterbildhauer in Italien eine ähnlich bereitwillige Nachfolge gefunden wie in seiner Heimat. Eine Alabaster-Statuette aus seinem engsten Schulkreise steht in S. Sebastiano zu Venedig; Swarzenski wies ferner auf den Alabasteraltar im Palazzo Borromeo auf der Isola Bella und auf den heiligen Christoph im Museo Civico zu Padua hin, und auch ein zweites Vesperbild aus der Werkstatt des Kreuzigungsmeisters konnte er ausfindig machen. Im Jahre 1913 ging es durch den römischen Kunsthandel und ist seitdem verschollen.[50] Endlich wurde auch mit Recht die große Alabastergruppe des Louvre (Nr. 34, Abb. 36) in diesem Zusammenhang genannt, deren Herkunft aus Oberitalien gesichert ist[51]. Ihre gesamte Formensprache weist unverkennbar auf die Alabasterwerkstatt von Rimini

[50] S. Katalog Nr. 41.

[51] Sie wurde von Marcel Aubert in der Revue de l'art XLIV, 1923, S. 215, veröffentlicht. Sehr treffend erklärt A. das Werk für eine oberitalienische Arbeit unter rheinischem Einfluß. Ilse Futterer hat es dann, u. E. zu Unrecht, dem Kreuzigungsmeister selbst zugeschrieben. Zeitschr. f. Bild. Kunst LX, 1926/27, S. 293ff.

hin, und ihre Motive sind ganz unmittelbar der Madonna dell'Acqua entlehnt. Indem wir das erkennen, werden wir aber auch sofort gewahr, daß sie nicht, wie kürzlich angenommen wurde, eine Arbeit des deutschen Meisters selbst sein kann. Das sagt uns schon ein erster Blick auf das mächtige Volumen, auf die breit gewölbten Schultern und auf das hochgewölbte Haupt der Madonna, die wie eine Kuppel über dem Ganzen thronen. Es ist nicht nur ein anderes Temperament, sondern es ist ein anderer Stamm, ein anderes Volk, das sich hier in einer ursprünglich deutschen Formensprache ausspricht. Undenkbar wäre es, daß sich ein und desselben Künstlers Grundvorstellung vom menschlichen Volumen derart verändert haben sollte – und zwar während der letzten Jahre seines Wirkens, denn diese Gruppe kann keinesfalls vor der Jahrhundertmitte entstanden sein. Nein – hier setzt deutlich die italienische Korrektur an dem rheinischen Vorbilde ein, und deshalb glauben wir, daß der Künstler, der sie vornahm, nicht etwa ein italinisierter Deutscher, sondern ein Italiener war. Die allen deutschen Alabasterwerken dieser Zeit gemeinsame Formensprache ist zwar in ihrer linearen Schärfe erstaunlich getreu übernommen; ja das Haupt Christi allein würde man, für sich betrachtet, noch leicht dem Werke des Meisters von Rimini einfügen können, aber schon erweisen sich die Formenmittel dieser Kunst als überaltert und verbraucht. Allein die überschlanken Finger der Mutter und des Sohnes würden den verspäteten Nachfolger verraten, oder auch das überfein verästelte gotische Maßwerk an den Thronwangen, das getreu von deutschen Vorbildern übernommen ist. Diese Einzelformen aber können uns nicht täuschen. Denn echt italienisch sind die statischen Bedenken, die sich sofort erheben. Viel weiter als gewöhnlich wird die Thronbank zur Linken herausgezogen, damit sich nicht nur die Hand der Mutter, sondern auch die Thronwange stützend unter das Haupt des Toten schieben kann. Und italienisch ist auch die neu erstrebte frontale Wucht. Nur das Haupt Mariens neigt sich herab, nicht mehr der Körper. Dieser aber wird unter dem Gewande in seiner plastischen Schwellung spürbar gemacht wie nie bei einem deutschen Werke aus der Jahrhundertmitte. Die Knie Mariens, in der Rimineser Pietà nur kenntlich als die Punkte, von denen die Draperien herabhängen, runden sich hier in praller Wölbung, und ein sinnvoller Wechsel ihrer Falten, hier Röhren-, dort Schüsselfalten, setzt sie in einen wirkungsvollen, ja klassischen Kontrapost. Vielerlei Kräfte sind also am Werke, das deutsche Vorbild in einem klassischen und monumentalen Sinne umzugestalten, und so wird denn auch der äußere Maßstab alsbald mehr als verdoppelt[52].

Die Abfolge der drei besprochenen Vesperbilder von Lorch, Rimini und Paris gewinnt deshalb für uns eine so hohe Bedeutung, weil wir hier zum ersten Male die deutsche Erfindung ganz zwanglos aus der Hand eines Deutschen in die eines wohl sicher italienischen Meisters hinübergleiten sehen. Schon das ist ja für unsere Erkenntnis ein ganz vereinzelter Glücksfall, daß wir der gleichen deutschen Bildhauerpersönlichkeit diesseits und jenseits der Alpen, in Lorch und in Rimini am Werke begegnen. Der Italiener aber, der nach der Madonna dell'Acqua seine Louvrepietà schuf, muß sein unmittelbarer Schüler gewesen sein, und so scheint sich beispielhaft innerhalb der einfachsten Einheit von Meister und Schüler die Übernahme des deutschen Andachtsbildes zu vollziehen, die als ein allgemeiner Vorgang das Thema dieser Untersuchung ist.

[52] Auf die barocke Nachbildung eines Vesperbildes aus diesem Kreise im Bayerischen Nationalmuseum wiesen schon Swarzenski (a. a. O. S. 206) und Ilse Futterer (a. a. O. S. 294) hin. Die Herkunft aus Italien beruht nur auf einer Vermutung (Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I, Augsburg 1924, S. 76, Taf. 132, Abb. 317). Der Kontrapost des Gewandes über den Knien der Gottesmutter erinnert jedoch entschieden an die Louvregruppe, und so mag das kleine Werk in der Tat aus Italien stammen. Der abgebrochene linke Unterarm Christi war offenbar, wie in der Pietà von Camerino (s. u. S. 52) steil emporgerichtet.

4. DIE DEUTSCHEN VESPERBILDER IN DEN MARKEN UND ABRUZZEN

Schon ein Meister aus dem Alpenlande war ja über Ancona hinaus bald nach der Jahrhundertwende bis nach Fermo gedrungen (s. o. S. 27), und ihm folgten in den nächsten Jahrzehnten weitere Deutsche, einzeln oder in kleinen Trupps. Es war vermutlich die Richtung des „geringsten Widerstandes", die sie einschlugen: Sie zogen in die Marken, die wie die benachbarten Abruzzen damals über eigene bildhauerische Kräfte nicht verfügten, und daher dem Zuzug der Fremden nicht wehrten. Schon hier aber müssen wir die Vermutung aussprechen, daß der Weitermarsch von Oberitalien aus in dieser Richtung oft nicht ganz freiwillig angetreten wurde; er bedeutete wohl oft ein Ausweichen vor der überlegenen Macht der in den großen Städten fest organisierten Zünfte, die vielfach den zuwandernden Fremden die Arbeit erheblich erschwerten (s. u. S. 92). In den kleinen Markenstädten waren solche Abwehrmaßnahmen wohl weniger zu befürchten, und so können wir hier die Tätigkeit deutscher Werkstätten in den verschiedensten Kunstzweigen ungewöhnlich lange und deutlich erkennen. Der Lebenslauf des Walter von München, dem wir während eines vollen Menschenalters folgen können, zeigt es uns z. B. deutlich, wie ein durchaus nicht unbedeutender deutscher Bildhauer dieser Zeit langsam aus den großen Zentren des künstlerischen Lebens in die Randgebiete abgedrängt wird: Er beginnt seine italienische Wirksamkeit an dem größten gotischen Bau des Jahrhunderts, am Mailänder Dom, und er endet sie in der Stille des entlegenen Abruzzenstädtchens Aquila[53].

In der Kunstgeschichte der Marken und Abruzzen ist die „corrente tedesca", der deutsche Einstrom, eine der italienischen Forschung durchaus vertraute Erscheinung[54]. Beide Landschaften scheinen sich im Laufe des 15. Jahrhunderts mit einem ziemlich dichten Netze deutscher Werkstätten überzogen zu haben. Ein wandernder deutscher Steinmetzentrupp arbeitete um 1411 im Umkreise von Chieti, er schuf Altarziborien in Guardiagrele und in dem nahen Kloster San Martino in Valle in Fara San Martino. Ein Meister Johannes Biomen . . . de Lubec signierte 1476 das Hochrelief der Marienkrönung, das er für das Tympanon des Hauptportales von S. Maria Assunta in Caramanico, am Fuße des Monte Maiella, geschaffen hatte[55]. Eine Werkstatt deutscher Kupferschmiede, die schöne getriebene Teller mit deutschen Aufschriften herstellte (Abb. 37), kann mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit in Teramo angenommen werden[56], ja ein italienischer Autor hält sogar ein in Stein gehauenes Zeichen mit dem Rade der heiligen Catharina und deutschen Schriftformen für das Wahrzeichen einer solchen in Teramo ansässigen deutschen Schmiedeinnung[57]. Ein deutscher Schnitzer, Corrado Teutonico, ist ansässig in Cingoli (bei Jesi) und wirkt zwischen 1475 und 1490 in Arcevia, wo er das gotische Chorgestühl in S. Medardo ausführt[58], und der Maler Pietro Alamanno endlich, der aus Göttweig stammende Schüler des Carlo Crivelli, unterhielt in Ascoli Piceno jahrzehntelang eine blühende Werkstatt[59]. Die Meister der deutschen Pietàgruppen sind also keineswegs die einzigen Deutschen, die den Weg in diese beiden Land-

[53] Siehe die Regesten zu Aquila, Mailand, Orvieto und Sulmona.

[54] Vgl. Gavini, I. C., Storia dell' architettura in Abruzzo. Milano-Roma o. J. II, S. 155ff. – Ders., Convegno storico abruzzese-molisano. Atti e Memorie, Casalbordino 1933. S. 367ff. – Piccirilli, Pietro, Monumenti abruzzesi e l'arte teutonica a Caramanico. Arte XVIII. 1915. S. 258ff., S. 392ff.

[55] Gavini, a. a. O. II, S. 161. – Piccirilli, a. a. O. S. 266f. – „Biomen" ist offenbar aus Blomen = Blum entstanden. Vgl. biondo und blond.

[56] Lipinsky, A., Un gruppo di documenti artistici poco noti. Per l'arte sacra VII, 1930, S. 9ff. – Savini, F., Di alcuni piatti di bronzo del rinascimento. Bollettino d'arte N. S. VIII, 1928/29, S. 414ff.

[57] Savini, F., a. a. O., S. 420, und Gli edifizi Teramani nel medio evo. Roma 1907. S. 48, Taf. LXI, Abb. 3.

[58] S. die Regesten zu Arcevia S. 126.

[59] L. Serra, L'arte nelle Marche II. Roma 1934. S. 391, 395ff.

Abb. 37. Deutscher Messingteller. Rom, Privatbesitz

schaften fanden, aber sie sind auch nicht die einzigen Fremden. Denn kaum jemals haben ja die Marken ihre künstlerischen Bedürfnisse aus eigener Kraft befriedigen können, und wenn eine Reise durch dieses Land dennoch einen so hohen Reiz hat, so deshalb, weil es mit feinster Empfänglichkeit stets das Beste und Stärkste aufgenommen hat, was die schöpferisch reicheren Nachbarlandschaften herzugeben hatten. Luciano Laurana baute die herzoglichen Schlösser und Francesco di Giorgio die Burgen; Carlo Crivelli und später Lorenzo Lotto schufen hier ihre Altarbilder. Dalmatien und Toskana, Umbrien und Venedig wechselten je nach dem Stande ihrer Kräfte in der künstlerischen Führung ab. – In einer bestimmten stilgeschichtlichen Lage aber, eben jener, die uns beschäftigt, fanden die Marken ihre eigene ausdrucksvolle Sprache. Das gemeinsam europäische Ideal des „weichen Stiles" scheint den innersten Bedürfnissen dieser Landschaft besonders entsprochen zu haben, und in Gentile da Fabriano wie in den Brüdern Lorenzo und Jacopo Salimbeni von Sanseverino erstanden ihr die Maler, die diesem Ideale einen zugleich ganz persönlichen und doch europäisch verständlichen Ausdruck verleihen sollten. Daß gerade in ihrer allerengsten Heimat, in der Gegend zwischen Fabriano, Camerino und Sanseverino, die deutschen Pietàgruppen des weichen Stiles eine willige Aufnahme fanden, die in so verwandtem Geiste geschaffen worden waren und eine Bemalung in dem gleichen Farbenzusammenklang von Weiß, Gold und Blau trugen, das ist leicht zu verstehen. So war es also nicht nur der Mangel einer eigenen Plastik, sondern auch, positiv gewendet, eine gewisse innere Disposition in dieser Landschaft, die den gleichgestimmten Künstlern des Nordens in diesem geschichtlichen Augenblick entgegenkam.

In der neu erschlossenen Landschaft verhielten sich nun die deutschen Meister spürbar anders als in Oberitalien. Das Bild ihrer Tätigkeit ist nicht entfernt mehr so vielgestaltig wie im Veneto und im Friaul. Solange noch die Alpen ihren Horizont begrenzten, hatte sich ihr künstlerischer Reichtum unbefangen wie in der Heimat entfaltet und eine Fülle individueller Lösungen hervorgebracht. Denn noch rein optisch konnte man sich ja mit der Heimat verbunden fühlen, und neu zuwandernde Landsleute sorgten dafür, daß diese Fühlung nie abriß. Seitdem sich nun aber neue Bergketten zwischen diese deutschen Meister und ihre Heimat geschoben hatten, und seitdem jede unmittelbare Verbindung mit ihr abriß, fühlten sie sich offenbar zu einem strafferen genossenschaftlichen Arbeiten genötigt, das sowohl die Einzel- wie auch die Stammesunterschiede einebnete und sich mit festen Typen begnügte. Die Gründung einer ständigen „deutschen Werkstatt in den Marken" mußte zugleich bedeuten, daß man sich von lokalen Einflüssen nur schwer freihalten konnte und unmerklich zu Zugeständnissen an den örtlichen Geschmack gezwungen war. Die Vesperbilder dieser Werkstatt sind nun plötzlich in keiner deutschen Landschaft mehr unterzubringen und bleiben doch unverkennbar deutsch. Da von den Fremden ferner in ihrem neuen Wirkungskreis offenbar immer wieder der in Italien unbekannte Typus

Abb. 38. Jesi (Marken), Pinakothek

Abb. 39. Tolentino (Marken), Dom

des plastischen Vesperbildes verlangt wurde, während man die bekannten Bildtypen nach wie vor den geringen heimischen Meistern anvertraute, so ergab es sich von selbst, daß sich die Werkstatt mehr und mehr auf das Vesperbild spezialisierte, während sich dieser Typus in der Heimat ja stets im gleichen Schritt mit allen anderen plastischen Aufgaben entwickelt hatte (s. o. S. 7f.). So wurde die Herstellung dieser Gruppen eine Art von Monopol für die deutschen Werkstätten, aber diese künstlerische Inzucht rächte sich in den Verfallserscheinungen, die auch im Volkstum solcher gänzlich abgeschnittener Außenposten fast unausbleiblich sind – in Degeneration und Erstarrung.

Die offenbar zuerst in dieser Gegend geschaffenen Werke folgen noch den vom Norden her gewohnten Typen. So erinnert eine etwas nüchtern, aber sorgsam gearbeitete Gruppe in der Pinakothek von *Jesi* (Nr. 27, Abb. 38) noch an das „salzburgische" Dreihändebild, und nicht durch Zufall ist sowohl ihr Standort wie auch ihr Typus dem Ursprungslande noch am nächsten. Bald aber entfernt man sich mit großen Schritten von der Heimat, so weit, daß wir zu zweifeln beginnen, ob wir noch deutsche Meister an der Arbeit sehen.

Das Vesperbild in der Sakristei des Domes von Tolentino (Nr. 51, Abb. 39 u. 40) nähert sich deutlich dem Ideale einer gewissen abstrakten Schönlinigkeit, das die Brüder Salimbeni eben in dieser Zeit im Oratorio di San Giovanni zu Urbino mit einer so liebenswürdigen Eindringlichkeit aufgestellt hatten. In ungewöhnlich edler Schlankheit ruht der Körper des Sohnes auf den Knien der Mutter, und er ordnet sich dadurch zu einer besonders schönen Kurve, daß sein Haupt, nun frontal dem Betrachter zugekehrt, in weicher Biegung bis in die Höhenlage der Knie zurücksinkt, so tief herab also, wie wir es bisher nie gesehen. Ganz unabhängig vom Norden, aber vergleichbar in der Wirkung, beginnt sich aus dem horizontalen Typus des Vesperbildes ein „Korbbogentypus" zu bilden, der in den Marken und im benachbarten Umbrien beliebt werden sollte. Die beiden schlanken Arme legen sich eng an den Leib, um uns dessen geschmeidige Biegung doppelt bewußt zu machen, und es wird nicht weiter danach gefragt, wie der rechte Arm sich vor den Knien der Mutter in dieser wagrechten Lage behaupten könne. Unter dem Körper des Sohnes hervor strömen die scharfgratigen Falten des Madonnenmantels in weit ausholendem Schwunge

nach beiden Seiten dem Boden zu, um sich kurz vor dem äußersten Zipfel der Schleppe noch einmal kokett umzuschlagen. Das ganze Gewand zerlegt sich in ein rein lineares, symmetrisches Spiel solch scharf vorstoßender Grate, zwischen denen nur flache Mulden stehenbleiben. Zwei scharf zugespitzte Schüsselfalten verbinden die beiden Hälften dieses Gewandsystems und es entspricht der frontalen Symmetrie seiner ganzen Anlage, wenn nun auch die beiden Füße der Madonna unter dem Gewande hervortreten. Eine entschiedene Frontalität bestimmt denn überhaupt den Ausdruck der ganzen Gruppe. Die zarte Neigung des mütterlichen Hauptes, dieser innigste Ausdruck eines Zwiegespräches zwischen Mutter und Sohn, wird aufgegeben. Beherrschend fliegt der Blick der Madonna in die Ferne, erfüllt von dem Anspruch, sich weite Räume geistig zu unterwerfen. Was die Gruppe dadurch an zarter Innigkeit verliert, das gewinnt sie an innerer Monumentalität und gebieterischer Hoheit. In diesem Sinne wird auch das Motiv des Griffes in den Kopftuchsaum verändert, das ja längst zur reinen Formel geworden war. Mit eigentümlich sakralem Zugriff faßt die Jungfrau von oben her in das Bündel der schwammartig durchlöcherten Stoffröhren – eher mit der Gebärde einer Priesterin, die ihr Opfer weiht und besprengt, als mit der Sorgfalt einer mütterlichen Pflegerin.

Ein Zweifel an der deutschen Herkunft dieses Werkes ist dem Verfasser durchaus begreiflich, denn er selbst hat ihn lange gehegt. Da es aber in der italienischen Kunst noch viel weniger einen Platz findet, so müßten wir schon zwischen beiden Nationen ein eigentümliches Niemandsland annehmen, auf das keiner der Beteiligten Anspruch erhebt, weil sich die Grenzen der nationalen Eigenarten hier verwischen. Und doch sagen uns gerade gewisse unverwischbare, handwerkliche Eigentümlichkeiten, daß wir hier noch immer im deutschen Bereiche sind: die weich gewellten Säume des Madonnenkopftuches sind so sorgfältig „gezargt" wie nur je bei einem salzburgischen oder schlesischen Vesperbilde; und wir werden bestärkt in unserer Auffassung durch den besten Kenner der Kunst in den Marken, Luigi Serra, der diese Gruppe – ebenfalls nach einigem Schwanken – schließlich doch mit Entschiedenheit für deutsch erklärte[60]. Die Muttersprache dieses Meisters von Tolentino mag also noch die deutsche gewesen sein, aber die fremden Worte haben sich schon so deutlich in sie eingeschlichen, daß sie immer schwerer verständlich wird.

Gewisse Ausdruckswerte, die in den Marken eine besondere Steigerung erfahren sollten, sind in der Gruppe von Tolentino immerhin angedeutet. Über die Wangen der Madonna rinnen plastische Tränen, der Mund des Heilands ist zu einem schmerzlichen Seufzer geöffnet und die Wundmale an den Füßen grausam gezerrt. Diese Merkmale treten stärker hervor an einem wohl gleichzeitigen Werke der Pfarrkirche S. Venanzo in dem nahen *Camerino* (Nr. 14, Abb. 41). Freilich werden sie durch die besonders feine Arbeit am Originale selbst stärker gemildert, als die Abbildung es erkennen läßt. Gemeinsam hat diese Gruppe mit der von Tolentino die andeutend korbbogenartige Bettung des Leichnams, gemeinsam auch die ornamental symmetrische Verspannung der Falten in flachem Schwunge zwischen den Knien der Mutter und der Sockelplatte. Dennoch ist hier die Herkunft viel eindeutiger deutsch als dort, denn die Ausdrucksmittel werden gesteigert durch gewisse Erinnerungen an weit zurückliegende Erfindungen des Nordens. Das absinkende Haupt Christi zerrt die Halsmuskeln straff und läßt die Kehle hervortreten; es ist umwunden mit einer tauartig festgedrehten Dornenkrone, die Augen sind halb geöffnet, der Bart wild

[60] Vgl. Luigi Serra, L'Arte nelle Marche I, S. 259, Abb. 434. Pesaro 1929. Unter Berufung auf das angebliche Datum 1384 für die Pietà aus der Breslauer Elisabethkirche sieht sich Serra veranlaßt, die Gruppe in Tolentino in die Mitte des 14. Jahrhunderts zu datieren: ein deutlicher Beweis, wie irreführend dieses unglückselige und doch immer wiederholte Datum auch in der außerdeutschen Forschung weiterwirkt.

Abb. 40. Tolentino, Dom

und zerzaust, der geöffnete Mund scheint noch im Todeskampfe zu röcheln. Im gleichen Sinne wird die Seitenwunde jetzt wieder tiefer vor uns aufgerissen, die Wundmale sind vom Hängen am Kreuz hoch aufgestaut und die Sehnen zu den einzelnen Zehen qualvoll gezerrt. Wie in den Vesperbildern des 14. Jahrhunderts wird wieder mehr das Sterben als das „Für-uns-gestorben-sein" vergegenwärtigt. Der linke Arm des Sterbenden scheint sich in das Kopftuch der Mutter zu verkrampfen[61]; rücksichtslos stört er den schönen Linienfluß des vom Mantel abgesetzten Kopftuches. Doch ist es diesem Meister nicht gegeben, das schon etwas konventionell gewordene Vesperbildideal des weichen Stiles im Sinne eines neuen Erlebnisses umzubilden – von gewissen Formeln kommt er nicht los. Mechanisch gleichsam rollen die schön geriffelten Wellenfalten des Kopftuches in ihren vorgeschriebenen Kurven ab, und nur in den Zügen ihres Gesichtes nähert sich auch die Mutter jenen älteren Bildern der schmerzhaften Maria. In bitterem Leid ziehen sich wie bei der Erfurter Ursulinerinnenpietà ihre Brauen nach der Stirne hinauf zusammen, wie dort schärfen sich die Falten um Nase und Mund, und der feine schmale Nasenrücken

[61] Auch dies ist schon ein Motiv des 14. Jahrhunderts. Vgl. das Vesperbild in Kiedrich, Hamann, a. a. O., Abb. 613, S. 358.

Abb. 41. Camerino, S. Venanzo

wird in konkaver Auszehrung geschwungen.

Nach solchen starken, freilich auch etwas groben Ausdrucksmitteln verlangte vor allem die den Marken im Süden benachbarte Landschaft, das Bergland der Abruzzen. Während nun aber die Marken dank der unermüdlichen Arbeit von Luigi Serra als einzige italienische Landschaft wenigstens vorläufig inventarisiert worden sind[62], kennen wir den vermutlich nicht geringen Bestand an deutschen Vesperbildern in den Abruzzen nur durch immer neue Zufallsfunde. Von Zeit zu Zeit tauchen im römischen Kunsthandel Pietàgruppen von einer meist ziemlich rohen Formengebung auf, die regelmäßig aus den Abruzzen stammen und uns ahnen lassen, wie viele Werke dort noch in entlegenen Kirchen verborgen sein mögen. Gerade in dem unwegsamen Hochgebirge zwischen Norcia und Ascoli, Rieti und Aquila, nahe dem Gran Sasso d'Italia also, scheinen sie noch häufig zu sein[63], und besonders für diese Gegenden wird unser Katalog zweifellos noch sehr unvollständig sein. Freilich würde hier die Vollständigkeit wohl nur einen geringen Gewinn bedeuten. Sie könnte uns nur in immer neuen Beispielen die zunehmende Verwilderung einer Werkstatt zeigen, die sich klar heraushebt und die wir nach dem Standort ihrer meisten Arbeiten wohl in der Gegend von Ascoli Piceno oder Teramo suchen dürfen. Eines ihrer Hauptwerke steht jedenfalls in der Krypta des Domes zu *Ascoli* (Nr. 4, Abb. 42). Durch die Steigerung des Formates bis zur Höhe von fast einem Meter sind alle Formen nur derber und gröber, nicht monumentaler geworden. Die Fassung, auf Grund der ursprünglichen Farbigkeit heute erneuert, zeigt noch immer den gewohnten anmutigen Dreiklang von Blau, Gold und Weiß, aber die Faltenmotive des weichen Stiles arten in einem etwas rohen Prunke aus. Wahre Kaskaden von Wellenfalten rauschen von dem rechten Knie der Madonna hernieder, in üppigen Säumen wellt sich ihr Kopftuch, und selbst das Lendentuch Christi wird von dieser ganz formelhaften Faltenbewegung erfaßt. Um so gezierter wirkt der Griff der ungefügen Madonnenhand in den Schleier: wie ein seidenes Schnupftüchlein in der Hand einer derben Bäuerin flattert der ganz selbständig behandelte Zipfel vor dem Leichnam des Sohnes, der mit einer gewollten Eckigkeit, ja Kraßheit geformt ist. Steife Arme mit riesigen Händen sind hart wie die Glieder einer Holzpuppe in die Schultern gefügt, der Mund ist geöffnet, so daß man eine Zahnreihe zu sehen glaubt, die breite Nase wird rücksichtslos von unten gezeigt und eine große Haarlocke legt sich steif, wie mit Pech gedreht, über die Schulter. Das Antlitz der Mutter bewahrt sich eine gewisse großgeformte Herbheit, wie sie öfters den lange in Italien weilenden deutschen Meistern eigen wird. Ohne eigentliche Verzerrung der Züge hat es

[62] Vgl. die einstweilen summarischen Denkmälerverzeichnisse in der Rassegna Marchigiana I ff., 1922–30.

[63] Vgl. die Nummern des Katalogs 1, 2, 4.

eine gewisse Stärke des Ausdruckes, die überhaupt der ganzen Schöpfung, ungeachtet ihrer verwilderten Formengebung, nicht abzusprechen ist. In ganz ähnlicher Weise sollte ja Carlo Crivelli in dieser Landschaft „verwildern"; auch er, der Italiener, sollte hier lernen, im Grellen zu schwelgen und, gelegentlich das Perverse streifend, mit einer gewissen Hemmungslosigkeit das Leiden zu genießen. Sein Schüler Pietro Alamanno aus Göttweig (s. o. S. 49), der ja ebenfalls in Ascoli wirkte, griff eben diese Möglichkeit begierig auf, und offenbar hat diese etwas hemmungslose Art des Ausdrucks den Bedürfnissen dieser abgelegenen Landschaft im 15. Jahrhundert besonders entsprochen.

Abb. 42. Ascoli Piceno, Dom

Der Gruppe in Ascoli ist eine andere, ebenfalls ungewöhnlich große im Chore von S. Agostino zu *Amandola* (Nr. 1) nahe verwandt. Auch sie verbindet eine wilde dekorative Üppigkeit mit einer Tiefe und Stärke des Ausdrucks, von deren Wirkung auf ein stilles und innerlich frommes Gemüt inmitten dieser einsamen Berggegend sich uns ein schönes Zeugnis erhalten hat. Der Selige Antonio Migliorati von Amandola (geb. 1355), der Stolz des entlegenen Städtchens, hat einst, wie uns seine Lebensbeschreibung erzählt, mit besonderer Inbrunst vor dieser Gruppe gekniet. Denn unablässig dachte er nach über die unsäglichen Qualen, die der Erlöser erlitt, und Tränen brachen aus seinen Augen, wenn er davon sprach. Ganze Nächte verbrachte er in tiefem Mitleid vor dem Bilde der Mater dolorosa und vergegenwärtigte sich ihre bitteren Leiden. Und als er sich zum Sterben niederlegte, da wünschte er, man möchte ihn unter dem Altar der Pietà begraben, vor der er sich so oft bis aufs Blut gegeißelt hatte. Wir sind dankbar für diese Nachricht, die uns bezeugt, welche Bedeutung das derbe deutsche Werk für einen empfänglichen Geist im 15. Jahrhundert gewinnen konnte. Die Gruppe, die wir bei einem reinen Vergleich der Formen wohl nur als eine durchschnittliche Leistung registriert hätten, gibt uns nun Aufschlüsse über das deutsche Vesperbild im italienischen Kultus, wie wir sie den so viel schöneren Gruppen Oberitaliens nicht zu entnehmen vermochten.

Andere Arbeiten dieser gleichen deutschen Werkstatt tauchen hin und wieder in der Gegend um Ascoli auf; so besaß z. B. der römische Kunsthändler Donati im Jahre 1934 ein schönes Fragment, das zweifellos aus dem gleichen Kreise deutscher Bildhauer stammt (Nr. 43)[64]. Bereichert wird unsere Vorstellung durch diese gelegentlichen Funde nur noch sehr selten. Der Typus erstarrt in seiner erzwungenen Isolierung, und eben in dieser erstarrten Form wird er dann gern von lokalen Meistern nachgeahmt. In der Schicht der reinen Volkskunst entsteht ein vereinfachter Typus der Pietà, dessen Ableitung vom deutschen Vesperbilde stets deutlich bleibt, und dessen Verbreitungsgebiet sowohl Umbrien wie die Marken und die Abruzzen umfaßt. Die Gruppen von Tagliacozzo (Nr. 49) und Antrodoco (Nr. 2) mögen für die letztere Landschaft als Beispiele genannt werden. Man bezeichnet solche in der Tat geringen Bildwerke oft verächtlich als Devo-

[64] Der Verfasser hat für den Hinweis auf diese Gruppe Herrn Professor Ludwig Curtius in Rom aufrichtig zu danken.

Abb. 43. Gubbio, S. Domenico

tionalien – zu Unrecht; denn dieser Begriff setzt ein besonders gläubig verehrtes Kultbild, etwa an einem berühmten Wallfahrtsorte, voraus, dessen verkleinerte Nachbildungen massenweise verbreitet werden. Keine der uns bekannten Pietàgruppen genoß aber, wie noch gezeigt werden soll (s. u. S. 96), in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon eine derart allgemeine Verehrung, und so weichen denn diese kleinen Erzeugnisse lokaler Werkstätten auch alle in Einzelheiten voneinander ab.

Wir können eine ähnliche Nachahmung deutscher Arbeiten von italienischer Seite in der gleichen Gegend auch im Bereiche des Kunstgewerbes nachweisen, ja hier sogar noch deutlicher, weil der Vorgang sich auch auf die Inschriften erstreckt. Es war schon die Rede von den schönen getriebenen Kupfertellern, die im 15. Jahrhundert von einer Werkstatt deutscher Kupferschmiede, vermutlich in Teramo oder Sulmona, gearbeitet wurden (s. o. S. 49). Der Grund des Tellers ist gewöhnlich mit Figuren von ausgesprochen nordischem Gepräge geschmückt, die auch gegenständlich oft den deutschen Meistern besonders vertraut sind: St. Georg und Christophorus, daneben freilich auch allgemeinere Themen wie der Sündenfall und andere. Rundum pflegt ein Schriftband zu laufen, das deutsche Anrufungen enthält wie etwa „Hilf ihs xps und Maria" oder „Maria hilf in Not". Diese Kupferteller und -schalen fanden nun in der Gegend um Teramo, aber auch in Nordkalabrien, in der Basilicata wie im Friaul und Veneto einen so großen Anklang, daß sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts von italienischen Werkstätten nachgeahmt wurden. Man behielt sogar die deutschen Sprüche bei, gab sie allerdings, da man sie nicht mehr verstand, mit groben orthographischen Fehlern wieder, und begnügte sich schließlich mit einem sinnlosen Buchstabengemenge. Wir erwähnen diesen vergleichbaren Vorgang hier nur deshalb, weil uns auch hier plötzlich inmitten des abruzzesischen Berglandes deutsche Laute entgegenklingen und die Meister ganz unbefangen sich ihrer Muttersprache bedienen, während sie in den Vesperbildern ja nur noch mittelbar die Sprache ihres Volkes gesprochen hatten.

In ähnlicher Weise wird denn auch die deutsche Pietà durch Nachahmungen langsam entstellt, zumal seitdem sie in der zweiten Jahrhunderthälfte in die Hand der Majolikatöpfer gerät[65]. Noch zwei Jahrhunderte später aber gibt es in der gleichen Gegend, in der wir die ansässigen deutschen Pietàwerkstätten glaubten nachweisen zu können, einen barocken Typus der italienischen Pietà, der nicht etwa auf das große Vorbild der Hochrenaissance, auf Michelangelos Pietà in St. Peter zurückgeht, sondern ganz unverkennbar auf die deutschen Gruppen. (Beispiele: Fermo,

[65] Vgl. das Majolikahochrelief in der Cripta delle Lagrime des Domes von Ancona. L. Serra, L'arte nelle Marche II S. 466, Abb. 603. Es stellt zwar eine vielfigurige Beweinung dar; deren Mittelgruppe ist aber deutlich von den deutschen Vesperbildern abgeleitet. Ähnlich wie in der Gruppe von Camerino hält Maria mit ihrer Linken den Arm Christi steil empor.

S. Agostino; Ascoli, S. Angelo Custode.) Noch immer wird Christus ganz im Gegensatz zu allen Barocklösungen rein wagerecht auf die Knie der Mutter gebettet, noch immer legt er beide Hände über dem Schoße zusammen, und als barocke Zutat empfinden wir nur die zur Klage erhobene Linke der Madonna. Doch es wird sich zeigen, daß sich selbst einzelne Meister des 15. Jahrhunderts schon zur Übernahme dieser Gebärde verstanden, und jedenfalls sind die Barockgruppen in den Marken ein schöner Beweis dafür, wie tief die deutsche Erfindung hier Wurzel geschlagen hatte.

5. DIE DEUTSCHEN VESPERBILDER IN UMBRIEN

Von den Marken aus ging die Wanderung der deutschen Meister weiter nach Westen, hinüber über die Pässe des Apennin, nach Umbrien. Eine gewisse Gesamtvorstellung von dem umbrischen Lande, die uns Deutschen gemeinsam ist, macht uns von vornherein geneigt, anzunehmen, daß die deutsche Bildschöpfung gerade in dieser Landschaft Eingang fand, auch ehe es uns die hier besonders zahlreichen Gruppen bestätigen. Denn nirgends offenbart sich italienische Frömmigkeit so rein wie in der Andacht umbrischer Bauern an den Erinnerungsstätten des heiligen Franz; und auch dem, der sonst zu der religiösen Haltung des Italieners keinen Zugang hat, erscheint sie hier in Assisi, Todi oder Perugia der nordischen innerlich verwandt. Die Pietà in ihrer deutschen Prägung wendet sich ja, wie Pinder uns verstehen gelehrt, an ein lyrisches Miterleben des Gläubigen, und Umbrien ist von jeher die in der Empfindung reichste und wärmste Landschaft Italiens gewesen, deren Boden für das neue Andachtsbild fruchtbar sein mußte. Hier blühte seit den Tagen des heiligen Franz und seines Ordensbruders Jacopone da Todi die geistliche Lyrik der Bettelorden, die ja auch im Norden, wenn nicht die Voraussetzungen für das Vesperbild, so doch das geistige Element geschaffen hatte, in dem es sich entwickeln und den Gläubigen einprägen konnte. So kam es denn allein in Umbrien zu einer festen Tradition der Pietà, mit der sich Bildhauer und Maler bis zur Wende der Hochrenaissance immer von neuem auseinandersetzten.

Es gibt jedoch noch eine weitere, negative Erklärung für den Einstrom fremder Bildhauer in dieses Land. Umbrien ist stets arm an bodenständigen plastischen Kräften gewesen. Meist waren es Toskaner, die man für wichtige Aufträge herbeirief. So arbeiteten in Perugia Arnolfo di Cambio und Niccolo Pisano im 13., Agostino di Duccio im 15. Jahrhundert; und auch um 1400 lag also wohl kein Anlaß vor, dem Zudrang fremder Meister zu wehren.

Werke sicher deutschen Ursprungs sind freilich nur noch vereinzelt nachzuweisen. Der künstlerische Atem der Fremden wird hier in der übergroßen Ferne von der Heimat fühlbar schwächer, die einheimische, meist rohe Nachahmung überwiegt. Nur im Osten Umbriens, an der Grenze gegen die Marken hin, stehen die deutschen Gruppen noch in bescheidener Zahl und geben uns dadurch einen sicheren Hinweis auf den Weg ihrer Herkunft. Und das ist wichtig: die deutsche Erfindung war nicht durch das toskanische Medium hindurchgegangen, als Umbrien sie empfing. Leicht hätte ihr dabei gerade derjenige Gehalt verloren gehen können, der Umbrien und dem Norden gemeinsam ist. Vielmehr wurde Toskana, das Kernland der italienischen Erneuerung, von jener stillen Wanderung umgangen wie eine wohlgerüstete Festung.

Auf dem umbrischen Boden aber arbeiteten die deutschen Meister nicht als Fremdlinge im Kreise der einheimischen, sondern sie fügten sich ohne Zwang der künstlerischen Sphäre dieses Landes ein. Ja, wenn man in *Gubbio* die scheunenartig riesige Dominikanerkirche betritt und auf einem Altar zur Linken ein köstlich fein gemeißeltes Vesperbild (Nr. 24, Abb. 43, 44, 46)

Abb. 44. Gubbio, S. Domenico

Abb. 45. Norcia, S. Giovanni

findet, so mutet dieses kleine Werk, obwohl ein Zeugnis deutscher Feinarbeit, gleichsam „umbrischer" an als der öde Raum selbst in seinen konventionellen Barockformen, die sich ein Prior des 18. Jahrhunderts aus Rom oder Neapel verschrieben haben mag. So hat denn auch die lokale Forschung das zierliche Vesperbild ganz unbefangen als eine umbrische Arbeit in Anspruch genommen[66]. Ein fremder Klang ist auch für uns darin spürbar; aber wir zweifeln dennoch keinen Augenblick an dem deutschen Ursprung des Meisters. Denn wenn er hie und da unmerklich den überkommenen Typus ändert, wenn er den Leib Christi dürftiger bildet und den Aus-

[66] Enrico Giovagnoli. Gubbio. Città di Castello 1932. S. 253, Abb. 94.

Abb. 46. Gubbio, S. Domenico

Abb. 47. Marburg a. L.

druck der Schmerzensmutter steigert, so geschieht das nicht in Richtung auf italienische Forderungen hin, sondern viel eher im Einklang mit den deutschen Werkstätten der benachbarten Marken. Und wie nahe der Bildhauer von Gubbio den Werken seiner deutschen Heimat immerhin bleibt, das mag ein Vergleich seines Christuskopfes mit dem des schönen Vesperbildes in der Elisabethkirche zu Marburg aus der gleichen Zeit lehren (Abb. 46 u. 47). Sehen wir von der verschiedenen Flechtung der Dornenkrone ab, die ja auch innerhalb Deutschlands ihre wechselnden Typen hat, so bleibt das Christushaupt von Gubbio dem von Marburg in Ethos und Formengebung so nahe verwandt, daß man kaum vermuten würde, die beiden Gruppen seien durch zwei gewaltige Gebirgszüge voneinander getrennt.

Abb. 48. Spello, S. Maria Maggiore

Spuren einer anderen deutschen Werkstatt lassen sich im südöstlichen Umbrien nachweisen. In den Tälern, die von der Kette der Monti Sibillini herabkommen, dürfen wir, sofern die mündlichen Angaben lokaler Antiquare zutreffen, noch manches Werk dieser Art vermuten. Eine Tatsache ist es jedenfalls, daß auch diese Gegend mit einer gewissen Regelmäßigkeit den römischen Kunsthandel mit Vesperbildern von meist groben Formen versorgt. In ihrer Bestimmung als Kultbilder haben sich dort heute noch zwei fast übereinstimmende Gruppen erhalten: eine rohere in San Giovanni zu *Norcia*, der Heimat des heiligen Benedikt, und ein wesentlich feiner ausgeführtes Werk in S. Maria Maggiore zu *Spello* (Nr. 30, Abb. 45, und Nr. 48, Abb. 48). Oft ist es jetzt nur noch die Jungfrau Maria allein, die für den deutschen Meister Zeugnis ablegt; denn wie bei den schon genannten Gruppen in den Marken wird der Christuskörper meist, entsprechend dem derberen Ausdrucksbedürfnis einer schlichten Frömmigkeit, „korbbogenartig" über die Knie der Mutter gespannt und seine Gliedmaßen werden gewollt eckig und kantig aus dem Stein geschnitten. Im Gewande der Mutter aber ist noch die ganze Melodik des weichen Stiles lebendig. So sorgfältig wie nur je im deutschen Südosten bleiben die Wellensäume des Kopftuches tief unterschnitten und fein gefranst, und in der Neigung wie in der Gebärde Mariens liegt noch die ganze Zartheit jener alpenländischen Vorbilder.

Eine unscheinbare Neuerung, die auf italienischem Boden hier zuerst begegnet, weist darauf hin, daß die italienische Auffassung der Marienklage sich gegen die deutsche abzusetzen beginnt. Aus der glatten Steinbank Mariens, die in den deutschen Gruppen des 15. Jahrhunderts üblich ist, wird hier zuerst wieder die natürliche Felsenbank – der Fels von Golgatha, in den der Kreuzesstamm eingelassen worden war. Maria wird also am Fuße des Kreuzes sitzend gedacht (s. u. S. 115), und oft genug hat eine moderne Hand ihr dieses Kreuz dann auch hinzugefügt. Der Italiener verliert den Ort und die Stunde dieser Klage nicht aus dem Bewußtsein, und er ist unwillkürlich

Abb. 49. Siena, Dom. Beweinungsgruppe von Alberto di Betti di Assisi. 1421

bestrebt, das Vesperbild, das sich einst aus dem Zusammenhang der Passionserzählung gelöst hatte, wieder in diese zurückzuführen.

Für die Datierung der deutschen Arbeiten in Umbrien können wir wenigstens mittelbar einen gewissen Anhaltspunkt gewinnen, der uns bei dem Mangel an anderen Daten wertvoll ist. Im Jahre 1421 schuf ein umbrischer Bildhauer, Alberto di Betti di Assisi eine mehrfigurige Beweinungsgruppe für den Dom von Siena, die urkundlich beglaubigt ist und noch besprochen werden soll (Abb. 49). Schon der italienische Forscher, der sie veröffentlichte[67], erkannte sogleich, daß die in der Mitte thronende Jungfrau mit dem toten Heiland auf dem Schoße nach einem deutschen Vesperbild gearbeitet worden sei. Da Toskana selbst Vorbilder dieser Art wohl kaum jemals geboten hat, so dürfen wir ohne Zwang annehmen, daß der umbrische Bildhauer sich hier eines deutschen Werkes in seiner Heimat erinnerte. Vor 1421 müßten demzufolge deutsche Vesperbilder des weichen Stiles schon in dieser Landschaft gestanden haben. Wir dürfen daraus schließen, daß die deutschen Meister auch in den entfernteren Landschaften im wesentlichen mit der Entwicklung daheim Schritt hielten, und wir haben jedenfalls keinen Anlaß, jene deutschen Werke in Mittelitalien wesentlich später zu datieren, als wir die Arbeiten der gleichen Stilstufe daheim anzusetzen pflegen (s. u. S. 97).

Ganz ungewiß ist dagegen die Entstehungszeit der Nachahmungen von der Hand lokaler Meister, die uns in Umbrien auf Schritt und Tritt begegnen. Nicht immer ist es leicht zu entscheiden, was noch den Deutschen und was ihren umbrischen Nachahmern gehört. Denn gerade in dieser Sphäre einer meist recht derben Volkskunst verwischen sich die Unterschiede der Nationen eher als in der „großen Kunst", die sich in einzelnen Landschaften Italiens ja früher als in Deutschland voneinander lösen. Gerade die vielen Nachahmungen aber beweisen es noch deutlicher als die von den Deutschen selbst gearbeiteten Stücke, wie tief die deutsche Erfindung in Umbrien Wurzel geschlagen hatte, und welche Macht sie über die Gemüter der Gläubigen gewann. Diese Erzeugnisse lokaler Werkstätten, die man in *Assisi* (Nr. 5) und *Perugia* (Nr. 35, Abb. 51), in

[67] Giacomo de Nicola, Rassegna d'arte V. 1918. S. 144.

Bettona (Nr. 10) und *Narni* (Nr. 29), in *Gubbio* (Nr. 26) und an vielen anderen Orten Umbriens findet, bewahren bis auf das stets wechselnde Format eine erstaunliche Gleichförmigkeit. So liegt der Gedanke nahe, ein allgemein verehrtes Kultbild in dieser Gegend anzunehmen, dessen verkleinerte Abbilder als „Devotionalien" gewerbsmäßig hergestellt worden seien. Diese Vorstellung aber, die ja auch für das deutsche Vesperbildschaffen längst zurückgewiesen worden ist, findet aus dem uns erhaltenen Bestande keine Bestätigung. Denn um die wirklich genaue Reproduktion eines immer gleichen Typus handelt es sich nicht, so ähnlich die einzelnen Werke auch sein mögen, und nicht ein einziger Fall einer wirklich genauen Kopie ist uns bekannt geworden.

Abb. 50. Assisi, Kathedrale S. Rufino. „Vergine del Pianto".

Nun genießt zwar heute ein Vesperbild des deutschen Typus eine inbrünstige Verehrung, die vom ganzen umbrischen Volke geteilt wird. Es ist die „Vergine del Pianto" in der Kathedrale von Assisi, vor der man stets umbrische Frauen in tiefer Andacht versunken findet (Abb. 50). Aber erst im Jahre 1494 lenkte sie durch ein plötzliches Wunder die Hoffnung aller Gläubigen auf sich: Die Schmerzensmutter vergoß in einer Aprilnacht dieses Jahres, als Stadt und Land von Assisi in furchtbarer Kriegsgefahr schwebten, wirkliche Tränen und rief dadurch eine fieberhafte Erregung unter dem gläubigen Volke hervor. Vorher aber war sie nur eine „imago quaedam[68]", ein kaum beachtetes Marienbild, das auf dem Altare der Corposanto-Kapelle stand, gleich vielen anderen im umbrischen Lande. Von ihrer Herkunft und ihrem Alter hatte man, soweit es die erhaltenen Berichte erkennen lassen, zur Zeit ihres Wunders keine Kunde mehr[69]. Mindestens ein Men-

Abb. 51. Perugia, Pinakothek

[68] Vgl. den Wortlaut des zeitgenössischen Berichtes im Quellenanhang Nr. VIIf.

[69] Wenn sie heute durch den her-

schenalter früher, ja wohl sicher vor der Jahrhundertmitte muß sie entstanden sein – nicht vor, sondern zugleich mit den anderen Werken derselben Art; und das Wunder, dem sie ihre Verehrung dankt, liegt zeitlich viel zu spät, um ihr die Bedeutung eines Urbildes zu sichern.

Die Gruppe in Assisi, so derb und häßlich sie sein mag, zwingt uns zu weiterem Verweilen, denn hier zuerst wird die Volkszugehörigkeit ihres Meisters zu einer ernstlichen Frage. Wenn der italienische Erklärer sie heute als deutsch anerkennt, so geschieht es wohl aus dem Bedürfnis, einen fremden Meister für ihren krassen Ausdruck verantwortlich zu machen, der das italienische Schönheitsgefühl befremden muß. Deutsch ist denn in der Tat nicht nur der gesamte Typus, sondern die Sprache der welligen Falten und selbst noch die Riffelung der Säume. Dennoch aber glauben wir, mit diesem Werke schon in den Kreis der lokalen Nachahmungen eingetreten zu sein. Die derbe Hand, die hier am Werke war, italienisch zu nennen, werden wir uns unwillkürlich scheuen, aber wir können bestimmte künstlerische Urtriebe, die sich in der Gruppe geltend machen, doch nur aus einer unteren Schicht der volkstümlichen Kunstübung Italiens erklären. Denn die Sphäre, in der kein Volk sich verleugnen kann, und mag es sonst auch wichtige Anregungen aus der Fremde übernommen haben, ist die der unbewußten Gesten und Gebärden. Wo bei den deutschen Werken die Linke Mariens in das Kopftuch griff oder sich wärmend zwischen die starren Hände des Sohnes schob, da ist sie hier zu einer beredten Klagegebärde erhoben. Es wird schwer sein, die gleiche Ausdrucksbewegung bei einem deutschen Vesperbilde des Mittelalters nachzuweisen[70]. Denn sie muß, in ihrer Wendung an die Öffentlichkeit, alsbald den intimen Schleier der Einsamkeit zerreißen, der das deutsche Vesperbild umgibt. In der gelösteren Stimmung des 13. Jahrhunderts war eine solche Gebärde auch für die Maria eines deutschen Meisters, des großen Naumburger Meisters möglich gewesen. Das späte Mittelalter aber ist in der Sprache seiner Gesten befangener, und so scheidet diese eine Bewegung ihrer geöffneten Linken die „Vergine del Pianto" für immer von der deutschen Auffassung. Wir können diese unscheinbare Veränderung des deutschen Vorbildes durch den umbrischen Meister im Hinblick auf die späteren Schicksale der Pietà in Italien nicht für zufällig halten; denn diese Gebärde sollte der italienischen Mater dolorosa ja nie mehr verlorengehen. Sie wurde in Michelangelos Jugendwerk zu jener scheuen und keuschen Bewegung der Linken, die, ohne sich an einen Zeugen ihres Schmerzes zu wenden, unbewußt suchend in den Raum hinausgreift, und sie steigerte sich zu der deklamatorischen Geste barocker Pietàgruppen, die den Schmerz und die Verzweiflung dieser Stunde rückhaltlos dem Beschauer entgegenschleudern. In diesem Urbedürfnis aber, die Klage des Herzens mit einer sprechenden Gebärde der Hand zu begleiten, ist jener Armseligste der Armen Umbriens, der die „Vergine del Pianto" schuf, doch letzten Endes ein Landsmann Michelangelos. Ein deutscher Meister des Mittelalters würde über den Bereich der eigenen Ausdrucksbewegungen kaum so weit hinausgegangen sein. Erst als dann das barocke Zeitalter die Gebärdensprache auch des Deutschen lockerte und bereicherte, ging dieses Ausdrucksmittel aus dem Süden auch in die deutsche Marienklage ein. Und nicht selten finden wir dann bei ländlichen Gruppen des 17. Jahrhunderts, z. B. in Tirol, daß sie ein Vesperbild des 14. Jahrhunderts genau wiedergeben und es nur um eben jene pathetische Handbewegung bereichern.

Gemeinsam ist endlich fast allen jenen mittelitalischen Nachahmungen eine weitere sehr be-

umführenden Priester als eine deutsche Arbeit des „8." Jahrhunderts bezeichnet wird, so geht, was an dieser Behauptung richtig ist, zweifellos auf die Bemerkungen reisender deutscher Kunsthistoriker zurück.

[70] Richard Hamann glaubte die abgebrochene Hand an dem schönen Vesperbilde im Museum zu Jena in dieser Weise ergänzen zu müssen. Es handelt sich hier aber ohne Zweifel um eine verschränkte „Dreihändegruppe" im Sinne der Gruppe aus Baden bei Wien, in Berlin. Vgl. Die Elisabethkirche zu Marburg II. 1929. S. 330.

zeichnende Veränderung des Urbestandes. Sie zeigen den toten Heiland nicht auf dem Rücken liegend, sondern schroff auf seine rechte Seite gedreht und dem Beschauer entgegengewendet. Auch in Deutschland finden wir seit dem Ende des weichen Stiles gelegentlich Ansätze zu einer solchen Lösung[71]. Nur selten aber wird sie so gewaltsam vollzogen, wie es jetzt in Umbrien zur Regel wird. Denn dieser Eingriff gefährdet ja das intime Wesen des Andachtsbildes überhaupt. Nicht einem stummen Zwiegespräche zwischen Mutter und Sohn kann der betende Betrachter mehr beiwohnen, sondern der Heiland kehrt sich jetzt von der Mutter ab und wendet dem Gläubigen das volle Antlitz zu, wie es die alten byzantinischen Gnadenbilder tun. Im Grunde widersetzt sich die deutsche Erfindung einem solchen Zugriff, doch das Bedürfnis nach einer repräsentativen Darstellung der Szene war in dem Italiener offenbar stärker; denn es ist ja ein uraltes Verlangen gerade italienischer Frömmigkeit, daß sich die Gottheit frontal, in ihrer „Majestas", d. h. in ihrer ganzen Herrlichkeit präsentiere, und diese Forderung wird auch gegenüber dem leidend hingestreckten Christus nicht aufgegeben. Die Steigerung der Gruppe ins Repräsentative gibt ihr förmlich einen neuen Gehalt. Die Klage Mariens äußert sich jetzt in einer Handlung: in der anklagenden Vorweisung, ja Ausstellung des wunden Körpers. So wird aus dem deutschen Vesperbilde ein „Schmerzensmann im Schoße der Mutter". Da aber jene erstrebte frontale Wendung nur bei der aufrecht stehenden Gottheit eine monumentale Feierlichkeit gewinnen kann, so begreifen wir es wohl, wenn diese Neubildung keine weitere Nachfolge fand. Das italienische Empfinden bevorzugte schließlich doch jene andere Darstellung der Pietà – freilich vorwiegend in der Malerei –, die den Heiland frontal *stehend* zwischen Maria und Johannes zeigt.

Abb. 52. Bologna, S. Giovanni in Monte

Abb. 53. Rom, Camposanto Teutonico, S. Maria della Pietà

In dem beschränkten Bereiche der mittelitalienischen Volkskunst entfalteten diese lokalen Werkstätten noch eine gewisse Betriebsamkeit, ja ihre Meister scheinen auch in das benachbarte Gebiet der Marken gewandert zu sein, um das deutsche Andachtsbild in seiner volkstümlichen Umbildung dorthin zurückzubringen. Sogar bis nach Bologna gelangte ein Werk jenes „repräsentativen" Typus (Nr. 13, Abb. 52). Von mehreren

[71] Vgl. das Vesperbild von etwa 1430 in Altenstadt. Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern II, Oberpfalz und Regensburg, Heft IX S. 20, Abb. 6.

Abb. 54. Sanseverino (Marken), „Madonna del Glorioso"

anderen, die durch den Kunsthandel von ihrem ursprünglichen Standort verschleppt worden sind, läßt sich die Herkunft nicht mehr ermitteln (Nr. 35, 40, 42, Abb. 53). Gar bald aber scheinen diese Werkstätten demselben Schicksal verfallen zu sein wie die deutschen Pietàwerkstätten in den Marken (s. o. S. 7). Die beständige Wiederholung eines einzigen Typus führte rasch zur Degeneration. Der Verfall äußerte sich vor allem in der dekadenten Streckung aller Formen, wie wir sie von gewissen Malern des Manierismus im 16. Jahrhundert kennen, und nach 1450 ist wohl kaum ein Vesperbild mehr nach dem deutschen Muster gearbeitet worden.

Der beständig sinkende Kunstwert dieser Arbeiten hinderte jedoch nicht ihre gläubige, oft überschwengliche Verehrung, ja eine gewisse primitive Derbheit ihres Ausdruckes scheint sie dem Gefühl des Volkes besonders nahegebracht zu haben. So konnte ein besonders rohes, wahrhaft erschreckend häßliches Vesperbild in Sanseverino (Nr. 46, Abb. 54) zu dem gefeiertsten Gnadenbilde in den ganzen südlichen Marken werden, seitdem es 1519 nach der frommen Überlieferung wirkliche Tränen vergoß (s. u. S. 96), und eine andere ebenfalls recht geringe Gruppe in Pievefavera (Marken) (Nr. 37) wurde 1814 von Papst Pius VII. eigenhändig mit der Krone des wundertätigen Bildes geschmückt. Dieser eigentümliche Zwiespalt zwischen der künstlerischen und der kultischen Bedeutung solcher Werke soll noch in einem späteren Zusammenhang untersucht werden (s. u. S. 103).

Es ist wohl nur noch eine mittelbare Nachwirkung der deutschen Vesperbilder in dieser Gegend, wenn die Pietà als einsame Gruppe oder begleitet von stehenden Heiligen die Phantasie der umbrischen Maler während des ganzen 15. Jahrhunderts immer von neuem beschäftigt. In keinem der anderen italienischen Kunstzentren wurde es zu einem so verpflichtenden Gebot für jeden Maler von Rang, das Thema der Mutter mit dem toten Sohne fast mit der gleichen Hingabe darzustellen wie das der Madonna mit dem Kinde. So bieten die großen Umbrer aus der zweiten Jahrhunderthälfte in lückenloser Folge immer neue Lösungen dar. Im Anfang ist der Anschluß an die fremden plastischen Vorbilder noch deutlich. So folgt eine Pietà des Francesco di Gentile in der Sammlung Perkins zu Assisi[72] noch unverkennbar dem horizontalen deutschen Vesperbilde, noch entschiedener ein Fresko in der Collegiata zu Visso (Prov. Perugia)[73], und es ist gewiß kein Zufall, daß die Maler beider Werke eben aus jenem Grenzgebiete zwischen Umbrien und den Marken stammen, das für die Deutschen ein so ergiebiger Boden gewesen war.

Die führenden umbrischen Maler des späteren Quattrocento, von denen wir fast aus jedem Jahrzehnt Darstellungen der Pietà besitzen[74], machen sich dann von allen fremden Vorbildern

[72] Vgl. L. Serra, L'arte nelle Marche II. S. 248.

[73] Serra a. a. O. II. 356.

[74] Z. B. 1469 Benedetto Bonfigli, Perugia, San Pietro.
1486 Fiorenzo di Lorenzo (?), Perugia, San Lorenzo. Perugino, Frühwerk, Perugia, Pinakothek.
1521 Perugino, Spello, S. Maria Maggiore.

frei, und es ist gewiß eine ganz eigene umbrische Zartheit, die aus ihren Bildern spricht. Aber *vor* der Einwanderung der deutschen Meister um 1400 hatte man in Umbrien den Weg zu einer eigenen bildlichen Gestaltung der einsamen Marienklage nicht gefunden, und so blieb es den Fremden vergönnt, eine besonders reine und zarte Saite in der Harmonie des umbrischen Wesens zum Klingen zu bringen.

6. DEUTSCH-ITALIENISCHE VESPERBILDER IN STUCK UND DIE IHNEN VERWANDTEN GRUPPEN

Die weitaus größte Zahl der deutschen Vesperbilder in Italien ließ sich also, wie gezeigt wurde, entweder aus bestimmten Landschaften in der Heimat herleiten oder aber den neu sich bildenden deutschen Lokalschulen in den verschiedenen Gegenden Italiens zuweisen. Unser natürliches Bestreben nach einer ersten landschaftlichen Einordnung der neuen Funde scheitert jedoch bei zwei Werken, die sicher in Italien entstanden sind, die aber beide von ihrem ursprünglichen Standort verschleppt und ohne sichere Belege für ihre Herkunft in Museen untergebracht wurden.
Sooft in der Forschung der letzten Jahrzehnte das Problem der deutschen Vesperbilder in Italien gestreift wurde, pflegte man hinzuweisen auf das eigentümlich große und herbe Vesperbild des Deutschen Museums in *Berlin* (Nr. 8, Abb. 55) und machte sich danach eine Vorstellung von dem vermeintlichen deutschen Export in den Süden. Es gilt heute allgemein für eine Arbeit aus dem Friaul, doch ist es keinem der dort gefundenen Werke (s. o. S. 31ff.) auch nur entfernt verwandt, und darum muß hier daran erinnert werden, daß die Überlieferung von jener Herkunft nur eine sehr unbestimmte ist. Mit Sicherheit wissen wir nur, daß die Gruppe in Bologna auftauchte[75]. Ihre einzige nahe Verwandte steht heute jedenfalls südlich des Apennin: es ist die gewiß überlegene und auch besser erhaltene Pietà im Bargello zu *Florenz* (Nr. 22, Abb. 56), von der leider ebenfalls nicht zu ermitteln ist, wann und woher sie in diese Sammlung kam[76]. Sie für eine deutsche Arbeit aus der Toskana zu halten, wäre trotz der noch zu besprechenden Beziehungen zur toskanischen Plastik dieser Zeit sicher übereilt, denn gerade die Toskana wehrte in ihrem Überreichtum an bildhauerischen Kräften den Einstrom der Fremden viel wirksamer ab als die benachbarten Landschaften; und drang doch einmal ein Deutscher ein wie Giovanni Tedesco, der Vater des florentinischen Bildhauers Piero, so wurde wenigstens die nächste Generation schon völlig in den Bann der toskanischen Kunst gezogen. Bescheiden wir uns also dabei, die beiden Werke als eine eigene Gattung deutsch-italienischer Vesperbilder abzusondern, und verzichten wir darauf, Vermutungen über den Ort ihrer Entstehung zu äußern. Nur untereinander sind die beiden Gruppen vergleichbar[77]; denn was sie miteinander verbindet, ist nicht allein die Ähnlichkeit aller Bewegungsmotive, die übereinstimmend üppige Faltenführung und die fast identische Behandlung des Christuskörpers, sondern auch schon im rein Handwerklichen ist es zunächst – wenn sich in beiden Fällen die schwierigen Materialanalysen bestätigen – das Material, ein harter, zementartiger Stuck. In der innerdeutschen Plastik dieser Zeit wurde dieser Werkstoff ja nur ganz selten

[75] Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Direktor Prof. Dr. Demmler soll der bolognesische Händler, bei dem W. v. Bode einst das Werk erwarb, mündlich das Friaul als Herkunftsort genannt haben.
[76] Sie soll aus der Sammlung Carrand stammen. Doch erwähnt sie weder der Katalog von G. Sangiorgi, Rom 1895, noch eine ausführliche Besprechung des gesamten Carrandschen Besitzes in Les Arts III, 1904, Nr. 31f. Ihr Material ist schwer festzustellen. Es scheint aber dem der Berliner Gruppe ähnlich zu sein.
[77] Allenfalls gesellt sich ihnen eine dritte Gruppe zu, die ebenfalls in Mittelitalien steht: das Pietàbruchstück von *Bettona* in Umbrien (Nr. 10).

Abb. 55. Berlin, Deutsches Museum

verwendet; nur gelegentlich begegnen wir um 1420 in Bayern hier und da einmal Stuckfiguren (so z. B. in Landshut), und in diesem so wenig gebräuchlichen Material liegt denn auch keine unwesentliche oder gleichgültige Eigenschaft der beiden Werke. Denn das Arbeiten in Stuck setzt ja ein grundsätzlich anderes plastisches Verhalten voraus als die Arbeit in Stein. Statt die im Geiste vorgeformte Gestalt nach und nach aus dem Blocke zu lösen, trägt hier die formende Hand eine Schicht nach der anderen auf einen gegebenen Kern auf, und so wirken denn die reichen „Faltentrauben" der Bargellopietà wie eine solche frisch aufgespachtelte Schicht. Anders als die gerundeten Faltenfolgen, die der Meißel des Bildhauers aus dem weichen Kalkstein herausziseliert, behalten sie einen flachen, reliefartigen, ja teilweise gequetschten Charakter, und aus den weichen Wellensäumen werden flacher gepreßte Serpentinen – eine Veränderung an der beliebten Faltenformel dieser Zeit, die um 1430–40 ohnehin im Sinne der allgemeinen Stilentwicklung lag. In Toskana aber hatte sich im Kreise der Ghiberti-Nachfolger während der zwanziger bis vierziger Jahre des Jahrhunderts eine blühende Produktion von Madonnenreliefs in Stuck entfaltet – es sind die reizvollen, immer wieder abgeformten Flachreliefs, die einst die Tabernakel in den Straßen von Florenz schmückten und heute die Museen von Berlin und London füllen. So scheint es uns der Erwägung wert, ob nicht gewisse zarte Fäden wenigstens von der Bargellopietà zu diesen Florentiner Schöpfungen hinüberführen.

Die Frage nach der Berührung mit der zeitgenössischen italienischen Kunst wurde bisher kaum gestreift, und doch mußte sie sich uns von Anfang an aufdrängen. Ein gemeinsamer innerer Rhythmus des Lebens und eine vorübergehend verwandte Formvorstellung hatte seit 1400 die Einwanderung deutscher Künstler nach Italien ermöglicht. Dennoch gingen die deutschen Meister im Süden an all dem Neuen vorbei, was der italienischen Kunst eine große Zukunft verhieß. Wie später Dürer in Venedig nur für die Generation des alten Giovanni Bellini ein Auge hatte, über Giorgione und Tizian aber hinwegsah, so finden wir im Werke der deutschen Bildhauer um 1430 nirgends die Spur eines Eindrucks von Donatello und seinem Kreise. Das hat vielleicht zunächst den äußeren Grund, daß sie in der Landschaft, in der diese großen neuen Kräfte am Werke waren, am schwersten Fuß fassen konnten; aber es mußten ihnen überhaupt

Abb. 56. Florenz, Museo Nazionale (Bargello)

die inneren Voraussetzungen für das Verständnis dieser Kunst fehlen, die ja innerhalb eines durchaus europäisch denkenden Italien einstweilen noch eine lokal florentinische Erscheinung war. Nähern konnte sich dagegen ein deutscher Meister allenfalls dem großen florentinischen Bildhauer, der noch mit der gotischen Gesamtentwicklung Europas innig verbunden war: dem Lorenzo Ghiberti. Und auch er hat ja, wie seine Teilnahme für Meister Gusmin (s. o. S. 45 f.) beweist, auf die nordischen Zeitgenossen geachtet.

Freilich ist es nur die äußerste Peripherie des Ghiberti-Kreises, mit der wir, solange wir uns auf die Betrachtung der deutschen Vesperbilder beschränken, eine leise Berührung glauben beobachten zu können. In den Werkstätten der Florentiner Stuckbildner um 1425 hatten sich Formenmittel und Formeln ausgebildet, die auch dem Deutschen vertraut waren. Wir finden bei ihnen wie auch im engsten Kreise des Ghiberti die Abfolge der großen Faltenschlaufen[78], wie sie allmählich sich zuspitzend von dem linken Knie der Bargellomadonna herabrauscht – durchsetzt mit feineren Haarnadelfalten und kontrastiert zu üppig gekräuselten Gehängen. Wir finden ferner bei Ghiberti selbst die groß geschwungene, durchgehende Vertikalfalte auf der Brust der Madonna, die den gesamten Körperschwung bestimmt, und schon bei ihm auch die Vorliebe für weich fallende, gefranste Säume, die sich dann bei jenen Meistern der Stuckreliefs formelhaft zu kräuseln beginnen. Freilich beschränkt sich die Neigung zur ondulierenden Faltenformel bei den florentinischen Madonnenmeistern fast stets auf ein einzelnes Gewandstück, etwa das Kopftuch, während in der deutschen Gruppe diese Wellenfalten in barocker Fülle über den ganzen Mantel herabrauschen. Und eben dieses Übermaß des Formelhaften ist es, was den Italiener bei der Betrachtung deutscher Werke so oft an die byzantinische Kunst erinnert.

In der Sprache des Gewandes also waren die deutsche wie die florentinische Kunst vorübergehend zu gemeinsamen Ausdrucksmitteln gekommen, die eine Verständigung ermöglichten, und so konnte man sich auch in der Auffassung vom Körper und Antlitz des Menschen bis zu einem gewissen Grade einander nähern. Die Maria der deutschen Bargellogruppe würde unter den Vesperbildern Innerdeutschlands allein stehen durch den ungewöhnlich feinen, ja ephebenhaft scharfen und edlen Schnitt ihres Gesichtes. Eben dieser Kopf aber mit dem schmalen Nasenrücken und Mund, den zarten Wangen und dem spitzen Kinn gleicht bis zu einem gewissen Grade den Madonnenköpfen einiger florentinischer Stuckarbeiten. Die Maria eines Reliefs in Berlin[79] z. B. ist ihr innigst verwandt, ohne daß man einen Augenblick vergäße, daß zwischen beiden die Grenze zweier Nationen liegt. Und ebenso erscheint das Haupt Christi in einer für die innerdeutschen Gruppen ungewöhnlichen Weise idealisiert. Nicht wenig trägt dazu bei, daß die Dornenkrone, die den deutschen Gruppen ja niemals fehlt, in Italien aber bald regelmäßig vermieden wurde, hier nur als ein glatter Reif angedeutet worden ist. Befreit von diesem Zeichen der Schmach und Qual gewinnt das Antlitz alsbald eine vom Leiden erlöste Hoheit, die auch hier gesteigert wird durch die schlanke Proportion und den edlen Schnitt aller Züge. Gerade dem leidenden Christus des Vesperbildes dieses Pathos des siegreichen Überwinders zu geben, hätte dem innersten Sinne der eigentlich deutschen Gruppen widersprochen; auch hier nähert sich also der nordische Meister einer italienischen Auffassung, wie sie uns am edelsten der Christus in Ghibertis Taufrelief zu Siena verkündet.

Klassisch italienische Anregungen darf man endlich wohl in dem klaren Kontrapost erkennen, der die tragenden Funktionen der Knie verdeutlichen hilft. Die flach ausströmenden Faltenschlaufen umrunden hier das weniger angestrengt stützende Knie und sie begleiten die sich zum Boden herabsenkenden Beine Christi, um den Füßen endlich – so dürfen wir ja die Gruppe mit Sicherheit ergänzen – eine weiche Bettung zu bereiten. Die Steilfalten dagegen fallen dort herab, wo das rechte Bein, senkrecht aufstehend, die Hauptlast des Toten zu tragen hat. Gewiß kennen

[78] Vgl. die stehenden Greise in der Rahmung der jüngeren Baptisteriumstür, z. B. rechts von der Platte „Moses empfängt die Gesetzestafeln".

[79] Katalog: Die italienischen und spanischen Bildwerke I, 2. Auflage. Berlin-Leipzig 1933. S. 5, Nr. 1746. Anonymer Meister, florentinisch 1430–40.

auch deutsche Werke in der Heimat diesen reichen Gegensatz der Faltensysteme vor beiden Knien; selten aber entspricht er zugleich so deutlich dem statischen Dienste der von diesen Falten verdeckten Glieder. Unverändert deutsch endlich bleibt die Geste der trauernden Mutter, das stille, halb unbewußte Wirken ihrer Linken, die in den Kopftuchsaum greift – und eben im Bereiche solcher Gesten scheint denn überhaupt das wahrhaft unverlierbare Gut eines jeden Volkes zu liegen.

Der Vergleich mit dem Berliner Madonnenrelief macht es uns deutlich, wie sehr in dieser Zeit die Mater dolorosa oft der jungen, an ihrem Kinde sich erfreuenden Mutter angeglichen wird. Der Meister jenes zweiten Vesperbildes in Berlin aber bemüht sich um einen anderen, aus dem Erlebnis des Themas selbst geformten Ausdruck der schmerzhaften Maria. Seine Gruppe gleicht, wie wir sahen, bis in viele Einzelheiten hinein dem besser erhaltenen Werke des Bargello. Das Gesicht der Mutter aber ist erfüllt von einem verhaltenen Schmerz, der ohne es zu entstellen seine Züge herb und männlich macht, der die Lippen wulstig vortreibt und die Brauen gegen die Stirne hin zusammenzieht. So weicht der unberührte Glanz jener zarten Jugendlichkeit einem reiferen und darum in tiefere Gründe dringenden Ausdruck des Leidens, dessen geformte Größe und Gehaltenheit dieser Meister wohl gerade in der Berührung mit dem Süden als einen Wert erkennen gelernt hatte.

Von zwei deutschen Meistern, deren Herkunft uns wohl so unbekannt bleiben wird, wie ihre Verbindung untereinander gesichert ist, knüpft also zum mindesten der eine, der die Gruppe in Florenz schuf, die ersten zarten Fäden zu den florentinischen Bildhauern seiner Zeit. Der Augenblick ist nicht mehr fern, wo diese Fäden nun auch von drüben aufgenommen werden – zunächst durch unbekannte und unbedeutende Meister, schließlich aber durch den Größten, den Italien hervorbrachte.

7. DIE MEHRFIGURIGEN GRUPPEN DER PIETÀ

Sobald das Vesperbild aus dem rein deutschen Bereich herausgetreten und von dem Willen eines fremden Bestellers oder gar eines fremden Meisters abhängig geworden war, beobachteten wir immer neue Ansätze zu seiner Umgestaltung im italienischen Sinne. Als der Italiener die Gabe aus dem Norden empfing, da blieb er durchaus des eigenen Formgefühls sicher, und er machte sie sich erst zu eigen, nachdem er sie mit einer zähen Folgerichtigkeit umgeformt hatte. Die zunächst unscheinbaren, dann aber tief in den deutschen Bestand eingreifenden Veränderungen haben alle den gleichen Sinn: das stille, intime und dem subjektiven Gefühle des Gläubigen nah erreichbare Andachtsbild zurückzuführen in die Welt des öffentlichen, repräsentativen *Kultbildes*. Dieser umgestaltende Wille konnte sich aber bald mit einzelnen Umformungen nicht mehr begnügen, die ja stets Andeutungen bleiben mußten, da sich ihnen das Wesen der deutschen Schöpfung widersetzte; und so tat man den entscheidenden Schritt, der aus der Welt der einsamen Marienklage in den Kreis eines großen gemeinschaftlich trauernden Chores führt. Gewiß sind deutsche Meister gelegentlich, unter dem Drucke fremder Forderungen, diesen Weg noch mitgegangen, aber sie verließen damit auch den stillen Bezirk des Vesperbildes, in dem der Deutsche soviel Eigenes zu sagen hatte, und sie beteiligten sich an einer Aufgabe, in der sich ihr eigenstes Wesen kaum erfüllen konnte. Denn den deutschen Meistern des Mittelalters, die das einsame Vesperbild schufen, war die Trauer einer Mutter um ihren geliebten Sohn nicht denkbar in der Gegenwart von Zeugen, und sie taten alles, um die Öffentlichkeit der Szene zu vermeiden. Dem

italienischen Volke aber ist noch heute die gemeinschaftliche, öffentliche Totenklage ein spontanes Bedürfnis, und wer nur irgend Zeuge dieses Schmerzes ist, wird zur Mittrauer aufgerufen. Das deutsche Empfinden verlangte eher danach, die individuelle Stimme der klagenden Mutter zu vernehmen; die italienische „Beweinung Christi" aber erhielt eben dadurch ihre überpersönliche Wucht, daß Maria zurücktritt in die Reihe der trauernden Frauen, und daß ihre Klage im Chore ihrer Begleiter verhallt. So ist in Giottos Fresko der Arena zu Padua die Gottesmutter nicht in ihrem Schmerz verlassen, sondern dicht umringt von dem Kreise der Leidtragenden, deren Blicke gleich den ihren an dem Antlitz des Toten haften und deren Klage, in immer neuem Widerhall, die ihre vervielfacht. So klagt hier nicht eine einzelne leidende Mutter, es klagt die ganze Menschheit über sich selbst und den Toten. Auch die Engel in den Lüften stimmen mit ein, ja es klagt selbst die winterlich trostlose Natur.

In diesem szenischen Zusammenhang aber konnte die Beweinung zunächst nur für die Malerei darstellbar sein. Dennoch beginnen bald nach Giotto die Versuche, sie auch in die Plastik zu übertragen[80], und es bildet sich langsam ein Typus der vielfigurigen Beweinungsgruppe aus, der auf das engste mit der Schilderung in den „meditationes de vita Christi" des Bonaventura übereinstimmte[81]. Christus liegt flach auf der Erde[82], die Trauernden stehen oder knien um ihn herum, „und alle beginnen eine große Klage". Seit etwa 1400 werden diese Beweinungsgruppen in Oberitalien häufiger, und sie finden ihre letzte künstlerische Verklärung in den schönen lebensgroßen Tongruppen der Mazzoni oder Begarelli zu Modena.

Diese Entwicklung einer rein italienischen, vielfigurigen Pietà liegt jedoch außerhalb unseres Zusammenhanges[83]. Uns geht vielmehr hier nur die andere Lösung an, die das deutsche Vesperbild schon voraussetzt und es aus seiner Isolierung in einen szenischen Zusammenhang zurückführt. Man duldet zwar die Jungfrau mit dem Sohne auf dem Schoße als Mittelgruppe und erkennt dadurch die Schöpfung des einsamen Andachtsbildes noch einmal an, aber man gibt ihr in symmetrischer Verteilung zu beiden Seiten das trauernde Gefolge zurück. In dieser symmetrischen Fassung scheint die Beweinung Christi aus der deutschen Malerei des 14. Jahrhunderts zu stammen, die sich ja seltsamerweise der großen neuen Aufgabe des einsamen Vesperbildes fast völlig versagte und an der vielfigurig dramatischen Darstellung festhielt. Eine Tafel in dem Passionsaltar der Klosterneuburger Stiftsgalerie, die um 1330 entstanden ist, zeigte uns zuerst dieses Schema[84]. Maria sitzt zentral vor dem Stamme des Kreuzes und hat vor sich auf dem Schoße den wagrecht ausgestreckten Leichnam des Sohnes, dessen Füße und Haupt von den Trauernden gestützt werden. Diese Komposition scheint nicht zu den italienischen Elementen zu gehören, die sonst von der österreichischen Malerei dieser Zeit aufgenommen wurden. Denn Giotto wie seine Nachfolger bleiben im Grunde der alten byzantinischen Überlieferung treu; nur das Haupt Christi ruht, auf dem Beweinungsfresko der Arenakapelle, im Schoße der Mutter – sie wird daher in die linke Bildhälfte geschoben –, der langausgestreckte Körper des Toten aber schwebt, von Magdalena und den anderen Frauen gehalten, dicht über dem Boden. Wenn sich also jene zentrale Ordnung der Gruppe auch nicht in Italien ausgebildet haben mag, so mußte sie doch dem italie-

[80] Vgl. die nur teilweise erhaltene Gruppe in S. Michele a Casanova, veröffentlicht von Giorgio Castelfranco in Bollettino d'arte XXVII, 1933/34. S. 264ff. *Vor* Mitte des 14. Jahrhunderts!

[81] Vgl. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà S. 157. Ferner Stephan Beißel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg 1909. S. 396f.

[82] Zu diesem Motiv vgl. u. S. 113.

[83] Dr. Géza von Francovich de Bersecz in Rom bereitet eine Abhandlung über sie vor.

[84] Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik I. S. 153f., Abb. 148.

nischen Formgefühl besonders zusagen; und nur in der Fremde, also doch wohl auf den Wunsch fremder Besteller haben die nordischen Meister diese Form des erweiterten Vesperbildes auch in die Plastik übersetzt.

Anfänglich sind es noch die deutschen Meister selbst, die sie vornehmen. Als Hans von Fernach, der deutsche Bildhauer am Mailänder Dom[85], in den Jahren zwischen 1390 und 1393 für die Türe zur südlichen Sakristei eine Bekrönung zu meißeln hatte, da schmückte er das Bogenfeld mit drei Mariendarstellungen, die jedesmal die Jungfrau zeigen – und jedesmal mit der Krone der Himmelskönigin ausgezeichnet (Abb. 57). Oben erscheint die Maria mit weit geöffnetem Schutzmantel, in der Mitte die junge Mutter mit dem Kinde und anbetenden Heiligen, unten aber die trauernde Mutter mit ihrem toten Sohne auf dem Schoß. Hier hilft nun die zentrale Komposition der Klosterneuburger Tafel, auch für die Beweinung Christi jene alte, feierliche Dreiachsenkomposition zu gewinnen, die sich dem abendländischen Bewußtsein durch das Bild der Kreuzigung mit Maria und Johannes so tief eingeprägt hatte. Der Kreuzesstamm, den man unwillkürlich hinter Maria ergänzt, läuft nicht nur als eine künstlerische, sondern auch als eine inhaltlich bestimmende Achse durch das ganze Bogenfeld, von dem Gekreuzigten her, der hoch oben den Kielbogen bekrönt. Das alte Vesperbild kann in dieser erweiterten Gestalt nun wieder einbezogen werden in den Kreis der großen dogmatischen und repräsentativen Darstellungen der christlichen Lehre, seitdem es sich wieder dem Typus der Kreuzigung und der „Santa Conversazione" genähert hat. Denn wie in dem Bogenfelde darüber knien auch in der Beweinung zu beiden Seiten von Mutter und Sohn zwei Heilige: Johannes stützt das Haupt, Magdalena die Füße des Herrn, und die beiden noch hinzutretenden Frauen helfen nur diese Dreiachsenordnung noch zu ver-

Abb. 57. Mailand, Dom. Bekrönung der südlichen Sakristeitür. Hans von Fernach. 1390–93

[85] *Hans von Fernach* oder Ferabech ist einer der wenigen Künstler in Italien, die wir sowohl aus den Akten wie aus seinen Werken kennen. 1387 arbeitete er am Mailänder Dom, 1391 wurde er von dort nach Köln gesandt, um dort einen „maximum inzignerium" einzuholen. 1393 schuf er für S. Petronio in Bologna das Relief der „Madonna della Pace" – heute in der 1. Seitenkapelle rechts – und 1394 die Halbfigur des Paulus im Basament der Fassade. Vgl. die Künstlerregesten zu Bologna. Daß der Hans von Fernach in Mailand mit dem Giovanni „Ferabech" in Bologna identisch ist, wurde bisher übersehen. Ein stilistischer Vergleich zwischen der Madonna della Pace und den Figuren der Sakristeitüre läßt daran aber keinen Zweifel.

Abb. 58. Verona, S. Fermo Maggiore, Oberitalien. Meister des 15. Jh.

deutlichen. Eine Klärung, die dem italienischen Empfinden sehr erwünscht sein mußte, erfahren endlich die statischen Verhältnisse der Gruppe. Das labile Gleichgewicht des alten deutschen Vesperbildes wird in ein statisches verwandelt. Der ausgestreckte Leichnam wird nicht mehr wie der Balken einer Wage nur an einem Punkte, sondern an dreien gestützt; und seitdem diese für Italien so wichtige Frage eine befriedigende Antwort gefunden hat, geht die Beweinung Christi schon in dieser ersten Form des deutschen Meisters bald in die Relief- und Freiplastik Oberitaliens über[86].

Wo der deutsche Meister nicht mehr selbst zur Verfügung stand, da übernahmen gelegentlich auch einheimische Kräfte die Ergänzung der Gruppe im italienischen Sinne. Das schon besprochene Vesperbild in S. Giovanni in Monte zu *Bologna* (Nr. 13, Abb. 52) erwies sich uns als eine vermutlich umbrische Nachahmung eines deutschen Werkes, die nach Oberitalien versandt wurde. Bei ihrer Aufstellung in einer Nische des rechten Seitenschiffes suchte man das einsame Vesperbild dadurch in einen szenischen Zusammenhang zu stellen, daß man Maria vor die Mittelachse eines nur gemalten Kreuzes setzte und auch die Begleitfiguren, zwei trauernde Frauen und Johannes, auf den Nischenhintergrund malte. Der nordische Kernbestand und die italienischen Zutaten scheiden sich also besonders klar voneinander, und so primitiv diese Lösung auch sein mag, so deutlich gibt sie uns doch Aufschluß darüber, in welcher Richtung die Kräfte der beiden Nationen wirkten.

Gewisse Nähte in der Gruppenbildung sind aber auch in rein italienischen Werken dieser Zeit zu spüren. Wir stimmten schon der Vermutung eines italienischen Forschers zu[87], daß der bemalten Holzgruppe der Beweinung in der Cappella Piccolomini des Domes von Siena (Abb. 49) ein deutsches Vesperbild zugrunde liege (s. o. S. 60). Der umbrische Schnitzer, der sie im Jahre 1421 schuf, Alberto di Betti di Assisi[88], scheint sich an eines der deutschen Werke gehalten zu haben, die damals schon in seiner Heimat standen, ja er übertrug es ohne wesentliche Änderungen in seinen neuen Zusammenhang. Wohl läßt er die Gottesmutter in italienischen Gebärden sprechen. Statt eines klagenden Ausrufes, den die Falten des tief über die Stirn herabgezogenen Mantels ersticken,

[86] Vgl. z. B. das Relief vor einer Altarmensa in San Fermo Maggiore zu Verona. Anfang des 15. Jahrhunderts. Alinari 12702. Abb. 58.
[87] Giacomo de Nicola, Studi sull' arte Senese II. Rassegna d'arte V. 1918. S. 144ff.
[88] Die zugehörige Urkunde veröffentlichte G. Milanesi in seinen Documenti per la storia dell' arte Senese II. 1854. S. 101, Nr. 68.

Abb. 59. Urbino, Palazzo Ducale

drückt die Linke mit beredter Geste den Jammer dieser Totenklage aus. Sonst aber gibt sich der Umbrer keine sonderliche Mühe, das fremde, ganz in sich geschlossene Werk mit seiner neuen Umgebung zu verbinden. Er fügt Magdalena und Johannes hinzu, als halte er sich streng an eines der Passionsoffizien seiner Zeit. „. . . E poi, stando Christo dov' e ordinato, la Madre se meta in mezo, et Johane al capo e la Madalena al piè . . ." So lautet die Anweisung für diese Szene in der Devocione del Venerdi von 1375[89]. Aber es gelingt ihm nur ganz äußerlich, das Hinzutreten der beiden vertrauten Begleiter zu motivieren. Magdalena hat den linken Fuß des Heilands ergriffen und läßt das Bein starr ausgestreckt in ihrem Schoße ruhen, während das andere sich entsprechend dem deutschen Vorbilde zum Boden herabsenkt. Sie ist nicht ernstlich beschäftigt, den Leichnam zu stützen, denn ihre Rechte wiederholt den Griff in das Kopftuch, den der Meister offenbar jener deutsch-umbrischen Maria entlehnte. Ebenso peinlich aber ist der Versuch des Johannes zur Linken, den Toten noch einmal zu liebkosen. Gewaltsamer, als die Schultergelenke es erlauben, biegt er den rechten Arm Christi nach hinten aus; das schlanke Glied wird dabei befremdlich entstellt, und der Meister verrät gerade in diesem Motiv die Verlegenheit, in der er sich bei der Ergänzung seines Vorbildes befand. Wie in einem Lehrbeispiel fallen also auch hier die Elemente der Komposition noch auseinander, und der Weg war noch weit, auf dem sie bis zu der ganz einheitlich durchempfundenen Londoner Terrakottagruppe des Giovanni della Robbia geführt werden sollte[90].

Ähnliche Versuche zu einer szenischen Ergänzung des deutschen Vesperbildes scheinen unabhängig voneinander in den verschiedenen Gegenden unternommen worden zu sein, in denen die deutsche Schöpfung Eingang gefunden hatte[91]. So steht in der Galleria Nazionale delle Marche

[89] Vgl. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà, S. 157.

[90] Vgl. Victoria and Albert Museum, Catalogue of italian sculpture. London 1932. S. 74 u. Taf. 55.

[91] Vgl. dazu u. a. die schöne figurenreiche Steingruppe in der Kathedrale von Triest, die von Dorothee Westphal in der Goldschmidt-festschrift 1935, S. 65ff., veröffentlicht und eingehend gewürdigt wurde. Sie wird von der Verfasserin gewiß mit Recht in die zwanziger oder dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts gesetzt und darf wohl einem südostdeutschen Meister zugeschrieben werden. – Die in der deutschen Literatur immer wieder als deutsch bezeichnete Gruppe in *Valeriano* bei Udine (S. Maria dei Battuti) steht in einem aus

Abb. 60. S. Daniele (Friaul), Beweinungsgruppe von Leonhard Thanner. 1487/88

zu *Urbino* eine vierfigurige Pietà (Nr. 54, Abb. 59), deren Mittelgruppe an deutsche Vesperbilder dieser Landschaft wie etwa an das von Tolentino erinnert. Hier suchte der Meister – er war wohl noch ein Deutscher[92] – abermals eine andere Lösung: Magdalena und Johannes wenden sich nicht der Madonna zu, sondern die Trauernden sitzen alle drei nebeneinander gereiht auf der gleichen Bank und halten den lang ausgestreckten Leichnam vor sich auf den Knien. Von einer dramatischen Bewegung, wie sie vielleicht im Sinne des Auftraggebers lag, kann die Gemeinschaft der Trauernden bei dieser Anordnung nicht erfaßt werden. Vielmehr werden nun auch Magdalena und Johannes hineingezogen in jenen regungslosen Zustand einer traumhaften Versunkenheit, in dem die trauernde Maria des deutschen Vesperbildes gegen alle Vorgänge der Welt unempfindlich scheint. Dennoch gewinnt die neugeschaffene Gruppe durch die Verdreifachung ihres Ausdruckes nicht an lyrischem Gehalt, ja sie büßt die zarteste der Beziehungen zwischen Maria und Christus dabei ein: die Augen der Mutter können die ihres Sohnes nicht mehr erreichen, und so ist es Johannes, der statt ihrer den letzten liebevollen Blick auf die gebrochenen Lider wirft.

Wo also diese Versuche, die deutsche Pietà mit der italienischen Auffassung in Einklang zu

deutschen und italienischen Elementen eigentümlich zusammengesetzten Schnitzaltar, und wurde 1517 von dem Schnitzer Giovanni di Domenico da Tolmezzo gearbeitet. S. den Katalog.

[92] Der Kopf des Johannes mit seinem scharfen Gesichtsschnitt und seinem strähnigen Gelock erinnert an manche Köpfe des Riminimeisters. In der Tat gehörte diese Gruppe zu dem nur noch in Resten erhaltenen Grabmal eines Grafen Ugolino Bandi aus Rimini. So mag der bescheidene Bildhauer mit dem großen deutschen Alabastermeister einmal in Berührung getreten sein.

bringen, von deutscher Seite selbst unternommen wurden, da führten sie selten zu einem reinen und befriedigenden Ergebnis. Die einem fremden Besteller zuliebe erweiterten Gruppen haben viel eher die Bedeutung einer negativen Gegenprobe, denn erst sie machen es uns recht deutlich, wie leicht dem deutschen Vesperbilde in einem szenischen Zusammenhang sein Eigenstes verlorengeht. Nach mancherlei Versuchen, die über hundert Jahre hin zu verfolgen sind, endeten die deutschen Bildhauer in Italien schließlich auch bei einem halben Verzicht.

So hatte im Jahre 1487 ein im Friaul vielbeschäftigter deutscher Maler und Schnitzer, *Leonhard Thaner*[93], für den Hochaltar von S. Maria di Fratta in San Daniele bei Udine (Nr. 44, Abb. 60) eine freistehende Beweinungsgruppe zu liefern. In dem uns erhaltenen Vertrage vom 10. Februar dieses Jahres wird über die Anzahl der geforderten Figuren nichts gesagt[94]. Aber es ist keine Frage, daß es auf den Wunsch der Besteller zurückgeht, wenn das Gefolge der Trauernden auf sechs Gestalten anwächst: Veronika, Magdalena und eine der „trauernden Marien unter dem Kreuz", ferner Nikodemus, Joseph von Arimathia und Johannes. Die Mittelgruppe aber wird nun wieder schlechthin wie ein deutsches Vesperbild gestaltet, ja wir können es sogar wahrscheinlich machen, an welches edle Vorbild sich Leonhard Thaner gehalten hat. Ganz offenbar übersetzt er das sechzig Jahre ältere, üppig schöne Vesperbild aus dem benachbarten Venzone (Nr. 57, Abb. 22) (s. o. S. 32f.) in den scharfen knitterigen Stil der zweiten Jahrhunderthälfte, und jedenfalls scheint er keine Kunde von den neuen spätgotischen Typen seiner Zeit in der Heimat zu haben. Meister Leonhard macht nun keinen Versuch mehr, eine verbindende Handlung unter den Trauernden zu erzwingen. Veronika und Magdalena nähern sich wohl in liebevoller Fürsorge dem Toten, aber sie helfen seine Last nicht tragen und er bleibt allein in den Schoß der Mutter gebettet. Thaner begnügt sich damit, das trauernde Gefolge in einem äußeren, feierlichen Halbkreise still teilnehmend um die „schmerzhafte Mutter" zu versammeln, und er sucht die Einheit der Gruppe wenigstens durch einen symmetrisch ausgezackten Gesamtumriß zu gewährleisten, der sich aus dem regelmäßigen Wechsel der Stehenden und Knienden ergibt. Der fremden Forderung wird also genügt, aber das Vesperbild, in der Mitte auf eigener Sockelplatte stehend, bleibt, was es ursprünglich war, eine einsame Gruppe. Und fiele das fremde Verlangen plötzlich einmal weg, so könnte sie jederzeit wieder einsam aufgestellt werden.

Soweit bisher unsere Übersicht reicht, ist diese Pietà von San Daniele aus den Jahren 1487/88 das letzte sicher deutsche Werk seiner Art in Italien. So schließt sich der Ring: Die Lösung, die Hans von Fernach zu Ende des 14. Jahrhunderts vorgeschlagen hatte, mochte wohl für die italienische Kunst Bedeutung gewinnen – noch im 16. Jahrhundert zeugen davon die Tongruppen des Giovanni della Robbia in Berlin und London –, das deutsche Vesperbild aber erwies sich, solange es in der Fremde noch den einheimischen Meistern anvertraut blieb, als eine geschlossene künstlerische Einheit, die einer Ergänzung durch deutsche Hand nicht mehr bedurfte.

8. FRAGEN DER DATIERUNG

Wir haben bisher versucht, die deutschen Vesperbilder in Italien entweder, soweit das heute schon möglich ist, aus bestimmten deutschen Landschaften herzuleiten, oder aber sie nach den einzelnen Gegenden des Gastlandes in Gruppen und „Schulen" zu ordnen. Diese „Ordnung im Raume" muß noch durch eine Ordnung unserer Funde in der Zeit ergänzt werden, und die

[93] Auch Thanna oder Thoner genannt, „incisor et pictor de Alemania". Siehe die Künstlerregesten im Anhang unter Udine.
[94] Vgl. Dokumentenanhang Nr. VI.

Datierungen, die bisher stillschweigend vorausgesetzt wurden, bedürfen noch einer näheren Begründung.

Das chronologische Gerüst für die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters, das wir heute im allgemeinen als verbindlich anerkennen, wurde in langer Lebensarbeit von Georg Dehio und nach ihm von Wilhelm Pinder errichtet. Einzelne Teile dieses großen Baues werden noch lange auswechselbar bleiben, das Ganze aber steht fest gegründet, und die gelegentlich unternommenen Versuche, ein Stück davon wieder einzureißen, sind immer wieder gescheitert. Die zeitliche Einordnung der innerdeutschen Vesperbilder ist nun deshalb besonders schwierig, weil gerade für den hier behandelten Zeitabschnitt sicher datierte Werke sehr selten sind. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in der ja auch die Meisternamen, die Inschriften und Urkunden häufiger werden, erleichtern einige feste Daten seit den sechziger und siebziger Jahren die Übersicht[95]; zu Jahrhundertanfang trägt das Vesperbild in der Dominikanerkirche zu Wimpfen am Berg das sichere Datum 1416, aber das ist nur ein seltener, vereinzelter Fall[96]. Man war daher für die Chronologie der deutschen Pietàgruppen des weichen Stiles in besonders hohem Maße auf den Vergleich mit sicher datierten oder doch datierbaren Arbeiten angewiesen: auf die Grabmäler, Altäre, auf die „schönen" Madonnen und andere Werke, die ja so oft in den gleichen Werkstätten entstanden.

Die Übereinkunft, die auf diesem Wege des Vergleichs erzielt worden war, ist nun kürzlich kühn in Frage gestellt worden, und eine wahre Revolution schien in der Chronologie der deutschen Plastik bevorzustehen. Richard Hamann[97] stellte für ein Vesperbild des weichen Stiles eine Datierung auf, die um etwa zwei Menschenalter von der bisher gültigen abweicht. Die Pietà der Elisabethkirche in Marburg, in der wir eine Verwandte der schönsten, reifsten und spätesten Gruppen des südostdeutschen Typus erkennen möchten, glaubte er auf 1350 datieren zu müssen, da er in ihr den Geist des 14. Jahrhunderts erkannte. Soweit dieser Vorschlag nur der Absicht entsprang, die kunstgeschichtliche Forschung an die Fragwürdigkeit ihrer relativen Chronologie zu erinnern, war er gewiß als eine Mahnung von Wert, und das reiche Material, das aus diesem Anlaß veröffentlicht wurde, kann nur dankbar entgegengenommen werden. In der Tat hatte eine langjährige Gewohnheit dazu geführt, daß man „Vorurteile feststehenden Tatsachen gleichsetzte". Aber gerade von den wenigen feststehenden Tatsachen entfernt sich der neue Ansatz noch weiter, er ist noch viel schwächer begründet als der alte, und er drohte daher nicht zu einer besonnenen Überprüfung, sondern zu einer verhängnisvollen Verwirrung zu führen.

Es wäre vielleicht kaum mehr nötig, das Schweigen zu brechen, dem dieser Vorschlag allenthalben begegnet ist, wenn die neue Datierung nicht in ein kunstgeschichtliches Handbuch[98] übergegangen wäre, das seiner Bestimmung gemäß in weiten Kreisen Eingang fand und nun seinerseits sehr anfechtbare Mutmaßungen „feststehenden Tatsachen" gleichsetzte. Hier helfen uns die neuen italienischen Daten aus der Verlegenheit: wir sind nicht mehr nur darauf ange-

[95] So sind datiert: 1461 der Votivstein in Ellrich bei Nordhausen. 1469 dasVesperbild im Tiefenbronner Altar. 1471 das aus Hedelfingen in Stuttgart.

[96] Das Datum 1384, das Hermann Luchs (Schles. Vorzeit II, S. 7ff., u. III, S. 490ff.) und Erich Wiese (Schlesische Plastik, Leipzig 1923, S. 39f.) auf das Vesperbild im Kunstgewerbemuseum zu Breslau beziehen wollten, kann keineswegs als gesichert gelten. Es bleibt eine reine Vermutung, daß es wirklich dieses Werk war, dem die Urkunde des Breslauer Bischofs Wenzel vom 2. Juni 1384 als einem „subtile et magistrale opus" ihr Lob zollt.

[97] Die Elisabethkirche in Marburg und ihre künstlerische Nachfolge II. 1929. Marburg. S. 317ff.

[98] In Richard Hamanns „Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart", Berlin 1933, erscheint S. 335 das Marburger Vesperbild als ein Werk „um 1350", S. 336 das obenerwähnte Breslauer Vesperbild als eine Arbeit schlechthin von „1384". Dem mit der Forschung nicht vertrauten Leser werden also zwei Daten zugemutet, von denen das eine rein willkürlich, das andere scharf umstritten ist.

wiesen, eine neue Vermutung gegen eine alte zu setzen, und die Rückschlüsse, die wir uns von den italienischen Funden versprachen, gelten in besonderem Maße eben diesen chronologischen Fragen.

Freilich könnte man hier einwenden, daß die Entwicklung der Pietà in den „Randgebieten" Deutschlands mit der heimischen nicht immer Schritt halte und daß ein älterer Typus sich in der Fremde länger habe behaupten können als in den Zentren des deutschen Schaffens. Doch auch hier wird es ja kaum nötig sein, das Selbstverständliche noch einmal zu wiederholen. Das Italien des Ghiberti, Masaccio und Brunellesco kann mit den anderen Ländern des deutschen Kunstexportes in keinem Sinne verglichen werden. Denn die Besteller der deutschen Werke, mochten sie nun Deutsche oder Italiener sein (s. u. S. 92f.), mußten sich hier an so hohe Ansprüche gewöhnen und mit dem Rhythmus des europäischen Schaffens so vertraut werden, daß sie sich, solange die deutsche Kunst im frühen 15. Jahrhundert dem Süden überhaupt etwas zu sagen hatte, schwerlich mit älteren, in der Heimat schon überholten Formen begnügt haben dürften. Auch waren es ja gewiß nicht die schwächeren Künstler des Nordens, die sich in Italien durchzusetzen wußten, und schließlich beziehen sich alle wichtigen Daten, aus denen im folgenden Schlüsse gezogen werden sollen, auf Werke in Oberitalien, also in einer leicht erreichbaren Gegend. Die Chronologie der Vesperbilder in den entfernteren Landschaften, in Umbrien oder den Marken, wird ohnehin für die Heimat ohne Bedeutung sein. Der Weg nach Verona oder Treviso aber war, etwa von Salzburg, dem wichtigen Zentrum aus, nicht weiter und auch nicht seltener begangen als der nach Jena oder Magdeburg. Und wenn man immerhin eine gewisse Zeitspanne zwischen die deutsche Urerfindung eines jeden Typus und ihre Wiedergabe im Süden legen zu müssen glaubt, so wird eine solche Frist mit einem Jahrzehnt jedenfalls reichlich genug bemessen sein.

Innerhalb des begrenzten Bestandes deutscher Vesperbilder in Italien ist nun die Anzahl der sicher datierten Werke verhältnismäßig weit höher als in Deutschland. Die Gründe dafür liegen wohl zunächst in der helleren Bewußtheit des öffentlich-rechtlichen Lebens und in dem höher entwickelten Schriftverkehr; denn es kann ja kein Zufall sein, daß uns gerade hier für drei deutsche Werke teils der Lieferungsvertrag, teils die Empfangsbestätigung des Meisters oder die Zahlungsnotiz des Bestellers vorliegt (Padua – San Daniele – Treviso), während für die innerdeutschen Vesperbilder dieser Zeit ähnliche Belege noch fehlen. Wären sie einst mit gleicher Förmlichkeit aufgezeichnet worden, so könnten sie ja nicht alle verlorengegangen sein. Zugleich aber werden die deutschen Meister ergriffen von dem individuelleren Geist des italienischen Kunstlebens. Hätte Egidius von Wiener Neustadt seinen herrlichen Michael von Montemerlo (Abb. 32) in seiner österreichischen Heimat gemeißelt – vielleicht hat er Ähnliches ja auch dort geschaffen, aber wir wissen es nicht –, so hätte er wohl kaum die Inschrift auf den Sockel gesetzt, die Name, Jahr und Herkunft nennt[99]. Meister Gusmin war ja gewiß auch seinen Kölner Mitbürgern bekannt, doch nicht sie haben uns seinen Namen überliefert, sondern der Florentiner Ghiberti; denn der Italiener kannte seit dem 12. Jahrhundert signierte und datierte Werke in viel größerer Zahl als der Nordländer, ja seit dieser Zeit wurde seine Kunst getragen von klar erkennbaren, großen Künstlerpersönlichkeiten, und dieses Beispiel des italienischen Schaffens wird auch die deutschen Meister ermutigt haben, häufiger als daheim Namen und Vollendungsjahr zu nennen.

Für die Chronologie des 14. Jahrhunderts geben uns die wenigen in Italien nachweisbaren Werke vom Jahrhundertende keine sicheren Ergebnisse. Im 15. aber gruppieren sich sogleich von den fünf sicheren Daten, die wir gewonnen haben, allein schon vier auf einen Zeitraum von

[99] Vgl. C. de Fabriczy, Un'opera di cesello tedesco a Padova. Rassegna d'arte V. 1905. S. 40f.

nur 17 Jahren: 1415 Treviso – 1424 Venzone – 1430 Padua S. Sofia – 1432 Montebaldo. Die Jahrzehnte des reifen und des abklingenden weichen Stiles sind also gleichsam von den Maschen eines dichten Netzes überspannt.

Von besonderer Bedeutung ist hier zunächst das sichere Datum der Gruppe von Treviso, die 1414 bestellt, 1415 geliefert und geweiht wurde (Dok. I). Bei der herrschenden Neigung zu frühen Datierungen mögen diese Jahre manchem Forscher überraschend erscheinen, denn die durch Wiederholung noch nicht verbrauchten, großen und reinen Formen sagen es uns zwingend, daß wir hier an einem Anfang, vor einem Urtypus des „schönen" alpenländischen Dreihändebildes stehen. Wir werden nun aber doch, selbst wenn wir die oben zugestandene Frist für den Weg nach Italien berücksichtigen, mit den gleichartigen Vorbildern im Salzburger Lande selbst, mit der Gruppe von Bramberg (Abb. 14) und ihren Verwandten kaum über die Jahrhundertwende zurückgehen dürfen. Daraus ergibt sich dann ein Ansatz für die reicher entwickelten, feiner, aber auch preziöser gearbeiteten Salzburger Gruppen, als deren erlesen köstliches Vorbild das Vesperbild aus Seeon gelten darf. Sie werden in einem gemessenen Abstande gefolgt sein, und gewiß trifft der Amtliche Katalog des Bayerischen Nationalmuseums das Richtige, wenn er die Zeit um 1420 vorschlägt. Jenes vermeintliche „Vorurteil" erweist sich also doch als wohlbegründet. – Auf einer folgenden Hochstufe des üppig reichen weichen Stiles haben wir das Jahr 1424 als sicheres Datum[100] für die Gruppe in Venzone (Abb. 22). Auch dieses Ergebnis kann nur denjenigen überraschen, der ernstlich noch an dem Jahre 1384 für das Vesperbild aus der Breslauer Elisabethkirche festhält. Denn die nahe Verwandtschaft der schlesischen Gruppe mit diesem Werke des Friaul ist mit Recht hervorgehoben worden[101], und wir dürfen daher die damenhafte Eleganz der kunstvollen Gewanddrapierung als Zeichen einer letzten, höchsten Verfeinerung des „schönen" Typus im 2. und 3. Jahrzehnt des Jahrhunderts deuten. Eine Steigerung im gleichen Sinne ist von hier aus nicht mehr denkbar, und so kommen wir denn schon in die dreißiger Jahre mit dem Versuche, den Typus des „schönen" Vesperbildes aufzulösen. In der Gruppe von Padua, die 1429 bei Meister Egidius von Wiener-Neustadt bestellt wurde und 1430 vollendet war, melden sich die ersten Anzeichen (s. o. S. 38f.). Nicht, daß die horizontale Ordnung noch gewahrt, sondern daß sie gerade jetzt mit einer doktrinären Starrheit durchgeführt wird, ist das entscheidende Merkmal. Die schwingende Elastizität der ersten drei Jahrzehnte geht nun verloren. Die Faltengehänge werden schwer, und eine tiefe Verhüllung lastet über Kopf und Schultern der Maria. Ihr Antlitz ist gealtert, ihre Züge unterscheiden sich, wie auch die des Sohnes, nicht mehr von denen gewöhnlicher Menschen, und das mädchenhaft zarte Marienideal des weichen Stiles ist selbst dem österreichischen Meister nicht mehr lebendig. Ohne Zwang wird man diesem Werke die in der Auffassung verwandte Gruppe von San Marco in Venedig zeitlich zugesellen dürfen, deren Mantelfalten sich nun zum ersten Male im Sinne des Konrat Witz und des Meisters von Flémalle platt auf den Boden zu pressen beginnen. Nach Anbruch des zweiten Jahrhunderttrittels wird jedenfalls kaum ein Vesperbild jenes „schönen" Typus mehr entstanden sein, und schon vorher melden sich drastisch die Zeugen für das Vordringen einer neuen, kräftigen, aber

[100] Die Jahreszahl auf der linken Seitenwand des Thrones umschließt ein Meisterzeichen und unterscheidet sich durch ihre sorgfältige Ausarbeitung von den vielen Kritzeleien unnützer Hände an diesem Werk. Bei der „2" wird der schräg abwärts führende Balken von einem feinen Haarstrich durchkreuzt, der diese Ziffer bei flüchtiger Betrachtung einer „8" ähnlich erscheinen läßt. Diese Form ist jedoch in der oberitalienischen Gotik nicht selten. Sie bedeutet stets eine „2" und auch der stilistische Befund wird ja niemanden dazu anregen, das Datum als „1484" zu lesen. Vgl. F. Hill, Arabic numerals in Europe. Oxford 1915.

[101] Pinder, Handbuch I. S. 174. Er äußert zugleich Zweifel an dem Datum 1384. – Ebenso hat Georg Weise mit guten Gründen davor gewarnt, es als gesichert anzusehen. Vgl. Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten. Reutlingen 1924. S. 51ff.

jedem Idealismus der Form abgeneigten Jugend. Den zarten Gesang der älteren Marienklage scheint eine rauhe, krächzende Stimme zu unterbrechen: das 1432 gestiftete Gnadenbild auf dem Montebaldo bei Verona genügte den Empfindungen einer gründlich ernüchterten neuen Generation; es ist die gleiche, die sich in den Tafeln des Wurzacher Altars von 1437 ein Denkmal ihrer erschreckenden Derbheit, aber auch ihres kräftigen Lebenswillens setzte.

Erst für die zweite Jahrhunderthälfte mag es gelten, daß sich ein älterer deutscher Typus in Italien länger halte als daheim. Denn jetzt gingen die deutsche und die italienische Kunst ja nicht mehr parallele Wege, sondern sie hatten sich wieder so weit voneinander getrennt, wie es diesen beiden Völkern nur möglich ist. So war man jetzt in Italien nur zögernd bereit, das verständliche Ideal des weichen Stiles gegen das unverständliche der deutschen Spätgotik einzutauschen. Gewiß war dies die Verlegenheit, die den Leonhard Thanner dazu trieb, sich an das sechzig Jahre ältere Andachtsbild von Venzone anzuschließen; und auch die Formensprache, in der er es wiedergibt, würde in Deutschland selbst wohl um 20 Jahre vor dem sicheren Datum des Altars von San Daniele (1487/88) anzusetzen sein[102]. Aber dieses Werk steht ja ohnehin viel zu vereinzelt in seiner Zeit, als daß sein Datum die Allgemeingültigkeit haben könnte, die wir für die sicheren Daten der ersten Jahrhunderthälfte beanspruchen dürfen.

Die Chronologie der lokalen deutschen Werkstätten in Mittelitalien hat nur für diese selbst Bedeutung; sie soll hier noch einmal kurz und zusammenfassend begründet werden.

Für die Vesperbilder in *Umbrien* gewannen wir einen gewissen terminus ante quem aus der Tatsache, daß der umbrische Bildhauer Alberto di Betto di Assisi im Jahre 1421 für seine vierfigurige Beweinungsgruppe zu Siena ein solches deutsches Werk zum Vorbild nahm (s. o. S. 60 und Abb. 49). Daß auch die in dieser Gegend heute noch erhaltenen deutschen Werke vor 1421 entstanden sein müssen, ist dadurch nicht gesichert, aber es darf zum mindesten für die frühen deutschen Gruppen von Gubbio und Spello als wahrscheinlich gelten. Sie würden in diesem Falle der deutschen Entwicklung in einem nur geringen Abstande folgen und keinesfalls provinziell verspätet erscheinen. Die zahlreichen Arbeiten, die wir als umbrische Nachahmungen glaubten bestimmen zu können, stehen in der ohnehin spärlichen Plastik dieser Gegend völlig vereinzelt da und bieten keinerlei Anhaltspunkte für eine vergleichende zeitliche Einordnung. Hier hilft uns aber das Stück in Bologna weiter (San Giovanni in Monte, Nr. 13), denn es wurde ja von einem einheimischen Maler zu einer Beweinung ergänzt (s. o. S. 72, Abb. 52), und die drei hinzugefügten Gestalten stimmen stilistisch auf das engste mit einigen vor 1435 vollendeten Fresken eines emilianischen Künstlers in der Kathedrale von Parma überein[103]. Spätestens in den dreißiger Jahren mag also das Werk an seinem heutigen Platz in der ausgemalten Nische aufgestellt worden sein; und wenn es wirklich in Umbrien entstand, so kann das nicht lange vorher geschehen sein. Für das Erlöschen der deutsch-umbrischen Werkstatt könnte man ferner auf die Tatsache hinweisen, daß man im Jahre 1494, als sich die „Vergine del Pianto" in Assisi als wundertätig erwies (s. o. S. 61f., Abb. 50), von Alter und Herkunft dieses Werkes keine Vorstellung mehr hatte. Über die Jahrhundertmitte hinaus werden daher jene lokalen Werkstätten kaum mehr gearbeitet haben.

Je weiter sich aber die wandernden Meister von der Heimat entfernt hatten, um so mehr entziehen sich ihre Werke einer sicheren chronologischen Ordnung. So könnte man leicht vermuten, daß die deutschen Werkstätten in den entlegenen Abruzzentälern noch jahrzehntelang an älteren, daheim längst aufgegebenen Typen festhielten. Gewisse Hinweise schränken aber auch hier die

[102] Vgl. die Madonna von St. Severin in Passau. Pinder, Handbuch II, Taf. XIV.

[103] Vgl. R. van Marle, The development of the italian schools of painting. Haag 1926. VII. S. 200ff.

Wirkungsdauer der zugewanderten Handwerker ein. Das offenbar früheste Werk in den Marken, die Pietà von Jesi (Nr. 27), geht deutlich aus dem alpenländischen Typus von Treviso, Verona oder Pieve di Cadore hervor und wird im Hinblick auf das Datum der Gruppe von Treviso wohl auf etwa 1420 anzusetzen sein. Anderseits zeigt die Gruppe von Amandola (Nr. 1), vor der einst der Selige Antonio Migliorati gebetet hat (s. o. S. 55 f.), Spuren einer technischen und künstlerischen Verwilderung, wie sie nur bei abgegriffenen, späten und verbrauchten Werkstattypen zu begegnen pflegt. Sicher gehört sie an das Ende der deutschen Vesperbildproduktion in dieser Gegend. Nun steht unglücklicherweise das Todesjahr des 1355 geborenen Antonio Migliorati nicht fest. In der Literatur des Augustinerordens wird es mit 1419, 1430 und 1450 angegeben. In der einzigen uns erreichbaren Lebensbeschreibung[104] entscheidet sich Dom. Valvasori für das späteste dieser Daten, und auch eine kunstgeschichtliche Erwägung wird zu diesem Ergebnis führen. Wenn die Gruppe schon vor dem Tode des Seligen in Amandola stand, so ist die „deutsche Werkstatt in der Gegend von Ascoli" etwa ein knappes Menschenalter tätig gewesen. Die Jahrhundertmitte wurde auch hier also offenbar nicht mehr überschritten.

[104] Secoli Agostiniani overo historia generale del s. ordine eremitano. Bd. VI. Bologna 1680. S. 791 ff.

IV. DIE AUFNAHME DES PLASTISCHEN VESPERBILDES IN DIE ITALIENISCHE KUNST

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts scheinen, von wenigen lokalen Ausnahmen abgesehen, deutsche Vesperbilder in Italien nicht mehr geschaffen worden zu sein. Bis zu dieser Zeit aber hatten sie nur ganz selten einmal bei italienischen Bildhauern Beachtung gefunden. Denn die einzelnen Werke, die wir in Südtirol und Umbrien als italienische Nachschöpfungen zu erkennen glaubten, gehören ja durchaus in den Bereich einer provinziellen Volkskunst, und auch jener Nachfolger des deutschen Riminimeisters, der das Alabasterbild im Louvre schuf, bleibt im Dunkel eines genossenschaftlichen Werkstattschaffens verborgen. In der großen Plastik der italienischen Frührenaissance, zumal in der toskanischen, fand das Thema der einsamen Marienklage keinen Eingang, und die Zeitgenossen Ghibertis wie Donatellos[105] scheinen achtlos an diesem neuen Typus des Andachtsbildes als einer Gruppenbildung, die ihnen nicht entsprach, vorbeigegangen zu sein. Im Grunde ändert sich daran auch in der zweiten Jahrhunderthälfte nichts. Weder Michelozzo noch die Robbia, weder Mino noch Verocchio gehen auf das Thema ein, und der immer schwächer werdende nordische Einstrom scheint sich jetzt vollends zu gabeln. Er fließt in der Volkskunst unterirdisch noch eine Weile fort, um schließlich, wie wir sehen werden (s. u. S. 104f.), in die erstarrenden Gewässer der Ikonen- und Devotionalienmalerei zu münden. In der großen Kunst aber bleibt es ein ganz schmaler Weg, der von den nordischen Bildwerken zu der edlen, klassisch italienischen Lösung führt.

Nur in Oberitalien, also dort, wo die meisten und besten deutschen Gruppen standen, sehen wir überhaupt Ansätze zu einer weiteren Auseinandersetzung mit dem fremden Vorbild. So geht um 1460 ein Tonbildner aus der Gegend von *Cremona* etwa in der Richtung weiter, die Egidius von Padua gewiesen hatte. Seine derbe Gruppe in gebranntem Ton, die in die Frankfurter Städtische Galerie gelangte und aus *San Savino* bei Cremona stammen soll (Abb. 61), folgt zunächst auch in ihren Abmessungen den deutschen Werken, denn sie bewahrt jenes Format der etwa halben Lebensgröße[106], das für die nordischen Vesperbilder der ersten Jahrhunderthälfte üblich war. Ein solches Werk vom „horizontalen Typus" liegt ohne Zweifel der Cremoneser Arbeit noch zugrunde, und auch der lombardische Meister scheut die derben Wirkungen nicht, mit denen sich die deutschen Bildhauer seit etwa 1430 gegen die schöne Konvention des weichen Stiles gewandt hatten. Maria ist ein altes häßliches Weib mit schmerzverzerrten Zügen, und ihr Gewand ist nicht mehr danach angelegt, durch einen melodischen Fall seiner Stoffmassen ihre Klage mildernd zu begleiten. Mit ein paar flüchtigen Spachtelstrichen werden die Falten auf der Brust angedeutet, das übrige bleibt vollends derb und summarisch. Auch bei einer so wenig bedeutenden italienischen Arbeit bewährt sich aber sogleich, was das frühe italienische Pietàrelief von Reggio ahnen ließ: Die Veränderungen, die der Italiener vornimmt, bewegen sich ganz in der gleichen Richtung, die sich dort schon andeutete: Die feierlich thronende Madonna soll über die leidende, in sich zusammensinkende triumphieren. So wird die Neigung ihres tränenschweren Hauptes völlig unterdrückt und eine symmetrische Frontalität der Gruppe zurückgewonnen. Von

[105] Der Verfasser kann sich *nicht* davon überzeugen, daß wir in den Pietàreliefs des Donatello, wie etwa dem Londoner, eine Auseinandersetzung mit dem nordischen Vesperbilde zu erkennen haben, weder mittel- noch unmittelbar. Denn auch die gemalten sienesischen Darstellungen der einsamen Pietà mußten wir ja für selbständige italienische Erfindungen halten. (S. o. S. 12.) Vgl. Hans Kauffmann, Donatello. Berlin 1935. S. 183 u. Taf. 254.

[106] Höhe 75 cm.

Abb. 61. Frankfurt, Städt. Galerie. Oberitalien. Meister um 1460

einem diagonalen Ablauf der Ausdruckskurve bleibt keine Spur. Die Knie der Mutter kommen wieder auf gleiche Höhe zu stehen, und daß sie sich in einer durchaus unschönen Weite spreizen, das wird zugunsten einer statisch sicheren Bettung des Leichnams in Kauf genommen. Der tote Körper lagert weniger starr in ihrem Schoße als bei den deutschen Gruppen, er droht schlaff zusammenzusinken, und so legt sich die Rechte der Mutter nicht mehr unter Hals oder Schultern, sondern sie holt gleichsam bergend das absinkende Haupt in den Umriß der Gruppe zurück. Denn deren Geschlossenheit im Aufbau ist ein Ziel, dem schon dieser Italiener folgerichtig entgegenstrebt.

Etwa ein Jahrzehnt später geht ein oberitalienischer Meister mit monumentaleren Ansprüchen an die gleiche Aufgabe heran. In der Engelsburg zu Rom steht eine wenig unterlebensgroße, einsame Pietàgruppe in gebranntem Ton, die wohl mit Recht dem bolognesischen Bildhauer Niccolò dell' Arca zugeschrieben wird (Abb. 62). Denn zwar nicht im Pathos, wohl aber im Schnitt der Züge und im Stil gewisser Faltenlagen stimmt sie eng mit der leidenschaftlich erregten Beweinungsgruppe in S. Maria della Vita zu Bologna überein, die als ein Werk des „Nikolaus von Apulien" aus dem Jahre 1463 bezeichnet ist. Noch ein weiterer Umstand spricht dafür, die römische Tongruppe dem Niccolò selbst zu geben[107]: denn das Lebenswerk, dem er seinen Beinamen verdankt, die Arca di San Domenico, steht ja in der gleichen Kirche, die in einer Seitenkapelle das deutsche Vesperbild des 14. Jahrhunderts beherbergt (Nr. 12), und eine gewisse Verwandtschaft ist, wenn nicht im Aufbau, so doch z. B. in der Modellierung des Christuskopfes nicht zu verkennen. Freilich müssen auch noch andere deutsche Gruppen dem Meister bekannt gewesen sein, ohne die weder die gesamte Anlage noch gewisse Einzelzüge zu erklären sind. Die starre horizontale Lage, die ja bei den deutschen Gruppen oft das italienische Empfinden abstößt, würde bei einer reinen Neuerfindung kaum freiwillig gewählt worden sein; auch die Näherung der drei Hände klingt an die alpenländischen Werke an, und selbst gewisse Eigenheiten der „horizontalen" Stilisierung, wie die wagrecht auf den Schultern liegende Haarlocke Christi, weisen auf die fremden Vorbilder hin (vgl. Venzone Nr. 57, Abb. 22).

Das fremde Formengut ist nun aber in einer so sicheren und folgerichtigen Weise verarbeitet worden, daß gerade der deutsche Betrachter den italienischen Ausdruck des Werkes als den entscheidenden empfinden wird. Auch der bolognesische Künstler nimmt die gleichen Veränderungen wie sein cremonesischer Landsmann vor, aber er geht noch weiter. Der Leichnam wird auf einer noch breiteren Basis unterstützt, denn wenigstens für das Auge wird er da, wo er über das Knie

[107] Vgl. Mariano Borgatti, il Mausoleo d'Adriano e Castello S. Angelo in Roma. Roma 1929. S. 154.

Abb. 62. Rom, Engelsburg, Niccolò dell'Arca (?)

der Mutter herausragt, durch eine Volute von federnder Biegsamkeit unterfangen, die zugleich symmetrisch den senkrecht herabfallenden Füßen Christi entspricht. Im Sinne eines möglichst geschlossenen Umrisses wird aber auch die Ausladung der Gruppe überhaupt eingeschränkt, ohne daß freilich die neu gefundene Lösung schon als glücklich empfunden werden kann. Denn nun ragt nur noch der Kopf des Heilands über den Gesamtkontur hinaus, und dadurch wird der Eindruck einer gewissen Verwundbarkeit eher verstärkt als gemindert. Nun tritt der Leichnam nicht mehr mit den Schultern, sondern mit dem zarten Halse aus dem Schutze des mütterlichen Umrisses hervor, und man glaubt zu ahnen, daß eine vollkommene Lösung erst dann erreicht sein wird, wenn auch der Kopf des Sohnes in den Gesamtumfang der Gruppe mit eingeborgen ist. Jede Gebärde des Schmerzes, die den geschlossenen Aufbau der Gruppe stören könnte, ist dieser trauernden Mutter versagt. Streng und knapp wird ihr Gesicht von Kopftuch und Mantel umschlossen, und eine straffe Form verwehrt ihrer Klage jeden befreienden Ausbruch. Schneidend

Abb. 63. Florenz, S. Felice in Piazza. Florentiner Meister des 16. Jh.

scharfe, glatte Mantelsäume vergegenwärtigen das messerscharfe Weh, und nur in den Falten über den Knien verrät sich etwas von dem wühlenden Schmerz, der in sich selbst zurückzusinken scheint. So wird die Marienklage, wie sie das vom Gram geschärfte Antlitz wortlos ausspricht, in der Auffassung dieses Künstlers zu einer strengen, stummen Haltung, sie erstarrt zu einer zuständlichen, ja gleichsam gefrorenen Form, in der alle weiche Empfindung erstorben ist.

Noch einmal erinnert uns diese Gruppe daran, wie schwer es ist, „*den* Italiener" zu erkennen. Nur bei einer Betrachtung aus sehr großer Ferne, wie sie auch hier bisweilen geboten war, schließen sich gewisse Eigenschaften eines Volkes zu einem typischen Gesamtbilde zusammen, das sich dann in der Regel bestätigt. Aber bei diesem Blick aus der Ferne müssen alle feineren Eigenheiten der Binnenzeichnung undeutlich werden. Das gleiche Volk, ja wohl sicher der gleiche Meister arbeitete im Zeitraum weniger Jahre die beiden Gruppen, von denen die eine in wilder, hemmungsloser Leidenschaft zerrissen ist, die andere aber alle Klage und allen Schmerz in die gebändigte und geschlossene Form zwingt. Schon das eine Volk allein vereinigt in sich also die Spannung zwischen den Extremen, und so werden wir gut tun, deutsches und italienisches Kunstschaffen nicht auf allzu einfache Antithesen zu zwingen.

Um die Wende zum 16. Jahrhundert scheint sich der Vorgang jener Übernahme noch dadurch zu komplizieren, daß nun das Vesperbild auch in einer anderen Fassung nach Italien dringt, die sich, wohl auf Grund deutscher Vorbilder, in Burgund und Frankreich ausgebildet hatte. Auch in Florenz lernt man jetzt den Typus kennen, der den des weichen Stiles ablöste und der sich, zuerst in den „Heures de Turin" auftauchend, vom Westen her seit den sechziger Jahren auch in Deutschland ausbreitete. Der Leichnam Christi liegt erbarmungswürdig in flacher, korbbogenartiger Krümmung auf dem Schoße der Mutter, sein rechter Arm hängt willenlos herab, und die Beine, die nur noch leicht den Boden berühren, überkreuzen sich fast tänzerisch an den Knöcheln. Eine Pietà von dieser Gestalt bildet die Mittelgruppe einer vierfigurigen Beweinung, die wohl im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts von Giovanni della Robbia für *San Felice in Piazza* zu Florenz (Abb. 63) geschaffen wurde[108]. Der Ausdruckswert dieser Erfindung, die dem späteren 15. Jahrhundert etwas von der herben Strenge des 14. zurückgab, wird von dem Florentiner dadurch zugleich gesteigert und entheiligt, daß eine naturalistische Bemalung die Leidensmale des Herrn in krasser Weise hervorhebt, und daß sein Haar in wirren Strähnen zu Boden hängt. Ging bisher die italienische Umformung meist dahin, dem Heiland des Vesperbildes die Hoheit

[108] Zuschreibung von W. von Bode, in: Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin 1921. 4. Auflage. S. 321ff.

des Überwinders zu verleihen, so hat Giovanni della Robbia ein gerade entgegengesetztes Verlangen: Das Entsetzen vor der blutigen Leiche soll den Betrachter schütteln. Im Kerne aber bleibt das nordische Vorbild unverändert, und so läge die Annahme nahe, es seien hier deutsche Gruppen wie die von Hedelfingen (1471) oder die etwas jüngere von Tegernsee schließlich doch noch in Florenz bekanntgeworden. Soweit wir aber den Bestand übersehen, sind ja die Typen der deutschen Spätgotik nicht mehr nach Italien gedrungen, und daher dürfen wir die Möglichkeit eines unmittelbaren Austausches mit Burgund nicht von der Hand weisen[109].

Abb. 64. London, Victoria & Albert Museum. Giovanni Minelli zugeschrieben

Aus einer anderen Wurzel endlich ist der ausdrucksvolle Naturalismus eines paduanischen Pietàreliefs zu verstehen, das wohl mit Recht dem Giovanni Minelli zugewiesen wird[110]. Hier werden – gegen 1500 – letzte Folgerungen aus Donatellos Spätstil, dem Stile der Bronzekanzeln von San Lorenzo gezogen, und eine solche Tendenz mußte den Künstler unwillkürlich für Lösungen der nordischen Spätgotik empfänglich machen. So findet sich denn in dem Werke keine Spur von den beiden Paduaner Vesperbildern des weichen Stiles; ja die seltsam eckige Brechung des Leichnams, der vom Schoße Mariens herabzugleiten droht, ist wohl nur noch im allgemeineren Sinne der nordischen Auffassung verwandt. Es wäre schwer, vergleichbare Vorbilder zu nennen. Wir stehen eben in den Jahrzehnten, in denen Italien auch für die einsame Marienklage seine ganz eigenen Lösungen findet (Abb. 64).

Unter den Aufgaben, die dieser Untersuchung gestellt waren, ist es die letzte, aber nicht die leichteste, mit besonnenem Blick die Grenze zu erkennen, vor der wir mit unserem Fragen innehalten. Schon für die Generation der Meister, die zwischen 1460 und 1500 die hier zuletzt besprochenen Gruppen schufen, erlosch allmählich die Bedeutung der deutschen Vorbilder. Einzelne Nachzügler, die ihnen im 16. Jahrhundert noch folgen, wie Giovanni della Robbia, ändern nichts an dieser Tatsache. Die typengeschichtliche Abhängigkeit von einem fremden Kunstkreis hört auf, das Wesen des Kunstwerkes entscheidend zu bestimmen. So sehen wir jetzt das Thema auch der einsamen Pietà in die Hand großer italienischer Meister übergehen, und bald sollte der größte unter ihnen zeigen, welch edlen Händen sie damit anvertraut war.

[109] Eine wohl aus der Emilia stammende Tongruppe dieses Korbbogen-Typus steht in der Cà d'oro zu Venedig. Katalog v. Vittorio Moschini 1929. S. 32. Phot. Böhm u. Fiorentini.

[110] Bronzerelief im Victoria and Albert Museum zu London.

V. DIE KÜNSTLER UND IHRE AUFTRAGGEBER

Unsere Frage nach der Entstehung und Bedeutung der deutschen Vesperbilder in Italien durften wir zunächst als eine rein kunstgeschichtliche Frage stellen. Als solche wurde sie begründet und als solche soll sie auch im wesentlichen beantwortet werden. Doch gerade in Italien werden wir eher als in der Heimat gewahr, wie eng ein solches, zunächst rein kunstgeschichtliches Problem mit den Geschicken des gesamten eigenen Volkstums verknüpft ist, und so sei hier wenigstens noch angedeutet, inwieweit unser Problem mit dem der deutschen Kulturleistung außerhalb der Reichsgrenzen überhaupt zusammenhängt.

Die Wanderung über die Alpen war nicht ein Vorrecht der deutschen Maler und Schnitzer allein. Sie bildeten vielmehr nur eine kleine Schar in dem immer wachsenden Aufgebot deutscher Handwerker, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in einer friedlichen Völkerwanderung gen Süden zogen. Ja die großen Scharen der deutschen Weber und Schuster, der Sattler und Bäcker, die z. T. vielleicht als Opfer der sozialen Kämpfe in den Stadtgemeinden des 14. Jahrhunderts in die Fremde abgedrängt[111] wurden, eilten vielfach den Künstlern voraus und bildeten dann in dem fremden Lande den ersten sicheren Kreis ihrer Auftraggeber. Der Zustrom wie auch die Rückwanderung der deutschen Kunsthandwerker ist jedenfalls in einer geheimnisvollen Weise mit der Wanderung in den anderen Gewerben verbunden; und wenn z. B. auch die deutschen Weber sich gegen 1400 in Florenz zu ganzen Kolonien zusammenschlossen, in der zweiten Jahrhunderthälfte aber Schritt für Schritt wieder zurückgedrängt wurden, so kann es ja kein Zufall sein, daß Blüte und Verfall ihrer Wirksamkeit zeitlich genau mit dem der deutschen Künstler zusammentrifft. Der „historische Ort", an dem ein deutsches Kunstschaffen in Italien möglich wurde, bedarf also noch einer genaueren Bestimmung: wir suchten ihn zunächst da, wo sich das deutsche und das italienische Formgefühl vorübergehend einmal nahe berührten (s. o. S. 21f.), und zweifellos liegen hier auch die tieferen Gründe, die den Austausch ermöglichten. Aber es wäre doch eine falsche Vorstellung von der Immanenz der künstlerischen Entwicklung, wenn man verkennen wollte, daß eine solche Erklärung aus einer Dimension allein noch nicht genügt, um die Kluft zwischen Deutschland und Italien zu überbrücken. Suchen wir also, noch immer im Bereiche der Abstraktion verharrend, jene Erscheinung wenigstens aus zwei Erkenntniskreisen zu verstehen, so läge ihr „historischer Ort" da, wo sich die Linie eines eigenwüchsig künstlerischen Strebens mit der anderen Linie der Veränderungen im sozialen Gefüge des eigenen Volkes überschneiden.

Wir wollen daher hier versuchen, den deutschen Künstler, wie er im 15. Jahrhundert in Italien anzutreffen ist, auch in seinen sozialen Bindungen als das Glied in der großen Gemeinschaft aller Deutschen und als deren Vertreter in der fremden Welt zu erkennen. Unter den Gründen, die ihn zu seiner Wanderung antrieben, gab es einige, und gewiß sehr zwingende, die ihm mit den Handwerkern aus den anderen Gewerben gemeinsam waren, und so geht seine vorurteilslose Freizügigkeit nicht hervor aus einer hohen Idee von der völkerverbindenden Sendung der Kunst, sondern sie wird von seinem ganzen Stande geteilt. Von dieser Beweglichkeit des deutschen Handwerkers um die Wende des 15. Jahrhunderts bekommt man einen hohen Begriff, wenn man einmal die Akten der deutschen Handwerksbruderschaften in Italien durchsieht und das unablässige Kommen und Gehen deutscher Weber und Bäcker, deutscher Schankwirte, Sattler, Seidensticker und Woll-

[111] Vgl. zu diesem ganzen Abschnitt die Arbeit von A. Doren: Deutsche Handwerker und Handwerksbruderschaften im mittelalterlichen Italien. Berlin 1903.

kämmer und endlich auch deutscher Steinmetzen, Goldschläger oder Bauarbeiter verfolgt. Auch die Funde auf unserem eigenen engen Gebiete lehrten das ja schon deutlich. Die gleiche Erfindung einer alpenländischen Werkstatt wurde durch wandernde Meister nach dem Norden und Süden an Orte getragen, die weit über tausend Kilometer auseinanderliegen: Das Vesperbild von Neumark in Westpreußen ist dem von S. Giustina zu Padua so nahe verwandt, daß man nur ungern auf die Annahme des gleichen Meisters verzichtet, und die herrliche Gruppe der gleichen Zeit in Hermannstadt (Siebenbürgen) gibt uns einen Begriff von der Reichweite dieses Strebens nach dem Osten. Wir sind geneigt, in solchem Schweifen durch die Weiten Europas einen eigentümlich deutschen Zug zu erkennen, und in der Tat finden wir es selten, daß der Besuch der deutschen Meister erwidert wird. Nur gelegentlich kommt es zu einem Austausch zwischen Deutschland und Italien: Wie der Lübecker Steinmetz Johannes Biomen 1476 in den Abruzzen arbeitete (s. o. S. 49), so erlernte vierzig Jahre früher der Florentiner Francischo Dominici Livi de Ghanbasso in Lübeck die Glasmalerei[112], sobald man ihn aber für den Florentiner Dom zurückgewinnen konnte, berief man ihn nach Hause, und die in der Fremde, in der „Alamannia bassa" gewonnenen Erfahrungen kamen schließlich doch der Vaterstadt zugute. Bei den Deutschen dagegen spüren wir oft genug die Lust, sich an die Fremde zu verschwenden, und oft genug sind wir auch Zeugen, wie sie innerhalb zweier Generationen in dem fremden Volkstum aufgehen.

Fragt man nun, welche deutschen Kunstlandschaften von dieser Wanderlust ergriffen wurden und woher die Meister überwiegend kamen[113], so bestätigt sich der reiche und vielgestaltige Eindruck, den wir allein aus der Betrachtung der Vesperbilder schon gewannen. Mit Sicherheit konnten wir das Salzburger Land und Niederösterreich (Wiener Neustadt) als Herkunftsorte erweisen, mit guten Gründen an den Mittel- oder Niederrhein und Schwaben denken. Greift man nun vollends hinein in den großen und hier noch nicht besprochenen Bestand anderer deutscher Bildwerke in Italien, vor allem aber in die Fülle der erhaltenen Urkunden über deutsche Maler, Schnitzer und Goldschmiede, so ergibt sich alsbald die Feststellung: Nicht etwa nur die an Italien grenzenden Landschaften, Tirol oder Kärnten sandten ihre Söhne über die Berge, sondern die Wanderungen nach dem Süden waren, ohne jeglichen einheitlichen Plan, eine der ganzen deutschen Nation gemeinsame Angelegenheit. Freilich überwiegen die oberdeutschen Meister durchaus an Zahl wie an künstlerischer Bedeutung. Da kommen als Baumeister der Kärntner Erhard von Villach nach Cividale, und der Steiermärker Johann Nexemberger aus Graz, der 1483 mit zehn Gesellen in die Mailänder Dombauhütte einzieht. Aus Wiener Neustadt stammt der Bildhauer, dessen persönliche Schicksale in Padua uns am genauesten vertraut sind, Meister Egidius, aus Wien selbst der Steinmetz Peter (Mailand 1393) und der Schnitzer Urban. Tirol entsendet den Michael von Bruneck (Udine 1534) und den Innsbrucker Schnitzer Ventura „von Yspurg", der 1460 von Venedig aus einen Schnitzaltar für eine Kirche in den Abruzzen liefert. Sehr häufig begegnet uns der Name Leonhard, der gewöhnlich zu „Lunardo" oder „Lardo tedesco" entstellt wird und wohl meist auf Bayern hinweist. Sicher ein Sohn dieses Landes ist jedenfalls Leonardo di Baviera (1464 Udine), und auch einzelne bayerische Städte werden genannt: ein Georg, Sohn des Tristan von Passau, arbeitet 1432 in Udine, der Bildhauer Walther von München wandert von Mailand über Orvieto nach den Abruzzen, um schließlich als „Gualterius

[112] Gaye, G., Carteggio inedito d'artisti . . . II. Firenze 1840. S. 441 ff.

[113] Auch die nur allgemeinen Angaben von der deutschen Herkunft wechseln beständig, wenigstens in der Schreibweise: so begegnen uns Meister de alemanea / Alemagna / Allamania / Alemannia / Alemania / alimangia /; Magna bassa / Alemanea inferiore / Hostarico (= Österreich). Die Beiworte der deutschen Herkunft sind u. a.: teutonico / teotonicus / tedesco / todesco / alemannus / halemanus.

Alemannus" in Aquila und Sulmona aufzutauchen. Ein Stephan, Sohn des Nikolaus von Traunstein, macht 1449 in Venedig sein Testament, und als dessen Vollstrecker ernennt er den Leonhard von Salzburg, einen Schnitzer aus der alten erzbischöflichen Kunststadt, deren wandernde Meister wir ja in ganz Oberitalien wiederfanden. Merkwürdig spät erst treten die Nürnberger Bildhauer auf den Plan, doch mag das an unserer lückenhaften Überlieferung liegen, und manch einer der in venezianischer Rechtschreibung bis zur Unkenntlichkeit entstellten Namen mag noch einer deutschen Kunststätte gehören, deren Meister wir in Italien vermissen. Magister Sixtus von Nürnberg, Sohn des Heinrich „Syrius", schnitzt 1500 die hölzerne Reiterstatue des Colleoni für S. Maria Maggiore in Bergamo, und fordert dadurch zu einem sehr unrühmlichen Vergleich seiner Leistung mit Verrocchios ehernem Reiterdenkmal auf. Als in der gleichen Zeit ein wirklich meisterliches Stück der nürnbergischen Schnitzerkunst nach Florenz gelangte, die Rochusstatue des Veit Stoß in der Annunziata[114], da verwechselten die Einheimischen bald den Meister aus Franken mit einem Franzosen, und so bestaunt Vasari das „Wunderwerk in Holz" als eine Arbeit des „Janni francese" (s. o. S. 28). – Die großen süddeutschen Dombaumeister, deren Rat man in Mailand einholte, werden gelegentlich nicht nach ihrer Heimat, sondern nach der Bauhütte benannt, aus der sie hervorgingen: Hans von Freiburg ist 1391 am Mailänder Dom tätig, Ulrich von Ulm, d. h. der große Ulrich von Ensingen und „Henricus de Gamundia", Heinrich Parler von Gmünd, werden im gleichen Jahre dorthin berufen. Ein „Vincenzo Fur" aus Straßburg endlich beteiligt sich 1483/84 an dem letzten geschlossenen Einsatz deutscher Arbeitskräfte in dieser Bauhütte. Köln entsendet vor allem seine Goldschmiede in den Süden. Denn in dieser Kunst ragte ja der geheimnisvolle Meister Gusmin hervor, von dem Ghiberti staunend berichtet, Bartholomäus von Köln wirkt 1405 in Mailand, Meister Peter ebendort im Jahre 1466, und „Giovanni Léon" 1472 in Venedig. Damit nähern wir uns nun dem niederdeutschen Gebiete, das weniger seine Künstler als seine Weber und Färber nach Italien entsandte. Immerhin begegnen wir doch gelegentlich jenem schon genannten Meister Johann Biomen von Lübeck (Caramanico 1476), in Treviso einem Maler Dietrich de Grim, castro in Alemanea inferiori, dessen niederdeutscher Heimatsort nicht zu enträtseln ist, und in Mailand 1483 einem Steinmetzen Storebecher, der in richtiger Wiedergabe wohl den Namen des großen Seeräubers Störtebecker trug. Ja auch das deutsche Kolonialland im Osten wird von der allgemeinen Bewegung ergriffen, und während Meister aus Mitteldeutschland seltsamerweise fast ganz fehlen, werden nicht selten solche aus Preußen genannt: so Peter „de Prussia", dessen Sohn Hans 1439 als Maler in Udine wirkte[115], und der Kunststicker Matthäus Nikolaus, der 1448 in Siena die Arbeit von gestickten Altardecken übernimmt[116]. Selbst die fernen Vorposten des deutschen Volkstums im Osten, die siebenbürgischen Gemeinden, bleiben mit der Heimat dadurch verbunden, daß ihre wandernden Meister in anderen auslandsdeutschen Siedlungen tätig sind. Denn der Maler und Schnitzer Stefano di Settecastelli, der von 1448–65 in Udine wirkte, war ja gewiß kein Magyare; schon seine enge Zusammenarbeit mit dem Deutschen Leonhard Thanner spricht dagegen, und seitdem uns das Bewußtsein von der deutschen Kunst in Siebenbürgen wiedergeschenkt worden ist[117], kennen wir ja auch den fruchtbaren Boden, aus dem seine Kunst erwachsen konnte.

[114] Vgl. H. Voß, Zwei unerkannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen. Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XXIX, 1908. S. 20ff.

[115] Joppi, Contributo quarto ... S. 45.

[116] G. Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Senese II. S. 249ff.

[117] Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, im Auftrag der Deutschen Akademie herausgegeben von Victor Roth, bearbeitet von C. Theodor Müller, Alexander Freiherr von Reitzenstein, Heinz Rosemann, mit einem Vorwort von Wilhelm Pinder. Berlin 1934.

Ein ganzes Volk also finden wir in seinen rührigsten und tatenfrohesten Vertretern auf der Wanderschaft, und doch lag ihrem Vorgehen nicht die geringste Verabredung und daher nicht der einfachste Plan einer „Invasion" zugrunde. Die anderen Handwerker schlossen sich wohl gelegentlich in Italien zu Genossenschaften mit wirtschaftlichen Zielen zusammen, niemals aber die deutschen *Künstler*, und so verlor ihre Anwesenheit für das Gastvolk alles Bedrohliche. Freilich war das Ziel ihrer Wanderschaft darum nicht das ideale des heutigen Italienfahrers, denn es lag weder im Bereich des Glaubens noch in dem der Bildung. Nur selten betraten sie, wie etwa Meister Bertram um 1390 und Rogier van der Weyden 1450, als Pilger die heiligen Stätten Italiens. Denn in der Zeit des größten Zustromes, rund um das Jubiläumsjahr 1400, war ja das von zwei schismatischen Priestern beanspruchte Papsttum kein geeigneter Sammelpunkt für ein echtes geistliches Verlangen; ein großer Teil Deutschlands hielt ja ohnehin zu dem Gegner in Avignon, und die Zahl der deutschen Meister, die bis Rom gelangten, war bis zur Wiedergeburt des Papsttums verschwindend klein. Die meisten mögen den herkömmlichen Weg gezogen sein, dem auch Albrecht Dürer noch folgte: über Trient nach Venedig, und von dort aus in die Terra ferma, in der man sich dann alsbald niederzulassen strebte. Aber eben jenes große, ahnende Verlangen nach einem neuen, vollkommenen Ideal, das erst den jungen, dann den reifen Dürer in den Süden trieb, kann in jenen deutschen Meistern um 1400 noch nicht lebendig gewesen sein. Italien war für sie nicht das klassische Land, nicht das Land der Antike, die ihnen ein reineres Bild ihres Menschentums erschloß, sondern sie betrachteten es ganz ohne Sehnsucht, mit einer ungebrochenen Nüchternheit als das Land, das ihnen den Lebensraum gewähren konnte, der ihnen in der Heimat zu eng geworden war.

So waren die Stätten, denen sie zustrebten, nicht die der Antike, nicht die der großen Bildungsmächte, sondern zunächst die großen Welthandelsplätze wie Venedig und Mailand, in denen der neu ankommende Meister bei den dort ansässigen Landsleuten einen ersten vorläufigen Rückhalt erwarten durfte. Das rege Treiben der deutschen Kaufleute in Venedig, die in dem Fondaco dei Tedeschi einen Mittelpunkt für ihren Warenverkehr gefunden hatten, steht uns heute in einer groß angelegten Studie lebendig vor Augen[118]: in zahlreichen Bruderschaften hatten sich die Angehörigen der einzelnen Gewerbe zusammengeschlossen, eine jede von ihnen suchte sich alsbald einen Altar in einer der großen Kirchen der Stadt zu sichern (s. u. S. 92), und so konnte auch der deutsche Maler und Schnitzer seine Arbeit finden. Das kurze Verzeichnis der deutschen Künstler in Venedig, das hier zusammengestellt werden kann, beweist, daß es immerhin einigen Meistern gelang, sich längere Zeit hier zu behaupten. Leicht mag ihnen das nicht geworden sein, denn sie mußten ja von selbst in einen wirtschaftlichen Kampf mit den örtlichen Zünften geraten, der nur mit ihrer Unterwerfung unter den Zwang der Zunft oder mit ihrer Vertreibung enden konnte. Wenn wir bedenken, daß selbst ein Brunellesco in den entscheidenden Jahren seines Florentiner Kuppelbaues plötzlich verhaftet werden konnte (1434), weil er nach der Ansicht der Consoli dell' Arte dei maestri als Goldschmied nicht in Stein bauen durfte, ohne auch ihnen die gebührenden Abgaben zu entrichten[119] – wenn also auch einer der größten einheimischen Künstler in solche Fesseln geschlagen wurde, so wird man die Fremden kaum geschont haben, sofern man ihrer nicht in besonderen Fällen bedurfte, und sicher mußten sie sich dem Zwang der örtlichen Zünfte schließlich immer fügen.

[118] H. Simonsfeld, Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venezianischen Handelsbeziehungen. 2 Bände. Stuttgart 1887.

[119] Vasari-Milanesi II. S. 362, Anm. 1.

Vielleicht war das der Grund, der sie veranlaßte, aus den großen Städten so oft in die kleineren auszuweichen, wo sie elastischere Arbeitsverhältnisse fanden und wo man ihr Wirken nicht als einen störenden Wettbewerb ansah. Wohl blieben viele deutsche Meister in Mailand oder Padua; ja in Venedig wie in Ferrara bildeten sie durch ihre große Zahl sogar förmlich ein stilgeschichtlich retardierendes Element, das der Stadt noch lange ein nordisch gotisches Gepräge erhielt, als Mittelitalien diese Stufe schon hinter sich gelassen hatte[120]. Aber häufiger noch treffen wir sie in den kleineren Landstädten, in denen sie der Gewalt der Zünfte entzogen waren: in Udine oder Cividale, in Treviso und Bergamo, in Cingoli, Aquila oder Sulmona. Hier erwarben sie nicht selten das Bürgerrecht; und hatten sie hier den Lebensraum gefunden, den ihnen die Heimat so oft versagen mußte, so strebten sie nicht mehr dorthin zurück. Denn wir dürfen diese Wanderungen deutscher Meister ja nicht verwechseln mit den Gesellenfahrten, wie die Handwerksordnung sie später forderte und wie Dürer sie in das Elsaß unternahm. Ihr Ziel ist vielmehr die Ansiedlung in der Fremde[121], und ist die gelungen, so sind sie nicht mehr bestrebt, dort dauernd die Rolle des Fremdlings zu spielen. Der schon so oft genannte Meister Egidius in Padua zeigt uns das deutlich: seit 1422 ist er dort nachweisbar, und die erste Urkunde, die seinen Namen nennt, handelt bezeichnenderweise von Geschäften mit einem Deutschen. Dann aber stellen italienische Auftraggeber sich ein: Für die Michaelskapelle bei San Leonino in Padua bestellt Benvenuto Bazioli die schöne Michaelstatue von 1425 (Abb. 32), der Bäcker Bartolommeo folgt 1429 mit seiner Pietà von S. Sofia, und schon 1430 kann sich Egidius ein Stück Rebengelände erwerben. Das aber bedeutet nun die Niederlassung auf italienischem Boden im eigentlichen Sinne. Bald heiratet der Deutsche die Tochter eines italienischen Handwerkers, und nun folgen Aufträge von immer größerem Umfang, bis der Meister um 1438 in Padua stirbt. Auch andere deutsche Künstler aus dem engen Kreise, den wir übersehen können, heirateten italienische Frauen: so der Schnitzer und Maler Georg von Salzburg, der 1446 in Udine tätig war. Donna Serafina gebar ihm einen Sohn Georg, der ebenfalls wieder Schnitzer wurde, und aus solchen Ehen mögen die Bildhauer mit der seltsam verdoppelten Stammeszugehörigkeit hervorgegangen sein wie Pietro d'Arezzo tedesco[122], also wohl der Sohn eines in Arezzo ansässigen Deutschen, oder Piero di Giovanni Tedesco, der Sohn „Johanns des Deutschen", der das Südportal des Florentiner Domes schuf. Eben dieses Werk aber kann nur in der Geschichte der italienischen Kunst seinen Platz finden, denn der deutschen gehört es keinesfalls an, und offenbar hat sich das deutsche Erbe in solchen Familien rasch erschöpft. Wo die Erhaltung des eigenen Volkstums zugleich eine Frage des wirtschaftlichen Kampfes war, wie bei der geschlossenen Bruderschaft der deutschen Ballenbinder in Venedig, da suchte man die Heiraten deutscher Gesellen mit italienischen Frauen durch feste Satzungen zu hindern. Die niemals organisierten Maler und Schnitzer aber, die weit im Lande verstreut als Einzelne wirkten, mußten mit ihren Söhnen und Enkeln bald in dem fremden Volkstum aufgehen.

Wir haben in dieser Weise sowohl die deutschen Vesperbilder wie auch die Dokumente sprechen lassen müssen, denn wir sind ja in der ganz seltsamen Lage, auf der einen Seite sehr viele und schöne deutsche Werke, auf der anderen ebensoviele Urkunden über deutsche Meister zu besitzen, ohne daß es, von wenigen Fällen abgesehen, möglich wäre, sie miteinander in Verbindung zu bringen.

[120] Paoletti a. a. O. I, S. 87; s. o. S. 6.

[121] Wie es in einer auslandsdeutschen Schnitzerwerkstatt um 1440 aussah, das zeigt uns der Nachlaß des Meisters Pietro di Alemagna in Udine. Vgl. Dokumentenanhang Nr. III.

[122] Vielleicht auch „Arrigo" zu lesen!

Und gerade diese Urkunden zeugen nun auch noch entschiedener als jene Vesperbilder selbst gegen eine Annahme, die sich in der deutschen Kunstgeschichte langsam zu einer vertrauten Vorstellung verdichtet hat: gegen die Annahme eines wohlorganisierten deutschen Kunstexportes nach dem Süden. Als man zuerst bemerkte, daß deutsche Vesperbilder und „schöne Madonnen" von unverkennbar gleichem Typ an weit voneinander entfernten Orten zu finden sind, da suchte man sich das als den Versand einer im großen arbeitenden Werkstatt zu erklären, die man in Böhmen lokalisierte. Eine sehr vieldeutige Quellennachricht, die von einer einzelnen Sendung aus Prag spricht, schien diese Vorstellung zu bestätigen. Heute wird niemand mehr nach jener zentralen Werkstatt forschen, und auch die Annahme von dem Vesperbildversand bedarf offenbar einer starken Einschränkung. – Freilich ist das künstlerische Leben des deutschen Mittelalters an Möglichkeiten viel reicher, als wir es aus den spärlichen Quellen auch nur ahnen können, und darum darf keine Form des Austausches mit dem Süden von vornherein für unmöglich erklärt werden. Ja, wir haben Beweise dafür, daß gelegentlich wohl deutsche Werke auch nach Italien versandt worden sind. So stand im Mailänder Dom ein in Silber getriebenes Marienbild, das aus Deutschland hereingebracht worden war – „ex partibus Germaniae figura . . . est oblata..." – und das von den Deutschen besonders verehrt wurde. Es ging während des Dombaues zugrunde, und so erwog 1465 die Baubehörde, ob es nicht durch ein neues ersetzt werden solle, damit der Zustrom der Deutschen sich wieder mehre[123]. Auch die beiden lebensgroßen Figuren des Veit Stoß in Florenz, der Rochus in der Annunziata und der Kruzifixus in Ognissanti können nur in sorgsamem Transport über die Alpen gebracht worden sein, denn von einem Aufenthalt des Meisters in Italien ist uns nichts bekannt. Ohne Mühe ließe sich eine Anzahl sicher importierter deutscher Werke hier zusammenstellen[124]. Vergleichen wir sie aber mit denen, die zweifellos auf dem fremden Boden selbst von deutscher Hand gearbeitet wurden, so werden wir finden, daß der Versand nur eine Begleiterscheinung zu der viel wichtigeren Wanderung deutscher Handwerker gewesen sein kann. Die Meister waren es, die wanderten, und viel seltener ihre Werke. Allenthalben treffen wir sie ja unterwegs, im Friaul und im Veneto, in Umbrien und in den Abruzzen. Warum sollten allein die Bildhauer der Pietàgruppen daheim geblieben sein und ihre Werke versandt haben? Und war nicht gerade dieser Bildtypus mit seinen weit ausladenden Formen und seinem bewegten Umriß bei einem Transport auf steilen Alpenstraßen viel schwerer vor Beschädigung zu schützen als eine einfache Statue? Nein – was für die Gruppen von Padua und San Daniele aus den erhaltenen Verträgen hervorgeht, das wird für fast alle gelten: sie werden nahezu alle in Italien entstanden sein. Denn wären sie wirklich aus Deutschland selbst gekommen, so müßte es ja möglich sein, sie dem deutschen Bestande auch nur einigermaßen befriedigend einzuordnen. Das aber war, wie wir sahen, nur bei den „alpenländischen" Werken von Treviso, Verona usw. der Fall, und je weiter wir nach Süden kamen, um so eigenartiger bildeten sich lokale, „auslandsdeutsche" Sonderformen aus. Und selbst wenn eine mineralogische Untersuchung des verwendeten Gesteins, die noch aussteht, ergeben sollte, daß auch deutsche Steinsorten in Italien verarbeitet wurden, so wäre das noch immer kein schlüssiger Beweis – ganz abgesehen von der Möglichkeit, daß gewisse Kalksteinarten in nahezu gleicher Zusammensetzung im Norden wie im Süden vorkommen können –, denn auch die nur roh zurechtgehauenen Blöcke konnten ja von einem deutschen Bildhauer aus dem Süden zur Nachsendung angefordert werden, wie nach-

[123] Vgl. den Dokumentenanhang Nr. V.

[124] Import scheinen z. B. die großen deutschen Schnitzaltäre zu sein, die in der Ossola, an der Südseite des Simplon, in Baceno und Val Formazza stehen.

weislich innerhalb Deutschlands bestimmte Steinsorten, Alabaster und Solnhofener Kalkstein, im Handel versandt wurden. Und es war immer noch leichter, einen solchen Block auf den Rücken eines Saumtieres zu laden als das fertige, zerbrechliche Bildwerk.

Es läßt sich ferner belegen, daß jene schon geschilderte, straffe Ordnung der italienischen Zünfte eine Einfuhr deutscher Kunstwerke erschweren mußte, ja es kam in einer solchen Frage einst zu einem ernsten Zwischenfall: ein deutscher Kaufmann hatte 1457 über den Fondaco dei Tedeschi einen Altar – „anconam seu palam ab altari laboratam et auratam" – nach Venedig eingeführt (Dokument IV). Der Magistrat der Giustizia vecchia, der das Schutzrecht über die Malerschulen ausübte, ließ ihn beschlagnahmen, „weil Arbeiten dieser Art nicht nach Venedig geführt werden dürften". Zwar wurde schließlich das Werk wieder freigegeben, aber nur deshalb, weil für solche wirtschaftlichen Abwehrmaßnahmen nicht die genannte Behörde, sondern der deutsche Fondaco selbst zuständig war. Offenbar wachten also die Maler streng darüber, daß der Gewinn aus solchen Arbeiten nicht von den Meistern in weiter Ferne eingestrichen wurde, sondern daß die Deutschen, wenn man ihre Tätigkeit schon duldete, wenigstens ortsansässig waren und der zuständigen Zunft ihre Abgaben zahlten[125]. So blieb für einen deutschen Versand nur das Hinterland der großen Städte, aber auch dieses wurde wohl eher von den deutschen Meistern in Italien selbst beliefert als von jenseits der Alpen. Der Innsbrucker Schnitzer Ventura in Venedig, der 1460 seinen Altar nach S. Antimo in den Abruzzen lieferte, war uns dafür ja schon ein Beispiel.

Endlich sollte man annehmen, daß sich deutsche „Versandwerkstätten" auf ein gewisses Einheitsmaß ihrer Werke oder doch auf verschiedene Normaltypen hätten festlegen müssen, denn anders ist ja ein geregelter Ablauf von Bestellung und Lieferung kaum denkbar. Doch davon findet sich keine Spur. Trügen wir die einzelnen Höhen- und Breitenmaße unserer fünfzig Gruppen in eine Liste ein, so würden sie darin ziemlich gleichmäßig locker verteilt stehen (vgl. o. S. 30). Die Abmessungen wurden eben bestimmt durch eine unmittelbare Vereinbarung zwischen dem Meister und dem Auftraggeber. So verlangte jener paduanische Bäcker von Meister Egidius, das zu liefernde Werk solle ein wenig größer werden als ein bestimmtes Marienbild in der Confessio der Hauptkirche zu Padua, und auch bei mehreren anderen Gruppen ist es völlig deutlich, daß sie für ihren heutigen Platz an Ort und Stelle gearbeitet worden sind (vgl. z. B. Castel di Sangro, Nr. 16).

Der wandernde oder gar in Italien ansässige Meister ist also als der Schöpfer der meisten deutschen Werke anzusehen, die sich heute in Italien finden. Wer aber waren seine Auftraggeber? Wurde er von den Italienern selbst in das Land gerufen oder lernten sie erst allmählich seine Fähigkeiten schätzen? Wir haben die Antwort auf diese Frage schon gegeben, als wir auf die Vesperbilder hinwiesen, die sicher von den Deutschen bestellt worden sind – und deren Bedarf an Kunstwerken war nicht gering: Allein gegen zwanzig deutsche Bruderschaften hatten in den Kirchen italienischer Städte ihre eigenen Altäre, deren künstlerischen Schmuck sie naturgemäß gern den eigenen Landsleuten anvertrauten[126]. Ja, eines dieser Kollegien, die heute noch be-

[125] Auch Dürer schreibt ja noch aus Venedig: „Wißt Ihr auch, daß mir die Maler hier sehr abhold sind? Sie haben mich dreimal vor die Herren genötigt und ich muß 4 Gulden in ihre Schule geben." Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Wien 1872. S. 11.

[126] Nach den Forschungen von A. Doren (Deutsche Handwerker und Handwerksbruderschaften im mittelalterlichen Italien, Berlin 1903) und nach unseren eigenen Ermittelungen hatten folgende Genossenschaften der Deutschen eigene Kapellen oder Altäre in italienischen Kirchen:

Florenz: Barbarabruderschaft der Deutschen und Niederländer, gegründet 1446, Altar und Kapelle in der Annunziata.
Deutsche Schusterbruderschaft, erwähnt zuerst 1441, erwirbt 1459 eine Kapelle in San Lorenzo.
Deutsche Weber erhalten 1420 die Erlaubnis, in S. Salvatore zwei Grabstätten zu errichten, und sie mit Malerei und Plastik zu schmücken. Als Corneliusbruderschaft haben 1435 die niederdeutschen Weber einen Altar in der gleichen Kirche.
Oberdeutsche Weber haben Altar in der Karmeliterkirche.

stehende Bruderschaft vom Camposanto Teutonico in Rom, versammelte sich in der Kirche Santa Maria della Pietà in Camposanto und führt daher noch heute die Pietà in ihrem Siegel[127]. – Der deutsche Adel im Friaul, auch die in Bologna fest organisierte deutsche Studentenschaft mochten als Besteller ebenfalls in Frage kommen, und so fand der neu zuwandernde Meister eine gewisse deutsche Schicht, auf die er sich zunächst stützen konnte. Ganz sicher nachzuweisen ist dieser Vorgang für eines der schönsten unserer Vesperbilder. Die Gruppe von San Niccolò zu Treviso (Nr. 52, Abb. 13) wurde im Jahre 1414 von der Scuola dei Teutonici bestellt und 1415 mit großer Feierlichkeit auf ihrem Altare „della Pietà" geweiht (Dokument I). Für die Madonna dell' Acqua in Rimini (Nr. 39) konnten wir es wenigstens wahrscheinlich machen, daß sie mitsamt den ihr verwandten deutschen Alabasterarbeiten aus dieser Stadt im Zusammenhang stand mit den deutschen Kunstwerken, die sich noch im 17. Jahrhundert in der ehemaligen Kirche der deutschen Kaufmannsbruderschaft befanden (Dokument X) (s. o. S. 46). Ferner ist das schöne Vesperbild von San Zeno in Verona wohl sicher dadurch an seinen heutigen Platz gekommen (Nr. 58), daß um 1425 deutsche Benediktiner in das zugehörige Kloster einzogen; denn unter den Mönchen, die Papst Martin V. sandte, um das Kloster zu reformieren, war Leonardo d'Alemagna, und seit 1428 waren alle Prioren dieses Konvents Deutsche[128]. Schließlich geben uns hier und da auch die Straßennamen in der Nähe der Aufstellungsorte einen immerhin beachtenswerten Hinweis: so mag es kein Zufall sein, daß sich dicht bei der Kirche San Giovanni in Monte zu Bologna, die ein deutsch-umbrisches Vesperbild (Nr. 13) birgt, der „Vicolo Alemagna" hinzieht.

Dennoch sollen diese Feststellungen nicht den Glauben erwecken, als hätten die in Italien ansässigen Deutschen eine folgerichtige Kunstpolitik zugunsten ihrer Landsleute betrieben. Sie öffneten sich den großen Eindrücken der italienischen Kunst so bereitwillig, wie es umgekehrt ja auch die im Norden lebenden Italiener noch im 16. Jahrhundert, also in der Blütezeit ihres eigenen Schaffens taten. Raffaello Torrigiani gab 1516 in Nürnberg dem Veit Stoß die kürzlich wieder zusammengefügte Gruppe des Tobias mit dem Engel in Auftrag, und der eine der beiden Besteller des Isenheimer Altars war der Ordenspräzeptor der Antoniter, der Sizilianer Guido Guersi! So wandten sich denn auch deutsche Körperschaften in Italien oft unbefangen an die einheimischen Künstler, und dies zumal in Gegenden, in denen sich die deutschen Landsleute

Perugia: Deutsch-französische Bruderschaft von Scholaren und Handwerkern hat 1441 eine Kapelle in der Servitenkirche.

Rimini: Bruderschaft deutscher Kaufleute mit Altar in S. Maria Maddalena, erwähnt 1449.

Rom: Bruderschaft vom Camposanto Teutonico, von Pius II. erneut bestätigt. Ihre Kirche ist S. Maria della *Pietà*.
Handwerkerbruderschaft von S. Maria dell' Anima. Eine Annabruderschaft hat in dieser Kirche einen eigenen Annenaltar, dessen Annaselbdrittgruppe erhalten ist.
Deutsche Schusterbruderschaft besitzt im 15. Jahrhundert eine Kapelle in S. Agostino.
Deutsche Bäckergesellen haben eine Kapelle in S. Maria dell' Anima und ein Spital bei S. Elisabeth.

Siena: Deutsche Schusterbruderschaft hat 1461 eine Kapelle in San Simone.
Deutsche Bäcker geben 1478 als Vertreter der Barbarabruderschaft dem Maler Matteo di Giovanni ein Altarbild in Auftrag für ihren Altar in S. Domenico.

Treviso: Die Scuola dei Teutonici, zuerst erwähnt 1414, mit Altar der Pietà in San Niccolò (Dok. I). Später auch ein Altar in der Minoritenkirche.

Venedig: Deutsche Ballenbinder erwerben 1419 die Kapelle der Heiligen Dreifaltigkeit in S. Giovanni e Paolo.
Deutsche Schusterbruderschaft wird 1383 in Venedig gegründet zu Ehren der Maria Annunziata. Kapelle und Begräbnisstätte im Kloster S. Stefano.
Deutsche Bäcker haben schon im 14. Jahrhundert eigenen Altar in San Filippo e Giacomo. Hospital in San Samuele.
Deutsche Weber haben Spital und Altar in S. Maria del Carmine.

[127] Anton de Waal, der Camposanto der Deutschen zu Rom. Freiburg 1896. Titelvignette. Noch heute steht ein allerdings modernes Vesperbild auf dem Hochaltar dieser Kirche, und eine deutsch-umbrische Gruppe in dem anstoßenden Wohngebäude. Freilich soll die letztere erst in jüngerer Zeit dorthin gelangt sein.

[128] Luigi Simeoni, La Basilica di S. Zeno di Verona. Verona 1909. S. 81.

nur schwer behaupten konnten[129]. Aber es lag doch sehr nahe, daß man, wenn möglich, die eigenen Stammesgenossen beschäftigte, und so blieb es noch im folgenden Jahrhundert. Für den Neubau der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima zog man einen mit Namen nicht bekannten deutschen Baumeister nach Rom, der hier ein „opus laudabile, Alemannico more compositum" errichten sollte[130]. Die von Vasari bewunderte Rochusstatue des Veit Stoß steht in der gleichen Florentiner Kirche, in der die deutsche Barbarabruderschaft ihre Kapelle hatte, und zweifellos hatte sie einst dort ihren Platz (s. o. S. 28 u. 88). „Girolamo Tedesco" endlich war führend beteiligt an dem Wiederaufbau des deutschen Fondaco in Venedig, und eben in dieser Eigenschaft als Baumeister der deutschen Kolonie erhielt er einen Ehrenplatz im Hintergrunde des Altarbildes der Deutschen von der Hand Albrecht Dürers.

Dürer selbst gibt uns vollends in seinen Briefen an Pirkheimer eine letzte Bestätigung dafür, was solch ein Auftrag von deutscher Seite für den zuwandernden Meister bedeutete. „Den Deutschen" hat er jene Tafel zu malen, die einen Monat nach Ostern 1506 auf ihrem Altar stehen sollte: Das Rosenkranzfest. Wohl empfindet er die übernommene Aufgabe als eine lästige Fessel, aber sie führt ihm doch die venezianischen Kenner und selbst die Künstler mit „Giambellin" an der Spitze in die Werkstatt. Das Rosenkranzbild ist ihnen allen eine erste Probe für das Können des Deutschen, und bald will jeder etwas von seiner Hand besitzen[131]. So heißt es denn schon im September des gleichen Jahres: „Seitdem meine Tafel fertig ist, habe ich für mehr als 2000 Dukaten Arbeit ausgeschlagen." Wen es nun nicht wie Dürer in die Heimat zurückdrängte, dem bahnte ein solcher erster Auftrag der eigenen Landsleute den Weg, und dieser Vorgang ist so natürlich, daß er sich durch die Jahrhunderte hindurch immer wiederholte.

Solange nur die in Italien ansässigen Deutschen die Meister ihres eigenen Volkes beschäftigten, wurde lediglich ein innerdeutscher Arbeitsvorgang unverändert auf den fremden Boden übertragen. Wichtig beginnt die Frage nach dem Auftraggeber erst da für uns zu werden, wo italienische Kreise auch ohne unmittelbare deutsche Beihilfe auf die Werke der Fremden aufmerksam werden. Denn erst dadurch konnte die deutsche Erfindung tiefer in das italienische Bewußtsein eindringen. Ja, es zeigt sich auch, daß die Zahl der ansässigen Deutschen diese Frage nicht entschied. Denn in keiner italienischen Stadt außer Venedig wohnten sie so dicht beisammen wie in Mailand, und doch hat sich in der Lombardei das fremde Andachtsbild, soviel wir bisher wissen, nicht durchsetzen können, weil ihm in dieser Landschaft eben nicht jene innere Disposition entgegenkam, die wir im östlichen Oberitalien spüren konnten. So wird das Schicksal des deutschen Vesperbildes doch wieder zu einer rein künstlerischen Frage, und es scheint sich rasch entschieden zu haben. Denn schon in den dreißiger Jahren kennen wir ja italienische Besteller aus verschiedenen Ständen mit Namen: in Padua war es der reich gewordene Bäcker, der stolz sein Wappenschild mit den gekreuzten Backschaufeln auf der seitlichen Thronwange des von ihm bestellten Vesperbildes einmeißeln ließ (Abb. 31), und es ist wichtig, daß der gleiche Bartolommeo später bei Mantegna für die gleiche Kirche S. Sofia eine heute verlorene Altartafel bestellte. – Das Gnadenbild auf dem Montebaldo (Nr. 28) wurde 1432 von einem Lodovico de Castelbarco aufgestellt, wohl sicher einem Sproß der veronesisch trientinischen Adelsfamilie dieses Namens, der aus

[129] Als Vertreter der Barbarabruderschaft in Siena, die im wesentlichen die deutschen Bäcker umfaßte, gab 1478 der Bäcker Pietrus Paulus de Alemania zusammen mit einem Italiener dem Maler Matteo di Giovanni ein Altarbild für San Domenico in Auftrag, das u. a. die heilige Barbara und die heilige „Caterina Tedesca" darstellen sollte. Als Zeugen walteten dabei zwei deutsche Bäcker, als Bürgen je ein deutscher Koch und Sticker. Vgl. Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Senese II. S. 364.

[130] J. Lohninger, S. Maria dell' Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom. Rom 1909. S. 41.

[131] Thausing a. a. O. S. 4 u. 18.

Demut vor der Madonna seinen Grafentitel verschwieg. – Die vierfigurige Gruppe von Urbino (Nr. 54) scheint von dem Grabmale eines Grafen Ugolino Bandi von Rimini herzustammen; die Nachfolger des „Riminimeisters" würden demnach nicht nur für die deutsche Kaufmannschaft dieser Stadt, sondern auch für den emilianischen Adel gearbeitet haben, und gewiß gab man den Bildhauern der Vesperbilder ganz in der gleichen Weise Empfehlungen von Ort zu Ort mit, wie wir sie für „Johannes Enrici de Alemannia", den Schnitzer von Kruzifixen nachweisen können: Die Florentiner Signorie empfahl ihn 1457 als einen fleißigen, rechtschaffenen Mann und vorzüglichen Künstler an den Kardinal Colonna[132], und auf diese Art mögen die wandernden Deutschen immer tiefer nach Mittelitalien hineingeführt worden sein, in Gegenden wie Umbrien und die Marken, in denen sie deutsche Besteller kaum mehr erwarten konnten. Ja, durch ähnliche Empfehlungen konnten sie sich schließlich bei den kleinen und großen Fürstenhöfen Italiens Eingang verschaffen. „Stette col duca d'Angiò", schreibt Ghiberti von dem Kölner Meister Gusmin. Am Hofe der Este in Ferrara arbeiteten die deutschen Kunsthandwerker, aber auch die Bildhauer und Maler in großer Zahl (s. Regesten), und ebenso haben sie am Hofe des Colonnapapstes Martin V. eine bedeutende Rolle gespielt.

Man ist versucht, unter die „Auftraggeber" endlich auch eine letzte Gruppe zu rechnen, die in Italien für die Verbreitung des deutschen Vesperbildes eine besonders hohe Bedeutung gehabt haben muß; denn es ist ganz auffällig, ein wie großer Teil der deutschen Andachtsbilder aus den Kirchen der Bettelorden, vor allem der Dominikaner stammt, ja wie viele von ihnen noch heute in Dominikanerkirchen stehen. Es scheint jedoch, daß solche Werke nicht eigentlich von den Bettelmönchen selbst bestellt worden sind, und jedenfalls ist ihr Verhältnis dazu tiefer begründet; denn gerade in ihrer geistigen Welt konnte der zarte und reine Gedanke, der dem Vesperbild zugrunde liegt, seine tiefsten Wurzeln schlagen, und wenn die eigentlichen „Besteller" der deutschen Arbeiten mit Vorliebe eben diese Bettelordenskirchen gewählt haben, so mag es geschehen sein, weil sie hier eine empfängliche Atmosphäre für ihre Stiftung zu spüren glaubten. Die Frage gehört also nicht in den sozialen Bereich unserer Untersuchung, sondern sie ist eine viel tiefere Frage nach der Bedeutung des Vesperbildes für den italienischen Kultus, und als solche soll sie in einem letzten Abschnitt noch einmal gestellt werden (s. u. S. 96ff.).

Dies also ist es etwa, was die Akten und die Werke selbst über die deutschen Meister des Mittelalters in Italien, über ihre Herkunft und ihre Arbeitsweise aussagen. Es ist mehr, als wir über die innerdeutschen Künstler der gleichen Zeit wissen, aber es ist unendlich wenig im Vergleich zu alledem, was wir gerade von diesen auslandsdeutschen Meistern wissen möchten. Es verlangt uns zu erfahren, wie die große fremde Umwelt auf ihre Sinne wirkte, und wie sie selbst in der Fremde die große Probe der Vereinsamung bestanden. Darüber aber schweigen unsere Quellen.

[132] Gaye, G., Carteggio . . . I. S. 174.

VI.

DAS DEUTSCHE VESPERBILD IM ITALIENISCHEN KULTUS

In seiner Arbeit über die „Dichterische Wurzel der Pietà" hat uns Wilhelm Pinder einen Blick in die Tiefen des Schöpferischen erschlossen, in denen das deutsche Andachtsbild seinen Ursprung nahm. Er hat damit gezeigt, daß eine rein formengeschichtliche Betrachtung allein niemals die Fülle der Fragen erschöpfend beantworten wird, die das deutsche Vesperbild uns stellt, und so bedarf es keiner eigenen Rechtfertigung mehr, wenn auch hier endlich noch versucht werden soll, jenseits aller formalen Probleme nach der Bedeutung des deutschen Vesperbildes für das religiöse Leben Italiens zu fragen. Denn solange es ein geistliches Andachtsbild und nicht ein aus sich selbst gerechtfertigtes Kunstwerk war, mußten seine Geschicke gebunden bleiben an die geistigen Kräfte, die das Verhältnis von christlichem Glauben und christlichem Bildwerk überhaupt bestimmten, und so war es nicht das „deutsche Formgefühl" allein, mit dem Italien sich auseinandersetzen mußte.

Freilich ist das geistliche Bedürfnis, das nach den deutschen Werken verlangte, zunächst unserer Einsicht verborgen. Wir kennen einige italienische Besteller, aber nicht ihre tieferen Beweggründe; wir sehen plötzlich überall die deutschen Werke auftauchen, sie werden in immer größerer Zahl in Auftrag gegeben, aber nirgends deutet es sich auch nur an, welche Empfindungen sie wachriefen. Erst nachdem sie den Gläubigen in zwei Generationen zu einem vertrauten Besitz geworden waren, sprachen sie zu ihnen in einer auch für uns noch vernehmbaren Sprache: Um die Wende zum 16. Jahrhundert beginnen die deutschen Vesperbilder und die ihnen nachgeahmten Werke plötzlich Wunder zu tun, und zwar nicht vereinzelt, sondern in dichter Folge. Im Jahre 1494 vergießt die „Vergine del Pianto" in Assisi Tränen über die Verderbnis und Schwelgerei dieser Stadt (Dokument VII/VIII); wenig später (1519) beweint die Madonna del Glorioso bei Sanseverino die traurige Lage der Kirche und die neue lutherische Ketzerei[133]. Die Beata Vergine addolorata del Torresino in Padua – eine gemalte Gruppe – bringt zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine furchtbare Pest zum Stillstand, und die Madonna dell' Acqua in Rimini, der man später die Kraft zuerkannte, den Regen zu vertreiben oder herbeizuziehen, wird zuerst 1563 vom Hl. Karl Borromäus als wundertätig gepriesen[134]. Gewiß besagen diese um ein Jahrhundert späteren Geschehnisse nichts über die eigentlich entscheidende italienische Generation, die seit 1380 die deutschen Gruppen aufnahm, und wir werden daher im folgenden stets zu unterscheiden haben zwischen der ursprünglichen Sinngebung der deutschen Werke und ihrer späteren Ausdeutung. Wir dürfen aber jene neue Empfänglichkeit für Wunder doch wohl darauf zurückführen, daß um 1500 der italienische Beter vor dem ursprünglich fremden Bilde mit einer neuen Andacht kniet, daß es jetzt „zu ihm spricht" – und wir erinnern uns zugleich daran, daß es ja eben dieselbe Zeit war, die durch ihren größten Meister die klassisch italienische Lösung für die Pietà fand.

Nur ein deutsches Vesperbild hat, nach der frommen Überlieferung des Dominikanerordens, durch das frühe Datum seines Wunders scheinbar eine Sonderstellung. Vor der Gruppe, die auch heute noch in San Domenico zu Bologna steht (Nr. 12, Abb. 12), soll schon der Hl. Dominikus selbst in inbrünstigem Gebete gekniet haben, und nachdem er sie aus einer anderen Kirche in sein Heiligtum hatte übertragen lassen, wirkte sie im Jahre 1223 ein Wunder[135]: ein vornehmer Novize des

[133] Dokument Nr. IX. Giuseppe Ranaldi, Memorie storiche di S. Maria del Glorioso presso la città di Sanseverino nel Piceno. Macerata 1837.
[134] Corrado Ricci, Il Tempio Malatestiano in Rimini, Milano o. J. S. 508 u. 514.
[135] Masini, Bologna perlustrata. Bologna 1666. I. S. 113 u. 266.

Klosters fand das Brot, das man ihm bei Tisch verabreichte, zu hart, und er trug sich mit dem Gedanken, dem geistlichen Stande untreu zu werden. Als er der Jungfrau sein Leid klagte, da streckte sie in wundersamer Weise ihre Hand aus, nahm das Brot, das er ihr gezeigt hatte, netzte es im Blute der Seitenwunde des Herrn und gab es dem Novizen zurück. Der aber kostete es, und es erschien ihm wie himmlisches Manna. Und alsbald überwand er die eigene Schwäche. – Es bedarf keiner Begründung, wenn wir die fromme Überlieferung in dieser Form nicht gelten lassen können, denn um 1223 gab es weder Pietàgruppen überhaupt, noch kann diese eine von etwa 1380 damals schon in San Domenico gestanden haben. Die schöne Legende von dem Novizen hat aber offenbar doch einen tieferen symbolischen Wert: Das Wunder, das jenes schlichte Klosterbrot gleichsam zu einer Hostie verwandelte, klingt hier und da wieder an. Es muß sich auch, wenn man ihm nicht überhaupt jeden Wahrheitsgehalt abstreiten will, auf ein *Vesperbild* beziehen, denn nur dieses vereinigt ja zugleich Maria und den Heiland mit der Seitenwunde zu einer Gruppe. Man wird also einen gewissen historischen Kern der Erzählung in eine spätere Zeit setzen dürfen, ja vielleicht gehört auch sie erst in das 16. Jahrhundert. Erst 1562 wurde jedenfalls nach der noch heute erhaltenen Inschrift (Dokument XII) das Vesperbild von den Novizen des Klosters würdig aufgestellt, und jene Legende mag, wie so oft, aus dem Wunsche entstanden sein, das Wunder vorzudatieren und noch mit dem Ordensstifter selbst in Verbindung zu bringen.

Und doch erinnern uns alle diese späten Wundertaten deutscher oder halbdeutscher Vesperbilder noch einmal an den entscheidenden Vorgang: Voraussetzung für ihre wunderwirkende Kraft war, daß die Pietà unter den Händen deutscher Bildhauer zu einem *einsamen* Marienbilde geworden war. Denn eine vielfigurige Beweinungsgruppe, wie Giotto sie malte oder die veronesischen Bildhauer des 15. Jahrhunderts sie meißelten, konnte kaum in dieser Art zum Gnadenbilde erhoben werden. Die Madonna, von einem szenischen Zusammenhang beansprucht, konnte sich nicht gütig dem Beter zu ihren Füßen entgegenneigen, um sich gnädig seiner Leiden zu erbarmen. Nur als die einsame Schmerzensmutter konnte sie den Glauben erwecken, der Wunder wirkt. Und vollends jene Dominikanerlegende ist uns, so verborgen ihr Wahrheitsgehalt auch sein mag, als ein allgemeiner Hinweis wichtig.

Sie ruft zum mindesten die schon erwähnte Tatsache in unser Gedächtnis zurück, daß ein auffallend großer Teil der deutschen Vesperbilder in Italien entweder aus Dominikanerkirchen stammt oder noch heute in ihnen steht. – Vgl. Fermo, Gubbio, Rieti, Treviso (s. o. S. 95). Es muß ein geistiges Band gegeben haben, das diesen Orden wie auch den des Heiligen Franz besonders innig mit dem neuen Andachtsbilde verknüpfte; und es wäre verlockend, in dem legendären „Vesperbilde des Heiligen Dominikus" zu Bologna die unmittelbare Erklärung dafür zu finden. Aber wir glauben nicht, daß der Sachverhalt so einfach liegt. Wohl mag sich jene Überlieferung schon früh gebildet haben, der Ordensgründer habe die Gruppe in San Domenico besonders innig verehrt. Aber da dieses Werk nicht vor 1380 entstanden sein kann, so war wohl der Glaube an seine wundertätige Kraft zwanzig bis dreißig Jahre später, d. h. in der Zeit, aus der die meisten deutschen Werke in Italien stammen, noch zu jung, um dieses Andachtsbild an so viele andere Dominikanerklöster weiter zu empfehlen.

Eher mag das geistliche Vorbild einzelner *deutscher* Ordensbrüder in diesem Sinne gewirkt haben, und nicht nur das Bildwerk selbst, sondern auch große Beispiele seiner gläubigen Verehrung scheinen aus Deutschland in die Dominikanerklöster Italiens gedrungen zu sein. In San Niccolò zu Treviso, dem wichtigen Mittelpunkt dominikanischer Kultur, finden wir dafür einen eigentümlichen Beleg. In der riesigen Kirche zerstreut hängen heute drei große Barockbilder,

die jeweils die Vision eines Dominikanermönches vor der Madonna mit dem toten Sohne auf dem Schoß darstellen. Das Bild im rechten Seitenschiff (2,45 × 3,77) ist als ein Werk des Giovanni Carboncino[136] (Abb. 65) bezeichnet und zeigt einen jungen Dominikaner, der in seliger Verzückung auf den Stufen eines Altares kniet[137]. Gläubig schaut er empor zu der Gruppe der Pietà, die vor seinem beseligten Auge leibhaftiges Leben gewonnen hat. Maria beugt sich gnädig zu dem Mönche herab und preßt zugleich ein Stück Brot, dessen andere Hälfte der Verzückte ihr emporreicht, an die blutende Seitenwunde des Herrn. Mit der weit geöffneten Linken scheint der junge Dominikaner den Strom der göttlichen Gnade weiterzuleiten auf eine hinter ihm kniende Alte, die durch ihre Krücken als lahm und gebrechlich gekennzeichnet ist. Andere Zeugen wohnen dem Wunder bei, ja ein junger Bursche im Vordergrunde sucht staunend an der Altarmensa emporzuklettern, um der fleischgewordenen Gottheit möglichst nahe zu sein. Das Wunder, das hier geschieht, ist nicht mißzuverstehen. Die schmerzensreiche Mutter erscheint jenem jungen Mönche nicht in der Glorie oder auf einer Wolkenbank; in greifbarer Nähe steht sie vielmehr auf einem Altar, der mit all seinen Geräten, seinen Leuchtern und seiner Decke bis ins Einzelne geschildert wird, und von dem niemand zweifeln kann, daß er auf Erden, in der Kapellenreihe eines großen, gewölbten Kirchenraumes steht. Das ursprünglich von Menschenhand geformte Altarbild, das er trug, ist zur lebendigen Gottheit geworden.

Ehe wir eine Deutung versuchen, betrachten wir ein zweites Gemälde im linken Seitenschiff, das sich durch seine genau entsprechenden Maße als Gegenstück zu dem vorigen erweist. Das hier dargestellte Wunder hat nicht entfernt die gleiche, eindringliche Überzeugungskraft, denn der Vorgang ist in den Mittelgrund des Bildes verlegt worden, und er wird übertönt von dem lauten Gebaren der Gestalten vorne. Er ist aber dennoch von gleicher Bedeutung. Vor einem Altare, über dem die ewige Lampe brennt, steht wiederum ein Dominikaner in der seligen Schau eines Wunders, von einem Ordensbruder in der Stille beobachtet. Auch diesmal neigt sich die Madonna zu dem Gläubigen herab, jetzt aber nicht, um ein Brot mit dem Blute ihres Sohnes zu benetzen, sondern um die Seitenwunde zu entblößen, deren herabfließendes Blut der Mönch begierig in einem Tüchlein auffangen zu wollen scheint. Auch hier krümmt sich im Vordergrund ein lahmer Bursche mit seinen Krücken, auch hier erwartet also vielleicht ein Kranker Heilung von dem Pietàwunder, das die Herzueilenden erregt besprechen.

Aus den „Memorie Trevigiane" des Dominikaners Francesco Domenico Maria Federici, der im gleichen Kloster lebte, erfahren wir nun zunächst, daß sich die beiden zusammengehörigen Bilder zu beiden Seiten des Altares der Pietà befanden[138] – jenes Altares also, dessen Vesperbild 1414/1415 von den in Treviso ansässigen Deutschen gestiftet worden war (Nr. 52, Abb. 13, s. o. S. 22 u. 93, Dokument I). Überrascht aber vernehmen wir vor allem, was diese Gemälde darstellen: Es sind die wunderbaren Erlebnisse des deutschen Dominikaners *Heinrich Seuse*. – Nun erinnert ja das Wunder mit den Broten auffallend an jenes andere, das von der Pietà in Bologna erzählt wird, und man könnte einwenden, der so späte Trevisaner Schriftsteller könne auch falsch unterrichtet gewesen sein. Dem aber darf man entgegnen: Kein italienischer Dominikaner würde als Thema die Wunder eines vier Jahrhunderte zuvor lebenden deutschen Ordensbruders nennen, der nicht einmal heilig gesprochen worden war, wenn nicht eine sichere Überlieferung darüber

[136] Giovanni Carboncino war ein venezianischer Maler des 17. Jh., den die Akten der venezianischen Akademie bis 1692 erwähnen.
[137] Zu den drei Bildern in San Niccolò vgl. das vorzüglich gearbeitete Inventar von Luigi Coletti, Catalogo delle cose d'arte e di Antichità d'Italia, „Treviso". Roma 1935. S. 414f., 418f., 426f.
[138] Federici, Domenico Maria, Memorie Trevigiane sulle opere di disegno . . . per servire alle storia delle belle arti d'Italia. Venezia 1803, II, S. 99.

Abb. 65. Die Vision des Sel. Heinrich Seuse vor dem Vesperbild.
Gemälde des Giovanni Carboncino in S. Niccolò zu Treviso

vorläge – und kein italienischer Maler würde ohne ganz bestimmten Auftrag die Erlebnisse eines in Italien sonst unbekannten fremden Mönches schildern. Jene Scuola dei Teutonici, die einst diesen Altar besaß, und die sich ganz aus Oberdeutschen, aus Bayern, Österreichern und Schwaben zusammensetzte, hat nun bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts bestanden. Wir wagen kaum zu

Abb. 66. Die „Mater Pietatis“ erscheint dem Hl. Albertus Magnus.
Gemälde des Antonio Zanchi in Niccolò zu Treviso. 1675

viel, wenn wir annehmen, daß diese Körperschaft die beiden Bilder in Auftrag gab, um in der Dominikanerkirche das Andenken eines deutschen Ordensbruders zu feiern und zugleich die „schmerzhafte Maria“ zu ehren, die auf ihrem Altare stand. Ja ein italienischer Geistlicher, Ottavio Bologni, fügte dieser Folge noch ein drittes Bild hinzu, das abermals die Pietàvision eines deutschen Dominikaners zeigt. Antonio Zanchi, der 1669 schon das rahmende Altarbild rund um die deutsche Gruppe gemalt hatte[139], schuf um 1675 ein wahrhaft riesiges Ölbild (4,55 × 3,88 m) mit der Wundererscheinung des Seligen Albertus Magnus, des deutschen Albert von Bollstätt (Abb. 66). Ihm aber, dem großen Erzbischof von Regensburg, wird nicht ein Vesperbild lebendig, sondern er sieht, während er in seiner Studierstube arbeitet, die Gruppe der Pietà aus den Wolken herabschweben, und um sie zu begrüßen, schreibt er in sein Buch:

„Salve mater Pietatis
et totius Trinitatis
nobile triclinium.“

Ein Engel reicht ihm die Antwort der Jungfrau auf diese Verse: „Gratias tibi ago, bone Alberte, quia me salutasti tali salutatione / quali ab alio nunquam salutata fui.“

Wir sind nun unwillkürlich versucht, diese drei Bilder sogleich als historische Quellen sprechen zu lassen und auch in der späten Fassung nicht eine barocke Neuerfindung, sondern eine alte

[139] Federici a. a. O. II. S. 101; s. u. S. 109.

dominikanische Überlieferung zu erkennen. Gewiß wird man hier alle Vorsicht walten lassen müssen, solange sich in den Schriften der hier gefeierten deutschen Dominikaner kein sicherer Hinweis auf ihre Visionen gefunden hat. Für Heinrich Seuse aber bestätigt das Gemälde des Carboncino doch in ganz überraschender Weise einen Eindruck, den schon eine feinfühlige Deutung seines „Büchleins von der ewigen Weisheit" vermittelt hatte.

Pinder hat in Seuses dichterischer Vision der Pietà noch eine der Quellen erkennen wollen, aus denen das Vesperbild hervorgegangen sei. Die klagende Maria mit dem toten Sohne, die der Dichter in fast greifbarer Wirklichkeit vor sich sieht, habe dann der Bildhauer endgültig in die greifbare Form gebannt. Aber gerade Pinder selbst hat es zugleich schon selbst empfunden, wie nahe das Wort hier dem Bilde gekommen ist. „Susos Werk und das Vesperbild könnten gleichzeitig sein[140]." So meint Pinder denn auch zu jenem mittelniederdeutschen Lied aus einer Königsberger Handschrift, das etwa in der gleichen Zeit überdeutlich die Vorstellung der traurig regungslosen Gruppe von Mutter und Sohn in schlichte plattdeutsche Reime bringt: „Fast möchte man bei den Worten der Königsberger Handschrift meinen, sie kenne schon den Eindruck der plastischen Pietà[141]." Die beiden barocken Bilder, und mögen sie ein noch so später Nachklang jener geistlichen Erlebnisse sein, geben dieser Vermutung einen immerhin höheren Grad von Gewißheit. Es muß eine mündliche Überlieferung, wenn nicht gar eine schriftliche – und uns nur unbekannte – Nachricht in den Klöstern des Dominikanerordens gegeben haben, daß jene Visionen, die Heinrich Seuse schaute, nicht nur dichterische, sondern auch plastische Erlebnisse waren. Und eine Kunde dieser Art von den Erlebnissen deutscher Ordensbrüder vor dem Vesperbilde mag es den italienischen Dominikanern nahegelegt haben, solchen Werken auch bei sich Einlaß zu gewähren.

Diese Annahme scheint sich nicht nur für Seuse, sondern auch für Albertus Magnus zu bestätigen. Denn wenn der barocke Maler, der das genannte Bild in Treviso schuf, den Seligen in der Verzückung seiner Pietàvision darstellt, so schaltet er nur in der Ausschmückung der Szene nach eigenem Ermessen. Der eigentliche Gegenstand seines Bildes aber ist mittelalterliches Gut, und bis in den Wortlaut des Zwiegespräches, bis in jene schon angeführten Verse hinein folgt er einer alten Lebensbeschreibung des Albertus. Jakob von Soest, ein Kölner Dominikaner, schloß im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts seine Ordenschronik ab, in der er uns die folgende wunderbare Begebenheit erzählt[142]: Der Seligen Jungfrau Maria war Albertus in großer Frömmigkeit zugetan, und er verfaßte, mitsamt der Melodie, Sequenzen zu ihrem Lobe, die für die Samstagsgottesdienste bestimmt waren. Und als er die Sequenz zu Ehren von Mariä Himmelfahrt dichtete, die mit den Worten beginnt: „Salve Mater Salvatoris", und als er dabei zu dem Verse gekommen war „Salve Mater Pietatis", da hielt er inne, überlegte, was man dem wohl hinzufügen könne, und schrieb sogleich „et totius Trinitatis nobile triclinium". Und siehe, da erschien ihm die Jungfrau Maria und sprach: „Ich danke Dir, lieber Albertus, daß du mich mit einem Gruße begrüßt hast, mit dem mich ein anderer noch niemals grüßte". Offenbar meint also der späte Chronikschreiber, Jakob von Soest, wirklich, Albertus habe zuerst die Schmerzensmutter als mater pietatis angeredet. Jedenfalls aber ist es verlockend, an einen wahren Kern dieser Legende zu

[140] Pinder a. a. O. S. 162. [141] Pinder a. a. O. S. 156.

[142] „. . . ad beatissimam vero Virginem multum devotus, sequentias eius, quae pro sabbatis assignantur, cum cantu dictavit: et dum componeret sequentiam de assumtione eiusdem Virginis beatissimae, quae incipit Salve mater Salvatoris, et venisset ad versum Salve mater pietatis, pariter substitit, ed deliberans quid subderet, subito scripsit et totius Trinitatis nobile triclinium. Et ecce beatissima virgo ei apparens dixit: Gratias tibi ago, bone Alberte, quia me salutasti tali salutatione, quali ab alio nunquam salutata fui." Vgl. Martène-Durand, Veterum scriptorum amplissima collectio. Bd. VI. Paris 1729. Sp. 360.

Tractatus in elucidationem cuiuſdam hoſtie rubricate in vrbe inclita Berna

Abb. 67. Das „Berner Verbrechen". Holzschnitt von 1509

glauben, wenn wir bedenken, daß eben in der gleichen Stadt bald nach dem Tode des Albertus das erste nachweisbare Vesperbild auftaucht. Nun erzählt uns freilich Jakob von Soest nichts davon, daß die Jungfrau Maria mit dem toten Sohne auf den Knien erschienen sei, wie Zanchi sie unwillkürlich darstellt. Doch für jeden, der sich diese Legende vergegenwärtigte, lag es nahe, die Gottesmutter in der Gestalt erscheinen zu lassen, in der sie als mater pietatis in den Herzen der Gläubigen lebte; und so ergab sich abermals, wenigstens für die spätere Deutung, eine besonders enge Verbindung zwischen dem Dominikanerorden und dem Vesperbilde.

In einem ähnlichen Zusammenhang ist es nun kürzlich – zunächst mit Recht – hervorgehoben worden[143]: Jene Erlebnisse einer dominikanischen Mystik lassen es allenfalls vermuten, daß Andachtsbilder von einer neuen Prägung, wie Pietà und Jesus-Johannes-Gruppe in den betreffenden Klöstern standen, sie sind aber noch kein Beweis dafür, daß diese Bildwerke aus dem Geiste der klösterlichen Mystik *entstanden* seien, und besonders eng mit dem Dominikanerorden zusammenhingen. Suchen wir aber den schöpferischen Akt tiefer zu begreifen, der zur Entstehung des plastischen Vesperbildes führte, so werden wir fragen: Bedurfte nicht auch jenes Samenkorn des mütterlichen Bodens, der es zur Reife brachte? Und wenn wir vollends dieses „Samenkorn" der Pietà erkennen sollen in einer vereinzelten, nur gemalten Miniatur, die in der Klosterbibliothek eines fremden Landes versteckt lag und die vor allem die Klage einer anderen Mutter um einen anderen Sohn darstellt, so wird man antworten dürfen: Es ist gewiß für die Entstehung dieser Gruppe von gleicher Bedeutung, daß in der geistigen Welt der Bettelorden und namentlich in den ihnen angeschlossenen Frauenklöstern eine seelische Bereitschaft erstanden war für den großen, menschlich bewegenden Inhalt der Pietàgruppe – einen Inhalt, der gewiß formaler Vorstufen bedurfte um in eine feste Form gegossen zu werden, der aber doch immer das eigentlich drängende Element bei der Formung des neuen Andachtsbildes blieb[144].

Seine Bindung an bestimmte Orden soll jedoch keineswegs als ein entscheidendes Moment

[143] H. Swarzenski in Zeitschrift für Kunstgeschichte IV. 1935. S. 144.

[144] Versucht man einmal auch in Deutschland die Vesperbilder nach ihren Standorten zu gruppieren, so wird man finden, daß die Dominikaner auch hier eine bedeutende Rolle bei ihrer Verbreitung spielten. Ja, bis zum frevelhaften Mißbrauch wurde bei ihnen in den Zeiten mönchischen Niedergangs die Verehrung getrieben. Das „Berner Verbrechen" von 1509 wurde mit Hilfe eines Vesperbildes ins Werk gesetzt (Abb. 67). Vier Dominikaner hatten im Kampfe mit den Franziskanern um die Unbefleckte Empfängnis einen Laienbruder, Johann Jetzer, künstlich stigmatisiert und ihn zu der Aussage veranlaßt, die Jungfrau Maria sei ihm erschienen und habe ihm gestanden, sie sei in Sünde empfangen. Die Urheber dieses Betruges wurden verbrannt. Sie hatten sich wohl des Vesperbildes eben deshalb bedient, weil es die Immaculata in Gemeinschaft mit ihrem Sohne als dem Träger der Wundmale zeigte. Vgl. Jac. de Marcepallo, Tractatus in elucidationem . . . hostiae rubricatae in urbe Berna. o. O., Dr. u. J. (1509). – Auch die *Franziskaner* scheinen ein besonderes Verhältnis zur Pietà gehabt zu haben, es ist nur viel schwerer zu greifen: sicher nicht durch Zufall steht die „Madonna dell' Acqua" gerade in S. Francesco zu Rimini, und sicher hat es einen besonderen Sinn, wenn häufig der Heilige Franz oder einer seiner Jünger in Verbindung mit der Pietà dargestellt wird. Vgl. die Ikone der vatikanischen Pinakothek zu Rom, s. u. S. 106, und das Gemälde des Cossa im Musée André zu Paris. Endlich waren es die franziskanischen „mynnere", die Minoriten vom Berge Zion, die dem frommen Pilger in Jerusalem die Stelle zeigten, an der die Jungfrau mit dem toten Sohne gesessen habe (s. u. S. 114).

für seine Verehrung in Italien betrachtet werden, denn auch in den Pfarr- und Bischofskirchen stehen ja solche Gruppen genug, und man wird die Hinneigung der Gläubigen zu diesem Bildwerk in einer noch breiteren und zugleich tieferen Schicht suchen müssen. Da kann zunächst die schwerwiegende Tatsache ausgesprochen werden, daß die Verehrung dieser Bilder ganz unabhängig ist von ihrem künstlerischen Wert. Vor Michelangelos herrlichem Marmorwerk in St. Peter findet man selten so inbrünstig versunkene Beter wie vor der Vergine del Pianto im Dome zu Assisi, dem derben und erschreckend häßlichen Schulwerk aus Umbrien. Ja man darf geradezu sagen, je mehr die Vesperbilder zum Idol erstarren, um so mehr beschäftigen sie die Phantasie des Volkes. In einer gewissen Schicht verlangt der Volksglaube von dem Kultbild ein möglichst fremdartiges Aussehen, wie es den nordischen Gruppen ja von vornherein eigen war, und so finden sich denn auch unter den mittelitalienischen Nachahmungen gelegentlich *schwarze* Marienbilder. In den Gruppen von Narni und Sanseverino (Nr. 29 u. 46) hat die Madonna eine dunkelbraune bis schwarze Gesichtsfarbe; und eben diese Eigenschaft, die sie mit den Marienbildern von Altötting und Tschenstochau teilt, hat ihr gewiß das besonders gläubige Vertrauen manches Beters gesichert. Aber auch abgesehen von solchen absonderlichen Merkmalen müssen die deutschen Vesperbilder wie auch die vielen deutschen Kruzifixe für das italienische Volk einen Ausdruckswert gehabt haben, den wir kaum wagen würden mit einfachen Worten zu umschreiben, wenn es nicht aus dem edlen Munde einer wahrhaft frommen Frau ganz in dem gleichen Sinne geschehen wäre.

In den vier Gesprächen über die Malerei[145], die 1538 in Rom zwischen *Vittoria Colonna*, Michelangelo und Francisco de Hollanda geführt wurden, hat uns der letztere ein ebenso seltsames wie denkwürdiges Zeugnis von der Bewertung nordischer Kunst durch edle und feingebildete Italiener überliefert. Zwar gilt das damals Gesagte zunächst nur für die niederländische Malerei, aber wir werden es ohne Zwang auch auf die gesamte deutsche Kunst übertragen dürfen. Vittoria Colonna gab mit einer Frage den Anstoß zu der Auseinandersetzung:

„Es verlangt mich zu wissen, da wir einmal diesen Gegenstand berührt haben, was es für eine Bewandtnis mit der vlämischen Malerei hat, und wem sie gefällt, denn sie scheint mir *frömmer* zu sein als die italienische."

Michelangelo erwidert darauf: „Die vlämische Malerei wird im allgemeinen wirklich jedem Frommen mehr zusagen, als irgendein italienisches Werk. Die italienische Malerei wird ihm keine Träne entlocken, die vlämische hingegen viele, doch nicht so sehr infolge ihrer Trefflichkeit und Güte, als wegen der Trefflichkeit und Güte jenes Frommen selbst. Weibern wird sie gefallen, besonders den sehr alten und den sehr jungen; desgleichen Mönchen und Nonnen und gewissen Edelleuten, denen es an Empfindung für wahre Harmonie gebricht . . .

. . . und obgleich alles dieses gewissen Augen zusagt, so fehlt daran in Wahrheit doch die rechte Kunst, das rechte Maß und das rechte Verhältnis . . . In wahrhaft Gebildeten wird die Andacht durch nichts so sehr geweckt noch so veredelt wie durch die mühsam errungene irdische Vollkommenheit, die der göttlichen nahesteht und fast gleichkommt."

Diese Äußerungen Michelangelos sind seltsamerweise in ihrer Glaubwürdigkeit angezweifelt worden, und doch besagen sie mit einer Prägnanz, die jede Vorstellung übertrifft, eben das, was heute noch der moderne Italiener vor nordischen Kunstwerken empfindet[146]. Wenn wir an die

[145] Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei. Hrsg. von Joaquim de Vasconcellos. Wien 1899, S. 29 u. 203.

[146] Als persönliche Erfahrung möchte der Verfasser die Äußerung eines jungen italienischen Fachgenossen anführen, der seinen Eindruck von Bachs Matthäuspassion in die Worte zusammenfaßte: „La forza morale è enorme – ma arte? no!"

Vorliebe deutscher Nonnenklöster für das Vesperbild oder an die vielen Bauernfrauen denken, die man auch in Italien heute tränenden Auges vor den deutschen Gruppen findet, so kann man nicht einmal sagen, die einzelnen Argumente jenes Urteils seien völlig entstellt. Es spricht aus diesen Worten vielmehr nur das schöpferische Unverständnis des größten modernen Künstlers gegenüber der erhabenen Bindung mittelalterlichen Schaffens, das sich an die Gesinnung der Frommen, eben an jene „forza morale" in ihnen wendet. Und immer wieder, wenn Italiener heute von nordischen Kunstwerken sprechen, sei es nun ein schlichtes deutsches Vesperbild oder auch ein Bildnis Rembrandts – immer wieder wird mit einer gewissen verlegenen Scheu die „immediatezza" zugestanden, die aus solchem Werke spreche. Soweit es uns gegeben ist, das Empfinden eines Italieners in solcher Lage je zu begreifen, scheint er sich unmittelbar im Seelischen, im Metaphysischen angepackt, ja bedrängt zu fühlen, statt das Kunstwerk in jener Harmonie seiner seelischen und leiblichen Kräfte erleben zu dürfen, die seine eigene italienische Kunst in ihm wachruft.

Es ist also das mittelalterliche, und nicht das moderne Italien der Renaissance, das allein die ergreifende Sprache deutscher Vesperbilder noch verstehen konnte, und es liegt ja offen zutage, wie leidenschaftlich diese beiden Welten noch im Quattrocento miteinander ringen. So entspricht denn auch die Verbreitung der deutschen Gruppen etwa den Gegenden, in denen sich die mittelalterliche Frömmigkeit am reinsten bewahrt hatte. Venedig und die Terra ferma müssen noch heute dem fremden Reisenden als in besonders hohem Maße kirchlich gebunden erscheinen; in den Tälern der Abruzzen herrscht noch heute ein alter schlichter Bauernglaube wie in den Tagen, als der Selige Antonio Migliorati von Amandola vor dem deutschen Vesperbilde kniete[147], und in Umbrien liegt ein zarter Hauch reinster Andacht gleichermaßen über der Landschaft wie den Menschen. So ist es denn auch von dieser Betrachtung her verständlich, wenn Toskana sich gegen die fremden Werke wehrte, Toskana, das in einem hellen, zuversichtlich diesseitigen Geiste die Welt in ihrem sinnlichen Reichtum erschloß. Und es ist endlich nur noch eine letzte Gegenprobe, wenn die geistigen Führer der Gegenreformation den Glauben an jene mittelalterlichen Andachtsbilder wieder zu beleben suchen: Auf Carlo Borromeo geht es zurück, daß die Madonna dell' Acqua in Rimini als wundertätig wieder verehrt wurde (s. o. S. 41ff.).

Das deutsche Vesperbild konnte sich auf italienischem Boden im Ringen dieser großen Mächte gleichsam nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin entwickeln. Es wurde, wie wir sahen, von der Hand großer italienischer Meister zum in sich vollendeten „Kunstwerk" gesteigert im Sinne jener Forderungen Michelangelos, aber es wurde auch in die Welt der *Ikonen* übernommen, und in dem gleichen Maße, in dem hier jedes künstlerische Wachstum aufhörte, erhöhte sich der Anspruch des Bildwerkes im Sinne mittelalterlicher Frömmigkeit als substanziell heilig verehrt zu werden.

Der deutsche Forscher, der in Oberitalien, vor allem aber in den südlichen Provinzen gelegentlich gemalte Pietàdarstellungen von byzantinischer Formengebung findet, fragt sich betroffen: Tun wir denn recht daran, die Pietà als eine abendländische Schöpfung zu beanspruchen und dem byzantinischen Bilderkreise gegenüberzustellen, wenn sie uns gerade inmitten des alten byzantinischen Kultusbereiches begegnet? Gibt es nicht doch etwa gewisse Vorbilder im griechischen Osten, wie es die Kenner dieses Kunstkreises, einstweilen ohne Belege, immer wieder vermuten[148]?

[147] Nr. 1; s. o. S. 55 u. 80.

[148] F. W. Volbach, Repert. f. Kunstwiss. L. 1929. S. 155/57. – Hingewiesen wird in diesem Zusammenhang nicht selten auf die alte Pietàikone, die einst schon d'Agincourt als ein Werk des 12. oder 13. Jahrhunderts im Stiche veröffentlichte. (Tempera auf Goldgrund,

Abb. 68. Pietà-Ikone. Athen, Museum Benaki

Ja, unsere Zweifel verdichten sich, wenn wir byzantinische Ikonen mit der einsamen Pietà gar in Griechenland selbst, in Athen finden, oder etwa in Rossano, an jener uralten Heimstätte griechischen Mönchtums in Unteritalien. Eben in dieser letzteren Tafel aber belehren uns die Wappen des späten 15. Jahrhunderts, daß die uns vertraute abendländische Schöpfung nur leichthin und ganz spät byzantinisiert worden ist, und so schreibt denn auch der Meister Paulus, der sich als Schöpfer des Werkes nennt, seinen Namen in lateinischen Buchstaben[149]. Ebenso ist die Ikone im Museum Benaki zu Athen treffend der „italienischen Schule des 15. Jahrhunderts" zugewiesen worden. Zwar bedient sich hier der Maler für die Muskulatur des Christusleibes und die Zeichnung der Rippen, für die Schwingung der Augenbrauen und des Mundes jener alten, kalligraphischen Formeln, die in einzelnen Schulen der venezianischen und süditalienischen Ikonenmalerei bis ins 17. Jahrhundert fortlebten. Aber die Säume des Marienmantels verraten es doch hier und da durch ein weiches Schlingern, daß der Maler Vorbilder des weichen Stiles gekannt hat, die er nur ganz äußerlich ins Byzantinische übersetzte. Ja wir glauben, bei manch einer dieser seltenen Ikonen[150] sogar zu spüren, daß sie ein plastisches Werk voraussetzen; die räumliche Vorstellung pflegt so weit zu reichen wie der Block der Felsenbank, auf der Maria häufig in den umbrischen Gruppen thront, und wenn dieser Fels auch ganz nach byzantinischer Art von schroffen Rissen durchzogen und aufgespalten ist, so sind das eben nur die besonders leicht erlernbaren Formeln. Auf den Zusammenhang mit deutschen Werken ist gerade von italienischer Seite bereits hingewiesen worden, und überhaupt ist ja das italienische Auge leicht geneigt, byzan-

„aus Griechenland nach Italien gebracht", in der Sammlung des Verfassers selbst. Vgl. d'Agincourt, Storia dell' arte col mezzo dei monumenti. Milano 1825. Bd. VI. Taf. 89.) Aus dem Vergleich mit den unten besprochenen Ikonen ergibt sich jedoch, daß diese heute verschollene, vermeintlich alte byzantinische Tafel viel später zu datieren ist und jedenfalls den „weichen Stil" des Abendlandes voraussetzt.

[149] Vgl. Galli, Bollettino d'arte N. S. X. 1930. S. 181/88.

[150] Ikonen dieser Art sind z. B. die folgenden:

Athen: Museum Benaki. Italienisch, 15. Jh. Für die freundliche Überlassung (Abb. 68) der Aufnahme ist der Verfasser Herrn Anton Benaki zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Neapel: Nationalmuseum. 16×12 cm. Veröffentlicht von A. O. Quintavalle, in „Japigia", III. 1932. S. 135/75. In diesem Aufsatz ist auch anderes wichtiges Material zur Frage der unteritalienischen Ikonenmalerei veröffentlicht.

Parma: Galerie Nr. 954. Die Aufnahme dieser Tafel (Abb. 69) wie auch die der vorhergehenden verdankt der Verf. der Freundlichkeit von Herrn Professor Quintavalle-Parma.

Rom: Vatikanische Pinakothek. Flügelaltärchen des 16. Jh. mit der Pietà in der Mitte und den Heiligen Hieronymus und Franz auf den Flügeln. Vgl. Antonio Munoz, I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana. Roma 1928, S. 13, Taf. XXII. 45×30 cm.

Rossano: Domschatz „venezianisch", spätes 15. Jh. Dem Dome gestiftet zwischen 1493 und 1505. Signiert „. . . .s Paulus pinxit." Wundertätig. Veröffentlicht von Galli in Bollettino d'arte N. S. X. S. 181/88, 1930/31.

Über Dalmatien und den Balkan dringt dieser Typus dann vor bis in die Ikonenmalerei Rumäniens. Vgl. die von Nicolas Jorga veröffentlichte Pietà-Ikone des 17. Jh. aus der Moldau. Gazette des Beaux-Arts LXXVIII, 1936, S. 230/34. Vgl. ferner die Tafel in der Sammlung d'Agincourt, s. o. Anm. 148. – Mehrere Beispiele ferner in *Bologna*, Museo Civico u. Pinakothek.

Abb. 69. Pietà-Ikone. Parma, Galerie

tinische und deutsche Formen zusammenzusehen, weil es zunächst das gemeinsam Unitalienische in ihnen bemerkt: Antonio Munoz ist der Meinung, das Flügelaltärchen der vatikanischen Galerie[151] sei in Venedig von einem deutschen Ikonenmaler des 16. Jahrhunderts gemalt worden, und man wird ihm zum mindesten, was die Herkunft des Typus betrifft, darin vorbehaltlos zustimmen. Im Grunde ist es noch immer die Lösung des weichen Stiles, die sich hier behauptet, und die eigentlich byzantinische Formengebung wird in dieser Tafel beschränkt auf die griechische Namensbeischrift der Gottesmutter und die Felsenlandschaft. Und wenn wir gewohnt sind, alles, was uns in byzantinischer Formengebung entgegentritt, für ein unantastbares Erbe des frühen und hohen Mittelalters zu halten, so lehrt uns diese Gruppe von Pietà-Ikonen, daß die byzantinische Kunstübung in ihrer letzten Phase doch elastischer ist als es uns die traditionelle Starrheit ihrer sichtbaren Formengebung glauben machen möchte.

Die deutschen Pietàgruppen sind in ihrer kultischen Bindung weder den Ikonen noch dem von Michelangelo geforderten Kunstwerk vergleichbar. Denn anders als die Ikonen haben sie eine echt künstlerische, d. h. organisch wachsende Entwicklung, und sie werden dennoch nicht mit ergriffen von dem bedeutsamen Vorgang der Trennung zwischen dem Kunstwerk und dem *Kultgegenstand*, die sich in Italien im Laufe des 15. Jahrhunderts vollzieht. Th. Hetzer hat, um die tiefgreifende Wandlung in der venezianischen Malerei des 15. Jahrhunderts zu umschreiben, das glückliche Wort geprägt, die Heiligkeit des Bildwerkes bleibe nicht mehr Substanz, sondern sie werde zur Funktion[152]. Was italienische Beter in den nordischen Vesperbildern suchten, war gewiß noch durchaus die Substanz des Heiligen, und gewiß lag die Wirkung dieser Bildwerke nicht zuerst im Bereiche des Künstlerischen. Heute werden die Gruppen, die in der Zeit ihres Entstehens die Bestimmung mittelalterlicher Kunst im reichsten Sinne erfüllten, von italienischen Beurteilern vollends nur als „oggetti religiosi" angesprochen, und mit einer gewissen Resignation wird dabei gelegentlich zugegeben, daß es diese Gattung von „Devotionalien" eben geben müsse. Denn das Empfinden des Volkes folgte ja auch in Italien nicht jener Sublimierung des Kultbildes hinauf in die ideale Sphäre der reinen Kunst, es bedarf vielmehr des heiligen *Gegenstandes*, und kirchliche Gegenbewegungen haben dann dieses fromme Empfinden oftmals ausdrücklich bekräftigt. Das Pestkreuz, das durch den Hl. Karl Borromäus zu einem der heiligsten Bildwerke des Mailänder Domes geworden ist, trägt einen Schurz von natürlichem Stoff und wirkliches Haupthaar; seine sichtbare Form läßt uns schaudern! Und als Pius VII. 1814 aus der napoleonischen Gefangenschaft zurückkehrte, da war es ein Akt der beginnenden Restauration im Kirchenstaat, daß er zwei künstlerisch belanglose, aber besonders verehrte deutsche Vesperbilder feierlich mit der Krone der Himmelskönigin auszeichnete: die Gruppen von Pievefavera und Rimini[153] (Nr. 37 u. 39). Den deutschen Werken erkennt man in Italien gerne die

[151] Vgl. Anm. 150. [152] Zeitschrift für Kunstgeschichte I. 1932. S. 64.

[153] Zu anderen Zeiten folgt dann wohl auch wieder einmal ein Ausgleich von der Seite des Künstlerischen her, denn auch die Kirche kennt hier keine absoluten Forderungen, und immer wieder können wir das im Bereich unseres engsten Themas verfolgen. Bis vor wenigen

Eigenschaft zu, eben jenes fromme Bedürfnis nach dem Kultgegenstand zu befriedigen; als „Kunst" aber wird man sie nur da gelten lassen, wo der Glaube an die absolute Geltung der italienischen Kultur erschüttert worden ist. Das klang, mit einer gewissen Resignation vermischt, schon aus den Worten der genannten Stadtbeschreibung von Rimini, die 1616 einige deutsche Werke des Mittelalters mit dem Zusatz erwähnt: „. . . come si suol dipingere in simili representationi spirituali . . ." (vgl. Dokument X, u. s. o. S. 46). Und wenn diese Auffassung im Einzelfall auch nicht eben tief begründet sein mag, so erinnert sie uns doch immer wieder an die eine Wahrheit, daß das, was für den mittelalterlichen Deutschen und das, was für den zeitgenössischen Italiener *Kunst* bedeutet, nicht von vornherein auf der gleichen Ebene miteinander verglichen werden kann. –

Als die eigentlich italienische Leistung darf es nun verstanden werden, daß die Pietà aus der ihr eigensten Sphäre der subjektiven Andacht herausgehoben und in den Bereich der „öffentlichen" Liturgie, in den Kreis der für die Gesamtheit gültigen Kultbilder zurückgeführt wird. Darin sprach sich gewiß einer der tiefsten künstlerischen Instinkte des italienischen Volkes aus. Denn eine allzu intime Nähe des andächtigen Beters zum einsamen, abseits stehenden Andachtsbilde mußte diesem selbst schließlich gefährlich werden. Eine immer heißere Glut der subjektiven Verehrung, eine fast zudringliche Andacht, die den Leichnam mit Blicken abtastete und streichelte, wie es aus Seuses Worten klingt, konnte schließlich im Bilde selbst nicht mehr ihr Genüge finden, und die Flammen der Inbrunst mußten schließlich gleichsam den Beter wie das Bildwerk verzehren. Die deutsche Kunst hatte hier nach der formzerstörenden Vergegenwärtigung des Leidens im 14. Jahrhundert einen Ausgleich in der Erfindung des „schönen" Vesperbildes gesucht, das viel eher als jenes ältere die Ansprüche eines „Kunstwerkes" stellte und den Gehalt der Marienklage bis zu einem gewissen Grade objektivierte. Denn ein dauerndes Verhältnis zum Kultbilde scheint, soweit es nicht ein einfacher Idolglaube ist, ja nur da möglich zu sein, wo Beter und Kultbild einander in einem gewissen feierlichen Abstand gegenüberstehen und diesen Abstand ständig wahren; ihn möglichst weiter zu vergrößern war denn das geheime Bestreben aller italienischen Umformungsversuche. Wir brauchen hier nur noch einmal kurz daran zu erinnern, worin sie bestanden: es liegt immer die gleiche letzte Absicht zugrunde, wenn hier die einsame Gruppe zur Szene ergänzt wird, oder wenn sich dort die Mutter mit einer frontalen Wendung, ja mit einer sprechenden Gebärde an die Gläubigen wendet. Die ganz in ihrem Schmerz versunkene Maria nimmt wieder die feierliche Strenge des Kultbildes an – sie ist nicht so sehr leidende Mutter als thronende Gottheit. Ihr Gewand ordnet sich symmetrisch, die Gruppe schließt sich zu einer festen, vollkommenen Gesamterscheinung zusammen, und das ganze Bildwerk sucht möglichst jene Haltung anzunehmen, die der Italiener so glücklich in dem Begriffe der Maestà zusammenfaßt.

Damit aber war das Vesperbild schon umgeschaffen zur *Verehrung auf dem Altar*, für den es ursprünglich ja nicht bestimmt gewesen war, und damit wurde es auch in die Liturgie zurückgezwungen, der es sich anfänglich entzogen hatte[154]. Auch in der deutschen Spätgotik vollzog sich ja schließlich dieser Bestimmungswandel, der das Andachtsbild aus dem Dämmer stiller Seitenkapellen, aus dem Dunkel verborgener Wandnischen hervorholte und mit anderen Heiligengestalten in einem Altarschrein vereinigte[155]. Aber man wird doch sagen dürfen, daß die Pietà

Jahren schwebte, von Engeln gehalten, über Michelangelos Pietà in S. Peter die gleiche Krone, die jene ebengenannten Madonnen von Rimini und Pievefavera wie die vom Montebaldo und von Bassano tragen. Die störende barocke Zutat wurde kürzlich entfernt, und so zog man aus künstlerischen Gründen eine Auszeichnung zurück, die man einst aus geistlichen Gründen der Himmelskönigin verliehen hatte.

[154] Passarge a. a. O. S. 4 und 9. [155] Vgl. z. B. den Tiefenbronner Altar von 1469.

Abb. 70. Zeichnung nach dem barocken Altar der „Madonna dell'Acqua" in S. Francesco zu Rimini

in ihrer italienischen Umformung für ihren neuen, repräsentativen Standort besser geeignet war als die unverändert deutsche. Zunächst empfand man offenbar auch in Italien eine gewisse Verlegenheit, wie man die völlig neue und ungewohnte Gattung dieses frommen Bildes aufstellen solle, und man kam zu der gleichen, der Repräsentation abgeneigten Lösung wie im Norden. Man sparte an abgelegenen, dunklen Stellen des Kirchenraumes, in den Krypten oder den Seitenschiffen Wandnischen aus, deren dämmernder Schatten die Klage der Gottesmutter wohltätig einhüllte, und deren Höhe stets so bemessen war, daß der Beter unmittelbar vor dem Gnadenbilde knien, ja es betasten und liebkosen konnte[156]. Zugleich aber erhob man es doch schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts auf den Altar. Bei der Bezahlung des Vesperbildes der Deutschen in Treviso (Nr. 52) wurde die „factura et pictura anconae praedictae Imaginis positae super *altare* B. Virginis" eigens erwähnt (Dokument I). Ebenso stand die „Vergine del Pianto" in der Stunde ihres Tränenwunders 1494 nach dem uns erhaltenen Berichte auf dem Altar der Kapelle des Corpo Santo im Dome zu Assisi (Nr. 5), und wenige Jahre später wurde der nah verwandten, wundertätigen Gruppe von Sanseverino (Nr. 46) gar der Hochaltar ihres Heiligtums geweiht (s. u. S. 110). Im Barock endlich wurde es dann vollends zur Regel, daß man die deutschen Werke auf große, aufwendige, von Säulen gerahmte Altäre setzte, und in dieser Aufstellung haben sich die meisten von ihnen bis heute erhalten.

Die Probleme, die sich daraus für den Altar-Architekten ergaben, sind im wesentlichen Probleme des Barock, aber sie haben für uns doch einen gewissen ergänzenden Erkenntniswert. Denn es enthüllten sich bei diesen Versuchen einer repräsentativen Aufstellung gewisse Eigenschaften der deutschen Vesperbilder, deren wir uns selten so deutlich bewußt werden. Zunächst ergaben sich die größten Schwierigkeiten aus ihrem geringen Format, das ja selten 1 Meter übersteigt und daher inmitten der riesigen Säulenaufbauten seltsam verloren erscheint. Als man 1699 in Rimini der „Madonna dell' Acqua" (Nr. 39) einen ihrer Wunderkraft entsprechenden, großartigen Altar errichten wollte, da war man in der größten Verlegenheit, wie man die winzigen Abmessungen dieser Gruppe mit der riesigen Höhe der Kapellenwände in Einklang bringen solle.

[156] In dieser sicher ursprünglichen Nischenaufstellung haben sich die Gruppen von S. Giovanni in Monte zu Bologna (Nr. 13), von Fermo (Nr. 21), Norcia (Nr. 30) und endlich die in der Krypta des Domes zu Ascoli (Nr. 4) erhalten.

Die Lösung, die man damals fand, ist uns in einer barocken Zeichnung erhalten[157] (Abb. 70). Sie zeigt das verzweifelte Bemühen, aus dem intimen Andachtsbilde ein öffentliches Kultbild zu machen, und man wußte sich nicht anders zu behelfen, als daß man auf hohem Sockel eine triumphbogenartige, aber kleine Wandnische von dem Aussehen eher eines Schränkchens als eines Altares errichtete, und die darüber freibleibende Wandfläche durch ein gewaltiges ovales Madonnenbild in Stuck mit rahmender Engelglorie verkleidete. Alle neu hinzugefügten Figuren mußten dabei unvermeidlich das alte Gnadenbild selbst an Größe weit übertreffen.

Nicht immer freilich war das maßstäbliche Mißverhältnis zwischen Vesperbild und Altar ebenso kraß. Es genügte wohl auch, der Gruppe einfach einen Felsensockel unterzuschieben, um sie innerhalb der Altarnische in die richtige Höhe zu heben[158]. Ja hier und da gelang es, zwischen dem mittelalterlichen Werke und seiner barocken Umgebung unter gewissen Opfern eine überzeugende Einheit zu gewinnen, und gelegentlich bewährte sich in der Tat die glückliche Gabe des barocken Zeitalters, die Werke verschiedener Zeiten und Stilstufen harmonisch aufeinander abzustimmen. So errichtete man für das alpenländische Vesperbild in einer Seitenkapelle von San Giovanni in Bragora zu Venedig aus kostbaren Steinsorten im 17. Jahrhundert einen Säulenaltar, dessen farbige Wirkung sich ganz auf den vornehmen Gegensatz von schwarzem Marmor und hellgrauem Alabaster beschränkt. Man fügte die deutsche Gruppe (Nr. 55, Abb. 18) dadurch in der rechten Höhe ein, daß man sie auf Konsolen hoch über die Mensa erhob. Vor die samten schwarze Rückwand legte man das weiße Kreuz, das man ja den deutschen Gruppen so gern hinzufügte, und das nordische Werk selbst mußte schließlich der neuen Einheit des Altares seine alte Fassung opfern. Es wurde weiß überstrichen und sollte dadurch wie ein kostbares Alabasterwerk vor dem schwarzen Marmorgrunde stehen. – Wo aber der allzu geringe Maßstab des Werkes eine solche Lösung ausschloß, da setzte sich eine andere, ebenfalls recht glückliche durch: Man räumte die Altarrückwand einem großen Barockbilde ein, sparte aber in der Mitte der Predella eine Art von Tabernakel aus, das als ein gläsernes Gehäuse die Pietà aufnahm. Der Altar erinnert in dieser Zusammensetzung an die großen Tabernakelaltäre, in denen an der gleichen Stelle die Hostie beigesetzt wird, und vielleicht ist diese Analogie des Pietà-Tabernakels zu jenem Sakramentstabernakel keine zufällige. Denn gerade im barocken Altarbau kam es noch zu einer letzten, künstlerisch unreinen, aber dennoch bedeutungsvollen Lösung, bei der wir das gleiche Bestreben spüren, dem gewaltigen Aufbau einen innersten, substanziell heiligen Kern zu wahren. Mehrfach verzichtete der barocke Künstler, dem das Altarbild übertragen worden war, darauf, die ganze Fläche für sich zu beanspruchen, und er begnügte sich damit, um das ältere vorhandene Bild eine passende figürliche Begleitung zu malen. Auch hierfür ist wieder der in jeder Hinsicht so eindrucksvolle Pietà-Altar von Treviso das wichtigste Beispiel. In der Mitte des großen Altarbildes, das Antonio Zanchi 1669 malte, ist unten eine rechteckige Fläche ausgespart; hinter einer Glaswand steht hier in seinem ursprünglichen Schrein das erlesene deutsche Vesperbild von 1415, auf das auch die gemalten Gestalten des Barockmalers Bezug nehmen. Ja die trauernde Magdalena lehnt sich förmlich über die Pietà-Nische: Johannes und Joseph von Arimathia (?) stimmen in ihre Trauer mit ein, und darüber schweben in den Wolken die Gestalten der Dreieinigkeit. Gerade die *Mittel*gruppe der so zusammengefügten „Beweinung Christi" ist also dem barocken Maler vorenthalten worden, sie wird von dem mittelalterlichen Werke gebildet, und man könnte das als eine praktische Notwendigkeit deuten, indem man etwa annimmt, das alte Vesperbild habe auf

[157] Corrado Ricci. A. a. O., S. 510, Abb. 605. Der barocke Altar wurde 1862 abgebrochen und durch einen modernen ersetzt.
[158] Vgl. Pieve di Cadore (Nr. 36) und ähnlich Padua, S. Sofia (Nr. 33).

Abb. 71. Heiligtum der „Madonna del Glorioso" bei Sanseverino (Marken)

Wunsch der Besteller erhalten bleiben sollen. Doch dafür gab es ja, wie wir sahen, auch künstlerisch reinere Lösungen als die des „durchlöcherten Altarbildes", und die Altarblätter, die in dieser Weise aus alten und neuen Teilen zusammengesetzt sind, finden sich ja seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts viel zu häufig, als daß sie rein praktisch erklärt werden könnten. P. P. Rubens schuf dafür in seinem dreiteiligen Altar der Chiesa Nuova zu Rom das eindrucksvollste und bekannteste Beispiel: Sein Mittelbild zeigt nicht die Heiligste Jungfrau selbst, sondern nur den Kranz der sie verehrenden Engel. Auch hier mußte der Pinsel des barocken Malers vor einem gewissen innersten Bezirke haltmachen, auch hier erscheint in einer ausgesparten Öffnung die alte Marienikone. Rubens durfte wohl ein Deckblatt für sie malen, um die Einheit seines Werkes zu sichern; an hohen Kirchenfesten aber wird es fortgenommen, und das viel heiligere alte Bild liegt offen vor den Blicken der Beter. Abermals bestätigt uns dieser Vergleich: Antonio Zanchi, der Maler von Treviso, bewertet die Pietà der Deutschen wie eine alte, heilige Ikone, und dieses Bewußtsein von der nur noch relativen Heiligung des eigenen Schaffens verrät sich häufig ungewollt in der Haltung barocker Künstler. Man glaubt zu spüren, daß sie selbst und ihre Auftraggeber oft die gelockerte Struktur ihrer Schöpfungen nicht mehr als dicht genug empfanden, um das Allerheiligste selbst darzustellen, und darin mag eine Erklärung dafür liegen, wenn so viele barocke Altäre gerade in ihrem Kern ein älteres Bildwerk umschließen.

Einen Schritt weiter bedeutet es dann in der liturgischen „Objektivierung" der Pietà, wenn eine der deutsch-umbrischen Gruppen als wundertätiges Gnadenbild den *Hauptaltar* ihrer Kirche einnimmt. Ja das ganze Heiligtum der *Madonna del Glorioso* bei Sanseverino wurde seit 1519 in frommem Eifer eigens um dieses Vesperbild herumgebaut (Abb. 71), und es ist bezeichnend, welchem Vorbild der erste Architekt des Neubaues, Rocco da Vicenza, folgte: Die Hinweise auf das große Marienheiligtum Italiens, auf *Loreto*, sind gar nicht zu verkennen. Gemeinsam mit der großen, benachbarten Wallfahrtskirche ist dem kleinen Bau nicht nur das festungsartige, wehrhafte Äußere, sondern auch, als Tatsache wenigstens, der Hallenquerschnitt des Raumes und die achteckige Tambourkuppel über dem Kern des Heiligtums, eben jenem Vesperbild (Nr. 46, Abb. 54). Ja um den Anschluß an jenes Vorbild noch vollends deutlich zu machen, baute man in späterer Zeit das Altartabernakel der Pietà zu einer „Santa Casa" um, die heute als festes Gehäuse das alte Andachtsbild umschließt.

Eine letzte Stufe in der „öffentlichen" Darstellung der Pietà wurde schließlich damit erreicht, daß sie aus dem Dunkel der Kirchenräume hinaus auf die Straße, an die Fassaden oder in die Vorhallen übertragen wurde. Selbst ein deutscher Meister in den Abruzzen ging auf diesem Wege noch einen Schritt mit: Freilich war es nicht einer der besten, der in der Vorhalle der Cathedrale von Castel di Sangro das kleine gotische Tabernakel mit dem Vesperbilde darin schuf (Nr. 16),

und seinen künstlerisch höher stehenden Landsleuten wird im allgemeinen diese öffentliche Schaustellung des Vesperbildes widerstrebt haben. Es blieb vielmehr einer bestimmten Landschaft vorbehalten, Pietàgruppen von typengeschichtlich deutscher Herkunft, aber durchaus italienischer Formengebung an die Kirchenfassaden zu setzen. *Dalmatien* hatte an dem Einstrom deutscher Pietàmeister seinen bestimmten Anteil gehabt – sei es nun, daß sie von den Marken her über die Adria nach Zara oder sei es, daß sie von Istrien her in das Land gekommen waren[159]. So setzten die Franziskaner von Ragusa – wieder also die Bettelmönche! – in das Bogenfeld ihres Klosterportales ein großes Pietàrelief, und eine freiplastische Gruppe steht gar als einziger Schmuck an der Fassade des Domes zu Rab (Arbe) (1490, Abb. 72)[160]. Damit aber wird die Pietà – ursprünglich die gefährlich subjektive Schöpfung einer grübelnd individuellen Andacht – endgültig als kirchliches Bildwerk zugelassen. Denn nun nimmt sie am Kirchenbau sogar die Plätze ein, an denen in den Domen des Mittelalters die großen dogmatischen Inhalte von ewiger Gültigkeit ausgesprochen worden waren: die Fassaden und die Tympana ihrer Portale. Hier mußte sie zu einem öffentlichen Kunstwerk werden, wie sie es im Norden nie geworden war[161].

Abb. 72. Rab (Arbe), Fassade des Domes

Dieser künstlerisch-formalen Objektivierung läuft nun eine ikonographische und theologische parallel, die nicht weniger folgerichtig ist. Die fremden Vesperbilder hatten ja schon Wunder gewirkt, die nicht in allen Fällen aus der Besonderheit der Marienklage hervorgegangen waren, sondern die auch von der „glücklichen Mutter Maria" mit dem Christuskinde gewirkt werden konnten, und ein geheimes Streben geht nun dahin, die Mutter mit dem toten Sohne auf den Knien möglichst der jungen Mutter mit dem Kinde auf dem Arme gleichzusetzen. Es ist ja schon ein gewisser Hinweis dieser Art, wenn das Heiligtum von Sanseverino nach dem Vorbilde der Wallfahrtskirche in Loreto erbaut wurde, andere Versuche aber sind in ihrer Absicht noch viel deutlicher. Sie führen uns dann freilich schon hinein in den Bereich der rein italienischen Kunst.

In S. Maria Maggiore zu Spello malte Pietro *Perugino* 1521 zu beiden Seiten des Chores zwei Fresken (Abb. 73 u. 74), die im inhaltlichen wie im formalen Sinne als Gegenstücke gedacht sind. In einer Sinngebung, die aus dem scholastisch antithetischen Denken des Mittelalters hervorging, zeigen die beiden Bilder Anfang und Ende des Zusammenlebens von Mutter und Sohn. Beide Male

[159] Frl. Dr. Dorothee Westphal kennt mehrere deutsche Vesperbilder in Dalmatien. Ihrer Untersuchung soll hier nicht vorgegriffen werden.

[160] Für Ragusa vgl. die „Denkmäler der Kunst in Dalmatien", hrsg. v. Georg Kowalczyk u. Cornelius Gurlitt. Berlin 1910. Taf. 115. Für Rab vgl. „Dalmatiens Bau- und Kunstdenkmale", Band „Die dalmatinischen Inseln". Wien 1927. Taf. 3b.

[161] Im Norden kommt es nur gelegentlich vor, daß ein flüchtiges Pietàrelief an der Kirchenfassade auf ein berühmtes Gnadenbild im Inneren hinweist.

Abb. 73

Abb. 74

Fresken von Pietro Perugino zu beiden Seiten des Chores in S. Maria Maggiore zu Spello (Umbrien). 1521

erscheint Maria mit Christus, begleitet von je zwei Heiligen. Während aber links Johannes und Magdalena teilnehmen an der Klage der alten, verhärmten Mutter um den toten Heiland, umstehen rechts zwei andere Heilige die junge, mädchenhafte Madonna mit dem Bambino. Der Thron mit seinem Sockel, seiner dunklen Rückwand und seiner Bedachung bleibt in beiden Fällen etwa derselbe, und um die Symmetrie des Aufbaues zu wahren, wird die Pietàgruppe so gewaltsam zusammengezogen, daß ihr Umriß kaum mehr über den des Thrones hinausragt. Die Pietà ist also ihrer subjektiven Vereinzelung enthoben, der Santa Conversazione gleichgestellt und damit in eine feste Heilsordnung aufgenommen worden.

Formte sich hier die Pietà im Sinne des Madonnenbildes um, so finden wir auch Ansätze zu einem Versuche in der umgekehrten Richtung: Aus dem weiteren Umkreise des Giovanni Bellini[162] ist ein Madonnenbild hervorgegangen, das schon oft ein gewisses Befremden erregt hat (Abb. 75). Die Jungfrau Maria sitzt frontal auf einem reich geschwungenen Thron mit kunstvoll gemeißelter Rückenlehne und legt betend die Hände zusammen vor dem Christkinde, das auf ihrem Schoße ausgestreckt ist. Doch ist es nicht ein schlafender, sondern ein entseelter Knabe, dem ihre Bitte gilt. Das Köpfchen sinkt schlaff zurück, der rechte Arm fällt starr herab, wie wir es immer wieder bei dem Heiland der Pietà finden, und die langgestreckten Beine sind so unkindlich gebildet, daß wir kaum zweifeln können: Der Maler hat mit dem Schoßkinde der Madonna zugleich an den erwachsenen Christus der Passion gedacht. Diese Deutung geht gewiß nicht zu weit: Denn ein ebenfalls venezianisches Hausaltärchen der gleichen Zeit aus der „Schule von Murano" im Museo Poldi Pezzoli in Mailand (Nr. 622) zeigt die Jungfrau in dem gleichen Gestus der Anbetung und den Sohn in eben derselben Lage, nur ist es hier der tote erwachsene Christus. Was

[162] Gewiß mit Recht hat Th. Hetzer in Zeitschrift für Kunstgesch. I, 1932, S. 66, die Zuweisung des Bildes an G. Bellini selbst abgelehnt.

der Meister des Bildes in der Accademia offenbar geben möchte, ist weder die Pietà noch das Madonnenbild im herkömmlichen Sinne. Er scheint zu versuchen, zwei historisch getrennte Stunden im Leben der Madonna zusammenzusehen, und so malt er die junge, glückliche Mutter, die in dem Kinde auf ihrem Schoße schon das Leid einer späteren Stunde ahnt[163].

Abb. 75. Schule des Giovanni Bellini. Venedig, Akademie

Alle diese Versuche gingen von der einen Grundtatsache aus, an die immer wieder erinnert werden muß: Die Pietà war in der Heiligen Schrift selbst nicht einmal als szenische Möglichkeit angedeutet[164], und so bedurfte sie in der Tat einer gewissen Anlehnung an ältere, ja möglichst an biblisch überlieferte Bildthemen. Es kam zu verschiedenen Versuchen, sie „typologisch" zu rechtfertigen, indem man sie als neutestamentliche Parallele zu einer Stelle des alten Testamentes deutete. Doch die Klage Davids um seinen Feldhauptmann Abner (2. Samuelis 3, 31), die gelegentlich in diesen Zusammenhang gezogen worden zu sein scheint[165], setzte ein zu verschiedenes Verhältnis zwischen dem Trauernden und dem Betrauerten voraus, als daß sie überzeugend auf die Pietà hätte bezogen werden können. Eine andere Stelle aus dem 2. Buche der Könige (4,20) hätte viel eher in diesem Zusammenhang Bedeutung gewinnen können, denn hier hält wirklich eine Mutter ihren Sohn auf dem Schoß, bis er in ihren Armen stirbt[166]. Eine Illustration dieser Szene führte denn auch, wie kürzlich nachgewiesen wurde[167], auf eine Gruppenbildung, die der Pietà entschieden ähnlich ist. Doch diese Ähnlichkeit ist wohl für den typengeschichtlich denkenden Kunstforscher eindrucksvoller als für den religiös und inhaltlich gebundenen Künstler, für den die Gestalten seiner neu zu schaffenden Gruppe nicht ohne weiteres vertauschbar sein konnten. So blieb denn offenbar die in der Tat brauchbarste Vorstufe für die Neubildung der Pietà ungenutzt, und die pathetische Klage der alttestamentlichen Mutter übte gerade auf die frühen Pietàdarstellungen keinerlei nachweislichen Einfluß aus. Als biblischer Beleg für die Marienklage wurde statt dessen häufig eine Stelle herangezogen, die ins Bild umgesetzt keine formale Bedeutung für die Pietà gewinnen konnte: Es sind die Worte des klagenden Jeremias,

[163] Dieser Versuch führt ihn ikonographisch erstaunlich nahe heran an deutsche Pietàstatuetten des 14. Jh. mit dem „kindhaft kleinen Christus". Vgl. die Gruppe in Frankfurter Privatbesitz. Passarge a. a. O. Abb. 18.

[164] Nur das apokryphe Petrusevangelium (6,21) schildert einen Vorgang, der allenfalls den Kern der späteren figurenreichen Beweinung, unabhängig von der darauffolgenden Grablegung, bilden konnte. Die Worte dieses Textes sind bisher nicht beachtet worden: „. . . und da zogen sie die Nägel aus den Wunden des Herrn und legten ihn auf die Erde, und die ganze Erde erbebte, und es entstand eine große Furcht. Da leuchtete die Sonne wieder und es fand sich, daß es die neunte Stunde war. Die Juden aber freuten sich, und haben dem Joseph (von Arimathia) seinen Leib gegeben, damit er ihn begrabe . . ." Der Heiland ruht also auf dem Boden, die Trauernden können sich um ihn sammeln, und damit ist zwar nicht für das einsame deutsche Vesperbild, wohl aber für die bodenständig italienischen Beweinungsgruppen der Niccolò dell' Arca und Mazzoni eine gewisse alte Überlieferung gegeben. Vgl. E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Tübingen und Leipzig 1904. S. 30

[165] Passarge a a. O. S. 6.

[166] „. . . und brachte ihn hinein zu seiner Mutter; und sie setzte ihn auf ihren Schoß, bis an den Mittag; da starb er."

[167] Hans Swarzenski, a. a. O. S. 142ff. Vgl. auch oben S. 102.

der einsam die Verwüstung Jerusalems betrauert und den Vorübergehenden die Jammerworte zuruft (Klagelieder 1,12): „O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus[168]." Diese Anrede findet sich als Beischrift schon bei einer der frühesten gemalten Pietàdarstellungen Italiens, auf dem Altar des „Pseudo-Avanzi" in Bologna (Abb. 6), sie wurde von späterer Hand den Gruppen von San Domenico in Bologna, von Cortona und Sanseverino (im neuen Dom) beigeschrieben, und sie ist endlich auch in dem gleichgestimmten romanischen Nachbarlande in den Goldgrund der so eindrucksvollen Pietà aus Villeneuve-lès-Avignon im Louvre gepreßt worden. Solange uns nicht neue Funde besser unterrichten, dürfen wir es für sinnvoll halten, daß deutsche Meister diese Worte ihren Vesperbildern nicht beigegeben haben. Denn sie enthalten ja jenen Appell der Gottesmutter an die Zeugen ihres Schmerzes, der dem deutschen Empfinden fremd war.

Und vollends konnte dieser Ring sich schließen, als die Pietà nicht mehr nur im Norden, und nicht mehr nur im Bilde in die Passionserzählung eingefügt, sondern als diese Schöpfung abendländischer Andacht in die greifbare Wirklichkeit des Heiligen Landes zurückprojiziert wurde. Der fromme Jerusalempilger des 15. Jahrhunderts war so erfüllt von der Ausdruckskraft seiner heimischen Vesperbilder, sie waren so unentbehrlich für seine Vorstellung von der Passion des Herrn, daß er auch im Heiligen Lande selbst unwillkürlich nach einem letzten Widerhall der Marienklage suchte. So waren denn die italienischen Franziskaner „vom Berge Zion", deren „guardiano" die Pilger in Empfang nahm, gern bereit, den Ort zu zeigen, an dem die schmerzhafte Mutter Gottes um ihren Sohn getrauert. In Breydenbachs „heyliger reyssen gen Jherusalem"[169] können wir dem Pilgerzuge folgen, der unter der Leitung der „mynnere" (= Minoriten) den Leidensweg Christi nachschreitet: „. . . Aber von dem Berge Calvarie gett man mit der Prozession an das end do die jungfrauw maria leydig sass, do yr der todt lychnam yres lieben kyndes vom crutz benommen, alsbald uff yren schoss ward gelegt, und ist do volle vergebung aller sund . . .[170]." Ja nach der lateinischen Ausgabe seines Reisewerkes findet Breydenbach die Heilige Stätte der Marienklage sogar noch durch einen sichtbaren Hinweis bezeichnet: „. . . de monte vero Calvarie ad locu(m) illum processim albo quoda(m) lapide designatum, ubi virgo maria *mater dolorosa* sedit habens in gremio mortuu(m) filij sui corpus depositum de cruce, mox sepulture tradendum et est ibi plenaria remissio . . ." Wenn der Pilger überhaupt noch zweifelte an der gleichberechtigten Gültigkeit der abendländischen Vesperbilder, so konnte er aus dem Heiligen Lande selbst die volle Gewißheit über den Wahrheitsgehalt dieser Darstellung mitbringen. Denn wo eine volle Vergebung der Sünden zu erlangen war, da durfte sich der Zweifel ja wohl beruhigen.

Der Glaube des hohen Mittelalters hatte einst diesem Andachtsbilde seine sichtbare Form verliehen. Unter den Händen seiner Schöpfer aber war es lebendig geworden, und zeugte nun einen neuen Glauben, den die Jünger des Franz von Assisi an die Ursprungsstätten der christlichen Lehre zurücktrugen. Für die abendländische Christenheit hatte sich die Pietà in dieser geheimnisvollen Wechselwirkung von Glaube und Bildwerk endgültig objektiviert, und der Italiener konnte

[168] Diese Jeremiasworte, die später nicht mehr zu dem allgemeinen Schatz biblischer Zitate gehörten, müssen im 14. und 15. Jahrhundert den Gläubigen besonders vertraut gewesen sein. Schon Dante legte sie ja einem seiner schönsten Sonette aus der Vita Nuova unter:

„O voi, che per la via d'amor passate,
attendete, e guardate
s'egli è dolore alcun, quanto il mio grave."

[169] Die Reise wurde 1483 ausgeführt, ihre Beschreibung erschien 1486 mit den Holzschnitten von Erhart Rewich in Mainz.

[170] Ohne Seitenzählung, aus dem Abschnitt: „Dess heyligen Tempelss dar ynn das Grab cristi ist form und figur ist disse."

sich, wenn jener weiße Stein wirklich unmittelbar neben der Kreuzigungsstätte zu finden war, sagen, daß er die Gruppe „richtig" unter dem Kreuze auf dem Felsen von Golgatha darstelle.

Der *deutsche* Pilger aber entzog sich in dem gleichen Augenblick, da er die plastische Schöpfung seines Volkes vor aller Welt anerkannt sah, einer so handgreiflichen Bestätigung seiner geistlich-künstlerischen Träume. Man glaubt es aus Breydenbachs Worten zu spüren: die nahe Gegenwart der Gnadenorte stimmt ihn bang, und er sucht einen Ausweg aus ihrer handgreiflichen Gewißheit. Er beginnt in sich die Gründe zu prüfen, die für ihre Echtheit sprechen, und mag er sie sich auch noch zu eigen machen, so ist doch der Zweifel in ihm erwacht. Als man ihm unmittelbar nach jener heiligen Stätte der Mater dolorosa auch den Kerker des Heilands zeigt, da macht er stille Vorbehalte:

„. . . und wurdt das selb stettlyn unsers herren kerker genannt, und wie wol das selb nit wurdt gefunden in den euangelien, dan nitt alle ding unsers herren leben oder liden antreffend syn beschrieben, doch umb wegen daz der selb kerker noch hütt da ist un wurdt gezeyget, mitt gezugnüss und kuntschafft so man dar von sagt und gibt, mag man ess gütlichen glauben als *auch andere ding, die man nit findet geschriben yn den euangelien* . . ." Und wird der deutsche Pilger auch seiner Zweifel hier noch Herr, so beruft er sich doch schon auf jene letzte Instanz, vor der das deutsche Vesperbild nicht mehr bestehen konnte. Ein Menschenalter später war ein großer Teil des deutschen Volkes nicht mehr bereit, „gütlichen" zu glauben, was es nicht in den Evangelien fand, und eben dieser Zweifel sollte es sein, der dieses Volk der edelsten Erfindung seines Mittelalters entfremdete.

VII. KATALOG

DER BISHER BEKANNT GEWORDENEN DEUTSCHEN VESPERBILDER IN ITALIEN

(Alphabetisch nach Orten)

Die Sammelarbeit, die diesem Katalog vorausging, ist keineswegs eine Leistung des Verfassers allein. Sie war vielmehr nur möglich durch das einträchtige Zusammenwirken aller Mitglieder des Kaiser-Wilhelm-Instituts Bibliotheca Hertziana in Rom und des deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

Bei einer solchen Organisation der Arbeit konnte der Verfasser hier nicht jeden einzelnen dankend nennen, der ihm durch neue Funde oder guten Rat behilflich war. Dankbar möchte er hier nur die treue Mitarbeit seiner römischen Gefährten Harald Keller, Wolfgang Krönig und Bernhard Degenhart hervorheben, denen er einige der schönsten Funde verdankt. Dr. Ulrich Middeldorf und Dr. Géza Francovich de Bersecz stellten mit der freundlichsten Bereitwilligkeit das von ihnen selbst gesammelte Material zur Verfügung, und Dr. Carl Theodor Müller vom Bayerischen Nationalmuseum in München gab dem Verfasser die wertvollsten Hinweise und Auskünfte über die deutsche Plastik in den benachbarten Alpengebieten. Ihnen allen also schuldet der Verfasser aufrichtigen Dank.

Unter Italien wird hier das italienische Sprachgebiet verstanden. – Genaue Maßangaben konnten leider nicht überall gegeben werden. Die Rücksicht auf die hohe Verehrung, die viele der deutschen Gruppen in Italien genießen, verbot es häufig, die Weihe ihrer Altäre zu stören und Messungen an dem Werke selbst vorzunehmen. Bei der Angabe des Breitenmaßes wurde gewöhnlich die Sockelbreite gewählt, nicht also die Gesamterstreckung des liegenden Christuskörpers, da ihre genaue Feststellung meist größeren Schwierigkeiten begegnet.

Die gleiche Rücksicht auf den Kultus verbot es ferner, Materialproben für eine genaue Untersuchung des Werkstoffes zu entnehmen. Der Verfasser muß hier ausdrücklich seine mangelnde Spezialkenntnis bekennen, und er hat sich daher mit ganz allgemeinen Angaben begnügt („Stein", oder „Kalkstein"). Um so mehr fordert er die Kenner dieser Fragen auf, die verwendeten Steinsorten auf ihre Herkunft hin zu prüfen; denn für das Problem des Vesperbildexportes könnten sich daraus wesentliche Aufschlüsse ergeben.

Soweit die photographischen Neuaufnahmen von der Bibliotheca Hertziana besorgt wurden, sind die Negative in der Regel den örtlichen Sopraintendenzen zur Verfügung gestellt worden. Der Aufbewahrungsort der Platten ist in diesen Fällen aber stets in der Bibliotheca Hertziana zu erfahren.

Der hier zusammengestellte Katalog verzeichnet alle Werke, die dem Verfasser bei Abschluß seiner Arbeit – Weihnachten 1935 – bekannt waren. Eine auch nur annähernde Vollständigkeit ist damit keineswegs verbürgt; denn da ja für die meisten italienischen Gegenden die staatlichen Denkmälerverzeichnisse fehlen, so konnten hier einstweilen lediglich Zufallsfunde zusammengetragen werden. Planmäßige Nachforschungen im östlichen Oberitalien – Friaul, Veneto und Emilia – würden also wohl sicher noch einen reichen Erfolg versprechen.

Nr. 1

Amandola (Prov. Ascoli Piceno)

S. Agostino, Apsis, in verglaster Nische hinter dem Hochaltar.
Länge des Christuskörpers 87 cm.
Stein (?).
Linke Hand der Maria in Holz ergänzt.
Reste einer blauen Fassung am Mantel der Maria, ihr Gesicht dunkelbraun.
Text S. 54f., 80.
Lit.: Erwähnt von L. Serra in Rassegna Marchigiana VII. 1928/29, S. 29.
Arbeit einer deutschen Werkstatt in den Marken, ähnlich der Gruppe im Dome zu Ascoli (Nr. 4, Abb. 42). Muß vor 1450 entstanden sein, da der um diese Zeit gestorbene Selige Antonio Migliorati von Amandola schon vor dieser Pietà seine Andacht hielt.

Nr. 2

Antrodoco (Prov. Rieti)

Baptisterium
Text S. 54f.
Lit.: Veröffentlicht in Convegno storico Abruzzese – Molisano 1931, Atti e Memorie. Casalbordino 1933 Taf. 29 und S. 367ff.
Typus der umbrisch-abruzzesischen Nachahmungen.

Nr. 3

Aquileia (Friaul)

Basilica, rechtes Seitenschiff.
Breite am Sockel 74 cm.
Höhe 79 cm.
Stein (Kalkstein?).
Oberfläche sehr zerstört, Füße Christi, schon früher ein-

mal angedübelt, abgebrochen. Mehrfach dick mit Farbe überstrichen. Die blauen Farbreste am Mantel Mariens daher wohl kaum von der ursprünglichen Fassung.
Abb. 27.
Text S. 35f.
Lit.: Veröffentlicht von H. Folnesics und Leo Planiscig, Die Kunstdenkmale des Küstenlandes, Wien 1916, Taf. 21. Vgl. ferner
Demmler 1921 S. 124.
Passarge S. 60.
Tamaro, Attilio, storia di Trieste I. Roma 1924, S. 301.
Hamann-Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg usw. II. 1929, S. 335, Abb. 569.
La Basilica di Aquileia. Bologna 1933, Taf. 95 als „scuola alto-atesina".
Westphal, Dorothee, in Goldschmidtfestschrift 1935, S. 65.
Phot. Luce, Rom. Nr. 5522, und Museum zu Aquileia.

Nr. 4
Ascoli Piceno

Dom, Krypta, linke Apsis, in Nische.
Höhe ca. 96 cm.
Breite ca. 85 cm am Sockel.
Stein.
Ohne Bruch erhalten.
Fassung erneuert auf Grund des alten Bestandes: Mantel blau, Kopftuch weiß mit goldenen Säumen.
Abb. 42.
Text S. 54.
Lit.: Unveröffentlicht.
Phot.: Neuaufnahme der Bibliotheca Hertziana.
Derbe Arbeit einer deutschen Werkstatt in der Gegend von Ascoli. Vgl. die Gruppe in Amandola (Nr. 1) und das Fragment im römischen Kunsthandel (Nr. 43).

Nr. 5
Assisi

Kathedrale S. Rufino, Kapelle links vom Chor.
Material angeblich Terrakotta.
Erhaltung gut.
Fassung erneuert: Kopftuch weiß, Mantel blau mit goldenen Sternen, Untergewand rot.
Abb. 50.
Text S. 60ff., 79, 96, 103, 108 und Dokumentenanhang Nr. VII u. VIII.
Lit.: Erwähnt von Swarzenski, Italienische Quellen . . . S. 133 Anm. Unveröffentlicht.
Phot.: Alinari 40389.
Seit dem Tränenwunder von 1494 als „Vergine del Pianto" inbrünstig verehrt. Umbrische Nachahmung eines deutschen Vesperbildes.

Nr. 6
Bassano al Grappa

Alter Dom, rechte Kapelle an der Westwand.
Höhe ca. 80 cm.
Breite am Sockel 61 cm.
Stein (Kalk- oder Kunststein).
Abgeschlagen die Fußspitzen Christi und rechter Fuß der Maria, bestoßen ferner einige Falten ihres Rockes.
Fassung erneuert: Mantel blaugrau, Kopftuch weißgrau.
Abb. 16.
Text S. 25, 31.
Lit.: Unveröffentlicht.
Phot.: Neuaufnahme der Bibliotheca Hertziana.
Alpenländisches „Dreihändebild" wie die Gruppe von Treviso (Nr. 52) und die von Verona (Nr. 58).

Nr. 7
Ehemals Berlin, Sammlung Benario

Ca. 1920 im Kunsthandel. Seither verschollen.
Maße, Erhaltung und Material unbekannt.
Abb. 11.
Text S. 19.
Lit.: Weder erwähnt im Katalog der Sammlung Hugo Benario, Berlin 1923, von Fritz Volbach, noch in dem anderen von 1927, Berlin, Lepke.
Aufnahme des Deutschen Museums Berlin.
Soll aus der Gegend von Bologna stammen, ist dem Verfasser jedoch nur aus der Aufnahme des Deutschen Museums bekannt. Die Herkunft aus Bologna wird durch einige Nachklänge in dieser Gegend durchaus glaubwürdig gemacht.

Nr. 8
Berlin

Deutsches Museum.
Höhe 95 cm.
Harter zementartiger Stuck.
Es fehlt die einst angedübelte linke Hand der Maria, der Kopf und beide Beine Christi samt dem zugehörigen Teile der Sockelplatte, an seiner rechten Hand die Vorderglieder der Finger. Der untere Rand mehrfach bestoßen.
Bemalungsreste vorwiegend barock: Kopftuch rot, Mantel blau.
Abb. 55.
Text S. 65.
Lit.: Veröffentlicht von Th. Demmler in Amtliche Berichte . . . 1921 S. 124.
Passarge S. 60.
Katalog des Deutschen Museums: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Berlin/Leipzig 1930, S. 81 Nr. 7982.
Photographie des Deutschen Museums 7982.
Stammt angeblich aus dem Friaul. Wurde von W. von Bode bei einem Händler in Bologna erworben.

Nr. 9

Einst Berlin

Sammlung Georg Schwarz, seitdem verschollen.
Höhe 58 cm.
Gebrannter Ton mit Werkzeichen.
Erhaltung gut.
Spuren von alter Bemalung, besonders im Gewand der Maria.
Text S. 30, 31.
Lit.: Veröffentlicht im Katalog der Sammlung Georg Schwarz. Versteigerung am 24. Mai 1917, Berlin, bei Paul Cassirer und Hugo Helbing, Nr. 13 als „böhmisch".
Stammt aus Kloster Contino im Sarcatale bei Riva. Vermutlich südtirolisch-italienische Nachahmung eines salzburgischen „Dreihändebildes".

Nr. 10

Bettona (Prov. Perugia)

Museum.
Stein.
Erhaltung: Kopf und Füße Christi und Finger an der linken Hand Marias abgebrochen. Die Falten vor ihren Knien stark bestoßen.
Text S. 61, 65.
Lit.: Unveröffentlicht.
Phot.: Dr. G. von Francovich.
Verwandt mit der Stuckpietà im Deutschen Museum zu Berlin. Vgl. Nr. 8.

Nr. 11

Bitonto (Prov. Bari)

Dom (?) 1934 jedoch dort nicht mehr aufzufinden.
Lit.: Erwähnt von Volbach, Repert. f. Kunstw. L. 1929, S. 157, und von demselben in Illustrazione Vaticana V. 1934, S. 256.

Nr. 12

Bologna

S. Domenico, in einer Kapelle, die an den rechten Querschiffarm anstößt.
Sehr groß: Sockelbreite 70 cm.
Gesamthöhe 112 cm.
Material Holz.
Gut erhalten.
Grelle moderne Bemalung, die das Gewand mißdeutet – „Schürze" der Maria.
Abb. 12.
Text S. 19, 82, 96, 114. Dokumentenanhang Nr. XI u. XII.
Lit.: Veröffentlicht von G. de Nicola in Rassegna d'arte V. 1918, S. 145f. Abb. 4, erwähnt von Masini, Bologna perlustrata, Bologna 1666, I. S. 113 u. 266, ferner Pinder I. S. 175.
Phot.: „Emilia" Nr. 3352.

Deutsche Arbeit von etwa 1380. Neu aufgestellt 1562, in der heutigen Barocknische seit 1748.

Nr. 13

Bologna

S. Giovanni in Monte, Nische im Pfeiler zwischen der 4. und 5. Kapelle des rechten Seitenschiffes.
Sockelbreite 82 cm.
Stein.
Erhaltung gut.
Fassung erneuert: Mantel blau mit goldenem Saum, Kopftuch weiß, blau und rot gestreift. Untergewand rot.
Abb. 52.
Text S. 63, 72, 79, 93.
Unveröffentlicht.
Phot.: Postkarte der Parrocchia di San Giovanni in Monte.
Typus der umbrischen Nachahmungen.
Der gemalte Hintergrund mit Johannes und zwei heiligen Frauen unter dem Kreuze ist der ursprüngliche aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Nr. 14

Camerino (Prov. Macerata)

S. Venanzo, an der Westwand des rechten Seitenschiffes.
Höhe 65 cm.
Breite am Sockel 63 cm.
Stein.
Abgebrochen ein Stück vom Daumen an der linken Hand der Maria, und das vorderste Glied an allen Fingern der Linken Christi.
Fassung erneuert: Mantel blau, Kopftuch weiß.
Abb. 41.
Text S. 52.
Lit.: Erwähnt in Rassegna Marchigiana III. 1924/25 S. 116 und 409 (L. Serra).
Phot.: Neuaufnahme der Bibliotheca Hertziana.

Nr. 15

Campli (Prov. Teramo, Abruzzen)

Kapelle bei S. Francesco.
Stein.
Phot.: Dr. G. von Francovich.

Nr. 16

Castel di Sangro (Abruzzen, zwischen Campobasso und Sulmona)

Cathedrale (Assunta); über dem Seitenportal des Portikus in die Wand eingelassen. Fast vollplastisches Hochrelief aus einem Stück mit der umgebenden Nische: Drei gotische Arkaden, von denen die mittlere nach vorne ausspringt. Nischengrund von leicht gerafftem Vorhang bedeckt.
Stein.

Oberfläche stark beschädigt.
Farbig bemalt.
Text S. 92, 110.
Veröffentlicht von Emidio Agostinoni in „Altipiani d'Abruzzo", Italia artistica Nr. 64, S. 67 u. 75.
Wohl Arbeit eines deutschen Meisters in den Abruzzen.

Nr. 17

Ceneda bei Vittorio Veneto (Prov. Treviso)

Dom, Altar des rechten Querschiffes.
Höhe 55 cm.
Breite am Sockel 45 cm.
Weiß glasierter Ton.
Gut erhalten.
Abb. 21.
Text S. 30.
Lit.: Unveröffentlicht. Demmler 1921, S. 124. Passarge S. 60. Pinder I. S. 175.
Phot.: Dr. Mannowski-Danzig, und Aufnahme des Verfassers.
Wohl südtirolisch-italienische Nachahmung eines salzburgischen „Dreihändebildes".
Vgl. Nr. 9.

Nr. 18

Cividale (Friaul)

Dom, Krypta, auf einer Konsole.
Höhe 79 cm.
Sockelbreite 79 cm.
Stein.
Zehen am rechten Fuß Christi teilweise abgebrochen.
Von der alten Oberfläche kein Stück sichtbar, völlig mit Ölfarbe überstrichen.
Abb. 25.
Text S. 31, 34.
Lit.: Unveröffentlicht. Erwähnt von Demmler 1921, S. 124. Passarge S. 60.
Phot.: Aufnahme des Verfassers.
Vgl. die Gruppe in dem nahen Venzone (Nr. 57).

Nr. 19

Cortona

Dom, Kapelle am Ende des rechten Querhauses.
Breite am Sockel ca. 75 cm.
Gut erhalten, gebrochen nur die Linke Mariens.
Reste einer Bemalung: Mantel Mariens blau, Lendentuch gestreift. Maria gekrönt mit silberner Krone.
Rohe Arbeit vom Typus der umbrischen Nachahmungen.
Lit.: Erwähnt von Swarzenski, Italienische Quellen S. 133 Anm.
Text S. 114.

Nr. 20

Este (an den Euganeischen Bergen nahe Padua)

S. Maria delle Consolazioni oder degli Zoccoli. Sakristei.
Holz.
Unter einer jüngeren Fassung in Ölfarben kommen die Reste einer älteren Temperafassung zum Vorschein.
Text S. 39.
Lit.: Veröffentlicht von Adolfo Callegari in Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova. Jahrg. CCCXXXVI 1934/35 N.S. Bd. 51, S. 263/7. Der Verf. schreibt dort die Gruppe zu Unrecht dem Egidius von Wiener Neustadt zu, vgl. Nr. 33.
Deutsche Arbeit um 1440/50.

Nr. 21

Fermo (Prov. Ascoli Piceno)

S. Domenico, rechtes Querschiff.
Höhe ca. 77 cm.
Breite am Sockel 65 cm.
Gesamtlänge des Christuskörpers 1 m.
Stein.
Gut erhalten.
Grelle moderne Bemalung.
Abb. 19.
Text S. 27, 97.
Lit.: Unveröffentlicht.
Phot.: Neuaufnahme der Bibliotheca Hertziana.
Alpenländische Arbeit vom Typus der Gruppe in Bruneck und Venedig, S. Giovanni in Bragora (Nr. 55).

Nr. 22

Florenz

Museo Nazionale (Bargello).
Breite am Sockel heute 66 cm.
Erhaltung: Es fehlen die beiden Beine Christi von den Knien ab (einst angedübelt) mit dem zu den Füßen gehörigen Stück der Sockelplatte. Ferner die Finger an seinen beiden Händen.
Material: Ein zementartiger Stuck. Reste einer alten Fassung.
Abb. 56.
Text S. 65.
Lit.: Erwähnt von Swarzenski, Ital. Quellen S. 133 Anm.
Phot.: Brogi 21417.
Stammt angeblich aus der Sammlung Carrand.
Verwandt mit der Stuckpietà im Deutschen Museum zu Berlin (Nr. 8).

Nr. 23

Gemona (Friaul)

Dom. Dritte Seitenkapelle rechts.
Höhe ca. 76 cm.

Breite am Sockel 78 cm.
Ton (?).
Gut erhalten.
Bemalung auf Grund der ursprünglichen erneuert: Blauer Mantel mit rotem Umschlag, weißes Kopftuch mit goldenem Saum.
Abb. 26.
Text S. 35.
Lit.: Unveröffentlicht. Erwähnt von Demmler 1921, S. 124.
Passarge S. 60.
Pinder I. S. 175.
Phot.: Aufnahme des Verfassers, ferner Aufnahmen von Dr. Mannowski und Dr. Westphal.

Nr. 24

Gubbio

S. Domenico, Seitenaltar links.
Höhe 53 cm.
Breite der Sockelplatte 52 cm.
Material Stein (Kunststein?).
Erhaltung gut.
Fassung wohl erneuert: Mantel dunkelblau, Säume vergoldet, Kopftuch und Lendentuch weiß. Untergewand dunkelrot.
Abb. 43, 44, 46.
Text S. 57f., 79, 97.
Lit.: Erwähnt von Swarzenski, Ital. Quellen S. 133 Anm.
Veröffentlicht von Corrado Ricci, il Tempio Malatestiano in Rimini S. 506.
Giovagnoli, Enrico. Gubbio. Città di Castello 1932, S. 253. Abb. 94.
Phot.: Tilli, Perugia. „L'Umbria illustrata" No. 2197.
Z. Rossi, Gubbio.
Einzelaufnahme des Christuskopfes vom Verfasser.
Vorzügliche deutsche Arbeit.

Nr. 25

Gubbio

Palazzo dei Consoli. Zwischengeschoß.
Breite 22 cm.
Höhe 45 cm.
Bemalte Holzgruppe.
Stark wurmstichig, es fehlt die zur Klage erhobene Linke der Maria.
Fassung ursprünglich.
Unveröffentlicht.
Phot.: Dr. G. de Francovich.
Umbrische Nachahmung wohl erst des 16. Jahrhunderts.

Nr. 26

Gubbio

Palazzo dei Consoli, Obergeschoß.
Breite 82 cm.
Höhe ca. 83 cm.
Terrakotta.
Die zur Klage erhobene Linke der Maria einst angedübelt, heute abgenommen.
Fassung ursprünglich.
Text S. 61.
Unveröffentlicht.
Phot.: Dr. G. von Francovich.
Typus der umbrischen Nachahmungen, stark degeneriert.

Nr. 27

Jesi (Prov. Ancona, Marken)

Pinakothek.
Höhe 70 cm.
Gesamtbreite 70 cm.
Terrakotta (?).
Daumen an der linken Hand der Maria halb abgeschlagen.
Abb. 38.
Text S. 51, 80.
Lit.: Erwähnt als „arte tedesca" von Luigi Serra in Rassegna Marchigiana II. 1923, S. 508.
Phot.: Dr. G. von Francovich.

Nr. 28

Montebaldo bei Verona

S. Maria di Montebaldo an den Abhängen des Montebaldo.
Höhe 70 cm.
Marmor.
Der Sockel stellenweise bestoßen.
Fassung: Mantel weiß mit blauem Umschlag, Säume golden, Untergewand rot.
Abb. 33.
Text S. 41, 78f., 94.
Lit.: Veröffentlicht von R. Brenzoni in „Per l'arte sacra" VIII. 1931, S. 39/45.
Phot.: R. Brenzoni-Verona. Ihm hat der Verf. für die freundliche Überlassung der Aufnahme zu danken.
Das Bild gilt als wundertätig und ist Ziel einer Wallfahrt. Der Sockel trägt die Inschrift „Hoc opus fecit fieri Lodovicus de Castrobarco D. 1432".

Nr. 29

Narni (Prov. Terni)

Dom, rechtes Seitenschiff, in einer Nische des sog. Oratorio di S. Giovenale.
Höhe 98 cm.
Breite 93 cm.
Terrakotta.
Kopf Christi gebrochen, sein linker Fuß ergänzt, sein rechtes Bein fehlt.
Fassung nicht ursprünglich. Mantel Mariens dunkelblau, ihr Gesicht dunkelbraun.
Text S. 61, 103.

Unveröffentlicht.
Phot.: Dr. G. von Francovich (G. Pannuzzi, Narni) und Aufnahme des Verfassers.
Wohl umbrische Nachahmung eines deutschen Vesperbildes.

Nr. 30

Norcia (Prov. Perugia)

S. Giovanni, in einer Nische der rechten Seitenwand.
Höhe 70 cm.
Breite der Sockelplatte 63 cm.
Stein (Kunststein?).
Fassung nach dem alten Bestande erneuert: Mantel blau. Kopftuch weiß, Untergewand rot.
Falten vor dem rechten Knie der Maria bestoßen, ebenso die Sockelplatte, linke Hand der Maria gebrochen.
Text S. 59.
Abb. 45.
Unveröffentlicht.
Phot.: Aufnahme des Verfassers.
Eng verwandt mit der Gruppe in S. Maria Maggiore zu Spello (Nr. 48).

Nr. 31

Oltrasarca bei Riva am Gardasee

Kirche, rechter Seitenaltar.
Sprung quer durch die Füße Christi.
Unveröffentlicht.
Phot.: Lischka.

Nr. 32

Padua

Kloster von S. Giustina, Treppenhaus.
Höhe 79 cm.
Breite 60 cm.
Stein „von Custozza".
Ergänzt der rechte Ellenbogen Christi, zwei Finger seiner Linken, einer seiner Rechten, die Zehen. Ferner der ganze Hinterkopf der Maria.
Eine alte Fassung wurde kürzlich bis auf geringe Reste beseitigt.
Abb. 20.
Text S. 28, 31, 39, 87.
Lit.: Veröffentlicht von Maria Tonzig in Bollettino del Museo Civico di Padova N. S. V. 1929, S. 155ff., Abb. 39, S. 159. Irrig dem Egidius von Wiener Neustadt (s. Nr. 33) zugeschrieben.
Phot.: Museo Civico von Padua. Nr. 711.
Alpenländischer Typus. Vgl. dazu das Vesperbild in Neumarck i. Westpreußen.

Nr. 33

Padua

S. Sofia. 2. Altar im linken Seitenschiff.
Höhe 111 cm (!).
Breite ca. 85 cm.
Stein („pietra tenera") = Kalkstein.
Falten unter den Knien und über der Stirn Mariens bestoßen.
Fassung nur teilweise ursprünglich, teilweise grell erneuert.
Abb. 30 u. 31.
Text S. 38f., 78, 90, 92, 94. Dokumentenanhang Nr. II.
Lit.: Veröffentlicht von A. Moschetti in Bollettino del Museo Civico di Padova XIV/XV, 1911/12 S. 78/85. Vgl. ferner C. von Fabriczy, Rassegna d'arte V. 1905, S. 40/41.
Tonzig, Maria. Bollettino del Museo Civico di Padova N. S. V. 1929, S. 155.
Rigoni, Erice. Lo scultore Egidio da Wiener Neustadt a Padova. Aus Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze ... in Padova. 1930 (VIII) vol. 46. Sonderdruck. 23 S.
Phot.: Museo Civico zu Padua.
Werk des Egidius von Wiener Neustadt, bestellt am 1. Dezember 1429 von dem Bäcker Bartolommeo in Padua, geliefert 1430 laut der Inschrift in gotischen Buchstaben, die den Sockel umzieht:

„calle morans Blasi me insculpsit bartholomeus
pistor in augusti quindeno sole subactis
(tric) enis quater et centum cum millibus annis."

Der Lieferungsvertrag, im Archiv zu Padua erhalten, wurde von E. Rigoni aufgefunden.

Nr. 34

Paris

Louvre.
Höhe 90 cm.
Breite am Sockel 83 cm.
Tiefe am Sockel 35 cm.
Alabaster.
Erhaltung gut.
Abb. 36.
Text S. 47f.
Lit.: Marcel Aubert, Revue de l'art XLIV, 1923, S. 215 mit Abb.
Futterer, Ilse, Zeitschrift f. Bildende Kunst LX. 1926/27. S. 293ff.
Phot.: Arch. phot. d'art et d'histoire.
Gearbeitet wohl von einem italienischen Schüler des „Riminimeisters".

Nr. 35

Perugia

Pinakothek, Saal II.
Höhe 52 cm.
Gesamtbreite 49 cm.
„Geleimter Gips" laut Katalog.
Kopf Christi gebrochen. Es fehlt die linke Hand der

Maria und ein Stück der Sockelplatte vor ihrem rechten Fuß.
Text S. 60, 64.
Abb. 51.
Lit.: Unveröffentlicht.
Erwähnt von Swarzenski, Ital. Quellen S. 133 Anm.
Cecchini, Giovanni, La Galleria nazionale dell' Umbria in Perugia. Roma 1932, S. 41, Nr. 854 und S. 235.
Phot.: Sopraintendenza all' arte medioevale e moderna, Perugia.
Typus der umbrischen Nachahmungen. Aus dem Universitätsmuseum in Perugia.

Nr. 36

Pieve di Cadore (Prov. di Belluno)

Pfarrkirche, 1. Altar rechts.
Höhe ca. 74 cm.
Breite 62 cm.
Stein.
Nase Christi bestoßen.
Fassung modern erneuert.
Abb. 15.
Text S. 24, 31.
Lit.: Unveröffentlicht.
Phot.: Dr. von Francovich (Fiorentini, Venedig).
Salzburgisches Dreihändebild, sehr ähnlich den Gruppen von Treviso (Nr. 52), Verona (Nr. 58) und Bassano (Nr. 6).

Nr. 37

Pievefavera (bei Caldarola, Prov. Macerata, Marken)

Text S. 64, 106.
Lit.: Heftchen der Pfarrkirche mit Abb.
Serra, L., in Rassegna Marchigiana III. 1924/25, S. 115.
Typus der umbrischen Nachahmungen.

Nr. 38

Rieti (Abruzzen)

Museo Civico. Aus San Domenico stammend, wo die Gruppe in einer Wandnische stand.
Höhe ca. 70 cm.
Terrakotta.
Stark beschädigt: Kopf Mariens gebrochen, ihre Nase abgeschlagen, Kopftuchfalten stark bestoßen, rechter Arm Christi am Ellenbogen abgeschlagen.
Bunt bemalt: Mantel blau mit goldenen Sternen, Untergewand rot mit goldenen Sternen.
Text S. 97.
Lit.: Francesco Palmegiani, La Cattedrale Basilica di Rieti. Roma 1926, S. 72.
Ders.: Rieti e la Regione Sabina. Roma 1932, S. 238 und Abb. S. 246 „opera molto probabile di artista abbruzzese con forte influenza tedesca".
Wohl doch noch original deutsche Arbeit, nicht italienische Nachahmung.

Nr. 39

Rimini

San Francesco (Tempio Malatestiano) 1. Kapelle links.
Höhe ca. 40 cm.
Alabaster oder Marmor.
Erhaltung gut.
Abb. 34.
Text S. 41ff., 93, 96, 102, 104, 106, 108. Vgl. Dokumentenanhang.
Lit.: Swarzenski, G., Städeljahrbuch I. 1921, S. 167ff., bes. S. 205.
Ders.: Vorträge der Bibliothek Warburg 1926/27, S. 22ff.
Corrado Ricci, il Tempio Malatestiano, S. 506f., Abb. 598.
Phot.: Brogi 20261.
Spätwerk von dem Meister des Frankfurter Kreuzigungsaltares („Riminimeister").

Nr. 40

Rom

Camposanto Teutonico. In einer Nische des Erdgeschosses.
Höhe 78 cm.
Breite 76 cm.
Terrakotta.
Ein Teil der Sockelplatte vor den Füßen Christi abgesplittert.
Reste der ursprünglichen Fassung: Mantel blau, Säume golden, Untergewand rot grundiertes Gold.
Abb. 53.
Text S. 64, 93.
Lit.: Volbach, Fritz, in Illustrazione Vaticana V. 16. III. 1934, S. 256.
Phot.: Marburger Seminar Nr. 1844.
Typus der umbrischen Nachahmungen.

Nr. 41

Rom

Kunsthandel 1913, aus Italien stammend, seitdem verschollen.
Höhe 32 cm.
Alabaster.
Erhaltung offenbar vorzüglich.
Lit.: Veröffentlicht von G. Swarzenski, Städeljahrbuch I. 1921, S. 205, Abb. 90, Katalog No. 4.
Nach Swarzenski aus der Werkstatt des „Riminimeisters". Vgl. Nr. 34, 39. Text S. 47.

Nr. 42

Rom

Sammlung Hofrat Pollack. 1930.
Höhe 60 cm.
Stuck.
Stark abgerieben.
Unveröffentlicht.
Phot. in der Bibliotheca Hertziana.
Typus der umbrischen Nachahmungen, nahe verwandt der Gruppe in Perugia (Nr. 35).

Nr. 43

Ehemals Rom

Bei dem Kunsthändler Donati (1934).
Fragment, Stein.
Es fehlt der gesamte Oberkörper der Maria. Stark bestoßen die Falten vor ihrem rechten Knie. Die Nase Christi abgeschlagen, die Beine mehrfach gebrochen. Die Sockelplatte stark bestoßen.
Text S. 55.
Lit.: Unveröffentlicht.
Phot.: Deutsches Archäologisches Institut in Rom: Gesamtansicht und Kopf Christi allein.
Arbeit in der Art der Gruppen von Amandola (Nr. 1) und Ascoli (Nr. 4).

Nr. 44

San Daniele del Friuli (Prov. Udine)

S. Antonio Abbate, Hauptaltar (einst in S. Maria di Fratta und im Monte di Pietà ebendort).
Freistehende achtfigurige Beweinungsgruppe, auf Altarstaffel ohne Schrein.
Breite unten am Fuß der Staffel 2,14 m.
Holz, die einzelnen Figuren hinten stark ausgehöhlt.
Durch Wurmfraß, namentlich in der Sockelzone, stark zerstört.
Fassung ursprünglich. Überwiegend in Gold und Blau. Kopftuch der Maria weiß.
Lit.: Veröffentlicht in der Enciclopedia Italiana (Treccani) XXVI, S. 626 im Artikel „Pellegrino da San Daniele".
Ferner Joppi, Vincenzo, contributo quarto . . . S. 15f. S. 67.
Demmler 1921, S. 124.
Passarge S. 60.
Abb. 60. Text S. 75, 79.
Phot.: Sopraintendenza Venedig. Ferner Brisighelli, Udine.
Die Pietà wohl unter dem Eindruck des Werkes in dem benachbarten Venzone entstanden (Nr. 57). Sie wird begleitet von Veronika, Magdalena, einer weiteren trauernden Frau, Nikodemus, Joseph von Arimathia und Johannes.
Auf der Staffel vier gemalte Heilige in Halbfigur. Auf der mittleren Tafel der Staffel die Inschrift: „1488 hoc opus Magist(er) Leonardus Thanna fecit". Vgl. die Künstlerregesten unter Udine und den Dokumentenanhang Nr. VI.

Nr. 45

Sanseverino (Marken)

Duomo Nuovo. 3. Altar rechts.
Unveröffentlicht. Text S. 114.
Gleichzeitige Variante des Gnadenbildes in S. Maria del Glorioso (Nr. 46). Hinter Glas, völlig verdeckt von natürlichen Kleidern und Weihgaben.

Nr. 46

Sanseverino (Marken)

S. Maria del Glorioso, 2 km nördlich der Stadt. Freistehende Kapelle unter der Kuppel des Heiligtums.
Höhe ca. 1 m.
Terrakotta.
Gut erhalten.
Fassung neu. Maria und Christus dunkelbraun im Gesicht.
Abb. 54.
Text S. 64, 96, 103, 108, 110.
Lit.: Giuseppe Ranaldi, Memorie storiche di S. Maria del glorioso presso la città di Sanseverino nel Piceno. Macerata 1837.
Serra, L., Rassegna Marchigiana III. 1924/25, S. 157 u. 424.
Ders.: L'Arte nelle Marche II. S. 68.
Phot.: Sopraintendenza von Ancona.
Sehr derbe Arbeit nach dem Typus der umbrischen Nachahmungen. Seit dem Tränenwunder von 1519 eines der meistverehrten Gnadenbilder in den Marken.

Nr. 47

Sesto al Reghena (Friaul)

An der Linie Motta di Livenza-Casarsa.
Auf Altar der Pfarrkirche.
Nach freundlicher Auskunft von Dr. Mannowski-Danzig gute Arbeit, aber stark beschädigt.

Lit.: Unveröffentlicht. Vgl. Demmler 1921, S. 124.
Passarge S. 60.
Pinder I. 175.

Nr. 48

Spello

Museum von S. Maria Maggiore.
Höhe 69 cm.
Breite am Sockel 63 cm.
Stein.
Linke Hand der Maria, die einst angedübelt war, durch eine grobe hölzerne erg. Fassung wohl die ursprüngliche: Mantel blau mit goldenen Säumen, Kopftuch weiß.

Abb. 48.
Text S. 59, 79.
Lit.: Unveröffentlicht. Erwähnt von Swarzenski, Italienische Quellen S. 133 Anm.
Phot.: Sopraintendenza Perugia Nr. 3201, Serie 13 × 18.
Werk eines deutschen Meisters in Umbrien. Vgl. die Gruppe in Norcia (Nr. 30). Scheint ehemals in der jetzt geräumten Kirche der Rotonda, 2 km nördlich der Stadt an der Straße nach Assisi gestanden zu haben.

Nr. 49
Tagliacozzo
Benediktinerinnenkloster.
Lit.: Erwähnt von I. C. Gavini in Convegno storico abruzzese-molisano. Atti e Memorie. Casalbordino 1933 S. 367. Text S. 55.

Nr. 50
Terni (?)
1932 nicht mehr auffindbar.
Erwähnt von Swarzenski, Ital. Quellen . . . S. 133 Anm.

Nr. 51
Tolentino (Prov. Macerata)
Dom, Sakristei.
Höhe 66 cm.
Breite am Sockel 65 cm.
Tiefe ca. 25 cm.
Stein.
Ein Stück der Sockelplatte mit der zugehörigen Mantelschleppe links abgesprungen. Linke Hand der Madonna samt ihrem Bausch des Kopftuches stark bestoßen. Bartspitze Christi abgebrochen. Oberfläche heute dunkelbraun speckig angeräuchert. Schwache Spuren einer alten Fassung: Gold am Mantelsaum der Maria, Dunkelblau auf dem Mantel selbst.
Abb. 39 u. 40.
Text S. 51 f.
Lit.: Serra, Luigi, Rassegna Marchigiana III. 1924/25, S. 159 und S. 426 als „arte marchigiana".
Ders., Rassegna Marchigiana VII. 1928/29, S. 32 als „arte tedesca".
Ders.: l'Arte nelle Marche, Pesaro 1929, S. 259 Abb. 434.
Phot. Alinari 39588 und Dr. G. von Francovich.

Nr. 52
Treviso
S. Niccolò, Altar im rechten Querschiff.
Höhe ca. 92 cm.
Breite ca. 82 cm am Sockel, 90 cm insgesamt.
Stein.
Vorzüglich erhalten.
Fassung wohl erneuert.
Abb. 13.
Text S. 22 f., 31, 78, 93, 97 f., 108, 109.
Lit.: Unveröffentlicht. Erwähnt von Federici, Domenico Maria, in Memorie Trevigiane sulle opere di disegno . . . per servire alla storia delle belle arti d'Italia. Venezia 1803. I. S. 203.
De Nicola in Rassegna d'Arte V. 1918, S. 145.
Coletti, Luigi, Inventario . . . di Treviso. Roma 1935, S. 418, Nr. 822.
Phot.: Neuaufnahme der Bibliotheca Hertziana.
Im alten Schrein. Alpenländisches Dreihändebild in der Art der Gruppen von Verona (Nr. 58), Bassano (Nr. 6) und Pieve di Cadore (Nr. 36).
1414/1415 für die Scuola dei Tedeschi in Treviso gearbeitet. Vgl. Dokumentenanhang Nr. I.

Nr. 53
Triest
Kathedrale San Giusto. Cappella S. Servolo.
Breite 90 cm.
Höhe 58 cm.
Tiefe 39 cm.
Weicher istrischer Stein.
Grau übertüncht. Unter dem Anstrich noch Reste einer alten Bemalung: Rot an dem Kleide Mariens, an ihrem Ausschnitt und an dem Kragen des stehenden Mannes. Kopf des rechts stehenden Mannes ergänzt, seine rechte Hand abgeschlagen. Gesicht und Hände Christi abgerieben und bestoßen. Bodenstück unterhalb des rechten Knies der Madonna ergänzt.
Text S. 73.
Lit.: Dorothee Westphal. Eine gotische Gruppe der Beweinung Christi in der Kathedrale von Triest. Goldschmidt-Festschrift 1935, S. 64/66.
Phot.: Sopraintendenza Triest.
Achtfigurige Beweinungsgruppe um 1420/30.

Nr. 54
Urbino
Galleria Nazionale delle Marche, Palazzo Ducale.
Vierfigurige Gruppe. Basisbreite 1,40 m.
Höhe der Maria 105 cm.
Stein.
Zwischen den drei sitzenden Figuren jeweils ein senkrechter Bruch. Es fehlt die Linke des Johannes und die Rechte der Magdalena.
Unbemalt.
Text S. 74, 95.
Abb. 59.
Lit.: Unveröffentlicht. Erwähnt von Swarzenski, Ital. Quellen S. 133 Anm.
Phot.: Luce 7943/2822 C.
Maria und Christus werden begleitet von Magdalena und Johannes. Anklänge an den Frankfurter Kreuzi-

gungsaltar des „Riminimeisters". Jedenfalls wohl deutsche Arbeit. Gehört zu dem zerstörten Grabdenkmal des Grafen Ugolino Bandi, eines aus Rimini stammenden Höflings vom Hofe in Urbino. Andere Reste: Zwei Arkaden auf Konsolen, mit Dekoration und Wappen.

Ohne Nummer

Valeriano bei Udine (Friaul)

S. Maria dei Battuti.

Vielfigurige Beweinung nach deutschem Vorbild, seit 1517 von Giovanni di Domenico da Tolmezzo ausgeführt. Mittelgruppe eines Schnitzaltares.

Lit.: Pitacco, L., und Ostermann, V., su alcune antichità artistiche della chiesa di Valeriano. Udine 1888. Accademia di Udine. S. 7.
Demmler 1921, S. 124.
Passarge S. 60.
Pinder I. S. 175.

Phot.: Sopraintendenza Venedig. Text S. 73f.

Nr. 55

Venedig

S. Giovanni in Bragora, 1. Kapelle rechts, auf Barockaltar.

Höhe ca. 98 cm.

Breite ca. 82 cm.

Stein.

Gut erhalten.

Weiß überstrichen.

Abb. 18.

Text S. 26, 109.

Lit.: Erwähnt von Demmler 1921, S. 124.
Passarge S. 60.
Swarzenski, Ital. Quellen S. 133 Anm. –

Phot.: Sopraintendenza Venedig (Caprioli).

Alpenländische Gruppe, nahe verwandt dem Werke in Fermo (Nr. 21) und Bruneck.

Nr. 56

Venedig

S. Marco, Baptisterium.

Höhe ca. 75 cm.

Sockelbreite 51 cm.

Stein.

Der Hinterkopf Christi bestoßen. Es fehlt der Mittelfinger seiner Linken. Beide Füße unter den Knien und über den Knöcheln gebrochen.

Abb. 29.

Text S. 37.

Lit.: Veröffentlicht von Ongania. S. Marco, Taf. 228.
Erwähnt von Berthold Riehl, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Abhandl. der K. Bayer. Akademie der Wissenschaften, III. Kl., XXIII Bd., 1. Abt. München 1902, S. 72.
Hans von der Gabelentz, mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903, S. 216 Anm. 1.
Demmler 1921, S. 124.
Swarzenski, Städeljahrbuch I. 1921, S. 178 („Deutsch-böhmischer Import").
Passarge S. 60.

Phot.: Osvaldo Böhm, Venedig. Nr. 3319. Für Aufstellung im Raum vgl. Alinari 12390.

Nr. 57

Venzone (Friaul, Linie Udine-Villach)

Dom, Kapelle rechts vom Chor.

Höhe 90 cm.

Sockelbreite 91 cm.

Rötlicher Stein(-guß?) (nicht Ton!).

Gut erhalten.

Fassung bis auf geringe Reste zerstört: Am Rock Mariens Reste von Hellblau, im Mantelinneren am rechten Arm Reste von Rot, am Sockel Reste von Ocker und Grün.

Abb. 22.

Text S. 32, 75, 78.

Lit.: Zuerst veröffentlicht von Giuseppe Bragato, Da Gemona a Venzone, Bergamo 1913, S. 119 „Italia artistica" Nr. 10. Ferner
Demmler 1921, S. 124, Abb. 99.
Passarge S. 60, Abb. 25.

Phot.: Prof. Dr. Mannowski-Danzig (ihm hat der Verf. die Vorlage zu Abb. 22 zu danken), und Istituto d'arti grafiche, Bergamo.

Trägt auf der linken Thronwange, zwischen allerlei Kritzeleien, ein sorgfältig ausgearbeitetes Meisterzeichen und das Datum 1424. Vgl. dazu S. 78.

Nr. 58

Verona

S. Zeno, Altar im linken Seitenschiff.

Sockelbreite ca. 90 cm.

Stein (?).

Gut erhalten. Links ein Felsstück mit Schrifttafel „INRI" zugefügt.

Fassung nach dem alten Bestande modern erneuert: Mantel blau (mit etwas Rot und Grün), Säume golden, Kopftuch weiß.

Abb. 17.

Text S. 25, 31, 93.

Lit.: Unveröffentlicht.

Phot.: Neuaufnahme der Bibliotheca Hertziana (Sopraintendenza Verona).

Vorzügliche alpenländische Gruppe in der Art der Werke von Treviso (Nr. 52), Bassano (Nr. 6) und Pieve di Cadore (Nr. 36).

Gestiftet vermutlich von den deutschen Benediktinern in der Abtei von S. Zeno.

VIII. REGESTEN

ZU DEM WIRKEN DEUTSCHER BILDHAUER UND SCHNITZER DES 15. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN

Das Regestenmaterial, das hier zusammengestellt worden ist, verdanken wir fast ausnahmslos der unermüdlichen italienischen Lokalforschung, die namentlich während der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts die italienischen Archive durcharbeitete, ohne einen anderen Dank zu erwarten als den, der in dem zutage geförderten Material selbst liegt.

Der deutschen Forschung sind diese Materialien bisher unbekannt geblieben, da sie meist in den Zeitschriften der lokalen Akademien und Geschichtsvereine vergraben lagen.

Von den vielen Nachrichten, die aus diesem Material auch über die deutschen Künstler in Italien zu gewinnen waren, werden hier einstweilen nur die angeführt, die im Zusammenhang mit unserem engeren Thema deutsche Schnitzer, Steinbildhauer, Steinmetzen und Goldschmiede betreffen.

Für die Quellenhinweise vgl. das Literaturverzeichnis auf S. 137.

Die nachfolgenden Regesten sind alphabetisch nach Orten, und innerhalb dieser chronologisch geordnet.

Aquila (Abruzzen)

1432 siehe Mailand 1399–1407, Walter von München.

Arcevia (Marken)

1475 Meister Corrado Teutonico, Schnitzer, wohnhaft in Cingoli (Marken) verpflichtet sich zu technischen Arbeiten für die Gemeinde Arcevia.

1476 Ders. übernimmt mit zwei anderen Architekten die Herstellung einer hölzernen Decke für die Sala nuova des Palazzo dei Priori in A.

1479 Ders. arbeitet ein hölzernes Marientabernakel.

1480 Ders. erhält mit seinen Mitarbeitern Zahlung für die Holzdecke im Zimmer des Podestà.

1489 Ders. bittet den Rat von A., ihn über den Bau des Chores (d. h. wohl Chorgestühls) in S. Medardo zu hören und bittet um Zahlungen nach Gutdünken der Gemeinde.

1490 erklärt er sich befriedigt durch die Zahlungen pro fabrica Chori Sancti Medardi.
Das gotische Chorgestühl Meister Konrads noch heute in S. Medardo erhalten.
Vgl. Nuova Rivista Misena I. 1888 S. 153/55, Arte e Storia III. 1884, 12, Nr. 8, u. L. Serra, l'Arte nelle Marche II. S. 468.

Bergamo

1500, 18. XI. Magister Sixtus q. Henrici Syri de Norimberga Alemanorum sculptor erhält 1600 Golddukaten für die von ihm geschnitzte hölzerne und vergoldete Reiterstatue des Generals Bartolommeo Colleoni bei S. Maria Maggiore.
Paoletti-Ludwig S. 438.

Bologna

1393, 8. XII. Meister Johannes Ferabech de Allamania verpflichtet sich, in Marmor eine Halbfigur der Jungfrau Maria mit Kind zu meißeln und erhält dafür 10 Golddukaten.

1394, 5. I. wird dieses Werk von Antonio da Vincenzo abgenommen und am Basament von San Petronio versetzt. (Es ist die „Madonna della Pace", heute in der ersten Seitenkapelle rechts in S. Petronio.)

1394, 9. XI. Meister Johannes Ferabech hat eine Halbfigur des Apostels Paulus in Hochrelief gearbeitet und erhält dafür 15 Golddukaten. (Dieses Relief noch heute im Basament der Fassade von S. Petronio, links vom linken Nebenportal.)
Johannes Ferabech ist zweifellos identisch mit dem in Mailand wiederholt genannten Hans von Fernach. Siehe dort, S. 127.
Filippini, Francesco, in Comune di Bologna 1934.

Caramanico (Abruzzen)

1476 Das Tympanon von S. Maria Assunta ist signiert: „Johannes Biomen ... fi 1476 theatonicus de Lubec". Hochrelief der Marienkrönung.
Piccirilli in Arte XVIII, 1915 S. 266f.
Gavini, I. C., Storia dell' Architettura in Abruzzo, Milano-Roma, o. J. II. S. 161.

Cingoli (Marken)

1475 s. Meister Corrado Teutonico in Arcevia.

Cividale (Friaul)

seit 1482 bis etwa 1500. Meister Leonhard Thanna, Thaner oder Thoner aus Deutschland wirkt als Schnitzer in Cividale. Vorher seit 1465 in Udine nachweisbar. Siehe dort.

Ferrara

gegen 1450 Giovanni di Allemagna als Bildhauer tätig.
Venturi, A., l'arte a Ferrara nel periodo di

Borso d'Este. Torino 1886, S. 49. Aus Rivista storica italiana II. 1885.

gegen 1450 Giustino tedesco als Bildhauer tätig.
Venturi a. a. O. S. 49.

gegen 1450 Giorgio tedesco als Bildhauer tätig.
Venturi a. a. O. S. 49.

1455–58 Simone di Giacomo d'Allemagna arbeitet für die Kathedrale verschiedene Reliefs und Emailarbeiten.
Venturi a. a. O. S. 54.

1457 Leonardo tedesco arbeitet Holzintarsien für den Hof.
Venturi a. a. O. S. 49.

1464 Giovanni tedesco „gioielliere" als Goldschmied tätig.
Venturi a. a. O. S. 54.

Florenz

1387 die Maler Lorenzo di Bicci, Agnolo Gaddi und Spinello Spinelli liefern Skizzen für den Bildhauer Piero di Giovanni Tedesco. Die elf von Piero ausgeführten Statuen für den Florentiner Dom sind 1393 vollendet. Er führt auch das Südportal des Domes aus, arbeitet aber wohl im wesentlichen nach fremden Entwürfen.
Cavallucci, G. J., S. Maria del Fiore, storia documentata dall' origine fino ai nostri giorni, Firenze 1881 S. 126.
Reymond, Marcel, Arte VIII, 1905, S. 171ff u. bes. 180.
Venturi, A. Storia dell' arte italiana IV. S. 705, Abb. 579.
Vgl. ferner die Tätigkeit des Piero Giovanni Tedesco in Orvieto.

1457, 27. V. Die Signorie von Florenz empfiehlt den Johannes Enrici de alamania als einen braven Mann und guten Bildhauer, der besonders Kruzifixe zu schnitzen verstehe, an den Kardinal Colonna.
Gaye, carteggio inedito di artisti . . . I. S. 174.

Mailand

1387 Anex von Fernach (= Giovanni Ferabech, s. Bologna) arbeitet am Dome ein tiborium plombi.

1391 Hans von Fernach wird nach Köln entsandt, um von dort einen „maximum inzignerium" an den Mailänder Dombau zu holen.

1393 H. v. F. vollendet mit seinem Genossen Hans Brondefer und Peter von Vin (Wien?) die reiche Supraporte über der südlichen Sakristeitür des Domes (s. Text S. 71). Sofort danach wandert er nach Bologna. (Die Identität des Hans von Fernach mit Giovanni Ferabech wurde bisher übersehen.)
Annali della fabbrica . . . I. S. 45; Appendici I. S. 22, 63, 126ff.; III. S. 236.
Meyer, A. G. Oberitalienische Frührenaissance, Berlin 1897, I. S. 30ff.
Venturi, A. Storia dell' Arte italiana IV. S. 827ff. und VI. S. 18f.
Doren 1903, S. 35.
Arte VIII. 1905, S. 37, Abb. 6.
Doren 1922, S. 165.
Filippini, F. Uno scultore tedesco in San Petronio. Il Comune di Bologna XXI. 1934, Heft II, S. 43ff.

1399–1407/8 Gualterius Monichus = Walter von München, tätig am Mailänder Dom.

1399, 4. V. erhält Gualterius de Monico, Marmorbildhauer, das feste Gehalt von acht soldi täglich ausgesetzt, „quod est bonus magister".

1407, 1. III. Walter wird als Obmann der magistri picantes lapides vivos erwähnt und arbeitet einen der Giganten des Domes.

1407, 30. X. Walter erhält wegen seiner langjährigen Tätigkeit am Dome ein Gehalt von 7 soldi für jeden Arbeitstag, obwohl das den üblichen Satz übersteigt.
Annali della Fabbrica I. S. 194, 284; Appendici I. S. 244, 254, 275; II. S. 242.
Meyer, A. G., a. a. O. S. 54.
Venturi, A. Storia dell' Arte italiana VI. S. 63f.
Nebbia, Ugo, la scultura nel Duomo di Milano, Milano 1910, S. 30ff. u. S. 267.
Doren 1922, S. 163ff.
Walter von München wandert von Mailand aus weiter nach Orvieto (1410), Aquila (1432) und Sulmona (1412) (siehe dort).

1403 Peter Monich, wohl Bruder des vorher genannten Walter v. M., tätig als Figurenbildhauer am Dom. Arbeitet mit an den Giganten und den Cherubim in den Leibungen der großen Domfenster.

1404 arbeitet er zusammen mit Jacopino da Tradate zwei Prophetenstatuen, die ursprünglich dem Annex Marchestem übertragen worden waren.
Annali App. I. S. 267, 269. II. S. 242.
Meyer, A. G. a. a. O. I. S. 48, 54.
Doren 1922, S. 165.

1405 Bartolomeo di Colonia tätig am Dom.
Müntz 1890, S. 401.

1470 Peter von Köln, Goldschmied, tätig in Mailand.
Annali II. S. 270.

1481 Guilelmo de Baviera, Goldschmied und Goldschläger, tätig in Mailand.
Annali III. S. 13.

1483ff. Johannes Nexemberger oder Niesemberger, „Johannes de Gratz" oder auch „de Gratia" und „de Argentina" kommt aus Straßburg an den Mailänder Dom, um das Tiburium,

d. h. die Vierungskuppel zu vollenden. Er erhält jährlich 180 Gulden und darf je zweiundeinhalb Monate mit Gehalt in der Heimat verbringen. Er scheitert an dem Widerstand der Dombaubehörde
1486 und wird wohl um 1486 entlassen.
Annali III. S. 16ff.
Doren 1922, S. 165.

1483ff. Als die Gehilfen des Johannes Nexemberger sind am Dombau tätig:
Birich, Johannes, Annali III. S. 17, 22.
Focus oder Tocus, Pietro, Annali III. S. 17.
Esler, Richardus, Annali III. S. 17.
Fur, Vincenzo, aus Straßburg. Annali III. S. 17.
Gixler oder Chixel, Annali III. S. 17 u. 22.
Ingrim, Johannes, Annali III. S. 17.
Marpach, Alexander de, als subingeniarius tätig. Annali III. S. 17, 22, 33, scheidet 1486 aus.
Marpur, Osbaldus (= von Marburg?) Annali III. S. 17, 22.
Nexemberger, Johannes, Mitarbeiter seines gleichnamigen Vaters. Annali III. S. 17, 22.
Storebecher, Tobaldus, Annali III. S. 17, 22.
Velchirch, Gaspar de (von Feldkirch?) Annali III. S. 17, 22.

Neapel

1453 Troburch, Antonio, Schnitzer, erhält 70 Dukaten für die Arbeit an dem Chorgestühl in der Kapelle des Castel Nuovo.
Filangieri VI. S. 493.

1453 Gomar, Anton, hilft dem Schnitzer Antonio Troburch bei der Arbeit am Chorgestühl für die Kapelle des Castel Nuovo.
Filangieri VI. S. 493.

1488 Giovanni de Gocto Alemanno, Holzschnitzer, macht einen Vertrag zur Lieferung eines hölzernen Kruzifixes für S. Giovanni e Paolo.
Filangieri V. S. 333.

Orvieto

1402/3 Magister Petrus Johannis de Fierinburgo theotonicus magister ad lapides schulpendas arbeitet an dem Taufbecken des Domes.
Fumi, il Duomo di Orvieto, S. 312, 327, 328, 427.
Venturi, A. Storia dell' arte Italiana VI. S. 15.
Dieser Petrus Johannis aus Freiburg ist identisch mit dem in Florenz (s. d.) tätigen Pietro di Giovanni Tedesco.

1402 Cristoforo Teutonico hilft dem Piero di Giovanni tedesco an dem Taufbecken des Domes. Fumi, L., Il Duomo di Orvieto, Roma 1891, S. 312.

1410, 3. V. Gualterius Johannis de Monaco teotonicus bonus et optimus magister (= Walter von München, s. Aquila, Mailand, Sulmona) ist neu an den Dombau nach Orvieto gekommen. Die Baubehörde bewilligt ihm 7 Goldgulden im Monat. W. v. M. wirkt an dem Neubau der Kapelle der Vergine Assunta mit, die damals an Stelle der alten Sakristei errichtet wird.

1410, 28. VI. Walter von München verpflichtet sich zur Mitarbeit für weitere zehn Monate.
Fumi, L., Il Duomo di Orvieto, Roma 1891, S. 171, 180.

1480 Meister Peter übernimmt die Holzdecke des Oratoriums der Madonna della Tavola im Dome zu Orvieto zu schnitzen.
Fumi, a. a. O. S. 436.

Padua

1422, 2. V. Der Magister Colimanus quondam Nicolai Kranfogel de alemania, wohnhaft in Padua, erklärt dem Meister Egidius, Sohn des Johannes von Deutschland, wohnhaft ebenfalls in Padua, die Summe von 12 Golddukaten zu schulden.
Rigoni S. 5f. u. 15.

1423, 16. VI. Meister Egidius bestellt in Padua den Ser Duccio de' Cavalcanti aus Florenz zu seinem Bevollmächtigten.
Rigoni S. 6 u. 15f.

1425 Meister Egidius von Wiener Neustadt signiert die von ihm geschaffene Statue des Erzengels Michael, heute in Montemerlo bei Padua.
Fabriczy, C. v. Rassegna d'arte V. 1905, S. 40.
Rigoni S. 6.

1429, 1. XII. Der Bäcker Bartolommeo in Padua bestellt bei Egidius von Wiener Neustadt eine Pietà, lieferbar für 20 Dukaten zum Palmsonntag 1430, s. Dokumentenanhang Nr. II.
Rigoni S. 6ff. u. 16.

1430, 10. IV. Egidius v. W. N. erwirbt ein Stück Rebenland in Villa di Teolo.
Rigoni S. 9 u. 16f.

1436, 26. I. Egidius erklärt als Mitgift seiner Gattin Bartolomea, Tochter des Schneiders Oliviero, Gegenstände im Werte von 400 Lire erhalten zu haben.
Rigoni S. 9 u. 17.

1436, 18. II. Egidius verpflichtet sich, für die Kirche Ss. Agata und Cecilia in Padua ein steinernes Tabernakel von 8 Fuß Höhe und 4 Fuß Breite mit vielen Figuren zu arbeiten, lieferbar mitsamt der Vergoldung und Bemalung bis September 1436 für 50 Dukaten.
Rigoni S. 9 u. 17ff.

gegen Ende 1436. Egidius erhält von Donna Vendramin, Nonne in S. Prosdocimo, den Auftrag, für den Hochaltar dieser Kirche eine steinerne Ancona von zwei Geschossen mit

je 5 Figuren zu machen. Lieferbar bis Juli 1437.
Rigoni S. 10 u. 19f.

1437, 8. VII. Egidius erklärt, von Donna Vendramin 87 Lire als Teilzahlung für die zu liefernde Ancona erhalten zu haben.
Rigoni S. 10 u. 20f.

1438, 28. IV. Egidius, seit Wochen an hoffnungsloser Krankheit darniederliegend, beschwört seinen Schwiegervater Oliviero, für die Rückerstattung der 87 Lire an Donna Vendramin zu bürgen, falls E. die bestellte Ancona nicht mehr ausführen könne.
Rigoni S. 10 u. 21f.

1424 Georgius theutonicus, Steinmetz, hilft die Figuren an der Fassade von S. Pietro in Padua zu versetzen; vermutlich identisch mit m. georgius lapicida q. m. Nicolaj de alemanea, der 1447 und 1455 erwähnt wird.
Rigoni S. 11.

1426 Nicolaus de alemanea intaiator, in Padua als Schnitzer tätig.
Rigoni S. 12f.

1441 August–September. In Padua läuft ein Prozeß zwischen magister thomasius de parma intaiator und magister stephanus teotonicus intaiator. Dem letzteren waren von einem Maler Giacomo übertragen worden unum tabernaculum et una sancta maria de lignamine; er hatte für dieses Tabernakel unam anunciatam, unum par angelorum et unam sanctam mariam parvulam gearbeitet. Derselbe Stephan als intaiator figurarum schon 1438 erwähnt.
Rigoni S. 13.

1448 Laurentius de alemanea Jncisor jmaginarum in Padua tätig.
Rigoni S. 11.

1452, 4. XII. Donatello und der Steinmetz Nicolò erklären ein Taufbecken für unvollendet im Verhältnis zu dem geschlossenen Vertrag, das Jeronimus ab horilogiis für S. Matteo in Padua ausgeführt hatte. Dieser Meister wohl identisch mit dem 1448 erwähnten Jeronimus pictor de alemanea.
Rigoni S. 12.

1452 M. Johannes theotonicus jntagiator habitator Veneciis in contrata sancti luce, ist in Padua tätig (vgl. Venedig).
Rigoni S. 13.

1453 Bonaventura de alemanea jntaiator figurarum lignaminis schnitzt fünf Holzstatuen für S. Andrea in Padua. (Wohl identisch mit Ventura von Innsbruck, Venedig 1460, s. d.)
Rigoni S. 13.

1454 m. Leonardus jntaiator filius q. martini de alemanea habitator Venecijs in contrata sancte marie formose, als Schnitzer in Padua tätig.
Rigoni S. 13.

1454 Bartholomeus de alemanea ist beteiligt an dem Bau von S. Maria de' Servi, wohl als Steinmetz und Architekt.
Rigoni S. 12.

1455–73 mehrfach in Padua erwähnt Leonardus lapicida de Alemanea q. m. ser federici.
Rigoni S. 12.

1458 M. Jeronimus theutonicus ab organis hat in Padua ein hölzernes Kruzifix geschnitzt und den Nonnen der Arcella Vecchia verkauft. Das Werk wird von drei Paduanern auf 16 Dukaten geschätzt.
Rigoni S. 13.

1458 M. Corradus theutonicus ist als Steinmetz in Padua tätig und wohnt in der Contrada di San Luca.
Rigoni S. 12.

1465 u. 1470 Stefano di Alemagna, Steinmetz, Sohn des Leonhard, arbeitet in Padua und wohnt in der Contrada di San Luca.
Rigoni S. 12.

1472 Andrea lapicida teutonico, deutscher Steinmetz, arbeitet in Padua.
Rigoni S. 12.

Pavia

1455 Luca de Alemannia, magister a fictilibus seu imaginibus terrae, Terrakottabildhauer, erhält Steuererlaß.
Meyer, A. G., a. a. O. II. S. 27 Anm.

Pistoia

1386 Pietro d'Arezzo (oder d'Arrigo) tedesco, Goldschmied, übernimmt 4 Silberstatuen für den Jakobsaltar des Domes und arbeitet ferner für den gleichen Altar zwei Engelsfiguren und eine Annunziata.
Fabriczy, C. v., Repert. f. Kw. XXIII. 1900, S. 422ff.
Venturi, A. Storia dell' Arte Italiana IV. S. 950.
Doren 1922 S. 163.

Rom

1460 Adrian Hamcher, deutscher Goldschmied, arbeitet ein goldenes Kreuz mit Diamanten, das Pius II. dem Markgrafen von Brandenburg schenken will.
Noack I. S. 20.

1464 Michael, deutscher Steinmetz, arbeitet für den Papst.
Noack I. S. 22.

1464 Nikolaus, deutscher Goldschmied in Rom, liefert das Gold für die Ausschmückung der Andreaskapelle der Peterskirche. Wohl identisch mit dem Meister Nikolaus aus Straßburg, dessen Tod 1498 gemeldet wird.
Noack I. S. 20f.

1469–70 Meister Johann Petri mit einer Schar von Steinmetzen in Rom beteiligt an vatikanischen Neubauten und an dem Palazzo Venezia.
Noack I. S. 22.

1470 Albert Bischof, deutscher Goldschmied und Graveur aus Hamorch (?) oder Bingen, sticht 1470 das Siegel der Animabruderschaft und wohnt in einem der Anima gehörenden Hause.
Noack I. S. 21.

1483 Heinrich Wachtel, deutscher Goldschmied, wird aus unbekannten Gründen verhaftet, aber auf Befehl Sixtus' IV. freigelassen.
Noack I. S. 21.

Sulmona

1412 Gualterius Alemannus signiert das Grabmal des 1412 verstorbenen Restaino Caldora in S. Spirito zu Sulmona. Tumba auf Säulen mit liegendem Toten. Auf der Vorderseite der Tumba dreiteiliges Relief der Marienkrönung. – Dieser Meister Walter wohl sicher identisch mit Walter von München, der von Mailand (1399–1407/8) nach Orvieto (1410) gewandert war (s. dort). Da die Formengebung des Caldora-Grabmals und besonders das Relief der Marienkrönung nahezu identisch an dem Grabmal des Ludovico Camponeschi in Aquila (1432) wiederkehrt, ist auch dieses letztere, nach einer allgemeinen Annahme der italienischen Forschung, ein Werk des Walter (Aquila, S. Giuseppe).
Perkins, Charles C., Historical Handbook of Italian sculpture, London 1883, S. 164.
Venturi, A. Storia dell' Arte Italiana VI. S. 63f.
Bibliografia artistica dell' Abruzzo, Roma 1927, S. 48.
Serra, L. Aquila Monumentale, Aquila 1912, S. 26.
Convegno storico abruzzese-molisano 1931. Atti e Memorie I. Casalbordino 1933. Taf. 39.

Treviso

1415 Das Vesperbild, das 1414 von der Scuola de' Teutonici für San Niccolò bestellt worden war, wird mitsamt seinem Schrein bezahlt.
Federici, D. M., Memorie Trevigiane I. S. 203.
Vgl. Dokumentenanhang Nr. I.

1443 Ser Cristoforus ser Johannis de Alemania taiator lignaminum wird als Einwohner von Treviso genannt.
Paoletti-Ludwig S. 437.
Paoletti I. S. 81.

Mitte 15. Jahrhundert. Neffe des m. theodoricus theutonicus de Grim, castro in alemanea inferiori . . . ist der Steinmetz Filippo in Treviso.
Paoletti-Ludwig S. 440.

Udine (Friaul)

1432 Georg, Sohn des verstorbenen Tristan von Passau, als Goldschmied genannt. 1463 zeichnet als Erbin sein Weib Maria und ihr Sohn Ambrogio, auch er Goldschmied in Udine.
Joppi IV. S. 155.

1437 Leonardo tedesco als in Udine ansässiger Goldschmied genannt.
Joppi IV. S. 155.

1438, 6. I. Pietro di Alemagna, Schnitzer, wohnhaft in der contrada S. Cristoforo, vereinbart mit dem Kämmerer der Kirche Ss. Gervasio e Protasio in Nimis, eine Ancona in Holz mit 31 Figuren und anderem Schmuck, in Relief für 45 Dukaten zu arbeiten.
Um 1440 wird ein Inventar der von dem verstorbenen deutschen Schnitzer Pietro hinterlassenen Gegenstände aufgesetzt. Vgl. Dokumentenanhang Nr. III.
Joppi IV. S. 93.

um 1445 Giorgio, deutscher Schnitzer in Udine. Mit ihm zusammen macht Antonio Baietto di Udine ein Gemälde für die Fraternità de' Battuti ebendort.
Joppi IV. S. 11.

1446 Georg, Schnitzer und Maler (vielleicht identisch mit dem Vorigen), wohnhaft in Udine, Sohn des Odorico di Perschon, genannt auch aus Salzburg, ansässig im borgo S. Cristoforo. Von seiner Frau Donna Serafina hat er einen Sohn Adamo, ebenfalls Schnitzer in Udine.
1450 Als Meister Georg zum Jubiläumsjahre nach Rom pilgert, hinterläßt er testamentarisch der Bruderschaft der Battuti seinen Anteil von dem Ertrage des Werkes, das er zusammen mit Antonio di Tomasino für diese Bruderschaft gemacht hat. Er hinterläßt ferner der Kirche S. Gervasio e Protasio in Nimis 2 Dukaten von den 15, die er von ihr für eine Arbeit zu bekommen hat. Er erläßt Legate zugunsten seiner Verwandten, setzt seine Frau als Erbin alles seines Gutes ein und stiftet 5 Dukaten für Agnes, die Enkelin des obengenannten Antonio.
1457, 8. II. Meister Georg verpflichtet sich, eine Ancona für die Kirche S. Gervasio e Protasio in Nimis zu vergolden und zu bemalen, nach dem Vorbilde der Ancona in S. Maria di Castello zu Udine, für 100 Dukaten, unter der Bedingung, daß die Ancona immer verschlossen stehe, außer an Festtagen, und daß man drei Fenster der Kirche mit Glas versehe. Am 6. X. 1458 stirbt Georg in Udine.
Joppi IV. S. 14.

seit 1448 Stefano di Settecastelli (Siebenbürgen), auch Stefano da Transilvania genannt, Sohn des

Matthias, Maler, Schnitzer, Vergolder und Glaser in Udine.

1448 St. schmückt mit Farben und Gold Teile des Chorgestühles in S. Maria della Pieve zu Gemona.

1455 Die Abgeordneten der Gemeinde Udine setzen fest, daß Stefano pictor et vetrarius die Glasfenster in drei Fenstern des Palazzo Comunale machen solle, mit S. Marco, dem Wappen des Statthalters und dem der Stadt.

1461, 20. IV. Die Bruderschaft der pellicciai beauftragt den Meister, einen Altar mit Reliefiguren in der Kirche S. Giacomo zu Udine zu machen. In der Mitte S. Jacobus mit drei Figuren auf jeder Seite, oben in Halbfigur die Jungfrau Maria mit Kind und drei Halbfiguren auf jeder Seite. Zwischen all diesen Figuren Säulchen nach der Art derer des Hochaltares im Dome zu Udine. Alle Figuren sollen Fleischfarbe an Gesicht und Händen haben, das übrige von Gold, die Felder des Altares vergoldet. Die Flügel sollen mit sechs Aposteln und mit der Verkündigung geschmückt sein und das ganze Werk zum kommenden Ostern fertig dastehen. Lohn 70 Dukaten.

1465, 8. Juni. Stefano meißelt zusammen mit seinem Kollegen Leonhard Tanner einige Heilige für die Kirche S. Francesco in Premariacco und bemalt sie.

Joppi IV. S. 13.

1463 Ambrogio, Goldschmied in Udine, zeichnet als Erbe seines Vaters Georg, der ein Sohn des Tristan von Passau gewesen war. Vgl. o. 1432.

Joppi IV. S. 155.

1464, 19. I. Leonardo di Baviera, Schnitzer in Udine, wohnhaft im Borgo Gemona. In Gegenwart des Malers Stefano (s. o. 1448ff.), des Meisters Giovanni, Sticker aus Deutschland, und des Ambrogio, Goldschmied, Sohn des Georg von Udine (s. o. 1463) macht Leonhard, bevor er nach Rom pilgert, sein Testament und hinterläßt seine Habe seinem Weibe Barbara. Dieser Leonhard wohl sicher identisch mit Leonhard Thanner, s. u. 1465.

Joppi IV. S. 94.

seit 1465 Leonhard Thanna, Thaner, Thanner oder Thoner als Maler und Schnitzer in Udine tätig. Wohl sicher identisch mit dem vorher Genannten, dann aus Bayern stammend. Stirbt um 1500 in Cividale, hinterläßt einen Sohn Gio. Paolo, der 1501 als Maler in Cividale lebt.

1465, 11. VI. Maler Stephan von Siebenbürgen und Leonhard verpflichten sich, der Bruderschaft der Battuti in Premariacco eine Madonna mit Kind in Holz zu schnitzen, sie zu vergolden und zu bemalen, samt einem Schrein, darin oben innen an den Türen S. Giusto und S. Silvestro und außen die Verkündigung, alles bemalt.

Joppi IV. Dokument XXV.

1482, 24. VII. Leonhard verlangt von dem Pfarrherrn von Gemona die Zahlung für eine Madonna, die er in Holz geschnitzt hat.

1487 erklärt sich Leonhard Th. befriedigt durch die Zahlung von 22 Dukaten für den Hochaltar der Kirche S. Maria di Fratta in S. Daniele bei Udine, den er geschnitzt hat. Dieser Altar mit der Beweinungsgruppe (s. o. S. 75) befindet sich heute in der Kirche S. Antonio Abbate zu S. Daniele und trägt die Aufschrift „1488 hoc opus Magist(er) Leonardus Thanna fecit". S. Dokumentenanhang VI.

1498, 11. VII. Die Kurie des Patriarchats bedroht den Kämmerer der Kirche S. Pietro in Tarcento mit Exkommunikation, wenn er nicht 248 Dukaten zahle für die von L. ausgeführte Ancona, nach Abschätzung des Malers Antonio da Venzone.

Joppi IV. S. 15f.

1508, 10. XI. Adam von Salzburg, Schnitzer in Udine, Sohn des verstorbenen Georg, erhält von der Kirche S. Giovanni di Prepotto 98 Dukaten für eine von ihm geschnitzte Ancona.

1543 erhält er von der Gemeinde Udine 10 Dukaten für die Anfertigung der hölzernen Männer, die die Stunden am Öffentlichen Uhrturm anschlagen.

Joppi IV. S. 102.

1534, 20. XII. Michael von Bruneck, Bildhauer in Udine. Die drei Sindaci des Canale di Pesariis kommen zu Prato in Carnia mit M. überein, daß er für die Kirche Ss. Canciano e Sebastiano Statuen der beiden Heiligen mache für 305 rainesi gleich 4 venezianische Lire und 4 soldi, zahlbar in 3 Jahren.

Joppi IV. S. 102.

Venedig

1409, 20. VII. Giovanni incisor lignaminis de Alemania aus der Contrada S. Maria Formosa, und Giorgio d'Alemagna, wohnhaft im Palazzo Ducale, bürgen für einen Schnitzer Simone. Dieser Giovanni vielleicht identisch mit Zuane intaiador aus der Contrada S. Maria Formosa, der 1414 in die Scuola Grande di S. Giov. Evangelista aufgenommen wird und 10 Jahre später stirbt. Paoletti-Ludwig S. 437. Paoletti I. S. 99.

1409, 20. VII. Für den Schnitzer Simone wird durch den Schnitzer Giovanni de Alemania und Giorgio D'Alemagna Bürgschaft geleistet. Vgl. oben.

um 1445 Magister Urbanus de Viena Intaiator qd. m. Nicolay, wohnhaft in S. Maria Formosa.
Paoletti-Ludwig S. 437.
Paoletti I. S. 81.

1449, 20. IX. Stefan, Sohn des verstorbenen Nikolaus von Traunstein im Bistum Salzburg, Holzschnitzer in der Pfarrei S. Lio, macht sein Testament. Zu seinem Testamentsvollstrecker ernennt er den Holzschnitzer Leonhard, Sohn des verst. Martin von Salzburg, der in der Pfarrei S. Maria Formosa wohnt.
Paoletti-Ludwig S. 437.
Paoletti I. S. 81.

1449, 20. IX. Leonhard, Sohn des verst. Martin von Salzburg, Holzschnitzer, wohnt in der Pfarrei S. Maria Formosa, s. oben.

1452 M. Johannes theotonicus jntagiator wohnt in der Contrada di San Luca. Tätig in Venedig und Padua (s. dort).
Rigoni S. 13.

1453 Johannes q. Johannis de normerigo (?) partibus Alemanie intaleator, wohnhaft in der Pfarrei S. Maria Nuova.
Paoletti-Ludwig S. 437.
Paoletti I. S. 81.

1454 m. Leonardus jntaiator filius q. m. martini de alemanea, tätig in Padua, aber ansässig in Venedig in der Contrada S. Maria Formosa.
Rigoni S. 13.

1459, 30. IV. Meister Rigus aus Köln, Goldschmied, wohnt bei „S. Cassan" in Venedig.
Simonsfeld II. S. 278.

1459, 28. IX. Johannes de alimangia intaiador, ansässig in Venedig.
Paoletti-Ludwig S. 437/38.
Paoletti I. S. 81.

1460 Goldschmied Johannes von Nürnberg, tätig in Venedig.
Ludwig, Jb. d. Pr. Kslgn XXIII, Beih. 1902 S. 54.

1460, 10. IX. magister Ventura de Yspurg alamanie (Innsbruck?) Intajator legnaminum gibt dem Pfarrer von S. Antimo in Monte Pagano in den Abruzzen eine Quittung über den Rest seines Lohnes für einen von ihm gelieferten Altar. (Vielleicht identisch mit dem 1453 in Padua genannten Schnitzer Bonaventura, s. o.)
Paoletti-Ludwig S. 438.
Paoletti I. S. 81.

1472 Meister Johannes Leo aus Köln, Goldschmied, macht für die Nonnen von S. Marta in Venedig ein Reliquiar, geschmückt mit Figuren und anderen Dingen nach deutscher Art.
Molinier, E., Venise, ses arts etc., Paris 1889, S. 121.

1485, 2. VIII. magister Johannes de alemania, Schnitzer aus der Contrada S. Bartolommeo, macht in Venedig sein Testament.
Paoletti-Ludwig S. 438.
Paoletti I. S. 81.

1491 Der hölzerne Kruzifix, den Meister Lardo (= Leonhard) tedesco für San Giovanni in Bragora geschnitzt hat, wird bemalt. (Dieses Werk noch heute erhalten, hängt über der Tür zur Sakristei) einst am Lettner. 1493 schnitzt Lardo zusammen mit Alessandro da Caravaggio an dem hölzernen Reliquiar des S. Giovanni Elemosinario in derselben Kirche. Lardos Anteil besteht in der liegenden Figur des Heiligen, die in dem Pfarramt der Kirche aufbewahrt wird.
Paoletti-Ludwig S. 271, 438 u. 447.

1492 Konrad Herpel, Goldschmied, macht ein Reliquiar für S. Salvatore in Venedig. Seine Inschrift lautete: „1492. Dal myser Chorad Herpel zoielier gastaldo e altri suoi compagni fo fato questo tabernacolo".
Molinier, E., Venise, ses arts etc., Paris 1889, S. 121.

1516 Isabella d'Este fahndet nach einem Kruzifix von der Hand des damals schon verstorbenen Elfenbeinschnitzers Michele Todesco in Venedig.
Schlosser, Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. 1899, S. 258.

IX. DOKUMENTE UND QUELLEN

Die hier zusammengestellten Dokumente und Quellen zur Geschichte des deutschen Kunstschaffens in Italien und besonders zur Geschichte der deutschen Vesperbilder in den Städten des Südens sind, wie ja auch das Material der vorangehenden Künstlerregesten, fast alle von italienischen und deutschen Forschern schon lange erschlossen und veröffentlicht worden. Da sie jedoch meist in der lokalen Literatur verstreut und verborgen waren, so sind sie ausnahmslos der deutschen Kunstgeschichtsforschung bisher entgangen, und es schien daher geboten, sie hier noch einmal wiederzugeben. (Abfolge chronologisch.)

Nr. I

Treviso 1414/15 (Vgl. Kat.-Nr. 52)

Bestellung und Bezahlung des deutschen Vesperbildes auf dem Altare der Scuola dei Teutonici in S. Niccolò.

„Per la chiesa di S. Nicolò de' Predicatori nel 1414 fu travagliata la statua di marmo di Maria addolorata con Gesù morto sopra le ginocchia, che tuttavia esiste, e con grande solennità nell' anno seguente dalla Scuola de' Teutonici, de' tedeschi quivi eretta, fu esposta sull' altare detto della Pietà. L'opera non è spregievole, e da registri della Procuratia imparasi, che si spendette L. 278":

„die sabati 14. Martii an 1415 dedi et expendidi (sic!) pro una Jmagine B. Virginis plorantis Lapidea cum Christo Crucifixo in bracchiis et pro factura et pictura anconae praedictae Imaginis positae super altare B. Virginis Xc. CCLXXVIII."

Federici, Domenico Maria, Memorie Trevigiane sulle opere di disegno ... per servire alla storia delle belle arti d'Italia. Venezia 1803. I. S. 203.

Nr. II

Padua 1429/30 (Vgl. Kat.-Nr. 33)

Der Bäcker Bartholomäus bestellt bei Meister Egidius von Wiener Neustadt ein Vesperbild (für S. Sofia).

„Magister bartholomeus fornarius filius magistri gregorij fornarij de contrata sancti blaxij et magister zilius lapicida quondam Johannis de Viena habitator padue in contrata turrisellarum adinvicem ad hanc compossitionem et pactum pervenerunt quod dictus magister zilius teneatur et debeat facere et complere ipsi magistro bartholomeo unam ymaginem beate marie Virginis cum crucifisso in bracchijs adimmagine nostre matris Virginis marie que jacet subtus confessione in ecclesia maiori padue videlicet catedrallj que est alba et aliquantum majorem quam sibi promittit dare completam de arte sua et de colloribus et omnibus necessarijs per totam diem dominice olivarum proxime futurarum pro qua sceu (?) cuius eius mercede dictus magister bartholomeus sibi dare debet ducatos viginti aurj et nunc pro conducendo lapides pro ea fienda de Veronenssi districtu sibi dedit ducatos sex aurj et si ob eius culpam et negligentiam cessaret eam sibi dare quod teneatur ei reficere omnia damna ipso iurante se tantum damnum passum fuisse dicta de causa."

Archivio Civico zu Padua. Aquila t. 53, fasc. 2, c. 36 v., 1. Dezember 1429. Veröffentlicht von Erice Rigoni in Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze e Lettere in Padova 1930 (VIII) Band 46. Sonderdruck. Dokument III.

Nr. III

Udine um 1440

Inventar der von dem Schnitzer, Meister Pietro D'Alemagna hinterlassenen Gegenstände:

„Inventarium confectum per ser Antonium notarium a Fabris de bonis que fuerunt Magistri Petri Intaglatoris in domo S. Christofori.

In primis Ymaginem unam B. Virginis Marie, non completam de ligno.

Unum crucefixum sine brachiis non completum sed solumodo disgrosatum (= nur im Groben ausgehauen)

trunchones tegli sex (6 Blöcke aus Lindenholz)

unum zochum supra quo incidebat (Block, auf dem er schnitzte)

straforos parvos XVIII et mezanos IX et magnos de credentia duos; ferra ab intaglando XVI (– Bohrer verschiedener Größen – Schnitzmesser)

unam secham, et aliam de una manu (Säge und Handsäge)

gladios ab intaglando IX (Schnitzmesser)

unum par de tanaglis magnis (eine große Zange)

unam assam (Axt)

unum compassum de latono parvum et alium de ferro (Zirkel aus Messing usw.)

fogleas intaglatas tres (drei geschnitzte Blätter = Maßwerk?)

ferra tres a puliendo (drei Putzeisen)

unam securim more tehotonicorum (ein Beil von deutscher Art)

unum mazolum de buxo (ein Schlägel aus Buchsbaumholz)

tre mazolos cum manichis (drei Schlägel mit Griff)

unum ferrum a faciendo cerclos (Zirkel aus Eisen?)

unam Anchonam cum uno S. Antonio et uno S. Vito desuper depictis (Altar)

unam figuram S. Jacobi disgrosatam (nur im Groben ausgehauen)
unam levigam magnam (levigare = glätten: Poliermesser?)
unum calatum antiquum (Korb)
in camera superiori:
ferra ab intaglando et ferra levigarum XVIII (Schnitz- und Poliermesser)
foglamos tres (drei Stück Blätterwerk, also wohl geschnitztes Ornament)
unum calatum cum aliquibus coloribus
unum christum parvum non completum
cartas designamenti XXII (Zeichenpapier).

Udine, Archivio Notarile. Veröffentlicht von V. Joppi, contributo quarto S. 109/10. Dokument II.

Nr. IV

Venedig 1457

Freigabe einer von einem Deutschen nach Venedig eingeführten und als Konterbande beschlagnahmten Altartafel:

1456 die 16 Februarii (!) Cum quidam mercator Teotonicus conduxerit Venetias per viam fontici Teotonicorum unam Anconam seu palam ab altari laboratam et auratam, et officiales justitie veteris intromiserint et acceperint eam pro contrabanno vigore cujusdam legis alias facte, quod hujusmodi laboreria facta non possint conduci Venetias etc.: infrascripti consiliarii audita querela dicti mercatoris habitaque bona consideratione deliberarunt et terminarunt, quod mandetur dictis justitiariis, quod libere restituant seu restitui faciant dicto mercatori anconam seu palam predictam, ac terminarunt, quod istud non sit officium dictorum justitiariorum, sed sit officium vicedominorum fontici Teotonicorum . . ."

Venedig, Staatsarchiv, Not. d. Coll. 17f. 98. Veröffentlicht von H. Simonsfeld, Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venezianischen Handelsbeziehungen. Stuttgart 1887. I. S. 265.

Nr. V

Mailand 1465

Ein aus Deutschland eingeführtes Marienbild im Dome, das besonders von den Deutschen verehrt wird.

„Proposuit spectabilis dominus Franciscus de Landriano, alter ex magistris fabricae, quod ex partibus Germaniae figura sacratissima virginis matris Mariae, in argento sculpta, cum et cohazono et stelis deauratis, ecclesiae mediolanensi est oblata et requisita ejus effigies seu figura in dicta ecclesia, ob devotionem ipsorum Germanicorum, quae ipsis multa miracula demonstravit; datum fuit eis responsum, in structuris ecclesiae effigiem illam corruisse, unde decerneretur an deberet iterato talis figura seu effigies modo ut praemittitur in tabula in ecclesia praefingenda depingi, an non, in augmentum concursus devotionis Germanicorum seu Theutonicorum ad ipsam effigiem in ecclesia. Qui omnes statuerunt dictam figuram seu effigiem debere devote depingi cum cohazono, stelis deauratis et diadema aurea in tabella in ecclesia ipsa praefingenda et appehendenda in spectaculum et speculum omnibus devotis beatissimae virginis matris Mariae."

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano. 1877. II. S. 243.

Nr. VI

San Daniele (Friaul) 1487 (Kat.-Nr. 44)

Zahlung für den Altar, den der deutsche Schnitzer und Maler Leonhard Thaner für S. Maria di Fratta geliefert hat.

„Anno 1487, ind. V., die vero sabati X Februarii, Actum in S. Daniele in ecclesia S. Mariae, presentibus ven. viro presbitero Jacobo filio M. i Zuliani cappellano s. Bartholomei in ecclesia s. Michaelis de s. Daniele, nobili viro ser Jacobo q. ser Martini de s. Daniele, ser Simeone Squarano, ser Andrea notario de Pithianis et m. o Macora q. ser Christofori Dalete omnibus habitantibus in s. Daniele testibus ad hec habitis etc.
Magister Leonardus Thaner incisor et pictor de Alemania habitans in civitate Austrie confessus fuit ven. viro presbitero Justo capellano Ecclesiae et Fraternitatis s. Marie de s. Daniele pro se et suis heredibus stipulanti se habuisse et recepisse ab ipso presb. Justo in duabus postis videlicet alias et hodie ducatos viginti duos in auro et partim in monetis, et hoc pro parte precii et premii certe palle seu anchone quam ipse Leonardus fecere promisit et tenetur supra altari dicte Ecclesie s. Marie, renuncians exceptioni dictorum ducatorum in se non habitorum tempore huius contractus et omni alii suo auxilio etc. Quapropter eidem presb. Justo perpetuam finem remissionem de dictis XXII ducatis ut supra receptis etc. . . ."

Archivio Notarile in Udine. Notar Nicolò. Veröffentlicht von V. Joppi in contributo quarto . . ., Venedig 1894, S. 67, Dokument XXVI.

Nr. VII

Assisi 1494 (Kat.-Nr. 5)

Bericht über das Tränenwunder der „Vergine del Pianto" in der Kathedrale.

„1494 die VI aprilis hora quasi XXII existente cotidie universa civitate Assisii in maxima omnium suspicione ob caedes et inimicitias et alia plura quae in moderna novitate et conflictu dictae civitatis com-

missa fuerunt ecce repente advenit creditur ob peccatorum potius cristianae relligionis et Asisinatum pernitiem et abbundantiam quod imago quaedam virginis gloriosae Mariae in maiori ecclesiae S. Rufini et in penetralibus existens super altare Capellae situatae in penetralibus templi dicto corpo santo et capellae . . . maxima omnium admiratione inmago praememorata videntibus quamplurimis conlacrimavit et ploravit . . .

Quae cum ad aures R. mi p(atris) Francisci Ensecne episcopi Asisiensis devenissent, qui optime prius de praedictis vere informatus iussit ad easdem ecclesias ob miracula processionaliter accedere cum universo religiosorum clero et universo populo albis vestibus induto existente in platea ecclesiae praefati S. Rufini praefatus R. mus episcopus praedicando praedicta confirmavit vera fuisse prout in relatu quamplurimum habuit et certificatus extitit imponitque indulgentiam quatraginta dierum in forma ecclesiae cuilibet dicenti septem pater noster et septem ave Maria et sic continuo per plures dies prosecutae processiones ipso R.do episcopo semper praedicando et populum exortando ad devotiones prosequendum et ad bene sancteque vivendum et tanta est deinde aucta devotio quod populus sacras immagines crucifixi et virginis visitare et munera fere et condonare non desinunt ad dei laudem et gloriam."

Assisi, Archivio Comunale, lib. rif. H/25 1493/95 fol. 130r. – danach Inschrift in der Kapelle der Vergine del Pianto.

Nr. VIII

Assisi 1494

Inschrift des Domkapitels von Assisi zur Erinnerung an die Neuaufstellung der Vergine del Pianto.

„Cellam vetustae aedis egesta humo cultui divino restitutam exornatamque Mariae D. N. a lacrumis dedicatam collegium canonicorum anni CCCC ex quo virginis simulacrum lacrumas mire effudit monumentum esse voluit ex parte antica veteris altaris principis sub quo corpus Rufini ep. M. diu requievit araque templi quod fuit sancti Nicolai religione atavorum antiquitus celebrata quod audito heic evangelio Franciscus pater ordinis minorum fundamenta jecerit novum altare extruendum curavit supra in loculo eadem virginis ipsius aliorumque sanctorum reliquiis quas in sacrario antea reconditas fidelium pietati restituit. Nicanore priori Asisien. episcopo. Anno 1894."

In der Kapelle der Vergine del Pianto im Dome zu Assisi.

Nr. IX

Sanseverino (Marken) 1519 (Kat.-Nr. 46)

Gründungsinschrift in S. Maria del Glorioso mit Bericht über das Tränenwunder des deutsch-umbrischen Vesperbildes.

„Anno a natali XR / iano M.o D.o XIX.o et die / sacratissime passio / (n)is diva hec glorio / si mater complurie / s lacrymas effu(n) / dere visa e(st) co(n) curr / e(n)tibus q. circu(m)stan / tiu(m) oppidor. incol / is variis languorib.s infortuniis spiriti / b.sq. immu(n)dis libera / tis manusque porr / ige(n)tib.s adiutrices / te(m)plum hoc institui Leone X.o Pont. Max. // Res Publica Sant.o Sev / erinas Septempedan / orum reliquiae tem / plum hoc intemer / ate gloriosi virg / ini dicatum piis el / argitionibus aere / q. publico construi / iussit procurantib / us D. Thoma Talpa Si / mone Jacobelli / et Allovisio Seve / rini Anno Salutis / MDXIX sede / nte Leone X.o Po / ntifice Maximo."

Inschrift, verteilt auf die Sockel zweier Säulen im Mittelschiff von S. Maria del Glorioso.

Nr. X

Rimini 1616 (Kat.-Nr. 39)

Nachrichten über eine Bruderschaft der deutschen Kaufleute in Rimini und über die deutschen Kunstwerke in ihrer Kirche.

„Nella cui chiesa (S. Maria Maddalena) anticamente vi era eretto una nobil Confraternità delli Tedeschi, de quali hoggi di dentro del detto Convento se ne vede di questa natione dipinti, come si suol depingere in simili representationi spirituali; se hà d'alcune persone intelligente per traditione fusse eretta per opera del primo Illustriss. Signor Malatesta, che venne di Germania; havendo in questa Città, quelli paesi gran commercio, che per confirmation della verità, si trova scritto delle sue parti in sù un libro coperto, con le tavolette nell' Archivio della Venerabil Confraternità di S.ta Croce, che dell' anno 1449 per opera dell' Illustrissimo Signor Sigismondo Malatesta furono aggregati, e scritti in questa Confraternità due Tedeschi favoriti da lui, è facil cosa, che da questa natione fosse derivata la mercantia del ferro, e ramo in questa Città, che ancora si mantiene in gran' veneration' . . ."

Raffaele Adimari, Sito Riminese, Brescia 1616, I. S. 117.

Nr. XI

Bologna 1666 („1223") (Kat.-Nr. 12)

Nachrichten über die Wunderkraft des deutschen Vesperbildes in S. Domenico.

„. . . Vi sono (in San Domenico) Imagini miracolose della B. V. oltre quella del Rosario, cioè una in Scoltura detta della Pietà con Christo morto in braccio in una Capelletta à canto il Santuario maggiore, la quale già era à S. Maria Mascarella, et un' altra in pittura . . ."

„. . . Santuario Maggiore; al quale congionta si vede

una ben' ornamentata Capelletta, dov' è un' Imagine di rilievo antica, e miracolosa della Beata Vergine, con il suo figlio morto in braccio, e si narra, che del 1223, trovandosi un Frate Novizzo di questo Monastero, Nobile Bolognese, al quale parendo troppo Aspro, e duro il pane dell' elemosine, che alla mensa si dispensava, era divenuto incostante nel cuore, e quasi havea determinato tornarsene al Secolo, con la qual determinatione ramaricavasi avanti a detta Imagine, la quale miracolosamente distendendo la mano, e prendendo il pane, che detto Novizzo con atto pietoso le mostrava, lo bagnò dentro il sangue del Costato del proprio figlio, e così tinto di sangue lo porse al Novizzo, che gustandolo gli parve Manna celeste, e dopo restò libero dall' incostanza del cuore. Questa Imagine era à S. Maria Mascarella, e S. Domenico fù molto divoto, e quasi di continuo vi stava davanti in oratione, e quivi la trasferì."

Masini, Antonio di Paolo, Bologna perlustrata. Bologna 1666, I. S. 113 u. 266.

Nr. XII

Bologna 1748

Inschrift zur Erinnerung des Wunders mit dem Brote des Novizen, das die deutsche Pietà in S. Domenico wirkte.

„D. O. M. Imaginem virginis quae a novitio nobili panem duriorem recipiens cruoreque lateris filii reddens sapidissimum inconstantiae adolescentis consuluit. religiosi novitii instaurari curarunt an. MDLXII. deinde in hanc meliorem formam religiosa pietas reduxit an. MDCCXLVIII."

Auf einer Tafel links von dem Altar des deutschen Vesperbildes in der Kapelle neben dem rechten Querhausarm von S. Domenico.

X. LITERATURVERZEICHNIS

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano. Bd. Iff. Milano 1877ff.

Bacci, Peleo. Un crocifisso tedesco-renano del XIV. secolo in S. Giorgio de' Teutonici di Pisa. Bollettino d'arte N. S. III. 1923/24, S. 337ff.

Balletti, Andrea. Transizioni e filtrazioni d'arte. Madonne scolpite nel Reggiano. Rassegna d'arte IX. 1909, S. 150ff.

Beissel, Stephan. Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg 1909.

Brenzoni, Raffaello. La Castrobarcense Pietà della „Corona" e la Vesperbild dei Tedeschi. Per l'arte sacra VIII. 1931, S. 39ff.

Breydenbachs heylige reyssen gen Jherusalem. Mainz, Erhart Rewich 1486.

Coletti, Luigi. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia I. 7. Treviso. Roma 1935.

Dehio, Georg. Geschichte der deutschen Kunst. 4. Auflage. Berlin und Leipzig 1930/31.

Demmler, Theodor. Die mittelalterlichen Pietàgruppen im Kaiser-Friedrich-Museum. Berliner Museen 1921, S. 117ff.

Doren, Alfred. Deutsche Handwerker und Handwerksbruderschaften im mittelalterlichen Italien. Berlin 1903.

Doren, Alfred. Deutsche Künstler im mittelalterlichen Italien. Atti del X. Congresso internazionale di storia dell' arte in Roma. (1912) Rom 1922, S. 158ff.

Fabriczy, C. von. Un' opera di cesello tedesco a Padova. Rassegna d'arte V. 1905, S. 40f.

Federici, Domenico Maria. Memorie Trevigiane sulle opere di disegno per servire alla storia delle belle arti d'Italia. Venedig 1803.

Filangieri, Gaetano. Documenti per la storia, le arti e le industrie delle Provincie Napoletane. 6 Bände. Napoli 1883ff.

Filippini, Francesco. Uno scultore tedesco in San Petronio. Il Comune di Bologna XXI. 1934, Heft 2, S. 43ff.

Francisco de Hollanda. Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538. Hrsg. von Joaquim de Vasconcellos. Wien 1899.

Futterer, Ilse. Ein Beitrag zum Werk des Riminimeisters. Zeitschrift für Bildende Kunst. LX. 1926/27, S. 293ff.

Gavini, I. C. Convegno storico abruzzese-molisano. Atti e Memorie. Casalbordino 1933 (bes. S. 367ff.: maestri teutonici e maestri lombardi).

Gavini, I. C. Storia dell' architettura in Abruzzo. Milano Roma o. J. (bes. II. S. 161).

Giolli, Raffaello. Appunti d'arte novarese. Rassegna d'arte IX. 1909, S. 80ff. (Deutsche spätgotische Schnitzaltäre in Baceno und Val Formazza.)

Hamann, Richard, und Wilhelm-Kästner, Kurt. Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. Marburg Bd. II. 1929, Kapitel VII: „Die Marburger Pietà".

Heydenreich, Ludwig Heinrich. La Sainte Anne de Léonard de Vinci. Gazette des Beaux-Arts X. 1933, S. 205ff.

Joppi, Vincenzo. Contributo quarto ed ultimo alla storia dell' arte nel Friuli ed alle vite dei pittori, intagliatori, scultori architetti ed orefici friulani dal XIV al XVIII secolo. R. Deputazione Veneta di storia patria. Venezia 1894.

Kleinschmidt, B. Die heilige Anna, ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum. Düsseldorf 1930.

Lipinsky, A. Un gruppo di documenti artistici poco noti. Per l'arte sacra VII. 1930, S. 9ff. (Deutsche Kupferteller in den Abruzzen.)

Luschin-Ebengreuth. Notizen über Friauler Künstler im 15. Jahrhundert. Repertorium für Kunstwissenschaft I. 1876, S. 97/99 u. II. 1879, S. 147/151.

Masini, Antonio di Paolo. Bologna perlustrata. Bologna 1666. Bd. I.

Moschetti, A. Uno scultore pistore o Pistore del secolo XV. Bollettino del Museo Civico di Padova XIV. 1911, S. 78ff.

Müntz, Eugène. Gli artisti fiamminghi e tedeschi in Italia nel XV. secolo. Archivio storico dell' arte III. 1890, S. 401f.

Müntz, Eugène. Les artistes flamands et allemands en Italie au XVe siècle. Revue de l'art chrétien 1891, S. 313.

Nicola, Giacomo de. Studi sull' arte Senese. Rassegna d'arte V. 1918, S. 144ff.

Noack, Friedrich. Das Deutschtum in Rom. I. II. Berlin u. Leipzig 1927.

Paoletti di Osvaldo. L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia. Venedig 1893.

Paoletti, Pietro, und Ludwig, Gustav. Neue archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. Repert. f. Kunstwiss. XXII. 1899, S. 87ff., 255ff., 427ff.

Passarge, Walter. Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln 1924.

Piccirilli, P. Monumenti abruzzesi e l'arte teutonica a Caramanico. Arte XVIII. 1915, S. 258ff. und 392ff.

Pinder, Wilhelm. Die dichterische Wurzel der Pietà. Repertorium f. Kunstwissenschaft XLII. 1920, S. 145ff.

Pinder, Wilhelm. Die Pietà. Leipzig 1922.

Pinder, Wilhelm. Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. I. u. II. Wildpark Potsdam 1923–1929.

Pinder, Wilhelm. Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Leipzig 1935

Quintavalle, A. O. Neobizantini di Puglia. „Japigia" III. 1932, S. 135ff.

Quintavalle, A. O. Sette crocifissi romanici nelle chiese napoletane. L'arte XXXVII. 1934, S. 433ff.

Ranaldi, Giuseppe. Memorie storiche di S. Maria del glorioso presso la città di Sanseverino nel Piceno. Macerata 1837.

Ricci, Corrado. Il Tempio Malatestiano in Rimini. Milano o. J.

Riehl, Berthold. Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Abhandlungen der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften III. Klasse, XXIII. Bd., 1. Abteilung. München 1902 (bes. S. 72).

Rigoni, Erice. Lo scultore Egidio da Wiener Neustadt. Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova. 1930 (VIII) Bd. XLVI. Sonderdr. 23 S.

Savini, F. Di alcuni piatti di bronzo del rinascimento. Bollettino d'arte N. S. VIII. 1928/29, S. 414ff.

Schlosser, Julius. Die Werkstatt der Embriachi in Venedig. Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses XX. 1899, S. 220ff., bes. S. 257.

Serra, Luigi. Rassegna Marchigiana I. 1922 – VIII. 1929/30: Inventare der Marken.

Serra, Luigi. L'arte nelle Marche. I. Pesaro 1929. II. Roma 1934.

Simonsfeld, Henry. Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venezianischen Handelsbeziehungen. 2 Bde. Stuttgart 1887.

Springer, Louis A. Die bayerisch-österreichische Steinplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert. Ungedruckte Leipziger Dissertation 1934.

Stange, Alfred. Deutsche Malerei der Gotik. Berlin 1934.

Swarzenski, Georg. Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts. Städeljahrbuch I. 1921, S. 167ff.

Swarzenski, Georg. Italienische Quellen der deutschen Pietà. Festschrift Heinrich Wölfflin. München 1924, S. 127ff.

Swarzenski, Georg. Der Kölner Meister bei Ghiberti. Vorträge der Bibliothek Warburg. 1926/27, S. 23ff.

Swarzenski, Hans. Quellen zum deutschen Andachtsbild. Zeitschrift für Kunstgeschichte IV. 1935, S. 141ff.

Tomassoni, Ornella. Artikel „Pietà" in der Enciclopedia Italiana XXVII, S. 213.

Volbach, W. F. Besprechung von Passarges Buch über das deutsche Vesperbild. Repert. f. Kunstwiss. L. 1929, S. 155ff.

Voss, Hermann. Zwei unerkannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen. Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XXIX. 1908, S. 20ff.

Westphal, D. Eine gotische Gruppe der Beweinung Christi in der Kathedrale von Triest. In „Das siebente Jahrzehnt." Festschrift zum 70. Geburtstag von Adolph Goldschmidt. Berlin 1935, S. 64ff.

Während diese Arbeit gedruckt wurde, erschien der lang erwartete Band von Carl Theodor Müller über die Mittelalterliche Plastik Tirols (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 6, Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1935). Der Verfasser bekennt es gern, daß dieses wahrhaft grundlegende Werk ihn manche der behandelten Einzelfragen anders sehen gelehrt hat. Zugleich aber darf er mit Genugtuung feststellen, daß er mit M. in der Beurteilung der meisten deutschen Werke in Italien, so z. B. der von Venzone (s. o. S. 32f.) oder der von San Marco in Venedig (s. o. S. 34) durchaus übereinstimmt.