

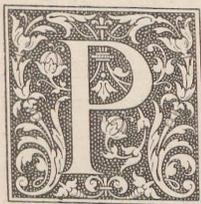
GIUSTO'S FRESKEN IN PADUA
UND DIE VORLÄUFER DER STANZA DELLA SEGNATURA.

Von

Julius von Schlosser.

I.

*Giusto's Fresken der Theologie und Philosophie bei den Eremitani zu Padua
und die Miniaturen einer Ambraser Handschrift.*



Padua »la dotta«, die Stätte emsiger gelehrter Arbeit, hat auch den musischen Lorbeer um ihre Mauerkrone zu winden gewusst, trotz der vielen eifersüchtigen Schwestern zu beiden Seiten des Po. In ihrer Bannmeile, in der anmuthigen Landschaft der Euganeerberge, hat Petrarca Frieden und seine letzte Ruhestätte gefunden; aber nicht nur dem Dichter und Gelehrten, auch den Künstlern, einheimischen wie fremden, waren die Thore gastlich geöffnet. Abgesehen von den Werken anderer Art, die die schöne und ernste Stadt am Bacchiglione den

Pflege
der Malerei
in Padua.

Freunden alter Kunst so werth machen, behauptet sie in der Geschichte des italienischen Fresco einen Rang, den ihr selbst grössere und bedeutendere Pflegestätten der Kunst nicht bestreiten dürfen. Birgt sie doch in ihren Kirchen und Kapellen vier Freskencyklen, deren jeder ein representative work der vier Perioden der oberitalienischen Kunstgeschichte von 1300 bis 1500 zu nennen ist, aus den Händen jener Meister selbst hervorgegangen, die diesen Perioden ihr charakteristisches Gepräge gegeben haben. Selbst die Heimatstadt Giotto's kann sich nicht rühmen, ein umfangreicheres Werk des grossen Erneuerers der Malerei zu besitzen, als es die Fresken der Arenakapelle in Padua sind, und den Hauptmeister der älteren Veroneser Schule, Altichiero, kann man überhaupt nur hier, in der Cappella San Felice und im Oratorio di San Giorgio, kennen lernen. Durch einen Sohn der Stadt, durch Mantegna, und seine Gemälde bei den Eremitani ist das norditalienische Quattrocento in einem seiner einflussreichsten Repräsentanten vertreten und glänzend, wie er begonnen hat, schliesst der Reigen mit dem einzigen erhaltenen Frescowerk eines der grössten Venezianer, den Wandgemälden des jungen Tizian und seiner Genossen in der Scuola des Stadtheiligen von Padua. Die Stadt ist sich schon in alter Zeit ihres künstlerischen Reichthums bewusst gewesen: Zeuge dessen der wackere Lobredner seiner Heimat, der literarisch gebildete Leibarzt der Este, Michele Savonarola, des unglücklichen Reformators von Florenz Grossvater. In seinem 1445 verfassten Büchlein über Padua, einem der schönsten Zeugnisse italienischen Bürgergeistes, berichtet er, dass aus allen Gegenden strebsame Kunstjünger nach Padua gepilgert seien, um hier an dessen malerischen Schätzen Auge und Hand zu bilden. Es ist zu bedenken, dass Savonarola schon seiner Lebenszeit nach eigentlich noch im Banne der alten Kunst steht, obwohl er die Malerei bereits im Sinne der neuen Bestrebungen als einen Theil der Perspective auffasst. Doch erwähnt er ausschliesslich Künstler des Trecento, als deren grösster ihm Giotto gilt; er lebt eben in der durch Pisanello's Namen charakterisirten Uebergangszeit: Mantegna ist damals erst

ein Knabe. Savonarola erzählt bei dieser Gelegenheit ein Geschichtchen, das in dem feinen Gegensatze, der sich darin zwischen Alt und Jung, zwischen Nord und Süd der Apenninenhalbinsel ausspricht, des Salzes nicht entbehrt.

Ein junger Neapolitaner, der Malerei beflissen, war gleichfalls nach Padua gekommen, um die Werke der alten Meister zu studiren. Savonarola, der sich für ihn interessirte, stellte während eines Gespräches einige Fragen über sein Studium. Nachdem jener nach der Art seiner Landsleute einer flinken Zunge freien Lauf gelassen hatte, warf er dem alten, für die ruhmvolle Vergangenheit seiner Stadt begeisterten Paduaner mit der ganzen naiven Grobheit seines Alters, seines Berufes und seines Stammes die eben nicht tactvollen Worte an den Kopf: »Der Ruhm eurer Stadt wäre wohl niemals über die venezianischen Lagunen hinaus gedrungen, wenn sie nicht durch die grossen Meister, die bei euch gewirkt haben, ein rechter Studienort für die Maler geworden wäre.« Der gelehrte Arzt, der seine Leute kennen mochte, gab darauf dem Gelbschnabel, der wohl noch nie von der Vaterstadt des Livius und von dem Ruhme ihrer Hochschule etwas vernommen hatte, mit feinem Lächeln die malitiöse Antwort: »Da mag es freilich schlimm um unsere gute Stadt bestellt sein. Denn auf diese Weise ist ihr Ruhm den Händen von ein paar Gecken anvertraut, die, wenn sie gerade Lust verspüren, die Figuren beschädigen und in ihren eigenen Arbeiten verhunzen werden, derart, dass sie gerade dasjenige, was Ursache des Ruhmes der Stadt geworden ist, noch mehr verderben, als es die Länge der Zeit ohnehin schon gethan hat.«¹

Der Reichthum Paduas ist mit jenen vier grossen Gemäldecyklen nicht erschöpft. Wenn auch an künstlerischem Werthe weit hinter den Schöpfungen jener Vier stehend, nehmen doch die Malereien in der Sala della Ragione, im Chore der Eremitanikirche und im Baptisterium ein nicht gewöhnliches stoffliches Interesse für sich in Anspruch.

Padua hat aber auch schon im Trecento, vor dem Auftreten Squarcione's und seiner Schüler, einheimische Maler von Bedeutung gehabt. Der wohl unterrichtete Savonarola hebt deren zwei mit besonderem Lobe hervor: den Guariento, der im Dogenpalast zu Venedig die grosse, jetzt von Tintoretto bedeckte »Krönung Mariae« und die »Schlacht von Spoleto«, dann in der Residenz der Carrara zu Padua seine noch von Micchiel gelobten Fresken gemalt hatte und dem die oben genannten Malereien bei den Eremitani zugeschrieben werden; an zweiter Stelle den Giusto,² dessen künstlerische Physiognomie noch viel silhouettenhafter ist als die seines Genossen. Sehen wir daher zu, was uns der älteste Gewährsmann, Savonarola, über ihn zu berichten weiss. Wir werden seine Angaben beachten müssen; denn der Maler muss, als Savonarola geboren wurde, noch am Leben gewesen sein.³

Als Werke Giusto's nennt Savonarola (Docum. I, A, 1—3) den Freskenschmuck der Cappella San Luca im Santo, eine Stiftung der Conti, die biblischen Gemälde im Baptisterium, endlich ein Madonnenbild im Dom, anscheinend die Copie eines jener alten Gnadenbilder, die man dem heiligen Lucas zu-

Giusto.
Literarische
Nachrichten
über ihn.

¹ Commentariolus Savonarolae de laudibus Patavii, L. II, c. 1, bei Muratori, Scriptores rerum Italicarum, vol. XXIV, col. 1181:

Neque parvi facio pictoriae studium, quod singulare decus urbis nostrae existit, cum ad studium literarum et bonarum artium prae ceteris artibus adhaereat, cum pars sit perspectivae, quae de projectione radiorum loquitur. Haec enim philosophiae pars est. Suis enim gloriosis atque formosis et plurimis in numero admirandis picturis Zotus, pictorum princeps, nostra vivit in civitate, sicque ceteri quatuor, de quibus primo loco actum est. Ad quas visendas ex omni Italiae parte pictores confluunt veniuntque iuvenes hoc studio cupidi, ut sic ab eis doctiores facti, lares deinde proprios redeant. Neque solatiosum hoc tibi tacebo. Nam cum ex Neapoli industrius iuvenis ad artem hanc adipiscendam Paduam profectus esset, ut eum de studio suo, in quo delectatus sum, aliqua interrogarem, post multa respondit: »Famam civitatis nostrae lacunas Venetas numquam pertransisse, nisi gloriosa studii pictoriae fama per illustres nominatos pictores illustrata fuisset.« Cui et ego subridens respondi: »Maximo enim in periculo eam collocasti. In manibus enim stultorum illam locas qui, cum volent, figuras lacerando debent, et quae sic suae famae causa sunt, vetustate corrupta corrumpent.«

² Die erste zusammenfassende Arbeit über diesen Maler rührt von dem um die oberitalienische Kunst so verdienten Ernst Förster her und steht in Schorn's Kunstblatt von 1838, S. 49. Vgl. Schnaase VII, p. 499 ff.; Crowe und Cavalcaselle, Ital. Malerei, deutsche Ausgabe, II, S. 408 ff.

³ Savonarola dürfte 1466 gestorben sein und soll ein Alter von 71 Jahren erreicht haben. Vgl. Muratori in der Vorrede zu dem Schriftchen Savonarola's. Die schriftlichen Nachrichten über Giusto findet man in den Documenten des Anhangs (Nr. I) zusammengestellt.

schrieb, da es, wie Scardeone berichtet, bei Bittprocessionen wegen anhaltender Dürre umhergetragen wurde. Derselbe Gewährsmann versichert auch, urkundliche Belege dafür zu haben, dass das Bild im Jahre 1341 von einer edlen Dame, Antonia Zabarella, an den Altar der Heiligen Petrus und Paulus gestiftet wurde (Docum. I, C).

Die nächsten werthvollen Nachrichten über Giusto hat der fleissige Reisende in Oberitalien, Marcanton Micchiel aus Venedig hinterlassen (Docum. I, B, 1—3). Er schreibt mit Sicherheit nur ein Werk dem Giusto zu: die Ausmalung der Cappella di Sant' Agostino bei den Eremitani, die Savonarola nicht erwähnt und von der weiterhin ausführlicher die Rede sein soll. Dagegen spricht er ihm die Autorschaft der Gemälde im Innern des Baptisteriums ab; wegen einer Inschrift über der zum Kreuzgange führenden Thür ist er geneigt, sie den dort genannten Künstlern, Giovanni und Antonio de Padua, zuzuschreiben. Bei seinen Gewährsmännern fand er widersprechende Angaben: Campagnola und Rizzo theilten sie dem Giusto, Andere dem Altichiero zu. Jedoch war das Baptisterium auch an den Aussenwänden mit Malereien geschmückt, deren seither völlig verschwundene Reste noch Ende des vorigen Jahrhunderts zu erkennen waren; es ist daher immerhin möglich, dass diese, deren stilistische Verschiedenheit von den Fresken des Innern Micchiel nachdrücklich hervorhebt, dem Giusto angehört haben. Auf Grund der Malereien des Battistero theilt dann Micchiel auch die Fresken der Lucaskapelle im Santo jenen beiden Malern zu, ein Urtheil, dessen Nachprüfung durch die arge Entstellung und Verderbniss jener Gemälde sehr schwer, fast unmöglich ist.

Dieses von Savonarola und Micchiel gegebene Inventar der Werke Giusto's weist auch bei den späteren Schriftstellern des 16. Jahrhunderts, bei Scardeone und Vasari, keine Bereicherung mehr auf. Charakteristisch für die locale Geschichtsschreibung des Cinquecento ist nur die Art, wie Scardeone mit grossen und tönenden Worten den Giusto an die Spitze der paduanischen Künstler stellt und von ihm »die Wiedergeburt der Malerei« ausgehen lässt (Docum. I, C).

Während schon Savonarola und ebenso die Späteren Giusto als Einheimischen, als Paduaner, behandeln, nennt ihn Micchiel's Gewährsmann, Campagnola, einen Florentiner. Die Urkunden bestätigen diese Angabe (Docum. I, F, 1—4). Sie lehren uns den vollen Namen des Malers: Giusto di Giovanni de Menabuoi (ein rechter toscanischer Bauernname) kennen, seine Herkunft aus Florenz und seinen Aufenthalt in Padua als Bürger dieser Stadt, vermöge eines ihm von Francesco I. Carrara ertheilten Privilegs. Wie sein Landsmann und Zeitgenosse Cennino Cennini, der Verfasser des bekannten Tractats, ist daher auch Giusto vom Arno in die Residenz jenes freigebigen und kunstfreundlichen Fürsten gewandert, der auch einem anderen, berühmteren Florentiner, Petrarca, den letzten Zufluchtsort geboten hat. Die Nachbarschaft von Cennino's Namen erweckt eben kein günstiges Vorurtheil über Giusto; man wird an den boshaften, von Dürer in einem seiner Briefe aus Venedig mit Behagen angeführten Ausspruch über Jacopo de' Barbari erinnert: »Hätte er etwas gekonnt, er wäre daheim geblieben.«

Urkundliche
Nachrichten.

Leider haben es weder Brandolese noch Rossetti für nothwendig gehalten, die Datirung der von ihnen citirten Notariatsinstrumente zu geben. Moschini führt wenigstens das Datum einer dieser Urkunden an, aus dem hervorgeht, dass Giusto schon am 26. April 1375 als Bürger in Padua sesshaft war. Dieser Angabe gegenüber ist es in der That sehr auffallend, dass die Florentiner Malerrolle (Libro vecchio della Compagnia de' Pittori di Firenze) noch im Jahre 1387 einen »Giusto di Giovanni popolo di San Simone« aufführt.¹ Der Name Giusto ist keiner der häufigsten, die Uebereinstimmung ist ausserdem zu gross, als dass man an einen anderen Meister denken könnte. So bleibt, vorausgesetzt, dass Milanesi's Angabe richtig ist, nichts Anderes übrig, als anzunehmen, dass Giusto's Name im Florentiner Malerbuche weitergeführt wurde, wofür eine Analogie allerdings nicht leicht gefunden werden dürfte. Die Zeit seines Todes steht nur annähernd fest; er muss vor dem 3. Februar des Jahres 1397 in Padua gestorben sein. Eine Urkunde mit dieser Datirung erwähnt seine Erben; ausserdem wurde im ersten Viertel unseres Jahrhunderts am Baptisterium der Grabstein seiner Söhne aufgefunden, dessen

¹ Vasari ed. Milanesi, vol. III, p. 617, n. 4.

Inschrift eine weitere Bestätigung enthält. Er hinterliess seine Frau Antonia, die noch im Jahre 1400 urkundlich erwähnt wird.

Erhaltene
Werke.
Das Triptychon
in London.

Die Fresken der Lucaskapelle sind, wie schon Moschini hervorgehoben hat,¹ durch Dom. Sandri derart entstellt worden, dass sie so wenig wie die von Brida überpinselten Malereien des Baptisteriums irgendwelche Rückschlüsse erlauben. Da ferner auch jenes wunderthätige Madonnenbild im Dom² allzu wenig beglaubigt ist,³ so ist es angebracht, nach bezeichneten Werken des Meisters Umschau zu halten, um eine Anschauung von seiner Kunstweise zu gewinnen. Ausser einem ehemals in Privatbesitz zu Mailand befindlichen Tafelbilde,⁴ das ich aber nicht kenne, ist hier ein Triptychon der Londoner Nationalgalerie von besonderer Wichtigkeit, umso mehr da es datirt und gut erhalten ist.⁵

Die Mitteltafel enthält dasselbe Sujet, das ein anderer Paduaner, Guariento, an der Stirnwand des Rathsaales in Venedig gemalt hat: die heute unter Tintoretto's »Paradies« verborgene »Krönung der Jungfrau«. Im Vordergrund stehen je drei weibliche und männliche Heilige (Margaretha, Barbara, Katharina, Paulus, Johannes der Täufer und Petrus). Zur Standfläche dient diesen Figuren das nachher so oft zur Erleichterung der Construction verwendete perspectivische Quadratnetz; doch hat der Maler natürlich noch nicht den richtigen Gebrauch davon zu machen gewusst. Die Innenseiten der Altarflügel haben oben die Verkündigung, darunter die Geburt und die Kreuzigung Christi. Der geschlossene Altar zeigt die wichtigsten Momente aus der Geschichte Marias: oben die Verstossung Joachims aus dem Tempel, seinen Traum, dann die Begegnung an der goldenen Pforte, die Geburt der Jungfrau, ihren Tempelgang und das »Sposalizio« (Taf. I).

Der Altar trägt die Signatur: *IVSTVS PINXIT IN[ARQ̃?]* und die Jahreszahl *AN̄O D̄NI MCCCLXVII*. Wenn wir nun auch die sehr unsichere Lesung des Ortsnamens dahingestellt lassen müssen, so kann doch kaum ein Zweifel darüber bestehen, dass das Triptychon wirklich ein Werk des in Padua naturalisirten Florentiners ist, der im Jahre 1367 dort schon vollständig eingelebt gewesen sein muss. Denn wie andere viel bedeutendere Meister hat auch er seinen heimatlichen Stil fast gänzlich aufgegeben und sich der oberitalienischen Kunstweise gefügt. Die Architektur des Thrones, die runden Köpfchen der Frauen, das charakteristische Profil des heiligen Paulus weisen schon auf jene Richtung hin, die uns ein Decennium später in den Malereien des Altichiero und Avanzi im Santo so mächtig und voll ausgebildet entgegentritt. Der Typus Christi steht demjenigen des Oratorio di San Giorgio in der gleichen Scene (über dem Portal) sehr nahe. Dazu kommt, dass namentlich die Bilder der Aussenflügel (besonders der »Traum Joachims«) ein sehr eingehendes Studium der Fresken Giotto's in der Kapelle der Arena zeigen, wie es in solcher Weise nur einem in Padua selbst lebenden Maler möglich war.

Von Giusto's Kunstvermögen gibt uns das Bild jedenfalls keine sehr hohe Vorstellung; man wird wiederum an Dürer's Ausspruch erinnert. Der ausgewanderte Florentiner ist kaum zu den Meistern zweiten Ranges zu zählen und Crowe und Cavalcaselle thun ihm zuviel Ehre an, wenn sie ihn unter die guten Giottisten der Schule Taddeo Gaddi's zählen, aus der er hervorgegangen sein mag, mit der er aber, in diesem Bilde wenigstens, keine Verwandtschaft mehr aufweist.

Die Fresken
der Cappella di
Sant' Agostino
bei den
Eremitani.

Wir haben gesehen, dass Micchiel dem Giusto nur ein Werk mit Bestimmtheit zuteilt: den Freskenschmuck der Cappella di Sant' Agostino in der Kirche der Eremitenmönche von der Regel des heil. Augustinus. Nach ihm war sie die Stiftung eines Höflings der Carrara, des Tebaldo di Cortellieri, dessen Bildniss und Grabschrift sich in der Kapelle rechts vom Altare befanden. Das Datum der Gründung, 1370, würde sich mit Giusto's Aufenthalt in Padua recht wohl in Uebereinstimmung bringen lassen. Wiewohl das Schweigen Savonarola's bemerkenswerth ist, so wird doch die Autor-

¹ Della origine etc., p. 12.

² Rossetti, Descrizione, p. 129; Brandolese, Pitture, p. 126.

³ Ebenso wenig wie das von Waagen, Kunstdenkmäler in Wien I, S. 402, willkürlich dem Giusto zugeschriebene Tafelbild in der Czernin'schen Galerie zu Wien.

⁴ Crowe und Cavalcaselle II, S. 409.

⁵ Ebendasselbst.



Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Triptychon des Giusto in London.



Iusticia

Fortitudo

Fortitudo

Magnificencia

fiduciam potentiam
pudorem con-
solam securitate de-
formata firmis

Deligo
picias
grana
vndus
ad ob
seruata
veritas

Obedien-
tia iusto
cuncta
concordia
amicitia
affertus
humilitas
libertas

Nero multus

Loknes

maps

Iusticia edigit augustinus
libro viii qui in
apoc. Salomig sapientissimi
libro de pfectione hominis
qui sic distinetur. Iusticia est
dicitur soli deo seruare et obediens hu-
milians ceteras ipsi subiecta sunt. Ultima uirtutum ce-
terorum regnum extat. Iusticia ponitur armis
liberis deora. Iusticia dicitur uita dicit huius
ne iuuendi. Quare libro quoda ppe distione
manet. Quia sicut uirtutes homines sine
lege ferales. Quia uero etrus etna libera luce

Fortitudinis edigit augustinus
libro vnum que sic distinetur.
libro 33 questione lxxx vi
Fortitudo est firmitas animi
ad uictus ea que temporaliter
molesta sunt. Per fortitudo constat mag-
nanimus uirtus. Que quasi pugnat fula-
tur uirtus in armis. Imperii et uirtu adu-
te fortune repugnans. Perditur in omnia ne
quique de retro mouentur. Quia uirtus membra
in laqueis turceus alius. Quia uirtus in dicitur
holofemes dextera uocat





Spiritus sanctus

Sadrnarhis inops

Temperantia edidit Augusti
libro VIII qui tractat de
reuerentia quam sic dicitur
libro primo de libro archie
Temperantia est affectus cohe
rens coherens appetitum ab hys
rebus que temperant appetunt appetitum dicitur
temperantia clausus A pperit et utitur diffi
ta dicitur modal Quid demorat tenens et
frangit et sustinet partes E reus puenas
huius affectus no nisi temperant Q uaq in
ta queus demerent tenentur A uoluntate
etm appetitum no me colens

Prudencia edidit Augusti
libro VIII qui tractat de
reuerentia quam sic dicitur
libro primo de libro archie
Prudentia est affectus cohe
rens coherens appetitum ab hys
rebus que temperant appetunt appetitum dicitur
temperantia clausus A pperit et utitur diffi
ta dicitur modal Quid demorat tenens et
frangit et sustinet partes E reus puenas
huius affectus no nisi temperant Q uaq in
ta queus demerent tenentur A uoluntate
etm appetitum no me colens



heredes cru

Iudas deheratus

Caritas edidit Augusti
libro VIII qui tractat de
reuerentia quam sic dicitur
libro primo de libro archie
Caritas est affectus cohe
rens coherens appetitum ab hys
rebus que temperant appetunt appetitum dicitur
temperantia clausus A pperit et utitur diffi
ta dicitur modal Quid demorat tenens et
frangit et sustinet partes E reus puenas
huius affectus no nisi temperant Q uaq in
ta queus demerent tenentur A uoluntate
etm appetitum no me colens

Iudas deheratus edidit Augusti
libro VIII qui tractat de
reuerentia quam sic dicitur
libro primo de libro archie
Iudas deheratus est affectus cohe
rens coherens appetitum ab hys
rebus que temperant appetunt appetitum dicitur
temperantia clausus A pperit et utitur diffi
ta dicitur modal Quid demorat tenens et
frangit et sustinet partes E reus puenas
huius affectus no nisi temperant Q uaq in
ta queus demerent tenentur A uoluntate
etm appetitum no me colens



Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

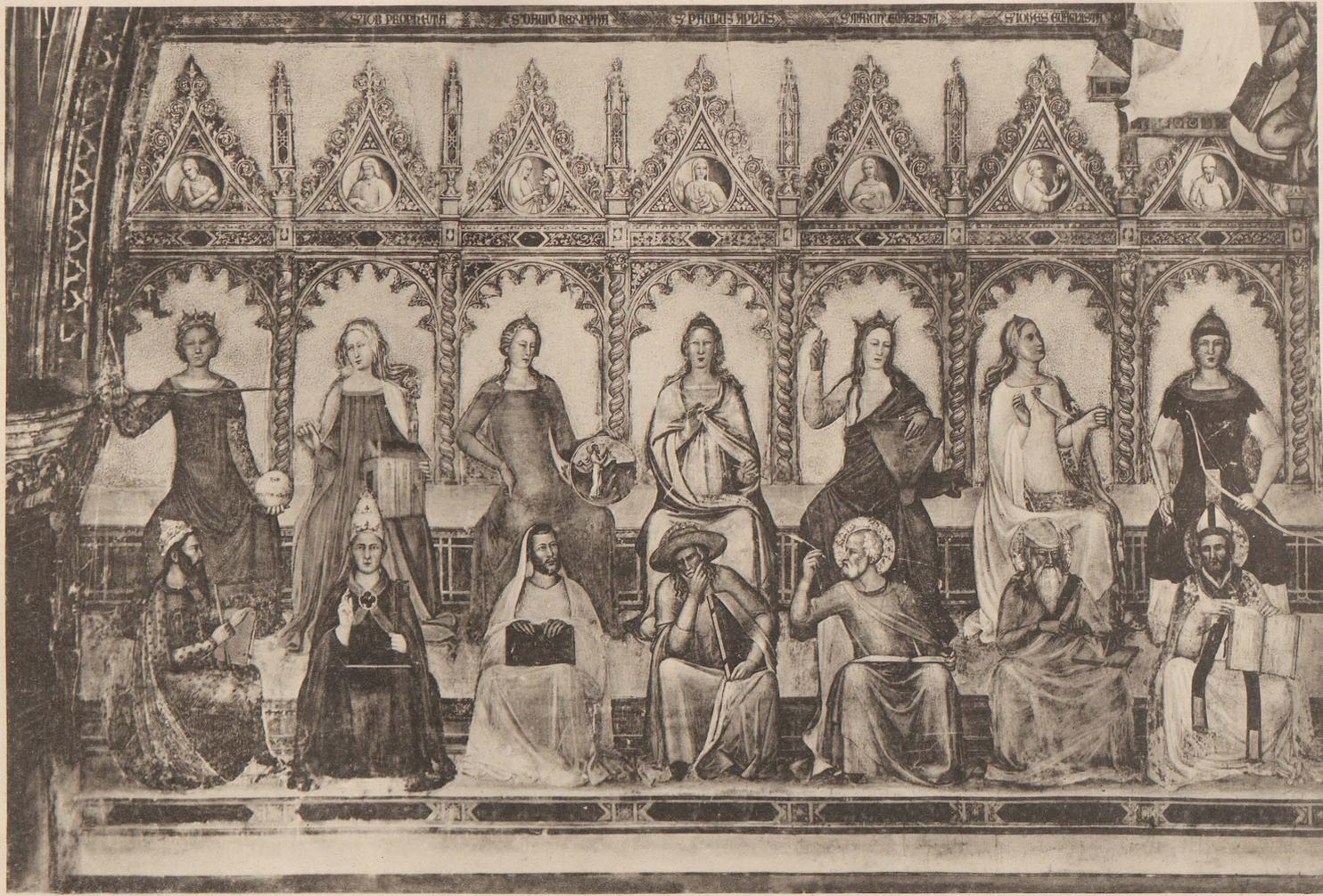
Ambraser Handschrift, fol. 1^v und 2^r.



Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.



Ambraser Handschrift, fol. 2^v und 3^r.



Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Unterer Theil des Frescos der spanischen Kapelle.

(Linke Hälfte.)



Lichtdruck von M. Frankenstein, Wien.

Unterer Theil des Frescos der spanischen Kapelle.

(Rechte Hälfte.)

schaft Giusto's, jedenfalls nach alter Tradition, auch von Scardeone bestätigt; aus ihm scheint Vasari geschöpft zu haben, der in der ersten Ausgabe seiner »Vite« (1550) Giusto überhaupt nicht kennt, während er in der zweiten, durch eingehendere Nachrichten namentlich über die Kunst Oberitaliens vermehrten Auflage von 1568 die Augustinuskapelle fast mit den gleichen Worten wie Scardeone beschreibt (Docum. I, D). Ob Giusto wirklich der Urheber jener Fresken gewesen ist, dafür haben wir nur mehr die von jenen alten Gewährsmännern überlieferte Tradition. Ein Nachprüfen ist nicht mehr möglich, da die Kapelle, die sich neben dem Südportal der Kirche befand, schon im Jahre 1610 einem Neubau weichen musste; an ihre Stelle kam, wie Angelo Portinari 1623 in seinem Buche: »Della Felicità di Padova« berichtet, das Capitel einer Bruderschaft, der Compagnia dei Battuti della cintura (Docum. I, E). Der Gegenstand der Ausmalung wird am ausführlichsten von Micchiel angegeben: Die eine Wand hätte die freien Künste mit ihren Vertretern, die gegenüberliegende die Laster (Todsünden) mit den »Erzschelmen« gezeigt; ferner wären da die berühmtesten Männer des Augustinerordens und die »Aufschriften der Werke des heil. Augustinus« zu sehen gewesen (Docum. I, B, 2). Scardeone und Vasari sprechen dagegen von einer Darstellung der Tugenden. Dass diese Angaben unvollständig und ungenau sind, geht aus einer eingehenden Schilderung dieser Malereien hervor, die uns glücklicher Weise eine Handschrift der Münchener Bibliothek¹ erhalten hat (Docum. I, G).

Im Jahre 1463 befand sich ein junger Deutscher aus Nürnberg, Hartmann Schedel, nachmals als Verfasser der grossen Weltchronik mit Wohlgemuth's Holzschnitten rühmlich bekannt, in Padua, um sich an der dortigen weitberühmten Universität dem Studium der Medicin zu widmen und den Doctorhut zu holen. Dort ist er denn auch am 17. April 1466 unter den üblichen Feierlichkeiten promovirt worden.² Schedel ist zeitlebens ein eifriger Bücherwurm und Sammler geblieben. Die Münchener Bibliothek bewahrt heute seinen umfangreichen Nachlass, mühsam geschriebene, schön in Leder gebundene Codices aller Formate. Wie seine emsige Compilationsthätigkeit, die sich über alle Gebiete menschlichen Wissens erstreckte, ist auch sein holperiges, von Barbarismen und grammaticalischen Sünden strotzendes Latein noch ganz mittelalterlich, der echte Jargon der lateinischen Küche, wie ihn Molière in den grotesken Schlusschören seines »Malade imaginaire« so köstlich parodirt hat.

Schedel hat in seinen Excerpten auch die bildende Kunst, die alte wie die neue, nicht unbeachtet gelassen, freilich von seinem Standpunkte aus. Für archäologische Zwecke hat schon O. Jahn Schedel's Collectaneen verwerthet.³ Die Unterschriften der historischen Gemälde Pinturicchio's im Vatican sind uns nur durch den Sammelfleiss des wackeren Nürnbergers erhalten geblieben.⁴ Im Uebrigen sind seine Excerpte noch wenig auf Nachrichten über neuere Kunstwerke hin durchforscht, obwohl sie reiche Ausbeute versprechen. Nur zwei, allerdings sehr wichtige Stellen hat A. Schultz, jedoch in ungenügender und unvollständiger Weise, publicirt.⁵

Ein Reinschriftband⁶ Schedel's in der Münchener Bibliothek (Cod. lat. 418) enthält nun eine sehr ausführliche, aus dem Jahre 1466 stammende Schilderung der Fresken Giusto's in der Cappella di Sant' Agostino bei den Eremitani. Freilich erwähnt Schedel mit keinem Worte den Maler; darin ist seine Sinnesweise echt nordländisch und mittelalterlich. Einzig und allein das stoffliche Interesse kommt für ihn in Betracht, wie er denn noch über andere verwandte Darstellungen dieses gelehrten encyclopädischen Kreises, rein um ihres Inhaltes willen, sich sorgfältige Notizen gemacht hat. Namentlich durch Micchiel's Bericht ist jeder Zweifel an der Identificirung mit dem Werke Giusto's unmöglich.

¹ Die Leitung dieser Bibliothek stellte uns den betreffenden Codex mit ihrer gewohnten lebenswürdigen Liberalität zur Verfügung.

² Wattenbach, H. Schedel als Humanist, in den Forschungen zur deutschen Geschichte XI, S. 349.

³ Aus der Alterthumswissenschaft, S. 348 ff.

⁴ Schmarsow, Pinturicchio in Rom.

⁵ Im Jahrbuche der k. preussischen Kunstsammlungen I, S. 35.

⁶ Schedel hatte die Gewohnheit, seine Excerpte zuerst in flüchtiger Cursive niederzuschreiben und dann erst in sauber kalligraphirte Bände zu übertragen.

Schultz fand es nicht nothwendig, die Sache weiter zu verfolgen; so blieb mir die leichte und dankbare Mühe, dem paduanischen Maler eines seiner bedeutendsten Werke zu restituiren.¹

Die Malereien, deren ganz besonders ausführliche Tituli Schedel copirt hat, wobei natürlich Lese- und Schreibfehler in beträchtlicher Zahl mit unterliefen, nahmen die beiden Seitenwände der Kapelle in strenger Congruenz ein. Die rechte Wand war der Darstellung der Philosophie² gewidmet, deren Figur wir uns wohl zu oberst in dem Lunettenfelde denken können. Unter ihr befanden sich ihre bedeutendsten Meister: Sokrates, Plato, Aristoteles, Seneca und, dem Localpatriotismus entsprechend, der grösste Paduaner des Alterthums, Livius, den die Stadt ja fast wie einen Localheiligen verehrte. Ein Streifen darunter wird die bekannte Darstellung der sieben freien Künste, zu deren Füssen wie in der spanischen Kapelle zu Florenz ihre Vertreter sassen, enthalten haben: die Grammatik mit Priscianus, die Dialektik mit Zoroaster, die Rhetorik mit Cicero, die Arithmetik mit Pythagoras, die Geometrie mit Euklid, die Musik mit Tubalkain, die Astrologie mit Ptolemäus. Unter jeder Darstellung befand sich ein Titulus von sechs Hexametern, der dem Bilde zur Erläuterung diente, sowie je ein Citat aus einem Werke des Titelheiligen der Kapelle, das einen Ausspruch über die betreffende Kunst enthielt, ferner die Angabe, welche Schriften Augustinus über diesen Gegenstand hinterlassen habe, ein seltsames theologisches Compendium auf der Mauer, das schon Micchiel aufgefallen ist. Der Sockel wies dann noch die Darstellungen dreier berühmter Heiligen aus dem Augustinerorden auf: des heil. Aegydius Romanus aus dem Geschlechte der Colonna († 1316) — er ist ein Schüler des Thomas von Aquino und der hervorragendste Gelehrte der Augustiner-Eremiten, genannt Doctor fundatissimus, — dann des heil. Nicolaus von Tolentino und des heil. Paulus Eremita.

Die gegenüberliegende Wand zur Linken ist der Theologie gewidmet, deren Darstellung als einer hohen Frauengestalt mit einem Spiegel in der Hand — charakteristischer Weise die einzige dürftige Notiz, die Schedel über das äussere Ansehen der Gemälde macht, — das oberste Feld einnimmt. Ihr sind die drei grossen Kirchenväter: Gregor der Grosse, Ambrosius und Hieronymus, sowie der heil. Paulus, dann Gestalten des alten Testaments zugesellt: Moses und die Propheten Jesaias und Daniel. Hierauf folgen die sieben Haupttugenden mit den Vertretern der ihnen entgegengesetzten sieben Hauptlaster: Justitia mit dem ungerechten Diomedes, Fortitudo mit Holofernes dem Untüchtigen, Temperantia mit der altherkömmlichen Caricatur des Schwelgers Epicurus, die natürlich mit dem edlen Weisen des athenischen Gartens nicht mehr gemein hat als den Namen, Prudentia mit dem sinnlosen Sardanapal, Caritas mit dem unmenschlichen Mörder der unschuldigen Kindlein Herodes, Spes mit dem Erzverräter Judas, der in Verzweiflung geendet hat, und endlich Fides mit dem gefährlichsten Gegner der alten katholischen Kirche, dem Erzketzer Arius. Hierauf folgen wieder die erklärenden Verse und die Citate aus Augustinus, dann die Darstellungen zweier besonders geschätzter Theologen des Ordens, der Magister Albertus aus Padua³ und des sel. Johannes von Bologna, denen sich seltsamer Weise der berühmte arabische Commentator des Aristoteles, Averroës, anschliesst. Wir dürfen allerdings nicht vergessen, dass Averroës als Ausleger des »Philosophen« z. e. der Scholastik ein ausserordentliches Ansehen genoss, dass ihm Dante (Inferno IV, 143) noch einen Platz unter den guten Heiden des Limbus anweist und dass er erst in späterer Zeit zu den Ketzern gerechnet wurde. Sein Platz an dieser Stelle ist aber doch höchst auffallend.

Da der Titelheilige der Kapelle seltsamer Weise unter den grossen Kirchenvätern der Wandfresken fehlt, so wird die Annahme berechtigt sein, dass ihm ein bedeutenderer, augenfälligerer Platz, etwa an der Tafel des Altars angewiesen war — ich erinnere nur an Traini's Bild des heil. Thomas in Santa Caterina zu Pisa — und dieser letztere eine Reliquie enthielt. Schedel bringt auch wirklich ein Epitaph von Posidonius, dem Biographen des grossen Bischofs von Hippo, das als Unterschrift gedient haben mag. Von Micchiel wissen wir, dass die Altartafel der Kapelle, in Gouachefarben gemalt, von

¹ Beiträge zur Kunstgeschichte, S. 143 (Sitzungsberichte der Wiener Akademie, Bd. CXXIII).

² Sie scheint ebenso wie die Theologie mit einem Titulus (Citat aus einem Briefe des Augustinus) ausgestattet gewesen zu sein.

³ Schüler des Aegydius, Professor an der Pariser Universität.

der Hand eines sonst unbekanntes, wahrscheinlich mit Namen genannten Malers Marino war und die Jahreszahl 1370 trug. Leider bemerkt er nichts über den Gegenstand des Bildes.

Die Kapelle enthielt das Grabmal des Tebaldo Cortellieri, der, wie aus der von Schedel mitgetheilten Grabschrift hervorgeht, als Gesandter der Carrara in Rom gestorben war. Schedel erwähnt zum Schlusse noch eine Darstellung der heil. Monica, der Mutter Augustins; es scheint, als ob sie sich über dem Grabe Cortellieri's befunden hätte. Mit dem bekannten Typus der paduanischen Sepulcralplastik des Trecento würde das gut zusammenstimmen. Ueber dem Sarkophag wölbt sich eine spitzbogige Nische, deren Grund mit irgend einem religiösen Gemälde geschmückt ist. Die Wahl der Heiligen erklärt sich durch den Charakter der Kirche und des Ordens, zu dem der Verstorbene offenbar in sehr nahen Beziehungen gestanden ist.

Es ist ein ganz besonderer Glücksfall, dass nicht nur die ausführliche Beschreibung Schedel's auf uns gekommen ist sondern dass sich sogar die Composition des grössten und bedeutendsten Theiles der Fresken Giusto's erhalten hat. Eine italienische Miniaturhandschrift des Trecento in der ehemaligen Ambrasersammlung,¹ ein Lobgedicht auf König Robert den Weisen von Neapel († 1343) enthaltend, hat am Schlusse eine Lage von vier Pergamentblättern, die, schon äusserlich selbstständig durch etwas geringere Foliogrösse, durch anderes Pergament, verschiedene Schrift und Ausstattung, auch in ihren Bildern sich als ein Appendix erweist, der mit dem Vorhergehenden in gar keinem Zusammenhange steht. Zwei andere Handschriften desselben Gedichtes befinden sich in der Bibliothek des Britischen Museums in London² (6, E, IX) und in der Biblioteca Nazionale in Florenz (Magliabecchiana, CI. VII, Cod. 17). Der Londoner Codex scheint, nach der Art seiner Ausstattung, das für König Robert geschriebene Original zu sein. Hier fehlt denn auch der Anhang, den erst die beiden anderen Handschriften aufweisen. Während aber der Ambraser Codex fast genau dieselbe Grösse (49 : 34 Cm.) wie der Londoner hat, ist das Florentiner Exemplar in bedeutend kleinerem Format (37 : 24 Cm.) gehalten und scheint auch aus paläographischen Gründen eine Abschrift des Wiener Codex zu sein, in die auch der Anhang mit hinübergewonnen wurde. In der That zeigen auch in beiden Copien die Miniaturen beider Theile zum mindesten sehr verwandte Hände; kleine Verschiedenheiten erklären sich aus der grösseren Flüchtigkeit und Roheit der Ausführung; andere geringfügige Details, die beiden Theilen gemeinsam sind, zeigen die enge Zusammengehörigkeit.³ Auch die Manier, Inschrifttäfelchen mitten in die Bilder hineinzusetzen, ist bei beiden die gleiche, obwohl dies auch in anderen mittelalterlichen Miniaturen⁴ vorkommt, jedoch selten in solcher Ausdehnung wie hier.

Der Codex der Ambraser Sammlung und seine Miniaturen.

Die Darstellungen dieses Anhangs zeigen nun nicht bloss das gleiche Sujet wie die von Schedel beschriebenen Fresken, sie haben auch die gleiche Beigabe der erklärenden Umschriften in Hexametern und der Citate aus Augustinus. Der Cyklus beginnt hier mit den Bildern der sieben Tugenden, an die sich — also umgekehrt wie bei Schedel — die sieben freien Künste anschliessen. Sie thronen paarweise⁵ auf Bänken oder auf einer Art von Chorstühlen neben einander; hinter ihnen ist einige Male ein doppelter Vorhang zu sehen. Den Hintergrund bildet, wie auf den Wandgemälden Giotto's, blaue Luft; das Ganze ist von einem plumpen Rahmen umgeben. Unter den Darstellungen befinden sich die Tituli⁶ in zwei Columnen mit sorgfältig ausgeführten Initialen, auf jeder Rectoseite durch grosse schwungvolle Ranken abgeschlossen.

¹ Jetzt kunsthistorisches Museum, Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände, Saal XXIII, Vitrine I, Nr. 10. Waagen, *Kunstdenkmäler in Wien II*, S. 369. Herr A. Burda bereitet eine Publication vor; ich gehe daher auf das Verhältniss der Handschriften unter einander nur kurz ein.

² Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England I*, S. 149—152. Die Angabe Waagen's, dass der Codex das neapolitanische Wappen auf dem Einbände trage, ist falsch. Herrn F. Warner, Assistant Keeper of manuscripts am Britischen Museum, verdanke ich eingehende Mittheilungen über diesen Codex, während Herr A. Burda so gütig war, mir seine Aufzeichnungen über das Florentiner Exemplar zur Verfügung zu stellen.

³ Z. B. die eigenthümliche Art, Vorhänge an einem aus dem blauen Lufthintergrunde ragenden Haken zu befestigen: bei der »Dialectica« und »Rhetorica«, Anhang, fol. 3, und beim »Parisurtheil«, Lobgedicht, fol. 22.

⁴ Z. B. im »Wälschen Gast« des Tommasino.

⁵ Derart, dass auf Fol. 2 »Fides« und »Grammatica« auf ein Blatt kommen.

⁶ Jedoch in umgekehrter Reihenfolge als bei Schedel. Die Citate gehen hier voraus.

Trotz ihrer ungewöhnlichen und auffallenden Grösse (30 : 25 Cm.) geben sich die Miniaturen doch als das Werk eines geschulten Enlumineurs zu erkennen, der nicht nur die Figuren sondern auch die Initialen und die Randornamente gemacht hat. Es beweisen dies nicht nur die feinen Schnörkel der Einrahmungen, die sich in den Ranken unten wiederholen: die Farben der letzteren sind überdies auf derselben Palette gemischt und es kehren genau dieselben Nuancen wieder. Die Figuren sind derb, jedoch von geübter Hand, mit sehr pastoser Deckfarbe angelegt, die Fleischtöne grün untermalt, mit Weiss gehöhlt. Die Zeichnung ist häufig mangelhaft und flüchtig, namentlich in den Extremitäten, und bei den Erzschemeln, die überwunden hingesunken sind, ist der Miniator vor den gewagtesten Stellungen nicht zurückgeschreckt, deren perspectivische Bewältigung ihm natürlich nur höchst unvollkommen gelingen konnte. Die Farben sind kräftig und heiter, mit reichlicher Anwendung von Gold.

Ich gebe im Folgenden eine möglichst gedrängte Beschreibung der einzelnen Bilder.

Fol. 1. *Justicia*, mit Schleier und Krone (die auch alle anderen Tugenden tragen), in grünem, gemusterten Mantel und blauem Unterkleid mit Granatapfelmuster, in der Rechten das Schwert, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch mit der Legende: *religio · pietas · gratia · vindicacio · observancia · veritas | obediencia · innocencia · concordia · amicitia · affectus · humanitas · liberalitas*.¹ Auf ihrer Brust ruht ein zweites geschlossenes Buch mit der Aufschrift: *Digest(or)um codex*.

Zu ihren Füßen *Nero iniustus*, in violetterm Kleide, mit langem Haupt- und Barthaar, in seltsamer Verdrehung, den Kopf nach unten, hingestreckt.

Initiale D: Darin ein Mönch mit Tonsur und Heiligenschein, in grauer Kutte, einen Krückstock in der Hand, nach oben blickend und die Hand mit der Geberde des Schreckens an die Wange legend.

Fortitudo, vollständig nach Männerart gerüstete Frau in Schienenpanzer, Kettenhemd, darüber den rothen gemusterten Waffenrock, mit langem rothblonden Haar, einen Löwen, der sich an ihr linkes Bein geklammert hält, erdrosselnd; hinter ihr ein Thurm mit Zinnen und der Aufschrift: *magnanimitas · magnificentia | fiducia · paciencia · perseverantia · constancia · securitas · dolerancia* (sic! A, F hat *tellerancia*) · *firmitas*.

Unten *Olofernes inops*, in grünem Kleide, grüner hermelinbesetzter Zipfelmütze, rothen Schuhen, nach vorne über auf die Hände gesunken (Taf. II).

Fol. 1'. *Temperancia*, mit grünem Unterkleide, rosafarbenem Mantel, auf dem Schoosse ein kleines kirchenartiges Modell haltend, aus dessen mittlerem Thurm ein Baum entsprosst, der folgende Inschrifttäfelchen trägt: *continencia · modestia · sobrietas · virginitas · clemencia · observancia · castitas · convinccio · verecundia · honestas · moderacio · parcitas*.

Zu ihren Füßen *Epicurus intemperatus*, in safrangelbem Gewande, das Gesicht auf den gekreuzten Händen.

Prudencia, in blauem Kleide, in der Linken eine Fackel, mit der Rechten vor der Brust einen kreisförmigen Streifen haltend, mit der Inschrift: *tempus presens · tempus praeteritum · tempus futurum*. Darin ein Buch: *memoria · intelligencia · prudencia · caucio · circumspaccio · docilitas · racio*; darüber ein Streifen: *dies* mit der Sonnenscheibe; unten ein anderer: *nox* mit dem Kalenderbilde des Neumondes.

Zu ihren Füßen *Sardenapellis inops*, in rosafarbenem Kleide, den Strick um den Hals, liegend, das Gesicht nach oben, neben ihm die Krone, ein zerbrochener Rocken, eine Spindel (Taf. III, 1).

Fol. 2. *Karitas*, in rothem, eng anliegendem Kleide mit rosafarbenen Aermeln, mit braungrünem Mantel, mächtigen Schulterflügeln, in beiden Händen Schriftrollen: 1. *sum promissio miserativa directiva consolativa increpativa mitigativa correptiva*. 2. *deo habent amorem honorem timorem*. Auf der Brust ein Zettelchen: *dex (?) aliis prosanni* (sic).

Zu ihren Füßen *Herodes crudelis*, in violetterm Kleide, bärtig, rücklings hingestreckt, neben ihm eine Krone.

¹ Die scholastischen Distinctionen der Tugenden, wie sie Thomas in seiner Summa unter jeder Haupttugend abhandelt.

Spes, in violetter Kleide, in den Händen einen Anker; über ihr schwebt eine Krone; auf ihrer Brust *sol* (mit Sonnenscheibe), auf ihrem Schoosse *luna* (Halbmond und Stern). Unten ist ein Spruchband, von einer aus dem Rahmen hervorkommenden Hand gehalten: *beatitudines anime et corporis · sapiencia · amicitia · pulcritudo · concordia · gloria · potencia · sanitas · gaudium · agilitas · fortitudo · libertas · voluntas · longanimitas.*

Zu ihren Füßen Judas desperatus, in orangefarbenem Gewande, den Strick um den Hals, todt hingestreckt.

Initiale D: Darin ein Mönch mit Heiligenschein, in dunkelbraunem Ordenshabit, ein rothes Buch im Arm (Taf. III, 2).

Fol. 2'. Fides catholica, in rothem Kleide, ganz im Gezweige eines Baumes versteckt, der in ausgesparten Runden, die seine Früchte darstellen sollen, die folgenden Artikel des Credo trägt: *credo in deum patrem omnipotentem, creatorem celi et terre, | et in Jesum Christum, filium eius unicum, dominum nostrum, | qui conceptus est de spiritu sancto, natus ex Maria virgine, | passus sub Poncio Pylato, crucifixus, mortuus et sepultus, descendit ad inferna, | tertia die resurrexit a mortuis, | ascendit ad celos, sedet ad dexteram patris omnipotentis | iudicare vivos et mortuos | credo in spiritum sanctum, | sanctam ecclesiam catholicam, | sanctorum communionem, | remissionem peccatorum, | carnis resurrectionem et vitam eternam. Amen.*

Zu ihren Füßen Arius hereticus, in rothem Kleide, hingestreckt, vor ihm das Modell einer Kirche, darüber die Worte: *et super hanc petram edificabo ecclesiam meam · petra autem erat Christus.*

Gramatica,¹ ältliche Frau mit grämlichen, strengen Zügen, in grünem Kleide, rosafarbenem Mantel, in der Rechten eine Geißel; hält mit der Linken einen barfüßigen Knaben, der ein Abc-Täfelchen (darauf $\begin{matrix} a & b & c \\ d & e & f \\ g & h & i \end{matrix}$) trägt, auf ihrem Schooss und reicht ihm die Brust. Ueber ihr ein Cartellino: *orthographia · ethymologia · dyasintetica · prosodia ·*

Ihr zu Füßen Priscianus, sitzend, mit grüner Mütze, safrangelbem Mantel, rothen Schuhen. Er hält ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten: *cum omnis eloquencie doctrina luce prefulgens a Grecorum fontibus derivatur, Latinos proprio ser(mone)* (Taf. IV, 1).

Fol. 3. Dyaletica, schielend, in miparti blau und grün getheiltem und gemustertem Kleide, in jeder Hand eine Schlange. Ueber ihr: *ysagoge · cathegorie · per Yeremetuas (sic!) · topica · analitica · silogismus: topicus · demonstrativus · probabilis · elencus · parologismus.* Am Halse: *ra-cio*, dazwischen die Sonnenscheibe.

Unten Coreastes, in rosafarbener Haube, gelbem Unterkleide, blau und rothem Mantel, auf ein Blatt unverständliche Charaktere schreibend, die wohl orientalische Schrift vorstellen sollen.

Retorica, in blauem, mit Lilien und Ranken besticktem Kleide, einen Kranz auf dem Haupte, in den Händen eine Rolle mit unverständlichen (erfundenen) Schriftzeichen. Ueber ihr: *exordium · narracio · peticio · comprehensio · conclusio · confirmacio.*

Unten Tullius, in grüner Mütze, rothem Mantel, miparti blau und gelb getheiltem Rock, mit zwei Büchern: 1. *senatus est officium est consilium civitatis iurare magistratus officium est opere.* 2. *sepe multum hoc mecum cogitavi, boni ne a malis plus atulerint* (Taf. IV, 2).

Fol. 3'. Aritmetica, in blauem Kleide, auf ein Blatt die arabischen Ziffern 1—17 schreibend. Ueber ihr der Cartellino: *par · dispar · numerus discretus · linealis · superficialis.*

Zu ihren Füßen Pictagoras, in violetter, verbrämter Mütze und violetter Kleide, auf dem Schoosse ein Buch: *sepe si quis equatur malis exercitu | artibus expeditus est de quo ibi etc.*

Geometria, in rosafarbenem Gewande, mit Zirkel und Winkelmaß. Ueber ihr: *altimetria · planimetria · submetria.*

Zu ihren Füßen Euclides, mit weissem Turban, violetter Unter-, blauem Obergewand, auf ein Buch weisend, darin: *ea a quibus procedit sciencia exquirendis | que satis comprehendit sunt septem* und einige geometrische Figuren (Taf. V, 1).

¹ Die Artes tragen keine Kronen.

Fol. 4. Musica, mit rosafarbenem Kleide, rothem Mantel, eine Laute stimmend; auf ihrem Schoosse liegt eine andere mit geschnittener Schnecke.¹ Von ihrem Munde geht ein Zettel mit der Scala: *ut re mi fa sol la* aus. Links der Cartellino: *organica flatu · (h)arme(onia) (sic) voce · fictuica (sic) pulsu.*

Zu ihren Füssen Tubal, mit Mütze, in härenem Kittel, weisser Schürze, mit nackten Armen und Beinen, auf einem Ambos mit zwei Hämmern pochend, anscheinend dem Tone horchend und ihn nachsingend. Rechts und links von ihm zwei Pfeiler mit der Inschrift: *dyapason* (Octave) und *dyatasaron* (sic, Quart).

Astrologia, in rosafarbenem, verschnürtem Kleide, mit rothen Aermeln, blauem Mantel, mit Quadranten und Planiglobium. Ueber ihr: *motiva · auditativa ·*

Zu ihren Füssen Ptholomeus, mit goldener Krone gesticktem Mantel, emporblickend, in der Hand ein Buch mit den Worten: *rerum gestarum sunt in quibus est praenosticabilis sciencia stellarum perfecto | magnas et precipuas duas esse apprehendimus, ub (sic) dicit — etc.*²

Verhältniss
der Miniaturen
zu den Fresken.

Der enge Zusammenhang zwischen den Paduaner Fresken des Giusto, wie sie uns aus der Beschreibung Schedel's bekannt geworden sind, und den Miniaturblättern in Wien und Florenz ist augenscheinlich. Die Tituli und Citate stimmen bis auf Kleinigkeiten vollständig überein. Die grösste Abweichung ist der Name des bei Schedel Diomedes, in den Handschriften Nero genannten Vertreters der Ungerechtigkeit. Da aber der Name Nero sich sehr wohl in den Hexameter fügt (*cui Nero contrarius aeterna verbera luit*), Schedel's Diomedes aber ganz aus dem Versmass herausfällt, so ist wohl an einen Schreib- oder Lesefehler des Nürnbergers zu denken.

Ueberhaupt sind die Texte, bei Schedel wie in den Codices, in sehr schlechtem Zustande; sie wimmeln von Sinnentstellungen, Auslassungen, Missverständnissen und Fehlern aller Art. Das führt auf den Gedanken, dass beide, die Fassung der Wiener Handschrift, von der die Florentiner wahrscheinlich abhängig ist, ebenso wie der Text Schedel's, schlechte Copien des Originals sind und somit auch die Miniaturen Copien der Fresken Giusto's darstellen. Dass Miniaturen von Wandbildern abhängig sind, mag ja häufig der Fall sein, wenn auch bei der lückenhaften Ueberlieferung der Monumente der Nachweis nur höchst selten und schwer erbracht werden kann. Im vorigen Bande dieses Jahrbuches³ habe ich in einer Darmstädter Bilderhandschrift des Petrarca die Copie eines Wandgemäldes nachzuweisen und wahrscheinlich zu machen versucht, dass auch die Grisailen dieser Handschrift von den Fresken Guariento's im Palaste der Carrara zu Padua zum Mindesten angeregt sind und ihren allgemeinen Charakter wiedergeben.

Indessen stehen hier einer solchen Annahme starke Bedenken entgegen. Zunächst müssten dann wenigstens die Blätter der Wiener Handschrift, die eng mit dem vorhergehenden Lobgedicht auf König Robert zusammenhängen, an Ort und Stelle, in Padua, entstanden sein. Jedoch zeigen die Miniaturen durchaus nicht oberitalienischen Charakter und weisen, wie sogleich gezeigt werden soll, auf einen südlicheren Entstehungsort.

Dann bieten die Tituli selbst Anhaltspunkte, die auf einen illuminirten Codex als ursprüngliche Vorlage schliessen lassen. Zweimal, in den erklärenden Inschriften der Musica und der Prudentia, heisst es:

»Quam (sc. musicam) ut Tubal ut reperit, pariterque pagina pandit«
»Quot membra tenet in medio, pagina pandit.«

Es ist charakteristisch, dass auch die Tituli der Wandgemälde, wie sie Schedel copirt hat, diese Verse aufweisen,⁵ in denen doch augenscheinlich auf die Darstellung einer miniirten Handschrift hin-

¹ Das Schalloch der einen zeigt einen gothischen Dreipass, das der anderen ein Pentagramm.

² Auf dem letzten Blatte der Florentiner Handschrift findet sich noch eine Darstellung des Todes des Gerechten, doch von viel späterer Hand. Der Gegenstand ist namentlich aus den deutschen Drucken des XV. Jahrhunderts wohl bekannt.

³ Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, Band XVI, S. 185 ff.

⁴ So dürfte die ursprüngliche Lesart sein.

⁵ In den beiden Handschriften fehlt sogar zufälliger Weise der zweite Vers.

gedeutet wird.¹ Auch die durchgehende reiche Ausstattung mit Schrifttäfelchen, Spruchbändern u. s. f. entspricht viel mehr dem Charakter von Miniaturen² als von Wandgemälden. Gleichwohl müssen auch diese damit ausgestattet gewesen sein, da in den erklärenden Versen ausdrücklich darauf hingewiesen wird (vgl. u. A. den Hexameter der *Dialectica*: »cuius syllogismos affixa figura demonstrat« oder der *Grammatik*: »Quas partes continet, supra caput graphice (?) notat« etc.)

Es hat demnach den Anschein, als ob jene Miniaturen den Wandgemälden als Vorlage gedient hätten. Damit soll nicht behauptet werden, dass gerade das Exemplar der Ambrasersammlung diese Vorlage gewesen ist. Es ist überdies unvollständig: die Darstellungen der Philosophie und Theologie fehlen darin, wie auch jede nähere Bezeichnung, jeder Titel mangelt. Der Schluss ist in beiden Fassungen unvollständig; die Handschrift bricht bei den letzten Titulusversen der Astronomie unvermittelt ab.

Dass Miniaturen als Vorlagen für Wandgemälde gedient haben, lässt sich öfter und leichter nachweisen als der umgekehrte Fall. Schon Gregor von Tours weiss in einer merkwürdigen, wenig beachteten Stelle seiner *Frankengeschichte* zu erzählen, dass die Gattin des Bischofs Namatius von Clermont bei der Ausmalung der von ihr gegründeten Stephanskirche die Maler selbst überwachte und ihnen das Programm der Malereien aus einem Buche mit den »Geschichten der alten Thaten« (altes Testament? Legenden?) angegeben habe.³ Es liegt nahe, hiebei an ein mit Miniaturen geschmücktes Erbauungsbuch zu denken.

Auf ein Beispiel aus dem hohen Mittelalter, das im vorigen Bande dieses Jahrbuches beigebracht wurde, sei hier nochmals verwiesen, auf die Wandmalereien im Schlosse Clarendon, die Heinrich III. von England 1251 wahrscheinlich nach einer miniirten Handschrift der *Chronik von Jerusalem* ausführen liess.⁴

Das wichtigste und lehrreichste Beispiel sind aber die sogenannten »Armenbibeln« des späten Mittelalters mit ihren ausgedehnten typologischen Compositionen. Laib und Schwarz haben in ihrer Ausgabe der *Constanzer »Biblia pauperum«*⁵ einem glücklichen Gedanken Ausdruck gegeben: dass diese Bücher, die man erst viel später als Bibeln der Illiteraten und Armen im Geiste bezeichnet hat, als Malerbücher aufzufassen seien, in gewissem Sinne und den abendländischen Verhältnissen entsprechend, als Gegenstücke der Hermeneutika des griechischen und slavischen Orients. Das ist, recht verstanden, gewiss zutreffend. Mag die »*Biblia pauperum*« auch nicht von Anbeginn an diesen Zweck gehabt haben, sie hat ihn im Laufe der Zeiten sicherlich erfüllt. Namentlich seit sie durch den Druck noch weitere Verbreitung erlangt hatte, bot sie die bequemste Vorlage für die zahlreichen typologischen Wandgemälde in Kirchen und Kreuzgängen.

Was sonst über die Geschichte der Wiener Handschrift zu erfahren ist, kann wohl zur Bekräftigung der Annahme dienen, dass ein Miniaturcodex dieser Art, wenn auch nicht das Wiener Exemplar selbst, als Vorlage für die Fresken bei den Eremitani gebraucht worden ist. Die Handschrift, deren ziemlich unklaren und verworrenen Originaltext das Britische Museum zu besitzen scheint, enthält, wie schon gesagt, ein schwülstiges Lobgedicht auf König Robert den Weisen von Neapel, den philosophischen Freund Petrarca's, den Mäcen Giotto's. Aus urkundlichen Nachrichten ist bekannt,⁶ dass dieser eine grosse Schreiber- und Miniatorenschule für seine ansehnliche Bibliothek unterhielt. Wahrscheinlich sind in jener auch die Copien von Wien und Florenz gefertigt worden, so dass wir

Miniaturen
als Vorlagen für
Wandgemälde.

Historische
Stellung
der Handschrift.

¹ In dem zweiten Titulus wird allerdings auf das Buch hingewiesen, das Prudentia hält und das also als Pagina bezeichnet werden könnte. Bei Tubal ist aber diese Auffassung nicht möglich.

² Vgl. dazu z. B. die *Bilderhandschriften des wälschen Gastes von Thomas de Circlaria* (publicirt von Oechelhäuser, Heidelberg 1890).

³ Gregor. Turon. *Hist. Francor.* II, 17: Cuius coniunx basilicam s. Stephani suburbano murorum aedificavit. Quam cum fucis colorum adornare vellet, tenebat librum in sinu suo legens historias actionum antiquarum pictoribus indicans quae in parietibus fingere deberent.

⁴ Jahrbuch, Band XVI, S. 170.

⁵ Zürich 1867.

⁶ *Archivio storico Napol.*, vol. VIII.

als Entstehungsort Neapel und als chronologischen Anhaltspunkt das Todesjahr Roberts (1342) annehmen können. Ausserhalb der Einflusssphäre der Anjou, also zumal in Oberitalien, wird man schwerlich ein so reges Interesse an dem Inhalt genommen haben, dass man gleich zwei Copien davon hätte herstellen lassen.

Zudem weist sowohl die Person des Verfassers als auch der Stil der Miniaturen auf eine Landschaft Italiens, die damals in engster Verbindung mit den Anjou stand, auf Toscana. Wenn auch d'Ancona die ältere Hypothese, welche Convonevole von Prato, den Lehrer Petrarca's, zum Verfasser des Poëms machte, als unhaltbar nachgewiesen hat,¹ so ist doch so viel klar, dass der Panegyricus auf Robert, dessen Autor sich ausdrücklich einen Prateser nennt, toscanischen Ursprungs, vielleicht, wie d'Ancona meint, eine Huldigung der Stadt Prato selbst ist und in den historischen Verhältnissen jener Landschaft allein seine befriedigende Erklärung findet.

Toscana steht damals vollständig unter angiovinischem Einflusse. Schon seit 1313 hatten die Florentiner König Robert die Signoria übertragen; ihrem Beispiel folgten die Bürger von Lucca, Pistoja und Prato. Damals war Robert der mächtigste Herrscher Italiens; bis Alessandria, bis an den Po reichte die Macht seines Scepters. So konnte ihn Petrarca wohl »König von Italien« nennen; in ihm concentrirten sich die Hoffnungen der guelfischen Partei, vor der der grösste Ghibelline, Dante, in das Exil von Verona flüchten musste. Diese Hoffnungen auf ein nationales Königthum, auf ein geeintes, mächtiges und selbstständiges Italien, im Gegensatz zu dem allzu idealen Traum des römischen Weltkaiserthums, dessen Zeit längst vorüber war, finden eben ihren Ausdruck in jenem Huldigungsgedicht aus Prato.

Nach Toscana weist, wie gesagt, auch der Stil der Miniaturen. Mögen die beiden Copien nun, wie mir das Wahrscheinlichste zu sein dünkt, in der Schreibstube König Roberts zu Neapel entstanden sein oder nicht, jedenfalls gehören sie der toscanischen Schule an. Sie zeigen eine Mischung florentinischer und sienesischer Stileigenthümlichkeiten und erinnern darum von Weitem an den Kreis der Traini und Orcagna, der Maler von Santa Maria Novella und des Campo Santo in Pisa, dem auch jene grossen Allegorien eigen sind.

Speciell der Anhang mit den Künsten und Tugenden weist auf Florenz. Er entstammt dem Kreise der Eremitenmönche von der Regel des heil. Augustinus, jenem Orden, der in der Bildungsgeschichte des Humanismus im XIV. Jahrhunderte einen so bedeutenden Platz einnimmt.² Hier wird das Studium der Werke des bedeutendsten Kirchenvaters, der auch zu den Lieblingsschriftstellern Petrarca's gezählt hat, natürlich eifrigst betrieben. Hier ist der Gedanke ausgeführt worden, in einem grossen Reallexikon die Aussprüche des heil. Augustinus über alle möglichen moralischen und physischen Dinge zusammenzustellen. Es ist dies das von Augustinus Triumphus († 1328) begonnene *Milleloquium s. Augustini*,³ dessen Reflex gleichsam die Citate der Gemäldetituli sind.

Das geistige Centrum des Ordens war das Kloster von Santo Spirito in Florenz. Dort war der Sitz einer freien wissenschaftlichen Akademie, deren Seele der berühmte Prediger Luigi de' Marsigli war und dem die auserwähltesten florentinischen Geister, Laien wie Geistliche, auch Petrarca und Boccaccio angehörten.⁴ Sehr lebhaft waren die Verbindungen des Ordens mit dem Hofe zu Neapel so wie mit dem nördlichen Italien. Eben der Verfasser jenes »Milleloquium«, Augustinus Triumphus aus Ancona, ein Schüler des Aegydius Colonna, wurde von den Carrara als Prediger nach Padua berufen und lebte später am Hofe Karl II. und Roberts von Neapel, die ihn auch mit politischen Sendungen betrauten.⁵ Dorthin wurde noch ein anderer Gelehrter des Eremitenordens, Dionigi de' Roberti, ein

¹ Studj sulla letteratura italiana de' primi secoli, 2. Ed., Milano 1891, p. 105 sqq.

² Vgl. Karl Werner, Die Scholastik des späteren Mittelalters, III. Band, der Augustinismus, Wien 1883; Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, 2. Aufl., Berlin 1881, Band I, S. 89, 190, 453; Burdach, Vom Mittelalter zur Reformation, Halle 1893, S. 54, 93 ff.

³ Ausgabe: Paris 1672. Die Aussprüche über die Grammatik (p. 463), Dialektik (p. 310), Rhetorik (p. 391) sind auch in den Codices angeführt.

⁴ Voigt, a. a. O., S. 190 ff.

⁵ Ossinger, Bibliotheca Augustiniana, Ingolstadt 1778, p. 167.

Toscaner aus Borgo San Sepolcro († 1342), gezogen, ein Freund Petrarca's und ebenfalls dem Kreise von Santo Spirito nahestehend.¹

In Oberitalien war besonders die Universität von Padua eine feste Burg des Ordens und der ägyptischen Lehre. Es ist nicht ohne Bedeutung, dass hier sowie in dem benachbarten, geistig eng verbundenen Venedig ein Hauptsitz der merkwürdigen Secte der Averroisten war,² mit deren angesehenstem Vertreter, dem Physiker und Arzte Marsilio di Santa Sofia, Luigi Marsigli, das Haupt der Akademie von Santo Spirito, in geselligem Verkehre stand.³ Wir erinnern uns der auffallenden Stellung, die Averroës in den Fresken Giusto's mitten unter Heiligen und Doctoren des Augustinerordens einnimmt.

Die grossräumige Kirche der Augustiner-Eremiten zu Padua hat denn auch dieses bedeutendste Kunstwerk des Ordens, von dem wir Kunde haben, besessen. Seine Reconstruction war unter ganz eigenthümlichen, einzigen Umständen möglich. Ein deutscher Student zu Padua copirte im XV. Jahrhunderte, nicht aus künstlerischem sondern aus sachlichem, gelehrtem Interesse die Inschriften der Gemälde, nach deren Autor er vermuthlich gar nicht gefragt hat, so wie es uns nicht einfällt, bei einem Industrieproduct nach dem Namen des Handwerkers zu fragen. Denn in seiner Heimat herrschte noch die Jahrhunderte alte Anschauung der Kunst als eines Handwerks und noch zu Albrecht Dürer's Zeiten trat der Künstler bescheiden hinter seinem Werke zurück, das er höchstens wie mit einer Handwerks- und Handelsmarke mit seinem Monogramm bezeichnete, dessen Auflösung uns heute in vielen Fällen nicht mehr möglich ist. Glücklicher Weise aber befanden sich jene Fresken in einer italienischen Stadt, in einem Lande, wo das Interesse an der Kunst, auch nach geschichtlicher Seite hin, ein sehr lebendiges, persönliches war. So sind wir in der Lage, dank den Aufzeichnungen, die uns Freunde der alten Kunst hinterliessen, jenen Cyklus mit dem Werke eines nicht unbedeutenden Malers des Trecento zu identificiren. Nicht genug daran: ein toscanischer Miniator, der in weiter Ferne, vielleicht in der Schreibstube Königs Robert zu Neapel, rein zufälliger Weise einige illuminierte Blätter copirte — wohl des mit seiner Arbeit verwandten Gegenstandes halber,⁴ wie dies so oft in mittelalterlichen Handschriften der Fall ist, — und sie mit dem von ihm gemalten Codex verband, hat uns die Vorlage erhalten, nach der Giusto ohne Zweifel gearbeitet hat. Dieser Umstand ist kunsthistorisch von grossem Interesse; denn er lehrt uns die Art kennen, wie solche Compositionen verbreitet worden sind. Der Maler konnte derlei Allegorien, zumal mit dem dazu gehörigen gelehrten Beiwerk der Tituli und der Citate, kaum aus Eigenem beistellen; er bedurfte eines festen Programms.

Die Mönche zu Padua haben sich die Sache leicht gemacht; als es sich um den malerischen Schmuck der 1370 von einem Höfling der Carrara gestifteten Kapelle handelte, gaben sie dem Maler ein Schema in die Hand, das wahrscheinlich ein kunstverständiger, der Kalligraphie und Illuminirung kundiger Ordensgenosse ehemals entworfen hatte und das vielleicht nach beliebter mittelalterlicher Weise auch anderweitig schon als »simile« für malerische Ausschmückung gedient haben mochte. Nicht blos in der Kanzlei bewahrte man Briefe, Sermonen, Reden etc. sorgfältig auf, um sich ihrer im gegebenen Falle als bequemer Formulare bedienen zu können: die literarische Erscheinung wiederholt sich auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst; die Festigkeit der Tradition im Mittelalter findet darin zum Theile ihre Erklärung. Wir sehen, dass sich selbst bedeutendere Maler diesem in vieler Hinsicht für die Kunst wohlthätigen Zwange fügen mussten. Die Hoffnung ist daher nicht aufzugeben, dass wir einmal, vielleicht auf ähnliche Weise, den Schlüssel zu den noch immer nicht genügend erklärten Fresken der spanischen Kapelle in Florenz finden.

Es ist bekannt, dass die grossen geistlichen Corporationen der von ihnen gepflegten Kunst ihr eigenthümliches Gepräge verliehen haben. Von den Benedictinern ist das durch alle Zeiten beibehaltene

¹ Voigt, a. a. O. I, S. 453; Ossinger, a. a. O., S. 44.

² Vgl. über diese Voigt, a. a. O., S. 89 ff.

³ Voigt, a. a. O., S. 93 und 189.

⁴ Den Schluss des Lobgedichtes auf König Robert bildet eine Vorführung der Philosophie, der sieben freien Künste und der neun Musen.

Schema der Klosteranlage ausgegangen; die Cluniacenser vertraten eine eigenthümliche internationale Bauschule, die der Gothik die Wege geebnet hat, und in gleicher Weise haben die Cistercienser, die Karthäuser und die Bettelorden ihre eigenthümliche architektonische Formensprache gehabt, so gut wie der jüngste grosse Orden, die Gesellschaft Jesu, sich seinen leicht erkennbaren eigenen Stil geschaffen hat. In der Literatur war die mystische Poesie der Franziskaner ein Ausgangspunkt der modernen Lyrik und noch in unserer Zeit haben in bescheidenen Grenzen die Beuroner auf dem Gebiete der kirchlichen Musik eine ganz eigenthümliche Stellung eingenommen.

Inhalt
der Fresken
Giusto's.

Die Composition der Fresken Giusto's gehört so augenscheinlich dem Kreise der Eremitani an, dass es kaum nöthig erscheinen dürfte, dies besonders hervorzuheben. Das Ganze zielte offenbar auf die Verherrlichung des Ordensstifters, des heil. Bischofs von Hippo, ab, dessen verehrter Leichnam sich, nebenbei bemerkt, ebenfalls in Oberitalien, in Pavia, befindet. Theologie und Philosophie verkünden den Ruhm des grossen Kirchenlehrers; seine Aussprüche, die Zahl seiner Schriften¹ über die elementaren Theile der Philosophie, Quadrivium und Trivium, sowie über die Tugenden, als Inbegriff der Theologie, sind zu steter Erinnerung und Erbauung unter den Gemälden aufgezeichnet. Wir werden an die Glorification des heil. Thomas von Aquino im Stammkloster der Dominikaner zu Florenz, in Santa Maria Novella, erinnert. In der That wetteifern die grossen Mönchsorden, die das vorhergehende Jahrhundert hatte entstehen sehen, mit einander in der Verherrlichung ihrer Stifter und grossen Lehrer. Die Franziskaner waren dabei entschieden im Vortheil; volksthümlich wie der Orden selbst war die Gestalt ihres Stifters, seine Legende reich an poetischen, zu sinnlicher Darstellung geeigneten Momenten, wie die dramatische Lossagung vom Vater, die Manteltheilung, die Vögelpredigt u. s. w. So erzählt uns schon seine Grabkirche zu Assisi in anmüthiger Anschaulichkeit sein Leben. Dem zweiten grossen Orden der Dominikaner mangelte dagegen fast gänzlich jene märchenhafte Legendenstimmung; das Leben ihres Stifters entbehrte solcher sich tief in die Sinne prägenden Begebenheiten. Dazu waren sie ein gelehrter Orden, die Prediger und Zuchtmeister der Kirche, denen die Wacht über die Reinheit des Glaubens, die Inquisition, übertragen war. So rückte denn auch das Bild ihres Stifters aus dem Mittelpunkte heraus. An seine Stelle trat der grösste Ordensheilige, zugleich der grösste Theolog und Scholastiker des Mittelalters überhaupt, Sanct Thomas von Aquin, genannt Doctor angelicus. Solchen Verhältnissen entspricht eine ganz eigenthümliche, gelehrte Kunst, die zuerst geschildert zu haben Hettner's Verdienst ist.² Sie hat nicht mit lebendigen, sinnfälligen Vorgängen zu thun sondern mit ausgedehnten schulmässigen Allegorien, die den ganzen Kreis der scholastischen Bildung in sich fassen wollen und ähnlich wie Dantè's Komödie der höchste und letzte Ausdruck mittelalterlicher Kunstanschauung sind. Dieser Dominikanerkunst schliessen sich auch die Augustiner-Eremiten an. Wohl ist das Leben ihres Hauptheiligen an interessanten Zügen nicht arm und Benozzo Gozzoli hat es in San Gimignano voll Anmuth zu schildern gewusst. Als wesentlich gelehrter Orden, aus dem die letzte grosse Schule der Scholastik, die ägyptianische, hervorgegangen ist, der zugleich in der Geschichte des erwachenden Platonismus und Humanismus eine so bedeutende Rolle gespielt hat, stehen sie aber dem Orden der Predigermönche nahe und so schmückte die Kapelle des Ordensheiligen in ihrer Kirche zu Padua ein gelehrt-allegorischer Cyklus, der zu jenem in Santa Maria Novella in naher geistiger Verwandtschaft steht.

Die Hypothese, dass die Vorlage der Paduaner Fresken im Kloster Santo Spirito in Florenz entstanden und von hier aus weiter verbreitet worden sei, ist zu verführerisch, um viel Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben zu können. Jedoch ist in der That dieser Sitz der Augustiner-Eremiten eine wahre Heimstätte der trecentistischen Malerei gewesen und fast alle Schüler und Nachfolger Giotto's haben dort, wie aus Ghiberti's und Vasari's Angaben hervorgeht, umfangreiche Compositionen hinterlassen: so Stefano (Ghiberti, Comm. II), Maso, der »Giotto« Vasari's (Ghiberti; Vasari ed. Milanesi I, 623), Taddeo, Agnolo und Giovanni Gaddi (Vasari I, 574, 637, 643), dann auch Orcagna (im Refec-

¹ Vgl. darüber Teuffel, Geschichte der römischen Literatur, 5. Ausgabe, II, 1132.

² Italienische Studien, Braunschweig 1879.

torium, Ghiberti), Ambrogio Lorenzetti (im Capitelsaal, Ghiberti), Simone Martini (Vasari I, 549), Berna aus Siena (Ghiberti; Vasari I, 649), endlich Antonio Veneziano (Vasari I, 662).

Wie bei fast allen Erzeugnissen mittelalterlichen Geistes haben wir es auch bei diesem Cyklus nicht mit einer vollständig neuen Schöpfung zu thun. Der Cyklus gehört dem grossen Kreise der encyklopädisch-allegorischen Darstellungen an, die im zweiten Theile dieser Abhandlung näher untersucht werden sollen. Allerdings hat er, auch abgesehen von den erklärenden Inschriften, etwas Individuelles an sich. Ganz eigenthümlich ist die Darstellung der Theologie, welcher die sieben Haupttugenden untergeordnet sind,¹ die über die Vertreter der entgegengesetzten Laster triumphiren. Im Grunde ist das ein sehr alter Gedanke, der literarischen Ausdruck zuerst in der *Psychomachia* des Prudentius gefunden hat. Von dieser hängen die zahlreichen Portalsculpturen der Kathedralen des hohen Mittelalters ab, die die Tugenden darstellen, wie sie die Laster zu Boden werfen und durchbohren. Aber auch der echt mittelalterliche Gedanke, die Laster exemplificirend durch historische Persönlichkeiten vertreten und dadurch um so lebhafter auf die Phantasie wirken zu lassen, findet sich schon frühzeitig. Eine Bilderhandschrift des Konrad von Scheiern in der Münchener Bibliothek (Cod. lat. 17.403, fol. 6 und 6', vgl. Cod. lat. 13.002, fol. 3) enthält einige Darstellungen von Tugenden und Lastern, durch Beispiele, die zumeist dem alten Testamente entnommen sind, erläutert (»Gloria« und »Voluptas« mit Saul, Achab, Jesabel; »Prudentia« mit Josef; »Humilitas« mit Samuel und David etc.).² Viel näher wird unserem Cyklus jedoch die Darstellung eines Arazzo gekommen sein, den Philipp der Kühne 1394 von Genueser Kaufleuten um die respectable Summe von 2700 Francs erwarb. Man sah darauf die sieben Tugenden und die sieben Laster (Todsünden), zu deren Füssen historische Figuren, Kaiser, Könige und Andere sassen, mit erläuternden Spruchbändern versehen.³

Es ist charakteristisch für die mittelalterliche Tradition und deren Stabilität wie andererseits für die weite Verbreitung der scholastischen Ideen, dass wir die genaueste Analogie zu jener Darstellung der Tugenden in Padua noch mehr als ein Jahrhundert später, in der vollen Renaissance, und in einem weit entlegenen Lande finden. Im Jahre 1535 liess der Cardinal Erard de la Marck, Bischof von Lüttich (1506—1538), in der Kathedrale Sanct Lambert sein prachtvolles Grabmal aus Bronze errichten und von dem Brüsseler Goldschmied Pierre le Comte reich vergolden. Das der französischen Revolution 1794 zum Opfer gefallene Kunstwerk zeigte unter sieben Nischen die Tugenden, wie sie die Vertreter der ihnen entgegenstehenden Laster überwandten und zu Boden traten.⁴ Die noch erhaltenen Inschriften lauten folgendermassen:

Charitas Herodem lividum proterit.
 Spes Judam desperatum supplantat.
 Fides Mahumetum perfidum conculcat.
 Justitia Neronem iniquum iugulat.
 Prudentia Sardanapalum mollem suffocat.
 Temperantia Tarquinium inmoderatum extinguit.
 Fortitudo Holofernem superbum perimit.

Mit Ausnahme von zweien, des zeitgemässeren Mahomet an Stelle des antiquirten Ketzers Arius und des Epicur, der, vielleicht den Kenntnissen des Humanismus entsprechend, durch Tarquinius

¹ »Theologia est fons et origo omnium virtutum« lautete die Unterschrift des Gemäldes der Theologie im Prämonstratenserstift zu Brandenburg (S. u.).

² Herr F. Egger von Möllwald hatte die Güte, diese Miniaturhandschriften für mich durchzusehen.

³ Guiffrey, *Histoire générale de la tapisserie en France*, Paris 1878 ff., p. 20: »Un grand tapiz de haulte lice ouvré de Chyppre et de fin fille d'Arraz aux ymaiges de 7 Vertuz et de sept Vices, et soubz les dictes ymaiges ou dit tapiz sont d'or plusieurs empereurs, roys et autres personnages démontrant l'exposicion d'icelles ymaiges. Die Länge des Arazzo betrug 78 Ellen.

⁴ Bouille, *Histoire de la ville et pays de Liège*, Lüttich 1731, vol. II, 335. Didron's *Annales archéologiques*, vol. XX. Ausführliche Beschreibung nach alten Berichten und Stichen bei J. Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Brügge 1890, p. 101 ff.

Ikongraphische Analogien.

Das Grabmal des Cardinals Erard de la Marck in Lüttich.

Superbus abgelöst wurde, ist der Canon an beiden Orten, in der wallonischen Bischofsresidenz der Renaissance und in der italienischen Universitätsstadt des Trecento, vollständig derselbe. Das lässt auf eine gemeinsame alte Quelle schliessen, deren Erkundung mir leider nicht gelungen ist.

Ornamentik
der
Handschriften.

Besondere Aufmerksamkeit verdient noch die Ornamentik des Anhanges der beiden Handschriften in Wien und Florenz. Ausser den gewöhnlichen Fleuronné-Initialen in Roth und Blau, die ursprünglich von Frankreich ausgehend, im XIV. Jahrhundert international sind, finden wir hier farbige Initialen und namentlich Ranken als Randborduren, die einen ganz eigenthümlichen Charakter haben. Es sind schwere aber elegant geschwungene, akanthusartige Gebilde in lebhaften Deckfarben, mit Innenzeichnung, oft auch mit vegetabilischem, stilisirten Geschlinge älteren Charakters combinirt. Besonders charakteristisch sind die eingesetzten Goldtröpfchen und Goldknospen als Zwickelfüllung sowie die frei an den Rand gesetzten goldenen Sterne und Kreuze. Es ist dies die national-italienische Ornamentik der Handschriften, die, offenbar eine Weiterbildung der alten romanischen Ranke, sich bis in die Hochrenaissance hinein erhält und noch von dem veronesischen Maler und Miniator Girolamo dai Libri in seinen prächtigen Chorbüchern (Beispiele im Museum von Verona) verwendet



Fig. 1. Ranke aus der Wenzelsbibel in Wien.

worden ist.¹ Gerade wie der französischen Bauweise gegenüber hat sich Italien auch gegenüber der französischen Ornamentik, in deren Banne damals das ganze übrige Europa steht, ablehnend verhalten. Diese ist nicht weniger charakteristisch und ebenso leicht erkennbar. Ihr Hauptmerkmal ist das sogenannte Dornblattmuster, feine, magere, spitzige Blättchen (in Gestalt der Pique im französischen Kartenspiele), in ebenso feinen scharfkantigen Ranken dicht aneinanderstehend. Zusammen mit dem gemusterten Teppichhintergrunde der Bilder und dem Geschmace der grotesken Randverzierungen ist dieser Decorationsstil im XIV. Jahrhundert fast im ganzen übrigen Abendlande heimisch. Erst am Ende dieses Zeitalters, als die alte französische ideale Kunst von der neuen realistischen, flandrisch-burgundischen deposedirt wird, beginnt sich auch deren naturalistischer Geschmack in der Bücherverzierung — naturgetreu wiedergegebene Blumen, Insecten etc. in gefälliger Anordnung — mehr und mehr auszubreiten.

Die Prager
Miniaturen-
schule.

Nur eine einzige bedeutende Malerschule des XIV. Jahrhunderts ausserhalb Italiens, in der sich der mittelalterliche Geschmack zum letzten Male glänzend manifestirt hat, macht hievon eine Ausnahme und ist in der Ornamentik ihre eigenen Wege gegangen. Es ist dies die Hofschule Königs Wenzel I. in Prag. Seit Karl IV. trägt die Cultur Böhmens einen internationalen Charakter: deutsche,

¹ Da italienische Miniaturen eben nicht in grosser Zahl publicirt sind, so notire ich hier aus den paläographischen Facsimilesammlungen einige charakteristische Stücke: Collezione Fiorentina I, t. 6 in der Laurenziana, um 1326; *ibid.* III, t. 26, Florenz, Archivio di stato: Statut der Calimala, um 1317; *ibid.* t. 35, ebenda: Juridische Tractate um 1307 (hier die charakteristischen Goldknöpfe). Monaci, Facsimili di ant. manosc. II, 26: französ. Rolandslied, wohl in Oberitalien geschrieben. Marciana, Venedig, Saec. XIV. Archivio paleografico italiano, t. 40: Rosarium des Guido di Baisio, Saec. XIV. Paleographical Society, tab. 221: Rationale des Durandus, Saec. XIV; *ibid.* tab. 198: Ital. Lucan, um 1378. Vgl. auch Beissel, Vaticanische Miniaturen, XXII: Bibel aus Neapel, Saec. XIV, mit merkwürdigen Drölerien.

französische, italienische, ja englische¹ Einflüsse kreuzen sich auf dem slavischen Boden, der seine Eigenart hinwiederum nicht verleugnet. In der Malerei, besonders in den Miniaturen, tritt dies deutlich hervor. Die Formengebung der Figuren erinnert zuweilen an das benachbarte, in so nahen Beziehungen stehende Nürnberg; der allgemeine decorative Rahmen aber zeigt die Abhängigkeit vom französischen Geschmacke schärfer ausgeprägt als in den übrigen Landschaften, entsprechend der Abkunft und den Verbindungen der luxemburgischen Dynastie. Der reiche Teppichhintergrund, das Camaïeu, die Grisailen der Initialen, die reich entwickelten Drölerien, die im Hauptwerke der Schule, der sechsbändigen Wenzelsbibel, eine so hervorragende Rolle spielen, die ganze sorgfältige Ausstattung, auch mit Devisen und Symbolen, die an die fürstlichen Bibliophilen Frankreichs, vor allen an den Herzog von Berry, erinnern, zeigen dies deutlich genug.²

Dagegen trägt nicht nur die Architektur der Hintergründe manchmal auffallend giotteske Formen; auch die reich entwickelte Randornamentik weist, was viel merkwürdiger ist, niemals die französische Manier auf sondern ist von der national-italienischen Bücherornamentik abhängig, wiewohl sie sich in ganz eigenartiger Weise entwickelt hat. Schon in den Handschriften Karl IV., in denen aber das Ornament hinter den figürlichen Darstellungen vollkommen zurücktritt, finden sich jene schweren, üppigen Ranken, wiewohl noch in sehr bescheidenem Masse. In der Miniatorenschule Wenzel I. überwuchert aber das Randornament die flüchtigen, selbst roh behandelten Figuren in ausserordentlicher Weise; auf ihm beruht geradezu der Ruhm der Schule. In vielfachen Verschlingungen, die aber bei allem Reichthum der Phantasie nur höchst selten kraus und unklar werden, breitet sich das bald üppige, bald zierliche Rankenspiel auf den Pergamentblättern aus, ganz wie in Italien durch die charakteristischen Goldtröpfchen und Goldknospen gehoben und in der Wirkung verstärkt (Fig. 1 und 2). So wie aber diese fast überreiche Ausgestaltung das Verdienst der Schule ist, so ist auch die Farbengebung ihr ganz eigenthümlich. In der charakteristischen, blendenden aber nicht immer angenehm wirkenden Zusammenstellung des Blau, Violett und Rosa scheint wirklich ein nationaler Zug zu liegen, der sich ja auch in manchen Gesichtstypen der Figuren nicht verleugnet.

Es sind nun gerade die Ranken der Randborduren in jenen beiden Handschriften zu Wien und Florenz,³ die die nächste Analogie zu der Ornamentik der Prager Miniaturen bieten und uns den Weg zeigen, auf dem sich diese ihre Anregung geholt haben dürften. Nur vermuthungsweise wurde oben auf das Kloster der Augustiner-Eremiten zu Santo Spirito in Florenz als möglichen Entstehungsort des Archetypus hingewiesen. Gerade dieser Orden ist es aber, der, wie Burdach⁴ nachgewiesen hat, ganz besonders den italienischen Einfluss auf Böhmen vermittelte. Schon 1285 war das Eremitenkloster zu St. Thomas auf der Kleinseite in Prag gegründet worden, dem viele andere Niederlassungen folgten. Namentlich unter Karl IV. trat dann der Kanzler Johann von Neumarkt in nahe Beziehungen zu dem Orden, die gewiss die Verbindung Johanns mit Italien sehr gefördert haben. Wir wissen, dass sich der humanistisch angehauchte Kanzler Werke des Aegydius und des Simon de Cassia, eines anderen Ordensschriftstellers, kommen und Abschriften von ihnen verfertigen liess. Auch sonst war der Import italienischer Manuscripte ein sehr lebhafter. Nicht nur, dass deutsche Studenten aus Böhmen ein Jahrhundert vor Hartmann Schedel in Padua Codices copirten, die in Prag ansässigen italienischen Gelehrten, wie Marignola, haben gewiss auch das Ihrige gethan.⁵ Sokolowski hat gezeigt, dass namentlich italienische Bilderhandschriften in grosser Zahl ihren Weg nach dem slavischen Norden fanden;

Böhmen's
Beziehung
zu Italien
im XIV. Jahr-
hundert.

¹ Es sei hier nur an das Eindringen der Schriften und Lehren Wycliffe's und an die von Burdach nachgewiesene Thatsache erinnert, dass das hervorragendste Prosawerk jener Zeit, der »Ackersmann aus Böhmen« von Johann aus Saaz, einem berühmten englischen Gedichte, dem »Ploughman« des Wilhelm Langland, nachgeahmt ist.

² Ueber den französischen Einfluss in Böhmen siehe auch Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VI, 264.

³ Die Ornamentation ist in beiden genau dieselbe; der erste Theil des Panegyricus auf Robert enthält nichts dergleichen; die Decoration dürfte daher wohl dem Original eigenthümlich gewesen sein.

⁴ A. a. O., S. 74.

⁵ Burdach, a. a. O., S. 61.

die Bibliotheken legen noch heute Zeugniß davon ab.¹ So hat es den Miniatoren Wenzels an Vorbildern nicht gemangelt.

Der italienische Einfluss auf die Cultur und Kunst Böhmens in der luxemburgischen Periode ist überhaupt nicht gering anzuschlagen. Schon der Ahnherr der Dynastie, Heinrich VII., ist Dante's Ideal gewesen und von ihm in das Paradies versetzt worden. Karl IV. Verhältniss zu Petrarca ist bekannt; der Dichter der Laura hat die böhmische Capitale besucht und dort auch einen ansässigen Landsmann, den Apotheker Angelo aus Florenz, gefunden. 1350 weilte der abenteuernde Tribun von Rom, Cola di Rienzo, in Prag, dessen Aufenthalt auf den bereits genannten Kanzler Johann von Neumarkt nicht ohne Eindruck geblieben ist. Johann, der zweimal (1354 und 1368) in Italien gewesen ist, war überhaupt ein enthusiastischer Bewunderer südlicher Natur und Cultur und wir müssen in ihm, dem Vorsteher der königlichen Kanzlei, einen der mächtigsten Förderer italienischen Einflusses erkennen.² So ist es begreiflich, dass auch die böhmische Hofkunst davon nicht unberührt geblieben ist. Arbeiteten doch venezianische Mosaicisten am Prager Veitsdom, macht sich giotteske Formengebung in den Fresken des Emausklosters bemerklich. Zur Ausschmückung der Burg Karlstein zog Karl IV. einen oberitalienischen Maler heran, den Tommaso di Modena, einen Trevisaner, der unter dem Einflusse der altveronesischen Schule des Altichiero steht. Sein Triptychon, das sich jetzt in der Wiener Galerie befindet, zeigt den heil. Wenzel, der aber als Herzog den Corno des venezianischen Dogen trägt, eine naive Vorstellung, die bei einem Unterthanen der Serenissima — Treviso gehörte seit 1344 zu Venedig — leicht erklärlich ist.

¹ Anzeiger der Krakauer Akademie der Wissenschaften 1892; Publication der italienischen Miniaturen in der jagellonischen Bibliothek; Comptes-rendus de la commission de l'histoire de l'art, t. V.

² S. Burdach, a. a. O., S. 74, Anm. 1.

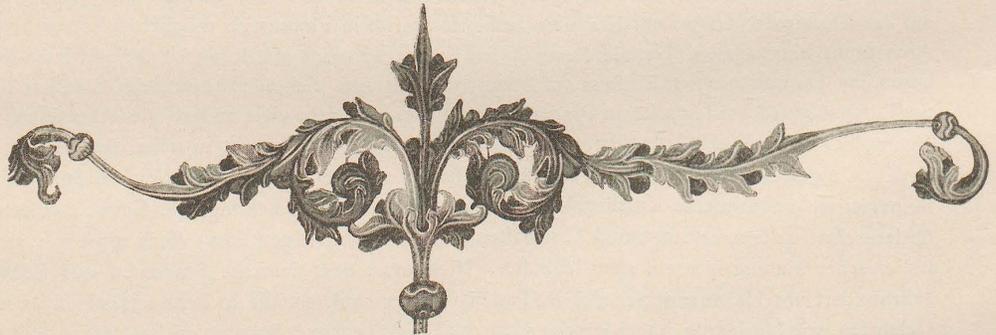


Fig. 2. Ranke aus der Wenzelsbibel.

II.

*Der encyklopädische Bilderkreis und die Vorläufer von Raffaels
Stanza della Segnatura.*

Der bei den Eremitani in Padua gemalte Freskenzyklus des Giusto gehört einem grossen ikonographischen Kreise des Mittelalters an, der »Encyklopädie«, d. i. den Darstellungen des gesammten Wissens im Rahmen des Kosmos. Im Nachfolgenden soll versucht werden, Ursprung, Wesen und Entwicklung dieses merkwürdigen, dem modernen Verständnis ferne genug liegenden Gebildes aufzuzeigen, welches übrigens zu seiner Descendenz das berühmteste Werk des Urbinaten zählt und das in unseren Facultäten noch heute ein schemenhaftes Dasein führt.

Die anthropomorphische Weltanschauung der Griechen, deren ganze Götterwelt, wie sie die Hand der ausgezeichnetsten Künstler gebildet hat, ein so tief klares, schön lebendiges Abbild des menschlichen Ethos und Pathos ist, hat sich in der Darstellung der kosmischen, sittlichen und geistigen Kräfte und Phänomene nicht verleugnet. Wie die Alten Landschaft malten, hat uns Heinrich Brunn in einem schönen Buche (»Griechische Götterideale«) gezeigt: an der Personification des ewig unruhvollen, das Verlangen weckenden und niemals stillenden Meeres in einer vaticanischen Büste. Es sei weiter an das bekannte wunderbare Naturbild des Sonnenaufganges auf einer Blacas'schen Vase (in Welcker's Alten Denkmälern III, 9) erinnert, wo sich die Sterne beim Nahen des Sonnenwagens ins Meer stürzen,¹ an die übermenschlich düstern Gestalten von Κρότος und Βίς in Aeschylus' Prometheus-tragödie, an die Personificationen, die in des älteren Philostrat Gemäldebeschreibungen so häufig sind und sich noch in den spätantiken Miniaturhandschriften finden. Diese lebendigen, sich selbst ausdrückenden und zum Verständniss bringenden Gestalten trennt eine tiefe Kluft von den officiellen Personificationen, die namentlich durch die Münzen der römischen Kaiserzeit so verbreitet und populär geworden sind und zu denen schon die hellenistische Tyche hinüberleitet. Diesen abstracten Gestalten, dieser Aequitas, Gloria, Virtus, Pietas, diesen Monetae und Annonae fehlt jedes individuelle Leben; es sind im besten Falle würdevolle Frauengestalten, deren eine der anderen gleicht. Erst die Fülle der Attribute, so nebensächlich in der alten hellenischen Kunst, ja selbst die erklärende Inschrift muss sie verständlich, zu dem machen, was sie vorstellen wollen. Hier liegt die Wurzel der allegorischen Gestalten des Mittelalters, dessen auf das Stoffliche, nicht auf das Formale gerichteter Sinn des Attributes und der Inschrift (Titulus) nicht entrathen konnte und von diesen beiden äusserlichen Kunstmitteln den verschwenderischsten Gebrauch gemacht hat.

In bedeutsamer Weise führen uns die Paduaner Fresken des Giusto gleich die beiden Hauptgruppen dieser mittelalterlichen Allegorien, die sieben Tugenden und die sieben freien Künste mit ihren Gebieterinnen, der Theologie und Philosophie, vor Augen.

Der Versuch, den Kreis der antiken Schulbildung encyklopädisch zusammenzufassen, gehört noch der republikanischen Zeit Roms an, geht aber wahrscheinlich auf Alexandria zurück. P. Terentius Varro, der bekannte Polyhistor, schrieb neun Bücher der Disciplinen, die die späteren »Artes liberales«, Trivium und Quadrivium, sowie die Medicin und Architektur enthielten.² Die Siebentheilung wurde canonisch durch das schwulstige allegorisch-didaktische Opus des Martianus Capella aus dem V. Jahrhundert: »De nuptiis Philologiae et Mercurii«, d. i. die Hochzeit der Philologie und des mystisch-

Per-
sonificationen
der Antike.

Die sieben
freien Künste.

¹ Vgl. die Anfangsscene im zweiten Theil des »Faust«.

² Jahn, Verhandlungen der sächsischen Gesellsch. der Wissensch. 1850; P. Gabriel Meier, Die sieben freien Künste des Mittelalters, im Jahresberichte der Lehr- und Erziehungsanstalt des Benedictinerstiftes zu Maria-Einsiedeln für 1886 und 1887, eine sehr fleissige Arbeit.

gelehrten Hermes Trismegistos.¹ Dieses absonderliche Machwerk hat dem Geschmack des Mittelalters ganz besonders zugesagt; es ist sein eigentliches Schul- und Hausbuch geworden, mit dem Cassiodor's kürzerer und knapperer Abriss nicht wohl wetteifern konnte. Dazu traten noch des Isidorus von Sevilla »Origines«, eine Art Realencyklopädie geistlosester Art, in der aus den Trümmern der antiken Bildung ein nothdürftiger Nothbau aufgeführt ward, fast wie die abenteuerliche Casa di Crescenzo in Rom aus allerhand zusammengerafften antiken Werkstücken errichtet. Martianus ist aber auch für die bildende Kunst von Bedeutung. Die Schilderung der Personificationen, in denen die Künste auftreten, und ihrer Attribute hat die bildliche Darstellung angeregt und mächtig auf sie eingewirkt.² Daneben kommt noch ein nicht weniger gelesenes Buch in Betracht, das tausenden von bedrängten Seelen Trost und Erquickung geboten hat, des Boëthius Schrift »De Consolatione Philosophiae«. Hier ist im Beginne des ersten Buches geschildert, wie dem gestürzten Minister König Theodorichs im Kerker von Pavia ein hehres königliches Weib erscheint, die Philosophie. Die Schilderung hat nicht wenig auf die Phantasie der Künstler eingewirkt; Mále hat nachgewiesen, dass die Darstellungen der Philosophie an den Portalen der Kathedralen zu Laon und zu Sens vollkommen der Beschreibung des Boëthius entsprechen.³ Auch die Miniatur in dem Panegyricus auf König Robert ist davon beeinflusst.

Obwohl die sieben Künste also schon dem späten Alterthum angehören, so finden wir doch Darstellungen derselben erst in der bildenden Kunst der Karolingerzeit, in einer Periode voll retrospectiver Neigungen, zum Theil mit bewusster Anlehnung an die Schulgelehrsamkeit der späten Antike. So wurde das karolingische Kaiserthum nicht nur als Restauration sondern als legitime und natürliche Fortsetzung des alten Imperiums betrachtet und die von Ermoldus beschriebenen Wandgemälde der Pfalz in Ingelheim zeigen dies deutlich. So knüpft Einhart an die Kaiserbiographien Sueton's an und so hat Theodulf von Orléans einen Tisch mit den Darstellungen der freien Künste anfertigen lassen, dessen Programm direct auf Martianus und Isidor zurückgeht. Gleichfalls von Isidor beeinflusst sind die Wandgemälde, die wahrscheinlich die Pfalz von Saint-Denis schmückten und unter denen auch bereits die Medicin auftaucht.⁴ Gleichfalls noch in die karolingische Zeit gehört die bildliche Darstellung der berühmten Vertreter der einzelnen Schulkünste; der Gedanke selbst ist, wie wir später sehen werden, ebenfalls antik: die Vorläuferinnen der sieben (ursprünglich neun) Künste sind eben die neun Musen mit ihrem Gefolge von Erfindern und Weisen. Ich habe darzuthun versucht,⁵ dass die Pfalz von St. Gallen, die unter Abt Grimold (841—872) von Reichenauer Malern ausgeschmückt wurde, eine Darstellung der Sancta Sophia — im Sinne des Mittelalters kann dies auch Theologie oder Philosophie bedeuten — mit ihren sieben Töchtern, den »Artes liberales« und deren Vertretern enthielt. Die vielbesprochenen Verse des St. Gallener Codex:

»Aspice quam pulchro decorata est ordine mater
Natarum clare dives Sapientia fulgens.
Continet hic paries veterum monumenta sophorum
Claro qui totum docuerunt dogmate mundum«

wollen gewiss nichts Anderes besagen. In den Versen einer französischen Handschrift wird die Theologie direct die Mutter der sieben Künste genannt.⁶

¹ Es wird zumeist übersehen, dass auch die anderen beiden Künste des Varro, Medicin und Architektur, darin aufgeführt werden; sie kommen aber nicht mehr zu Worte, da die Zeit, wie der Verfasser sagt, schon zu weit vorgerückt ist und sie ausserdem allzu irdisches Wissen repräsentiren. In ihnen liegt der Ausgangspunkt der sogenannten mechanischen Künste der Scholastik.

² Corpet, *Annales archéologiques* XVII, p. 89; vgl. meine Beiträge zur Kunstgeschichte, S. 128—152: Die Darstellungen der Encyklopädie, besonders der sieben freien Künste.

³ Les arts libéraux dans la statuaire du moyen-âge, *Revue archéologique* 1891, p. 339 (s. u. Fig. 4).

⁴ Beiträge, S. 131.

⁵ Beiträge, S. 138.

⁶ Bei Meier a. a. O. (1886), p. 10: Philosophia docet inquirere quid sit honestum:

In septem pares sapienter dividit artes.
Has quondam peperit Theologia parens.

Es ist merkwürdig, dass die sieben Tugenden in der karolingischen Kunst noch nicht vorkommen, obwohl die vier Cardinaltugenden, zumeist in rein decorativer Weise, in den Miniaturen hin und wieder auftreten und auch in den Schriftquellen nachzuweisen sind. Erst in der scholastischen Kunst treten sie als Gegenbilder der Künste bedeutend hervor.¹

Die sieben
Tugenden.

So sind diese uns heute recht leer erscheinenden Personificationen ein wichtiges Element der mittelalterlichen Kunst geworden. Die Zahl der Darstellungen, namentlich in den Miniaturhandschriften, ist vom IX. Jahrhundert an Legion. Ich habe hier so wenig wie in dem meinen Beiträgen einverleibten Aufsätze die Absicht, eine Ikonographie dieser Darstellungen zu geben, umso weniger als solche Zusammenstellungen bei der jetzt beliebten ikonographischen Methode eine sehr billige Waare geworden sind.² Meine Absicht ist vielmehr, die Stellung dieser Allegorien innerhalb der grossen scholastischen Cyklen zu ergründen.

Die Auswahl der Weisen — auch sie gehen im Grunde auf Isidor's »Origines« zurück — schwankt natürlich; doch hat sich allmählig ein bestimmter Canon herausgebildet. Von besonderem Interesse ist dafür des Thomasin von Zerclaere (Circlaria), eines Domherrn von Aquileja, »Wälscher Gast«.³ Dieses moralische Lehrgedicht aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts, mitten inne zwischen deutscher und italienischer Bildung stehend, bringt folgende Aufzählung (die in den Handschriften des Gedichtes dargestellten Weisen sind hier durch den Druck hervorgehoben):

Die Vertreter
der Künste und
Tugenden.

Wir envinden niht geschriben,	An frume leute beweist ir schar;
Daz dehaïn man chunne di siben	Die besten waren Tullius,
Noch der aine list gar,	Quintilian, Sydonius.
Daz sult ir wizzen wol forwar.	An arismetica der beste was
Di besten, di wir an grammatica han,	Crisippus unde Pytagoras.
Daz was Donatus und Priscian.	An musica Gregorius,
Aristarcus man von reht sol	Micalus, Millesius. ⁴
Uder di besten zelen wol.	An geometrie was Thales
Dyaletica hat auch ihr diet,	Der teurist und Euclides.
Die sint die besten di si hiet:	Der astronomie schar
Aristotiles, Boecius,	Was maister Albumasar.
Zeno unde Porphirius.	Ptholomeus vaner was
Rethorica der hat nicht gar	Unde vorvehter Athlas.

Die Künste und Tugenden sind dann in der mittelalterlichen Literatur, in der sich die allegorische Composition von Martianus Capella an durch den »Roman de la Rose« bis auf den »Weisskunig« und »Theuerdank« hinab erhält, stets ein beliebter Vorwurf gewesen, oft in seltsamster Form behandelt. So besang Henri d'Andeli die »Bataille des sept Arts«, eine Darstellung des Streites zwischen den Universitäten von Paris und Orléans im XIII. Jahrhundert. Aus derselben Zeit stammt ein anderes Gedicht: »Le mariage des sept Arts et de sept Vertus« von Jean le Teinturier, das in der geschmacklosen und pedantischen Spielerei am weitesten geht. Da wählen sich die Künste vor Dame Theologie einen Gatten aus der Reihe der Tugenden, Grammatique nimmt Foy, Musique Oraison, Astronomie den Amour u. s. w.

Literarische
Verwendung.

Ernsthafter zu nehmen ist ein anderes vielgelesenes Poëm, der sogenannte »Anticlaudianus« des Alain de Lille (Alanus ab Insulis), eines Pariser Domherrn aus dem XII. Jahrhunderte (Migne, Patrol.

Der Anti-
claudianus.

¹ Häuffer, Note wider den Teufel, Archiv f. österr. Geschichtsquellen 1850, II, p. 583.

² Auch auf den Arazzi des XIV. und XV. Jahrhunderts sind Darstellungen der Künste sowie der Tugenden und Laster nicht selten. Ich hebe aus den von mir im vorigen Bande dieses Jahrbuches zusammengestellten Urkunden nur folgende hervor: Die sieben Künste mit dem heil. Augustinus (Docum. A, 3691), dieselben mit den sieben Lebensaltern in Parallele gestellt (A, 3699), die »Sept Sages« (C, 4270), die sieben Todsünden (A, 3679), die sieben Tugenden und Laster (B, 38, 7 und 19). — Reiches Material gesammelt von Clemen, Repertorium für Kunstwissenschaft XV, 217 und Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XI, 216, Anm. 2, doch wegen mancher Irrthümer und Ungenauigkeiten nur mit Vorsicht zu benutzen.

³ Publication von Oechelhäuser, Heidelberg 1890, T. VI und VII.

⁴ D. i. Thales? vgl. den Novellino (Cento novelle antiche), cap. 32.

Lat., vol. CCX). Die Natur, satt der Verdorbenheit des Menschengeschlechtes, beschliesst einen neuen, vollkommenen Menschen zu bilden und beruft die vier Cardinaltugenden zur Berathung in ihren Palast. Prudentia wird auserlesen, vor den Thron Gottes zu dringen und hier um eine neue Seele zu bitten. Zu diesem Behufe fertigen die sieben freien Künste einen Wagen an und schmücken ihn mit den Bildern ihrer berühmtesten Lehrer. Ratio spannt die fünf Sinne als Rosse vor und dient als Wagenlenkerin. Nun geht die Fahrt durch die Häuser oder Paläste der Planeten, dann durch den Zodiacus. Ueber diesen hinaus reichen aber die Kräfte der Rosse nicht; denn hier ist die Grenze der sichtbaren, den Sinnen zugänglichen Welt. Da erscheint, wie später Beatrice in dem unsterblichen Gedichte des grössten Florentiners, eine gottgesandte Führerin, die Theologie. Mit ihrer Hilfe dringt Prudentia in das Empyreum, den Sitz der Dreieinigkeit, vor und bringt die im Glanze des Himmels neu geborene Seele zurück zur Erde, wo sie die Natur mit einem neuen Körper umgibt. Die einzelnen Tugenden und Künste statten den wiedergeborenen Menschen mit ihren Gaben aus: das regt aber die Todsünden und bösen Laster wider ihn auf. Mit der Schilderung des Kampfes der Tugenden und Laster und des endlichen Sieges der ersteren, einer Nachahmung der berühmten Psychomachia des Prudentius, schliesst das merkwürdige Gedicht, das von bedeutendem Einflusse auf die spätere Zeit gewesen ist. Es führt uns bereits hinüber zu der gewaltigen Gedankenarbeit der scholastischen Encyclopädie.

Die Künste und Tugenden in der Renaissance.

Wie in der Literatur so haben sich auch in der bildenden Kunst die sieben Tugenden und Künste weit bis in die Renaissance hinein erhalten. Aber losgelöst von dem grossen allegorischen Rahmen der scholastischen Anschauung, sind sie zum Gemeinplatz geworden und dienen, namentlich in Italien, als bequeme Lückenbüsser, als anmuthige Decoration, als Vorwand, schöne Frauengestalten in reichen Gewändern zu bilden. Der Gedankeninhalt, mit dem die alte Kunst so schwer und nicht immer erfolgreich gerungen hat, kümmert diese neue Kunst, die sich auf sich selbst besonnen, nichts mehr. So halten jene Allegorien an den Grabmälern des Quattrocento Wache, in den Kirchen Venedigs und Paduas wie an den grandiosen Königsgräbern der Angiovinen von Neapel oder an dem prächtigen Tumba Sixtus IV. in Sanct Peter. Noch Mantegna hat den Kampf der Tugenden und Laster gemalt. Als Schmuck von Gebäuden, die öffentlichen oder gelehrten Zwecken dienten, waren die alten Allegorien immer ein willkommener und bequemer Vorwurf: so hat Perugino im »Cambio« seiner Vaterstadt die Tugenden gemalt, ebenso wie Botticelli und die Pollajuoli auf ihren für das Tribunal der Mercanzia von Florenz bestimmten Tafeln. Melozzo's schöne Gemälde der sieben freien Künste (jetzt zum Theil in London und Berlin) zierten einst die berühmte Bibliothek von Urbino. Seltener sind sie im Norden; doch hat man 1850 in einem Saale des bischöflichen Palastes zu Puy-en-Velay Fresken des XV. Jahrhunderts, die Künste und ihre Vertreter darstellend, gefunden.¹

Von besonderem Interesse sind zwei »Cassoni« in der Sammlung des Herrn L. Wittgenstein in Wien, von einem im Stil sehr alterthümlichen florentinischen Truhnenmaler wohl erst zu Beginn des XVI. Jahrhunderts gemalt.² Sie führen uns die namentlich bezeichneten Tugenden und Künste mit ihren Vertretern vor, nach folgendem Schema:

Theologie.

Prudenza	Justitia	Fides	Charitas	Spes	Fortitudo	Temperanza
Antiker Philosoph	Justinianus (oder Salomo?)	S. Petrus	S. Johannes Evangelista	S. Jacobus (als Pilger)	Samson mit dem Eselskinnbacken	Antiker Philosoph

Philosophie.

Arithmetica	Geometria	Musica	Astrologia	Logica	Rethorica	Grammatica
Pythagoras?	Euclides	Tubalkain	Ptolemaeus	Zeno?	Cicero?	Priscianus oder Donatus

¹ Abbildungen in der Gazette des beaux arts 1887.

² Abgebildet in Reber's und Bayersdorfer's »Class. Bilderschatz«, Nr. 853; mit Andrea del Castagno haben beide Truhnenbilder nichts zu thun. Sie sind leider, namentlich in den Köpfen, sehr stark übermalt.

Die Vertreter der drei theologischen Tugenden sind, wie wir später sehen werden, Dante's Paradies entnommen. Inhaltlich sind das blasse Gebilde, deren Werth von ihrer künstlerischen Form abhängt; der Ruhm, diesen leblosen Schemen reiches, gedankenschweres Leben eingehaucht zu haben, gebührt derjenigen Kunst des Mittelalters, die wir die scholastische nennen können, der französisch-gothischen des XIII. und XIV. Jahrhunderts sowie der des florentinischen Trecento, vor allem im Kreise der Dominikaner.

Wie sehr aber das Mittelalter von dem Gedanken- und Formenschatz namentlich der späten Antike abhängig ist, das zeigt sich fast bei jedem historischen Problem. Wie die altchristliche Typologie ihres antiken Pendant nicht entbehrt, so haben auch jene grossen, lehrhaft allegorischen Compositionen des Mittelalters ihre Vorgänger in spätantiken Denkmälern. In letzter Linie wird dies Alles auf die Bildung der tonangebenden Weltstadt des hellenistischen Alterthums, auf das gelehrte Alexandria, das antike Paris, zurückzuführen sein. Was die Stadt an der Seine für die Cultur des späten Mittelalters war, ihr Ausgangs- und ihr Mittelpunkt, das hat die Gründung des grossen Makedoniers im Nildelta für das spätere Alterthum bedeutet.

Im Jahre 1884 kam beim Baue des Provincialmuseums in Trier ein ausgedehntes, zum grösseren Theile wohl erhaltenes Fussbodenmosaik zum Vorschein, das der späteren römischen Kaiserzeit angehört und inschriftlich mit dem Namen seines Verfertigers Monnus bezeichnet ist.¹ Obwohl es nur zum Theile erhalten ist, so ist doch infolge des geometrischen Eintheilungsschemas eine vollständige Reconstruction möglich (Fig. 3). Das mittelste Achteck (I) enthält die Figur des Homer mit der Calliope und dem »Ingenium«; umher sind acht Quadrate mit den Bildern berühmter Schriftsteller und Dichter gruppirt (1 bis 8). Diese bilden den Uebergang zu den acht äusseren concentrischen Achtecken der übrigen Musen und ihrer Vertreter (II bis IX). Es folgen acht Quadrate mit Porträten von Schauspielern mit verschiedenen Masken (α bis ϑ); die äussere Umrahmung bilden die zwölf Monate des Jahres (A bis M), die zwölf Zeichen des Thierkreises (a bis m); die vier Ecken sind endlich von den vier Jahreszeiten eingenommen (a, b, c, d).

Das Mosaik
des Monnus
in Trier.

I. Calliope: Homerus, Ingenium.

1. Ennius. 2. Menander. 3. Tullius Cicero. 4. Dio 5. R 6. Vergilius Maro. 7. T. (Livius). 8. Esiodus.

II. Thalia — ? — III. Euterpe · Agnis.
IV. Clio · Cadmus. V. Urania · Aratos.
VI. Polymnia icar . . . VII. (Erato) Thamyris. VIII. (Terpsichore?) (?). IX. (Melpomene?) (?).

α , β , γ , δ , ϵ , ζ , η , ϑ Schauspieler.

A. (Januarius). B. (Februarius). C. (Martius). D. Aprilis. E. (Maius). F. Junius. G. Julius. H. (Augustus). I. September. K. October. L. (November). M. (December).

a. (Pisces). b. (Aries). c. (Taurus). d. (Gemini). e. Cancer. f. Leo. g. (Virgo). h. (Libra). i. (Scorpio). k. (Sagittarius). l. (Capricornus). m. Aquarius.

a. Ver. b. Aestas. c. Autumnus. d. (Hiemps).

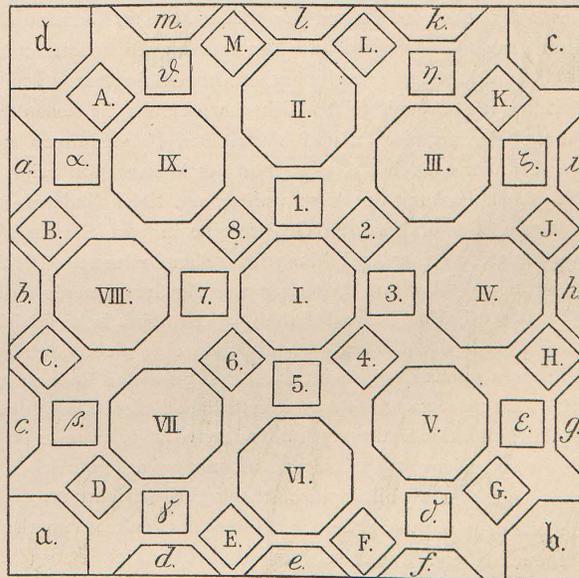


Fig. 3. Mosaik des Monnus in Trier.
(Schematische Uebersicht.)

¹ Antike Denkmäler, Bd. I., H. 4, Tafel 47—49. Dazu Studemund im Jahrbuche des deutschen archäolog. Institutes 1890, S. 1.

Canon
der Musen.

Es ist bekannt, dass der Canon der neun Musen erst dem hellenistischen Alterthum angehört (Münzen der Gens Pomponia). Hier finden wir sie in ihrer spätesten Form, als Beschützerinnen der Künste und Wissenschaften, mit den mythischen Erfindern derselben zusammen. In verschiedenen Handschriften (Paris, Cod. 1773; Wien, Cod. theolog. graec. 287) hat sich ein anonymer Canon erhalten, der »die Namen der neun Musen und welcher Kunst jede vorsteht und wer deren Erfinder gewesen sei«¹ angibt. Ich setze diese Liste nach dem Texte der Wiener Handschrift hierher:

Thalia	Komödie	Menander
Klio	Geschichte	Herodot
Melpomene	Tragödie	Euripides
Euterpe	Ἀυλῶν	Stesichoros
Terpsichore	Ἄρσας	Pindar
Erato	Κυρβάλων	Hermes (sic)
Kalliope	Poesie	Homer
Urania	Astronomie	Aratos
Polymnia	Geometrie	Euklides

Auch abgesehen von Martianus' Capella, ist hier die antike Grundlage der sieben freien Künste des Mittelalters ganz deutlich. Schon das Alterthum hat einen ganz ähnlichen Cyklus gekannt und dargestellt, ja Astronomie und Geometrie, die letztere schon mit ihrem später ständigen Begleiter Euklid, erscheinen hier bereits im Kreise der neun Schwestern.

Noch etwas Anderes ist aber an dem Trierer Mosaik von grosser kunstgeschichtlicher Bedeutung: die den Kreislauf des Jahres repräsentirende Randeinfassung, im Grunde ein uralter hellenischer Gedanke: auf den Giebeln der Tempel wie auf den späten Römersarkophagen ist die mythische Scene häufig zwischen dem auffahrenden Helios und der niedersteigenden Selene eingeschlossen. Neu aber ist daran, die menschliche Kunstfertigkeit, menschliches Streben nach Erkenntniss, in die Schranken der gleichförmig ablaufenden Zeit gebannt, vorzuführen. Es ist dies ein Gedanke, der gerade durch die Mosaikfussböden der Kirchen des frühen und hohen Mittelalters in directer Nachfolge weitergeführt wird,² der schon im System der byzantinischen Kirchenmalerei als »Rad der Zeit« auftritt³ und in damit ganz übereinstimmender Weise dann die Fensterrosen der gothischen Kathedralen füllt. Auch die Decoration des Schlafgemaches der Gräfin Adele von Blois in der poetischen Schilderung des Baudri von Bourgeuil gehört hierher, wo bereits die sieben freien Künste, Philosophie und Medicin im Rahmen der kosmischen und historischen Darstellungen erscheinen.⁴ Dann stammen die Vertreter oder Erfinder der Künste, wie schon der Musencanon zeigt, aus dem Alterthum. Es ist ein in seiner mythischen Fassung durchaus wahrer und tiefer Gedanke, dass jede Erfindung, jeder Fortschritt auf geistigem oder praktischem Gebiete eine individuelle That ist; wir finden ihn schon in der Genesis angedeutet; in seiner Ausbildung ist er aber hellenisch. Die Spur dieser Individuen ist natürlich in der Masse ihres Volkes untergegangen wie die der namenlosen Dichter unserer Volkslieder. Aber es war der neueren Philologie vorbehalten, die demokratische Gleichmacherei auch hier zu Ehren zu bringen und an Stelle der dichtenden Individuen eine dichtende Herde zu setzen, Homer zu entthronen und die Fetzen seines Königsmantels an das souveräne Volk zu vertheilen.

Ihre consequenteste Ausbildung haben diese alten Ideen aber in den grossen Compositionen des scholastischen Mittelalters gefunden, denen wir nunmehr im Folgenden nähertreten wollen.

Die Scholastik.

Fast gleichzeitig mit dem Aufkommen des gothischen Stils, zu Ende des XII. Jahrhunderts, beginnt jene grosse philosophisch-theologische Richtung, die man als die scholastische bezeichnet; wie jene neue Bauweise, der sie in ihrer strengen mathematischen Geschlossenheit, in der Kühnheit ihres Aufbaues nahe verwandt ist, vom Herzen Frankreichs ausgehend und ein ebenso echtes Erzeugniss galli-

¹ Τὰ ὀνόματα τῶν ἐννέα μουσῶν καὶ ποίας τέχνης ἑκάστη ἐπισταταὶ καὶ τίς ὁ ταύτης ἐν βίῳ ἐφευρετής. Studemund, a. a. O.

² Müntz in seinen »Études iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge«, 1^{re} Série, Paris 1887: Les pavements historiques.

³ Malerbuch vom Berge Athos ed. Didron., p. 408.

⁴ S. dieses Jahrbuch, Bd. XVI, S. 159.

schen Geistes wie sie. Ihre Hauptleuchte ist der grosse Heilige der Dominikaner, Thomas von Aquino, ein Italiener von Geburt, der aber an der Pariser Universität, dem Centrum der Scholastik, gelehrt hat.

Das Streben dieser Scholastik, dieser *Scientia universalis*, ging dahin, die ganze sinnliche und übersinnliche Welt in ein streng geschlossenes Gedankensystem zu zwingen. Es ist niedergelegt in den grossen encyklopädischen Werken des XIII. Jahrhunderts, deren gewaltigstes und umfassendstes das vierbändige »*Speculum maius*« des Vincentius von Beauvais ist, auf dem Thomas fusst und aus dem auch Dante geschöpft hat. Es zerfällt in vier Theile: in das *Speculum naturale*, *doctrinale*, *morale*¹ und *historiale*.

Das *Speculum naturale* geht aus von Gott, dem Urquell alles Daseins, und seinen himmlischen Heerscharen. Es behandelt dann die Welterschöpfung, unter deren sieben Tagen die Physik und Geschichte der gesammten sichtbaren Welt bis zur Erschaffung des Menschen eingefügt wird.

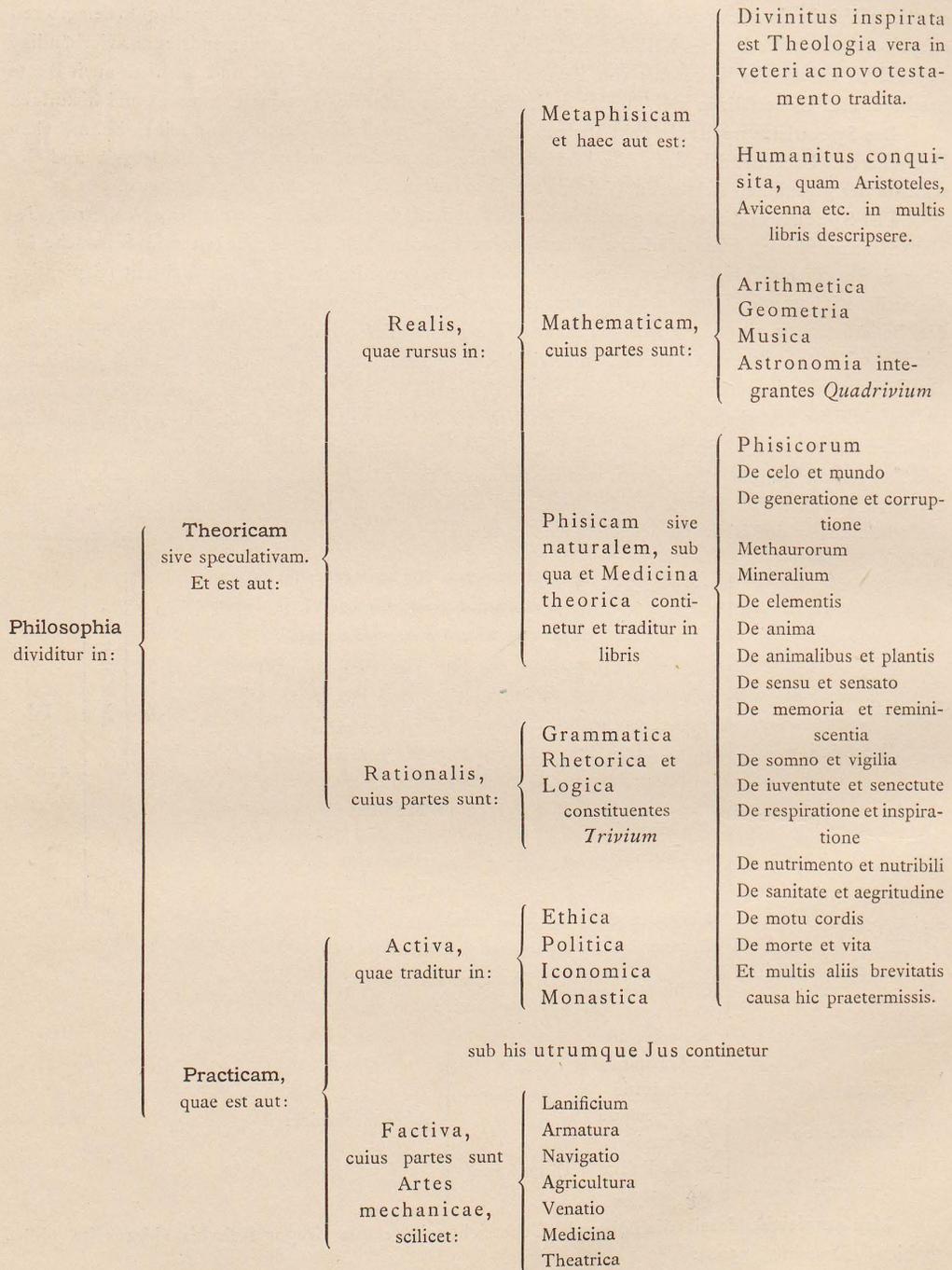
Das *Speculum doctrinale* setzt mit dem Sündenfalle ein. In die geschaffene Welt trägt der Mensch seine Sünde, deren dreifache Wurzel seine Unwissenheit, Begehrlichkeit und Schwäche ist. Aber drei göttliche Kräfte wirken diesen Erbübeln entgegen: die intellectuelle Weisheit (*Sapientia*), die sittliche Thatkraft (*Virtus*) und die eiserne, unerbittliche Nothwendigkeit (*Necessitas*). So sind es drei Bethätigungen, durch die sich der Mensch aus seinem tiefen Fall, der ihn nackt und bloss in die feindliche Welt zu harter Arbeit und Mühsal hinausgeschleudert hat, emporringt und sich der Gnade der Erlösung würdig macht: die Wissenschaft (*Theorica*), die Ethik (*Practica*) im weitesten Sinne, zu der auch das öffentliche Recht gehört, endlich die *Mechanica*, die Kunst, die der Nothdurft des täglichen Lebens dient. So ist der Inhalt des *Speculum doctrinale* das System der Wissenschaften und Künste, die Summe alles dessen, was wissenswerth und nöthig ist. In diesem Rahmen treffen wir die alten sieben freien Künste wieder und zum ersten Male die sieben »*Artes mechanicae*« in ihrer eigenthümlichen, auf Isidor zurückgehenden Anordnung. So ergibt sich folgendes für das Verständniss wichtige System:

	(Philosophia)	1. Grammatica (De sermone congruo)	} Trivium	} Artes liberales	} IV. Philosophie	
	A. Rationalis	2. Dialectica (De sermone vero)				
		3. Rhetorica (De sermone ornato)				
Sapientia	Theorica	I. Mathematica	4. Arithmetica			} Quadrivium
			5. Geometria			
		II. Metaphysica	6. Musica			} IV. Philosophie
	7. Astronomia					
	(Philosophia)	III. Physica mit Medicin (III) (theoretisch)				
	C. Divinalis					
	I. Theologie					
Virtus	Practica (Ethica)	Monastica (Ethik des Individuums)				
		Oeconomica (der Familie und Gesellschaft)				
		Civilis (des Staates)	{ Jus canonicum	} II. Jurisprudenz		
			{ Jus civile			
Necessitas	Mechanica	1. Lanificium	} Artes mechanicae			
		2. Armatura				
		3. Navigatio				
		4. Agricultura				
		5. Venatio				
		6. Medicina (III) (praktisch)				
		7. Theatrica				

Man vergleiche damit die folgende Uebersichtstabelle aus Gregor Reisch's »*Margarita philosophica*« (Strassburg 1508):

¹ Das »*Speculum morale*« rührt nicht mehr von Vincentius her, ist aber in seinem Plane vorgesehen.

Philosophie partitio.



Das *Speculum morale* setzt die Betrachtung des Perfectionswerkes von der praktisch-ethischen Seite fort. Es behandelt seinen Stoff unter denselben Hauptkategorien wie Thomas von Aquino's Summa der Theologie: den sieben Tugenden mit ihrer reichen Nomenclatur untergeordneter moralischer Bethätigungen, wie wir sie in den Inschriften der Fresken Giusto's gefunden haben, unter den letzten Dingen und den sieben Todstünden.

Das *Speculum historiale* enthält endlich die fortschreitende Erlösung des Menschengeschlechts, angeschaut in seiner Geschichte. Den sechs Tagen der Schöpfung entsprechen sechs Weltalter. Wie den Tagen der arbeitsvollen Woche die Ruhe des Sabbats folgt, so steht an ihrem Schlusse die Ankunft des Herrn, das jüngste Gericht und die neue Weltordnung. Damit schliesst in grandioser Perspective, unter den Posaunenklängen des Weltendes, diese gewaltige Gedankenepöe des Mittelalters.

Es ist des älteren Didron Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, dass in dem Gedankengange dieser grossen Encyklopädien der Schlüssel zu den ikonographischen Labyrinthen der Portalsculpturen an den gothischen Kathedralen Frankreichs, von Chartres, Rheims, Sens, Laon u. s. w. liege.¹ Für die Zeitgenossen waren sie die grossen, stets offenen Bilderbücher, in die wir uns erst wieder mühsam hineinbuchstabieren müssen. Dass ihr Gedankeninhalt uns nicht mehr ohne Weiteres verständlich ist, kann natürlich ihre Werthschätzung nicht beeinträchtigen; dazwischen liegen ja Renaissance und Reformation. Aber mit solcher Kraft und Anmuth so spröde Stoffe, so verblasste Allegorien der späten Antike bemeistert zu haben, wird immer einen Ruhmestitel der französischen Plastik des Mittelalters bilden, der ihren Leistungen den Anspruch gibt, zu den höchsten der Kunst überhaupt gezählt zu werden (Fig. 4, 5, 6, 7).

Didron hat an den Sculpturen der Kathedrale zu Chartres² das System dieser Darstellungen erläutert. Die mittlere Arkade der nördlichen Vorhalle entspricht ungefähr dem »*Speculum naturale*« des Vincentius: hier finden wir die sieben Tage der Weltschöpfung, die Zeichen des Himmels und die »Wunder« der Erde, d. i. das, was den Gegenstand der mittelalterlichen Bestiarien und der »*Merveilles*« bildet (vgl. Fig. 7; 36 Reliefs, ausserdem 75 Statuen). Die rechte Arcade (103 Statuen) kann man dem »*Speculum doctrinale*« vergleichen: ihr plastischer Schmuck hebt an mit dem Sündenfalle und der Vertreibung aus dem Paradiese, der ersten kümmerlichen Sorge der ersten Eltern um Brot und Kleidung, woran sich im Kreislaufe der Jahreszeiten die Beschäftigungen der Monate anschliessen; zur leiblichen Arbeit gesellt sich die geistige (hier durch vier Statuen: den Philosophen, Geometer, Maler und Arzt (?) dargestellt³), ein Thema, welches das Westportal im Weiteren ausführt. Dort finden wir die Künste mit ihren Vertretern (s. Fig. 5).⁴

Die linke Arcade der nördlichen Vorhalle zeigt dann die Gegenstände des »*Speculum morale*« (148 Statuen): die Tugenden im Kampfe gegen die Laster; aber nicht nur die alles umfassende Drei- und Vierheit der göttlichen und der Cardinaltugenden sondern das ganze, künstlich eingetheilte System der socialen, häuslichen, individuellen Tugenden (*Politica, Oeconomica, Monastica*).

Das Nord- und Südportal, ferner die südliche Vorhalle sind dann dem umfangreichsten Cyklus gewidmet, der genau dem »*Speculum historiale*« des Vincentius entspricht. In einer unermesslichen



Fig. 4. Die Philosophie. Kathedrale von Sens. (Nach Viollet-le-Duc.)

Die Portalsculpturen der gothischen Kathedralen Frankreichs.



Fig. 5. Die Grammatik, darunter Priscian. Kathedrale von Chartres. (Nach Viollet-le-Duc.)

Chartres.

¹ Statuaire des cathédrales de France, Ann. archéol. VI, p. 35; dazu: XIV, p. 25 (Rheims).

² Lassus, Duval, Didron, Monographie de la cathédrale de Chartres, Paris 1843; Bulteau, Description de la cathédrale de Chartres, Paris 1850; vgl. auch Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture II, p. 1.

³ Abgebildet bei Viollet, a. a. O., Fig. 16—19.

⁴ Viollet, a. a. O., p. 2.

Anzahl von Figuren (nach Didron's Zählung 1488 Statuen!) ist hier die ganze Geschichte (natürlich nur die biblische) von der Erschaffung Adams an durch die Zeit ante legem und ante gratiam bis zum Anbruche der gnadenreichen Zeit der Erlösung (sub gratia) abgehandelt, welche letztere durch das Leben Christi und Mariä sowie durch die Heiligen dargestellt ist. Den Schluss machen die letzten Dinge, Weltgericht und tausendjähriges Reich.



Fig. 6. Die Medicin.
Kathedrale von Laon.
(Nach Viollet-le-Duc.)

Die geistlichen
Schauspiele.

Der ideelle Zusammenhang dieser Plastik mit den geistlichen Schauspielen darf nicht übersehen werden. Die Gegenstände decken sich im Ganzen; auch die kolossale, Wochen in Anspruch nehmende Ausdehnung namentlich der englischen Passions-, Oster- und Weihnachtsspiele mit ihrer Unzahl von Acteuren erinnert an die zahllosen Statuen der Portale wie nicht minder an die riesigen Dimensionen der Encyclopädie des Vincentius.¹ Wie in der bildenden Kunst treten in den Mysterien zu den Ereignissen des Lebens Christi die vorher verkündenden Propheten und Sibyllen, die vordeutenden und typologischen Begebenheiten des alten Testaments hinzu. Besonders in den »Moralitäten« finden wir dann die Scharen der Tugenden, auch durch historische Exempel, wie in Giusto's Fresken, erläutert,² die Allegorien des Glücksrades, des Zeitrades, des Ditt von den drei Todten und drei Lebendigen, des Lebensbaumes, endlich historisch-moralische Stoffe, wie die »Milde des Trajan« u. a., alle gleichmässig der Literatur wie der bildenden Kunst angehörend.

Wichtiger ist vielleicht der formelle Zusammenhang. Man hat darüber gestritten, ob die gothischen Portalsculpturen von den Mysterien beeinflusst seien oder umgekehrt. Ich glaube aber nicht, dass dies die richtige Fassung des Problems ist. Neben einander hinlaufend, haben dramatische und bildende Kunst vielfache Berührungspunkte mit einander gemein; beide, tief im Leben des Volkes wurzelnd, sind gegenseitigen Einwirkungen leicht zugänglich gewesen. Gewiss sind Genre- und possenhafte Züge aus den Schauspielen in die bildende Kunst gedrungen; umgekehrt zeigt die Form der Mysterienbühne mit ihren drei Stockwerken: Paradies, Erde und Unterwelt über einander das charakteristische Gepräge der architektonisch gegliederten Bilderscomposition der Gothik. Wenn auf der Bühne zu höchst Gott Vater sass, in der Mitte das irdische Paradies sich aufthat und unten Satan über das Verderben der ersten Menschen rathschlugte, so war man dies Nebeneinander und Untereinander schon von der gleichzeitigen Plastik, vor Allem von den Kirchenthoren her gewohnt. Dort wie hier schreitet der Geist des Beschauers in Wahrheit:

Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.



Fig. 7. Die Dialektik (?)
darunter der Skio-
pode.
(Nach Viollet-le-Duc.)

Italien.
Die
Encyclopädien
des
Brunetto Latini.

In Italien bekommt diese encyclopädische Kunst, der Selbstständigkeit des Landes entsprechend, ein ganz anderes Aussehen. Auch Dante's Lehrer, Brunetto Latini, hat eine Encyclopädie: »Li livres dou Trésor«³ (vollendet 1284) geschrieben, in der damals auch in Italien üblichen Schriftsprache, dem Nordfranzösischen, woraus hervorgeht, dass das Werk in erster Linie für die gebildete Laienwelt bestimmt war. Aber für Italien, speciell für Toscana, sind die encyclopädischen Lehrgedichte charakteristisch, die in ihrer Sphäre genau dasselbe zu leisten unternehmen, was die bildende Kunst in den grossen scholastischen Cyklen

¹ Das »Speculum historiale« (in der Ausgabe der Benedictiner von Douay der IV. Band) enthält nicht weniger als 2668 Columnen in ziemlich engem Druck.

² In dem französischen Mysterium des heil. Fiacrius wird Judas durch die Desperatio erkannt. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Halle 1893, Bd. I, S. 458.

³ Ausgabe von Chabaille in den »Documents inédits etc.«, Sér. I, Paris 1863. Altitalienische Uebersetzung von Bono Giamboni.

anstrebt. Schon der eben genannte Brunetto hat im Volgare seiner Heimat eine versificirte Umarbeitung seines grossen Werkes hinterlassen, den »Tesoretto«.¹ Die allegorische Einkleidung ist, auch im Hinblick auf die »Divina Commedia«, merkwürdig genug. Der Dichter hört auf der Rückkehr von einer Gesandtschaft in Spanien die traurige Nachricht von der Vertreibung seiner Partei, der Guelfen, aus Florenz und verirrt sich, seinem Grame darüber nachhängend, in einem pfadlosen Walde bei Ronceval. Da begegnet er einer hohen Frau, die über alle Creaturen herrscht, — es ist die Natur — und empfängt von ihr Belehrung über die Dinge der sinnlichen und übersinnlichen Welt: über Gott und Engel, die Seele, die fünf Sinne, die vier Elemente und Temperamente, die sieben Planeten und zwölf Zeichen des Thierkreises; endlich sieht er das Wirken der Erde selbst, woran sich, nicht gerade geschickt, ein Abriss der Geographie, die »Mappa mundi«, schliesst. Dann kommt er zu den Palästen der vier Cardinaltugenden, wobei Anlass genommen wird, das System der allgemeinen und höfischen Ethik auseinanderzusetzen. Zum Schlusse sucht er noch die freien Künste auf: auf dem Gipfel des Berges Olymp angelangt, findet er einen ehrwürdigen Greis. Es ist Ptolemäus, der Astronom, der anhebt, ihn über seine Wissenschaft zu belehren. Hier bricht jedoch das Gedicht ab; es ist unvollendet geblieben.

Bildet dieses Poëm des Brunetto bei aller Formlosigkeit einen merkwürdigen Vorläufer der Commedia, so zeigen uns zwei andere Lehrgedichte, dass diese Art des didaktischen Epos auch über Dante hinaus in seiner nächsten Umgebung fort dauerte. Das erste rührt von einem Sohne des grossen Florentiners selbst her, dem aber das künstlerische Genie des Vaters nicht zum Erbtheile ward. Es ist das »Dottrinale« des Jacopo di Dante Alighieri, ein langweiliges, ledernes Product, das physische, moralische und politische Themata behandelt.² Das andere, gleichfalls ohne allegorische Einkleidung, ist die »Acerba« des Cecco d'Ascoli, jenes phantastischen armen Narren, der durch seine Polemik gegen Dante und sein unglückliches Ende eine tragikomische Berühmtheit erlangt hat.³ Die Acerba ist ein gereimter Tractat über Astronomie und Astrologie, über Tugenden und Laster und schliesst mit der mittelalterlichen Naturlehre, Bestiarium und Lapidarium, ab.

Was diese Pseudodichter stammelnd unternahmen, was die Riesenbauten der »Summa« des Thomas von Aquin und des »Speculum maius« des Vincentius in ihrer Sphäre der Abstraction zur Geltung brachten, nach wessen Gestaltung die Plastik der französischen Kathedralen in mächtiger Anspannung ihrer Kräfte rang, das ist dem titanischen Geiste Dante's gelungen. Vielleicht das gewaltigste Gedicht aller Zeiten, ist die »Divina Commedia« wie die gothische Kathedrale der höchste und vollendetste Ausdruck mittelalterlicher Kunst, vom Geiste der Antike, wiewohl in ihren tiefsten Wurzeln aus ihm hervorwachsend, so weit entfernt wie jene. Obwohl ihr Gegenstand ausschliesslich die jenseits der Sinne liegende Welt, ihr Grundton ein moralisch-politischer ist, so schliesst sie sich doch enge an jene grossen Encyclopädien in Schrift und Bild an. Der architektonische Bau der drei Reiche des Jenseits ist vollkommen und streng nach dem System der Scholastik aufgeführt; dieses starre Gerüst aber, dieses Pfeiler- und Strebewerk, das wie in dem Aussenbau einer gothischen Kirche mit seiner ganzen constructiven Strenge und Folgerichtigkeit hervortritt, zu einem lebendigen, organischen Kunstleibe zu gestalten, dazu bedurfte es allerdings der gigantischen Phantasie eines Dante oder der jahrhundertelangen Arbeit eines ganzen Volkes.

Im tiefsten Walde verborgen ist die Pforte der Hölle mit ihrer furchtbaren, in ihrem ehernen Klange so herrlichen Inschrift, durch die der Dichter, geführt von seinem Meister Virgil, dessen Gestalt das Mittelalter mit so eigenthümlichen Legenden umspinnen hat, in die schauerlichen Abgründe der Unterwelt eindringt (s. das Schema Fig. 8). Diese ist als amphitheatralisch gebauter, in Terrassen abgestufter Trichter gedacht, dessen Spitze im Mittelpunkte der Erde liegt, dort, wo Lucifer sich befindet, dessen Sturz vom Himmel diese gewaltige Höhlung hervorgebracht hat; ihr entspricht auf der ent-

Jacopo
Alighieri's
Dottrinale;
Cecco d'Ascoli
und
seine Acerba.

Die Divina
Commedia.

Aufbau
der drei Reiche.

¹ Ausgabe von Zannoni, Florenz 1824; vgl. Gaspari, Geschichte der ital. Literatur I.

² Gedruckt in der Raccolta di rime antiche toscane, Palermo 1817, vol. III.

³ Eine illustrierte Handschrift des XIV. Jahrhunderts befindet sich in der Wiener Hofbibliothek (Cod. 2608).

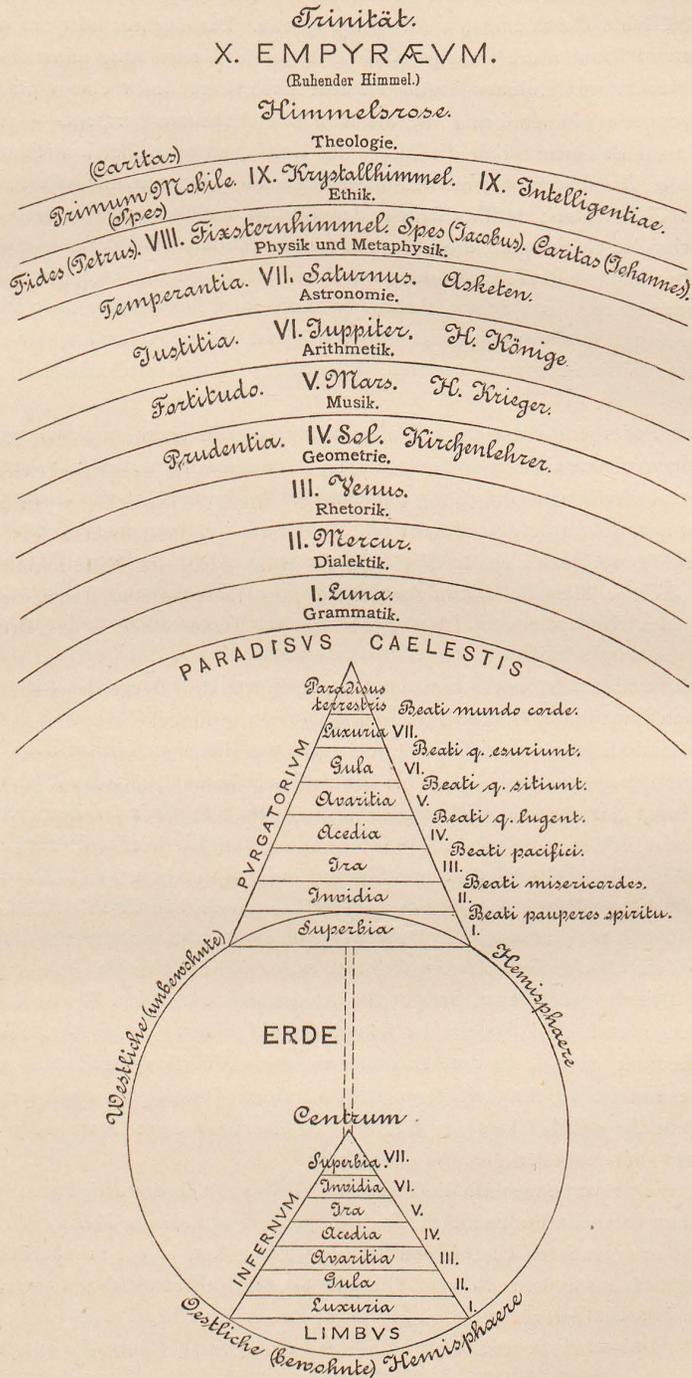


Fig. 8. Schema der drei Reiche des Jenseits nach Dante.

gegengesetzten (westlichen), unbewohnten, nur vom Meere bedeckten Hemisphäre der Inselberg des Purgatoriums, welcher durch die beim Engelsturze aus dem Erdinneren hervorgeschederten Massen entstanden ist. Die Tiefe dieses ungeheuern Abgrundes — Dante's Phantasie mag dabei von dem hohlen, brunnenartigen Innenraume des schiefen Thurmes von Pisa, aber auch von den ihm wohlbekanntnen Schrecknissen der Gebirgswelt angeregt sein — ist mit einem Chaos von Felstrümmern und Riffen erfüllt, über die schäumend und dröhnend die vier Höllenflüsse stürzen. Dieses mächtige poetische Gebilde ist nach einem wohlbekanntnen, hier sinnreich verwendeten System gegliedert, nach den sieben Todsünden, die sich nach dem von der katholischen Lehre festgesetzten Grade ihrer Schwere folgen.¹ So bilden die Sünden der Sinnlichkeit, Unkeuschheit und Völlerei, dann die der Habsucht die drei obersten Abtheilungen zunächst der Vorhölle, dem Limbus. Der Styx, in dem diejenigen, die der Trägheit (Acedia) ergeben waren, versenkt sind:

(Canto VII, v. 121—123: Fitti nel limo dicon: Tristi fummo
Nell'aër dolce che dal sol s'allegra
Portando dietro accidioso fummo),

trennt die untere Hölle von der oberen. Durch das Höllenschloss Dis mit den Ketzern, die Gott Gewalt angethan haben, führt der Weg zu dem Kreise, in dem die Ira gestraft wird. Es folgen die zehn »Malebolgen« der Invidia, in denen die Unredlichen aller Art ihr Schicksal finden. Der Schacht der drei Riesen führt endlich in den tiefsten Pfuhl der Hölle, wo das schwerste Laster, Superbia, die Hoffart, deren schwärzeste That der Verrath ist, gezüchtigt wird. Im Mittelpunkte der Erde steht die ungeheuerlich groteske Gestalt der dreigesichtigen, von Dante aus der französischen Kunst übernommenen höllischen Dreifaltigkeit, des Lucifer, der die drei Erzverräther: Judas, Brutus und Cassius, in seinen Mäulern zermalmt.

Aus dem Centrum der Erde geht nun der Weg aufwärts zum Berge des Fegefeuers. Mit sinnreicher Symbolik entsprechen seine sieben einzelnen Terrassen in umgekehrter Reihenfolge den Kreisen der Hölle, so dass im tiefsten die schwerste Sünde, die Superbia, gebüsst wird wie im höchsten die leichteste, die Luxuria. Dem entsprechend wird der Aufstieg immer leichter und müheloser; in jedem Kreise löscht der Engel eines der sieben P (Peccatum), das Zeichen der Todsünden, von der Stirne des Dichters, der die Hölle bis in ihren tiefsten Pfuhl durchwandelt hat und nun symbolisch an sich die Läuterung erfährt, die ihn würdig macht, ins Paradies einzudringen. Ebenso bedeutsam ist es, dass beim Uebergang von einem Ringe zum andern immer eine der sieben Seligpreisungen des Evangeliums erklingt, in engem Zusammenhange mit dem stufenweisen Fortschritte zum Stande der Gnade (Ira—Beati pacifici). Nicht weniger entspricht es der scholastischen Methode, dass beim Eintritt und beim Austritt aus jeder Abtheilung des Purgatoriums unter verschiedenen Formen: als Reliefs, in Geisterstimmen und Visionen, Beispiele aus der heiligen und profanen Geschichte vorgeführt werden, welche die entsprechende Tugend, das entgegengesetzte Laster erläutern. So zeigen die Reliefs an der Pforte des untersten Kreises der Superbia Exempel von Demuth: Mariä Verkündigung, David vor der Bundeslade und Michal, die Milde Trajans; später Bilder des Stolzes: den Fall Lucifers, Niobe, Saul's Tod, Arachne, Cyrus und Tomyris, den Brand Ilions u. s. w.

Den Gipfel des Purgatoriums bildet das irdische Paradies, in dem einst die ersten Eltern geweilt haben. Hier tritt dem von der Sünde gereinigten Dichter Beatrice entgegen, als Verkörperung der Theologie, im Triumphzug der Kirche, von den sieben Gaben des heil. Geistes, von den Tugenden, den 24 Aeltesten, den vier apokalyptischen Thieren der Evangelisten, den Verfassern der übrigen heiligen Bücher des Neuen Testaments begleitet.

Nun geht der Flug unter Beatricens Leitung empor nach den Gefilden des himmlischen Paradieses. Es ist eine der eigenthümlichsten Erfindungen Dante's, dass er den Seligen in den neun

¹ Vgl. v. Liliencron, Ueber den Inhalt der allgemeinen Bildung in der Zeit der Scholastik, Denkschriften der Münchener Akademie 1876, S. 29 und 45. Ein alter Stich nach Fra Angelico's »Jüngstem Gericht« (Passavant V, p. 71, n^o. 72) bestätigt durch seine Inschriften diese nicht immer genügend hervorgehobene Eintheilung der Hölle.

Sphären des ptolemäischen Weltsystems, die die Erde umkreisen, ihre Sitze anweist. Doch ist dies nur ein stufenweises Aufsteigen und Erkennen von Seiten der Seele des Himmelspilgers; denn alle Seligen sind, wiewohl gradweise, in sich vollkommen selig und im Emyreum der ewigen Gemeinschaft theilhaftig. Man erinnert sich der Apotheose am Schlusse von Goethe's »Faust«.

Es ist wieder ganz im Geiste der Scholastik, wenn die mittleren Himmel der Sonne, des Mars, des Jupiter und des Saturn den vier Cardinaltugenden entsprechen und in ihnen die Kirchenlehrer (Prudentia), die Glaubenshelden (Fortitudo), die gerechten Herrscher (Justitia) und die Asketen und heiligen Büsser (Temperantia) wohnen. Zugleich entsprechen die neun Himmel, wie Dante im Convito, diesem fortlaufenden Commentar seiner Canzonen, auseinandersetzt, den einzelnen Wissenschaften: Trivium, Quadrivium, Physik, Metaphysik und Ethik, während der ruhende Himmel die Theologie verkörpert. Im achten Himmel, dem der Fixsterne, treten dann nach einander Petrus, Jacobus und Johannes Ev. hervor, die den Dichter über die drei göttlichen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung, endlich der Liebe belehren. Jetzt erst ist der Dichter würdig, in den Krystallhimmel, das Primum mobile, das von den neun Intelligenzen der Engelchöre umgeschwungen wird, zu dringen und das himmlische Abbild des irdischen Weltsystems zu schauen. Dann erhebt sich das Gedicht zu seiner höchsten Höhe; im Emyreum, dem eigentlichen äussersten, ruhenden Himmel sieht Dante die Himmelsrose der Seligen, die Dreieinigkeit. In einem Blitze, der von dieser Lichtfülle ausgeht, wird dem Dichter die letzte höchste Offenbarung zu Theil, für die aber Worte nicht mehr ausreichen:

All' alta fantasia qui mancò possa;
Ma già volgea il mio disiro e il »velle«,
Si come ruota che igualmente è mossa
L'amor, che muove il Sole e l'altre stelle.

Die
Encyklopädie
als Gegenstand
der bildenden
Kunst.

Es ist aus dem Wesen der bildenden Kunst heraus begreiflich, dass sie nur zagen Schrittes, soweit es eben ihren Ausdrucksmitteln gemäss war, dieser gewaltigsten Schöpfung, die das Mittelalter überhaupt aufzuweisen hat, folgen konnte.

Wie die oben genannten encyklopädischen Dichtungen sämtlich von Toscanern herrühren, so finden wir auch die grossen Cyklen dieser Art fast ausschliesslich in Toscana, in dessen Hauptorten Florenz, Pisa und Siena zumal. Hier ward jene Dominikanerkunst gross, die der feinsinnige Hermann Hettner zuerst geschildert hat, ohne jedoch zu einer abschliessenden und befriedigenden Erklärung zu gelangen.

Die spanische
Kapelle.

Das Hauptwerk dieser eigenthümlichen Ordenskunst ist der berühmte Cappellone degli Spagnuoli im Kreuzgange von S^{ta} Maria Novella in Florenz. Auf den beiden einander gegenüberliegenden Seitenwänden ist gleichsam die »Vita contemplativa« und die »Vita activa« der Kirche, speciell des Dominikanerordens dargestellt; die Gemälde der darüber befindlichen Stüchappen des Gewölbes schlagen in bedeutsamer Weise den Grundton an, der in den mächtigen Accorden der Wandfresken weiterklingt. Deutet auf der rechten Seite die »Navicella«, das Schifflein Petri im Meeressturm, auf die streitende und triumphirende Kirche, so leitet auf der anderen, linken Seite das Pfingstfest, die Ausgiessung des heiligen Geistes, von dem alles Wissen stammt, die Darstellung der lehrenden Kirche ein.

Es entspricht dem Geiste und dem Selbstgefühl des Ordens, dass diese Darstellung in einem Triumph des grössten mittelalterlichen Theologen, des heil. Thomas, gipfelt. Der Heilige, ein aufgeschlagenes Buch mit den bedeutsamen Worten der Weisheit Salomonis 7, 7 haltend: »Optavi et datus est mihi sensus et invocavi et venit in me spiritus sapientiae et praeposui illam regnis et sedibus«, thront auf einer Kathedra, deren Giebel ein Medaillon mit dem Brustbilde der Sapientia (S^{ta} Sophia) mit Buch und Spiegel (wie in Padua) zeigt, während die beiden Zwickel darunter zwei Medaillons mit einem alten und einem jugendlichen Kopf aufweisen, vielleicht lediglich von decorativer Bedeutung. Zu den Füßen des Heiligen kauern drei Vertreter der von ihm in seiner »Summa contra gentiles« ver-

nichteten Ketzerei, nach Vasari gewöhnlich Arius, Sabellius und Averroës genannt.¹ Ueber seinem Haupte schweben, geflügelt, mit ihren Attributen, die sieben Tugenden (seltsamer Weise von den Erklärern verkannt): zuhöchst Caritas, darunter Fides und Spes, in der untersten Reihe die Cardinaltugenden. Rechts und links von dem Throne des heil. Lehrers sitzen die Verfasser derjenigen Bücher der Schrift, die Thomas commentirt hat; sie sind mit Namen bezeichnet: die vier Evangelisten, Paulus, Moses, David, Salomon, Hiob und Jesaias (Fig. 9).

Die untere Abtheilung des Frescos (Taf. VI und VII) bietet dem Erklärer viel grössere, ja unüberwindliche Schwierigkeiten. Von den vierzehn thronenden Frauengestalten sind uns zwar die sieben zur rechten Seite wohl bekannt: es sind die sieben freien Künste mit ihren gewöhnlichen Vertretern. Aber schon die Medaillons in den Giebeln ihrer Thronstühle haben bis jetzt keine Erklärung, kaum Beachtung gefunden; Hettner erwähnt sie nicht einmal. Ihre genaue Interpretation und die ikonographische Vergleichung belehrt uns aber, dass wir es hier mit den sieben Planeten zu thun haben. Ihre seltsam zu den antiken Namen stimmende, ganz mittelalterliche Auffassung darf nicht befremden. Ganz in derselben Weise finden wir sie auch auf anderen Denkmälern des XIV. Jahrhunderts dargestellt: auf den Grisailen im Chor der Eremiten von Padua² (von Guariento?), in der Sala della Ragione derselben Stadt, an den Capitälern des Dogenpalastes von Venedig, am Campanile von Florenz, endlich in den astronomischen Handschriften König Wenzels, die ich in einer früheren Abhandlung dieses Jahrbuches publicirt habe. Ich gebe im Folgenden eine kurze ikonographische Uebersicht; die Erklärung wird später, bei der Besprechung der Reliefs des Campanile gegeben werden.

Kunst.	Vertreter.	Medaillon.
Grammatik mit drei Kindern und der Eingangspforte der Wissenschaft.	Priscianus	Luna vor einer Brunnenschale(?).
Rhetorik mit Schriftrolle: <i>Mulceo dum loquor, vario vestita colore.</i>	Cicero	Venus mit Spiegel.
Dialektik mit Scorpion und Zweig.	Zeno? (Aristoteles?) (nach Vasari)	Mercur, schreibend.
Musik mit Handorgel.	Tubalkain	Sol (Dante: <i>Convito</i> II, 4: Mars) mit Stundenglas.
Astronomie mit Astrolabium.	Ptolémäus	Saturn mit Sichel und Schaufel.
Geometrie mit Winkelmass und Zirkel.	Euklid	Mars (Dante <i>ibid.</i> : Sol), Krieger mit Helm, Schild und Schwert.
Arithmetik mit Rechentafel.	Pythagoras	Juppiter, König mit Scepter.

¹ Vita di Taddeo Gaddi, Ed. Milanese I, p. 582. Die Figuren der besiegten Ketzer, schon durch die altchristlichen und byzantinischen Darstellungen der Concilien (vgl. meine Beiträge, S. 17) populär, kommen auch in den Fresken Giusto's vor. In den späteren Darstellungen des »Triumphes des heil. Thomas« ist bereits Averroës, der von Dante verehrte Lehrer, den wir in Padua an so hervorragender Stelle gefunden haben, der Typus des Erzketzers. So schon in Traini's Bild in Santa Caterina zu Pisa; so im Fresco des Filippino in Santa Maria sopra Minerva in Rom. In Benozzo Gozzoli's Tafelbild im Louvre (Nr. 1319, aus dem Dom von Pisa, Abbildung bei Rosini, *Storia delle pitture* II, p. 205 und *Archivio storico dell'arte* 1894, p. 245) vertritt Albert de Saint-Amour, der Widersacher der Mendicanten, seine Stelle.

² In Verbindung mit den Lebensaltern der beiden Geschlechter, ein Thema, das oft behandelt worden ist, noch von Hans Sachs. Vgl. übrigens die in Didron's »*Annales archéologiques*«, dieser reichen Fundgrube für derartige Studien, gegebene Ikonographie der Planeten (vol. XVII).

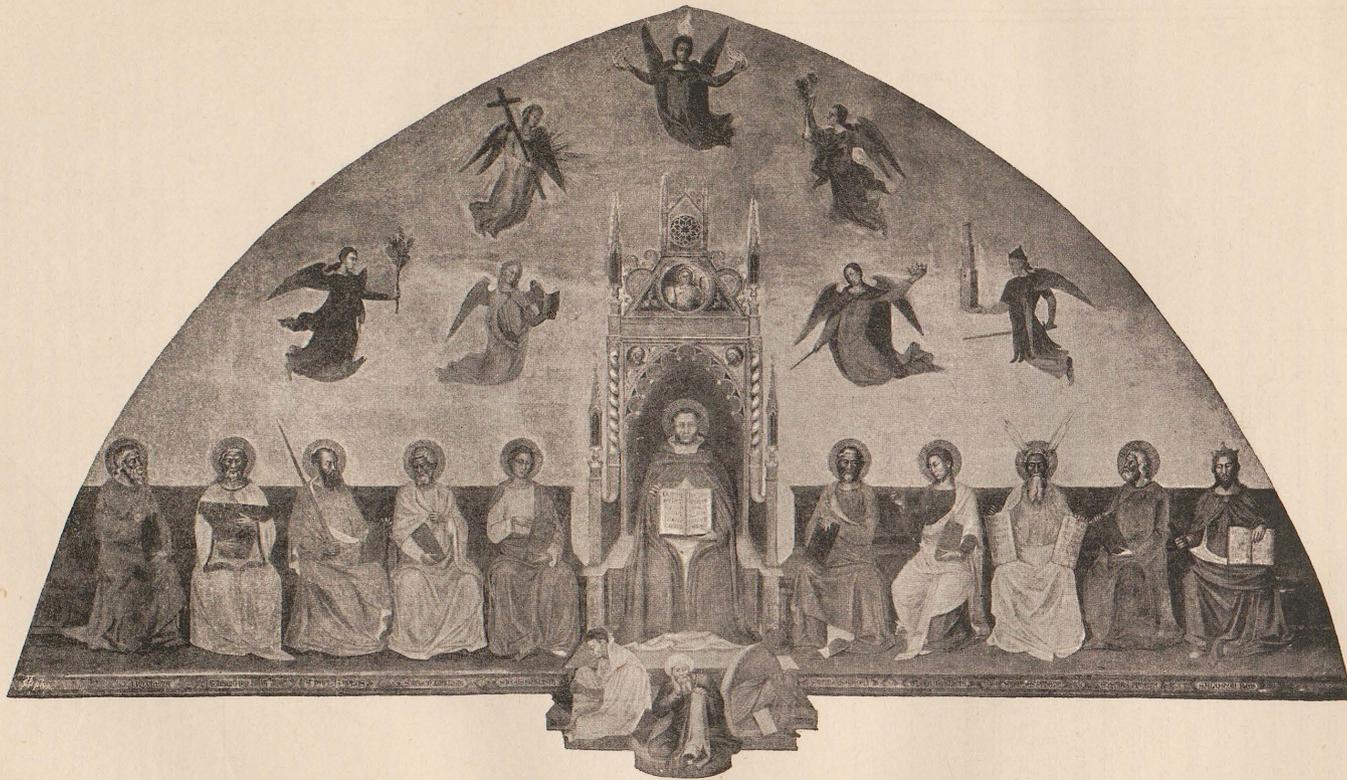
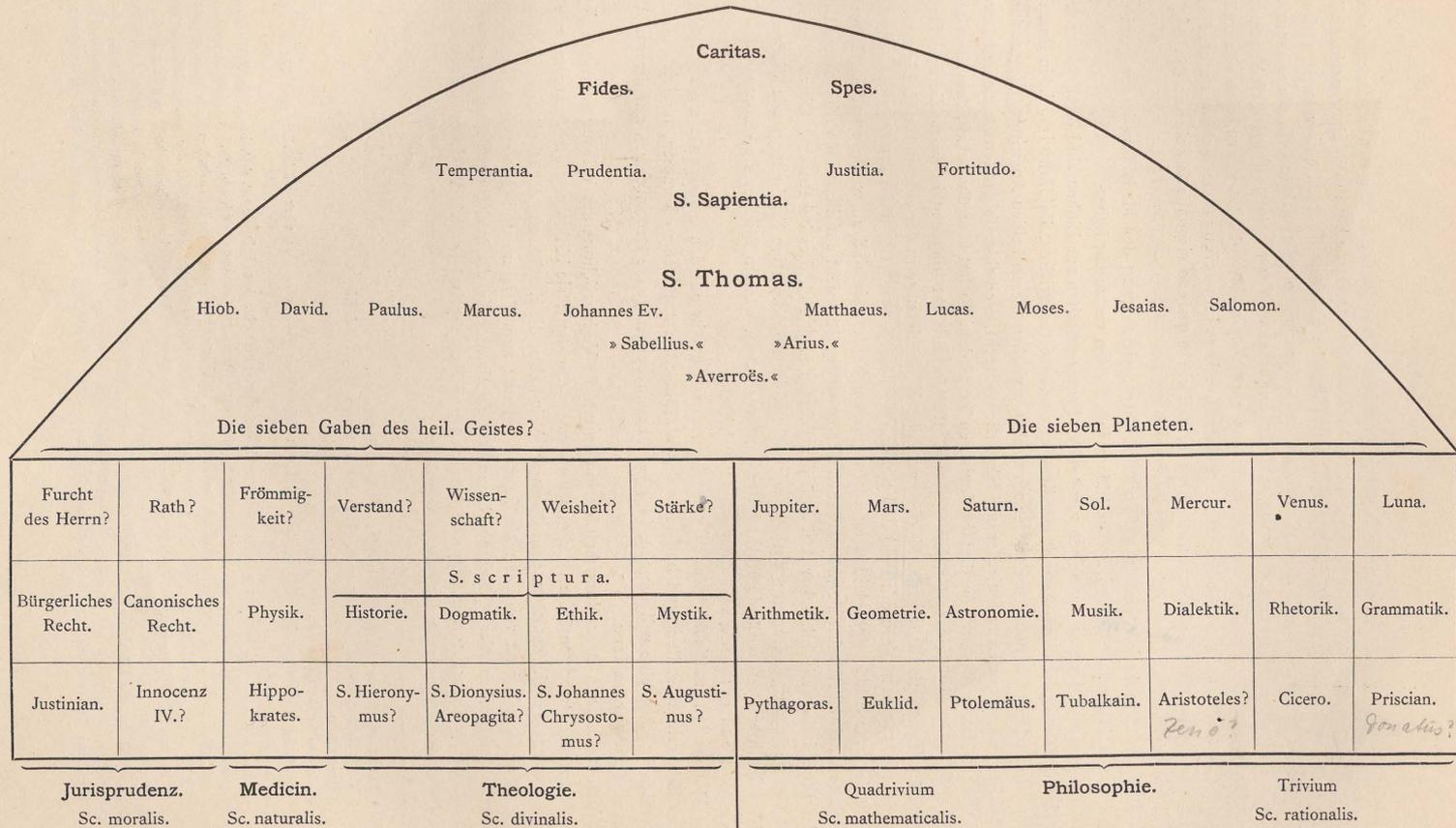


Fig. 9. Oberer Theil der Westwand der spanischen Kapelle in Florenz.

Ausgiessung des heil. Geistes.
(Am Gewölbe.)



Westwand der spanischen Kapelle.
(Uebersicht.)

Diese eigenthümliche Zusammenstellung der Planeten mit den sieben Künsten ist ein echt scholastischer Gedanke, der sich schon bei Alexander Neckam¹ findet; Dante hat ihn in einer merkwürdigen Stelle seines »Convito«² des Weiteren ausgeführt: »Siccome adunque di sopra è narrato (II, 4) li sette cieli, primi a noi, sono quelli delli pianeti, poi sono due cieli sopra questi, mobili, e uno sopra tutti quieto.³ Alli sette primi rispondono le sette scienze del trivio e del quadrivio, cioè gramatica, dialettica, rettorica, arismetica, musica, geometria e astrologia. All' ottava sfera, cioè alla stellata, risponde la scienza naturale che fisica si chiama, e la prima scienza che si chiama metafisica; alla nona sfera risponde la scienza morale, e al cielo quieto risponde la scienza divina, che è teologia appellata.«

Die vorhergehende Aufzählung (Tratt. II, 4) entspricht genau den Medaillons in der spanischen Kapelle; nur dass zwei Planeten, Sol und Mars, ihre Stellen vertauscht haben.

Ueber die Bedeutung der sieben thronenden Frauengestalten zur Linken sind die Erklärer schon seit alter Zeit uneinig. Vasari nennt sie die »Sette scienze teologiche«, Baldinucci⁴ sieht in ihnen die sieben Tugenden. Die neueren Erklärer schwanken zwischen diesen beiden Ansichten. Hettner nennt die beiden ersten Figuren canonisches und bürgerliches Recht, die beiden folgenden Oratio und Devotio und sieht in den drei letzten die drei theologischen Tugenden. Er hat aber übersehen, dass diese schon vorhanden sind, zu Häupten des heil. Thomas. Ruskin⁵ erblickt hingegen in ihnen die drei Hauptgebiete der Theologie: Dogmatik, Mystik und Polemik, die letztere in der eigenthümlich bizarren Gestalt der gewappneten Frau mit Pfeil und Bogen.

Alle diese Erklärungen leiden an einem grossen Fehler: sie sind zu wenig aus dem Geiste des Mittelalters heraus erdacht; sie nehmen auch alle zu wenig Rücksicht auf die noch vorhandenen Denkmäler literarischer wie bildlicher Art. Am deutlichsten zeigt sich dies bei Ruskin. Obwohl er nicht weit von der richtigen Deutung entfernt sein dürfte, ist eine derartige Eintheilung wie die von ihm beliebte in ihrer Systematik dem Mittelalter durchaus fremd, was ein Blick in die »Summa« des Thomas oder in andere theologische Encyclopädien lehrt.

Wir wollen im Nachfolgenden versuchen, uns ungefähr auf den Standpunkt eines mittelalterlichen Erklärers zu stellen, und hoffen, so der Wahrheit am nächsten zu kommen, obgleich nicht zu verhehlen ist, dass eine vollkommen, in allen Theilen befriedigende Deutung auch auf diesem Wege nicht erreicht werden kann.

Bei der ganzen Darstellung handelt es sich um die Verherrlichung des Wissens. In den sieben Schulkünsten der rechten Seite ist dieses keineswegs erschöpft; sie bilden nur die Vorstufen, wie die Magisterwürde der Universitäten zum Doctorat. Wir haben die Eintheilung der scholastischen Wissenschaft oben, bei Vincenz von Beauvais, kennen gelernt: zum Trivium und Quadrivium, der Scientia rationalis und mathematicalis, kommen hinzu die Scientia moralis, die in sich auch die Jurisprudenz begreift, die Scientia naturalis, Physik⁶ (Medicin) und Metaphysik,⁷ endlich die Scientia divinalis, die Theologie, der Schlussstein des ganzen Gewölbes.

¹ De naturis rerum ed. Wright, London 1863, L. II, cap. 183.

² Tratt. II, c. 4 und c. 14, Opp. min. ed. Fraticelli, Florenz 1857, vol. III.

³ Empyreum.

⁴ Florentiner Ausgabe von 1768, II, p. 74.

⁵ Mornings in Florence IV: The vaulted book, V: The Strait gate, geistreich aber willkürlich und bizarr, wie es schon die Art Ruskins ist.

⁶ Unter dieser ist bei Vincenz von Beauvais auch die theoretische Medicin (Spec. doctrinale, lib. XIV—XV) inbegriffen, während die Arzneikunst als praktische Kunst den »Artes mechanicae« (ibid. lib. XIII) angegliedert ist. Man erinnere sich, dass noch heute der Name »Physikus« einen Arzt bezeichnet und »fisica« im Italienischen auch Medicin bedeutet.

⁷ Es ist interessant zu hören, wie sich, mitten in der Renaissance, Girolamo Savonarola, der grosse Reformator des weltlichen Florenz, über das Verhältniss der Metaphysik, als höchster philosophischer Wissenschaft, zur Theologie ausspricht. De utilitate et divisione omnium scientiarum, citirt bei Villari, La storia di G. Savonarola, Firenze 1859, I, p. 96: »Die Metaphysik ist die Königin aller Wissenschaften. Aber das ist nur gesprochen, secundum naturalia; weil, christlich gesprochen, die wahre und einzige Wissenschaft die Theologie ist. Alle Anderen betrachten besondere Dinge unter besonderen Gesichtspunkten: sie allein betrachtet Alles unter einem allgemeinen Gesichtspunkte; sie ist darum die

Diese Eintheilung der Wissenschaften, in dem das System der Facultäten bereits deutlich erkennbar ist, hat sich bis in die neue Zeit hinein, bis zu den Anfängen der modernen Philosophie erhalten. Es lehrt dies unter Anderem eines der verbreitetsten und vielgelesenen encyclopädischen Handbücher, die »Margarita philosophica« des Gregorius Reisch. Ihr Titelbild im Strassburger Druck von 1504 (Fig. 10) gibt das ganze Programm. Die ersten sieben Bücher enthalten unverändert die alten freien Künste, denen die Physik (Buch VIII und IX, Titelbild: Erschaffung Evas) mit den Principien der Medicin (Buch X: De principiis animae sensitivae, Titelbild: eine Wochenstube), die Metaphysik (Buch XI: De principiis animae intellectivae, Titelbild: Paradies, Purgatorium, Höllenrachen), endlich die Philosophia moralis (Buch XII) folgen.

Wir werden also die übrigen, höheren Wissenschaften auf der rechten Seite suchen müssen. Schon äusserlich ist an ihnen eine Unterscheidung bemerklich. Vier¹ der ihnen zu Füssen sitzenden Männer haben Heiligenscheine. Sie werden also die Vertreter der theologischen Disciplinen sein. Von den drei anderen sind die beiden ersten als die Träger der höchsten irdischen Gewalten, des Papst- und des Kaiserthums, gekennzeichnet. Die gewöhnliche Deutung, dass hier das weltliche und das canonische Recht dargestellt sind, wird daher aufrecht erhalten werden dürfen; die Attribute der beiden allegorischen Gestalten sprechen dafür: die eine trägt die Krone und die Weltkugel mit den Namen der drei Erdtheile; die andere, wie die Fides der Ambraser Handschrift, das Modell einer Kirche. Die beiden Vertreter werden dann Papst Innocenz IV., der »Summus jurista« der Kirche, oder Gregor IX. (Vasari sagt: Clemens IV.) und Justinian,² kenntlich an der den Italienern damaliger Zeit wohlbekannten byzantinischen Tracht, sein.

Wir werden die beiden Rechte später noch auf den Wandgemälden eines norddeutschen Klosters finden. Der Scientia moralis, der Jurisprudenz, folgt die Scientia naturalis, die Physik oder Medicin, eine Scheibe haltend, auf der die Gestalt Gottes als Creator mundi, als Schöpfer der sichtbaren Erde erscheint, ähnlich wie auf den Medaillons mit den sieben Schöpfungstagen in den Bibelminiaturen dieser Zeit.³ Die Wahl dieses Attributes erklärt sich leicht, zumal wenn man sich der Eintheilung der Physik nach den sieben Schöpfungstagen in den mittelalterlichen Encyclopädien erinnert. Der zu Füssen seiner Wissenschaft sitzende Vertreter, eine ausdrucksvolle Gestalt, in einer Tracht, die wohl

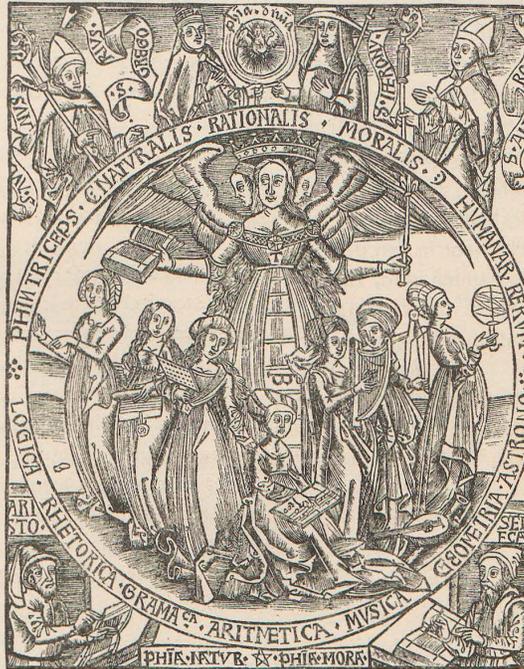


Fig. 10. Titelbild aus Reisch's »Margarita philosophica« (1504).

erste Wissenschaft, weil sie die Dinge in der ‚prima causa‘ ansieht. Deshalb genügt ihr nicht das natürliche Licht und sie bedarf des göttlichen Lichtes. Darum müssen vor dieser einen Wissenschaft alle anderen sich verdunkeln und ihr den Platz einräumen.«

¹ Da nach der Zahlenmystik des Mittelalters die Zahl Sieben in Drei und Vier aufzulösen ist, so verdient dieser Umstand, schon der Parallele zu Trivium und Quadrivium halber, Beachtung.

² Siehe oben den Cassone der Sammlung Wittgenstein.

³ Ein Beispiel (aus der Antwerpener Wenzelsbibel) abgebildet in diesem Jahrbuche, Bd. XIV, Taf. XXII.

das Costüm der antiken Philosophen wiedergeben soll, das Gewand über den Kopf gezogen, ist dann wohl Hippokrates (wie in der gleich zu erwähnenden Schrift des Honorius von Autun¹) oder Galenus.

Besondere Schwierigkeiten macht eine befriedigende Deutung der theologischen Disciplinen. Eine der modernen Anschauung entsprechende Systematik der Theologie fehlt durchaus im Mittelalter. Wir werden uns deshalb nach einer anderen Erklärung umsehen müssen.

Zwei Schriftchen, beide von angesehenen Theologen herrührend, kommen uns hier zu Hilfe. Das eine ist des Honorius von Autun (XII. Jahrh.) allegorische Reise der wahrheitsuchenden Seele: »De animae exilio et patria, alias de artibus«,² deren kurzes Programm das erste Capitel enthält. Die Verbannung bedeutet der Menschen Unwissenheit; denn seine wahre Heimat ist die Weisheit, zu der man durch die freien Künste wie durch ebenso viele Städte gelangt (exilium hominis ignorantia, patria est sapientia, ad quam per artes liberales veluti per totidem civitates pervenitur). Diese Städte werden nun im allegorischen Geschmack des Mittelalters beschrieben, mit den Weisen, die darin lehren. Nach den sieben Künsten (c. 2—8) folgt die Stadt der Physik (c. 9), der Mechanica (c. 10, die mechanischen Künste, durch Architektur, Plastik und Malerei vermehrt), der Oeconomica (c. 11, Staatslehre). Wie Dante auf seinem Fluge durch die neun Himmel, die er im Convito den Wissenschaften vergleicht, nach seinem Examen in den drei göttlichen Tugenden die letzten Geheimnisse der Theologie in ihrem Sitze, dem Empyreum, schaut, so endet auch hier die Reise im Palaste der Wissenschaft z. z., der heil. Schrift, und es heisst im Schlusscapitel (c. 12): »Also gelangt man nach Durchwanderung dieser Theile der Wissenschaft durch ebenso viele Städte zur heil. Schrift, gleichsam zur wahren Heimat der Seele, in der die höchste Weisheit herrscht. Diese heil. Schrift hat sich ein Haus erbaut, das auf den sieben Gaben des heil. Geistes wie auf sieben Säulen³ ruht und dessen Wände von dem vierfachen Sinne der heil. Schrift, nämlich dem historischen, allegorischen, tropologischen und anagogischen, gebildet werden.«

Diese wichtige Stelle findet eine willkommene Ergänzung durch ein Werkchen des heil. Bonaventura,⁴ des berühmten Schülers des heil. Franciscus. Schon der Titel »De reductione artium ad theologiam« deutet klar das Thema an. Bonaventura unterscheidet ein vierfaches Licht der Erkenntniss, das den menschlichen Geist zu erhellen bestimmt ist. Das erste (Forma artificialis) ist jenes der uns bereits bekannten sieben mechanischen Künste; das zweite (Forma naturalis) geht durch die fünf Sinne ein; das dritte (Forma intellectualis) ist jenes der Philosophie, der Wissenschaft in der gewöhnlichen scholastischen Eintheilung als: moralis, naturalis, mathematicalis und sermocinalis; das letzte und höchste (Forma salutaris) ist jenes der heiligen Schrift, die aber eine vierfache Auslegung zulässt.

Bonaventura schliesst daran folgende Betrachtung: »Alle Bücher der heil. Schrift enthalten ausser dem buchstäblichen (historischen) Sinn, der sich in den Worten darstellt, noch einen dreifachen geistigen Sinn, der unter den Buchstaben offenbar wird, nämlich: den allegorischen Sinn, durch den man erfährt, was über Gott sowie über die Menschheit zu glauben ist; zweitens den moralischen (tropologischen) Sinn, durch den man erfährt, wie man leben muss; drittens den mystischen (anagogischen) Sinn, durch den die Gesetze erkannt werden, nach welchen die Vereinigung des Menschen mit der Gottheit erfolgt. So führen auf diese drei Punkte die Grundlehren der Schrift zurück: die Geburt und Fleischwerdung des Logos, die Lebensführung und die Vereinigung der Seele mit Gott. Der erste Punkt geht den Glauben (Fides) an, der zweite die Tugenden (Mores), der dritte die Seligkeit, die das Ziel beider ist (Finis utriusque). Der erste ist Gegenstand des Studiums der Dogmatiker (Doctorum), der zweite der Prediger (Praedicatorum), der dritte der Mystiker (Contemplativorum). Die Lehre des heil. Augustinus wurzelt im ersten, die des heil. Gregor im zweiten,

¹ De animae exilio, c. 9.

² Gedruckt bei Pez, Thesaurus II, p. 228.

³ Ein oft gebrauchtes Gleichniss, das auf die Sprüche Salomonis 9, 1: »Die Weisheit baute ihr Haus und hieb sieben Säulen« zurückgeht.

⁴ Gedruckt in der Venezianer Ausgabe der Werke Bonaventura's, Bd. VI, p. 1—8.

die des heil. Dionysius (Areopagita) im dritten. Der heil. Anselm folgt dem heil. Augustin, der heil. Bernhard ist Nachfolger des heil. Gregor, Richard von St. Victor bevorzugte den heil. Dionys.¹

Diese beiden Stellen vermitteln uns vielleicht das Verständniss der vier die Theologie repräsentirenden Gestalten. Wir können in ihnen die vier Arten der von den Scholastikern auf das Spitzfindigste ausgebildeten Kunst der Schriftauslegung¹ sehen. Zuerst die historische Methode, als ernste Frauenfigur mit der Geberde ruhigen Vortrages; darunter der Uebersetzer der Vulgata, Hieronymus, kenntlich an seinem Cardinalshut.² Hierauf die dogmatische (allegorische) Exegese, mit einem Dreieck, wohl einem Symbol des höchsten Geheimnisses des Dogmas, der Trinität; zu ihren Füßen ein Heiliger, seine Feder prüfend, in seiner Tracht am ehesten an einen Evangelisten erinnernd (etwa Dionysius Areopagita, der athenische Philosoph?). Es folgt die moralische (tropologische) Exegese, vielleicht die anmuthigste Gestalt des ganzen Cyklus, ähnlich, wie Spes dargestellt wird, inbrünstig nach aufwärts sehend, wie eine Edeldame auf der behandschuhten Linken einen gezähmten Falken (jetzt verschwunden) tragend, vielleicht als Sinnbild der gezähmten wilden Triebe dieser Welt; zu ihren Füßen ein Weissbart, seine Feder schneidend, mit einer Schirmmütze, wie sie die Griechen trugen: wohl ein berühmter Prediger, etwa Johannes Chrysostomus.

Den Schluss bildet die Mystik (anagogische Exegese), in ganz eigenthümlicher Gestalt, ähnlich wie die schwebende Fortitudo oben, gerüstet, mit Kreuzhelm aber mit Pfeil und Bogen. Sollte sie diese eigenthümliche Tracht dem Amore des Trecento entlehnt haben, wie ihn Boccaccio in seiner »Amorosa visione« geschildert hat, jener göttlichen Liebe, mit deren Anrufung Dante jeden der drei Theile seines Gedichtes schliesst, die das höchste mystische Princip der Welt ist, die Ursache von Bewegung und Leben des ganzen Sternensystems:

»L' Amor che muove il sole e l'altre stelle«?

Als ihr Vertreter erscheint ein heiliger Bischof, vielleicht Augustinus, der Verfasser des Werkes: »De civitate Dei«.

Mit dieser Deutung ist die später zu erwähnende, von Schedel mitgetheilte Erläuterung des Gemäldes der Theologie in Brandenburg im Einklange. Nach einem Vergleiche der Theologie mit den drei Theilen der Philosophie, der Natur-, Geistes- und Moralphilosophie, heisst es weiter: »Unsere Philosophie aber, das heisst die theologische Wahrheit, umfasst dies Alles; denn sie lehrt Gott erkennen (d. i. Dogmatik), dem Teufel widerstehen (d. i. christliche Ethik) und den Werken der Liebe zu obliegen (d. i. Mystik).« Es ist daher beachtenswerth, dass sich jene drei Gestalten in ihrer Auffassung den drei höchsten göttlichen Tugenden nähern; ich erinnere daran, dass Dante im Fixsternhimmel von Petrus, Jacobus und Johannes über sie als den Inbegriff theologischen Wissens belehrt wird (Paradiso, c. 24—26).

Noch bleiben die Medaillons der Chorstühle dieser Seite zu erklären übrig. Sollten nicht unter diesen schwer zu deutenden Figuren die sieben Gaben des heil. Geistes verstanden sein, die das Haus der Weisheit tragen, wie in der mystischen Reise des Honorius? Bei Augustinus (De doctrina christiana II, p. 7) sind sie die sieben Grade, durch die man zur christlichen Weisheit aufsteigt, und Alexander Neckam stellt sie, was wohl zu beachten ist, mit den sieben Planeten zusammen.³ Doch kommen wir hier über die blosse Vermuthung nicht hinaus. Ich gebe eine kurze Beschreibung:

Medaillons
der Chorstühle.

¹ Ein einfaches Beispiel dieser vierfachen Auslegung der Schrift bringt Ficker, *Mitralis des Sicardus*, p. 47, aus Joh. Beletth bei: Jerusalem ist historisch die wirkliche Stadt, allegorisch die streitende Kirche, tropologisch (moralisch) die gläubige Seele, anagogisch (mystisch) das himmlische Jerusalem.

² Allerdings ist zu bemerken, dass auch in der Reihe der Philosophen der Vertreter der Dialektik einen ähnlichen Hut trägt.

³ De nat. rer. I, c. 7, ed. Wright: Saturn — donum sapientiae; Juppiter — d. intellectus; Sol — d. fortitudinis; Mars — d. consilii; Venus — d. scientiae; Mercur — d. pietatis; Luna — d. timoris dei. Thomas behandelt in seiner »Summa« (Ed. Patav. 1698, vol. III, qu. I, p. 141) die Dona mit den Beatitudines unter den sieben Haupttugenden. — Eine Darstellung der sieben Gaben des heil. Geistes — als gleichförmig gebildeter Frauengestalten — findet sich auf einer liturgischen Schlüssel in Xanten. Abbildung im Jahrbuche des Vereines der Alterthumsfreunde im Rheinlande, H. 75.

Wissenschaft.	Medaillon.	Die sieben Gaben.
Jus civile	Weibliche Gestalt, mit dem Ausdrucke der Demuth die Arme auf der Brust kreuzend	Timor Dei?
Jus canonicum	Mann, auf Münzen (?) in der Hand deutend	Consilium?
Physica	Mann, einem Bettler ein Almosen reichend	Pietas?
S. Scriptura	I. Weibliche Gestalt, fast wie eine Madonna des venezianischen Quattrocento, ein nacktes Kind vor sich haltend, eine Gruppe von sehr schöner Erfindung	Intellectus??
	II. Weibliche (?) Gestalt, die Hand erhebend	Scientia?
	III. Weibliche Gestalt, sich gegen einen herabschwebenden Kopf mit drei Gesichtern ¹ (?) wendend	Sapientia?
	IV. Gewappneter Mann	Fortitudo?

Geistiger Inhalt
des Fresco's
der spanischen
Kapelle.

Der geistige Inhalt des ganzen Frescos ist demnach, in kurze Worte gefasst, folgender (s. die Uebersicht auf S. 47). Alles Wissen ist im Grunde eine Emanation des heil. Geistes, wie sie sich am Pfingsttage an den Aposteln so wunderbar manifestirt hat. Wie Beatrice in der »Divina Commedia«, so erscheint hier Thomas von Aquino, der gewaltigste Lehrer des Mittelalters, als Verkörperung aller Wissenschaft überhaupt, die in der Gotteslehre ihren Gipfel hat. Deshalb zeigt sich auch über ihm das Bild der Divina sapientia und darum hält er das aufgeschlagene Buch mit den Worten Salomonis über die Weisheit. Aber ohne die Mitwirkung der sittlichen Kräfte, besonders der höchsten unter ihnen, der Liebe, ist alles Wissen nichts; wie Paulus sagt (1 Kor. 13. 1, 21): »Wenn ich mit Menschen- und Engelzungen redete und hätte die Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle; und wenn ich weissagen könnte und wüsste alle Geheimnisse, also dass ich Berge versetzte, und hätte die Liebe nicht, so wäre ich nichts,« und (ibid. 13): »Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die grösste unter ihnen.« Denn: »Gott ist die Liebe« (1. Ep. Joh. 8). Aber auch alles Wissen ist von Gott und in Gott und in seiner Offenbarung, der heil. Schrift, enthalten. Das ist die Scientia infusa nach Thomas' Ausdruck, der die Ketzer unterliegen müssen. Die wichtigsten Vertreter dieses unmittelbaren, nicht erworbenen Wissens aus dem alten und neuen Bunde, deren Schriften der grosse Dominikaner durch seinen Scharfsinn erhellt hat, sitzen deshalb zu beiden Seiten seines Thrones. Sie sind die Stützen und Quellen des Wissens, das, in seine einzelnen Theile zerlegt, wie es dem schwachen Menschengenosse erreichbar ist, als Scientia acquisita in der unteren Reihe erscheint. Es sind die vier Facultäten, die uns hier entgegentreten, von der ersten niedersten Schulkunst, der Grammatik, die an der Pforte des Wissens steht, bis zur höchsten, der Kunst der Schriftauslegung, zu welcher zu gelangen man aller übrigen Lehren bedarf. Zugleich ist dies der Gang des Studiums, wie Alexander Neckam am Schlusse seines versificirten Tractats: »De laudibus divinae sapientiae« von seiner Thätigkeit in St. Albans berichtet:²

»Hic artes studii docuique fideliter, inde
Accessit studio lectio sacra meo.
Audiui canones, Hippocratem cum Galieno
Jus civile mihi displicuisse neges.«

Es ist mir hier nicht möglich und es liegt meinem Gegenstande auch ferne, auf die schwierige Frage nach der Autorschaft dieser gewaltigen Fresken, die im Ganzen und im Detail zu den erhabensten und schönsten Schöpfungen des italienischen Mittelalters gehören, einzugehen. Jedenfalls sind sie in dem Kreise des Traini und Orcagna, der Meister des Campo Santo in Pisa, zu suchen.³

¹ Bekanntes Symbol der Trinität, anscheinend französischen Ursprungs, später namentlich in Toscana häufig und bis zum tridentinischen Concil gebraucht.

² In Wright's Ausgabe, p. 503.

³ Vgl. Supino, »Il trionfo della morte« im »Archivio storico dell' arte italiana« 1894, p. 21, dann das Schriftchen Trenta's, das unter dem gleichen Titel in Pisa 1895 erschienen ist.

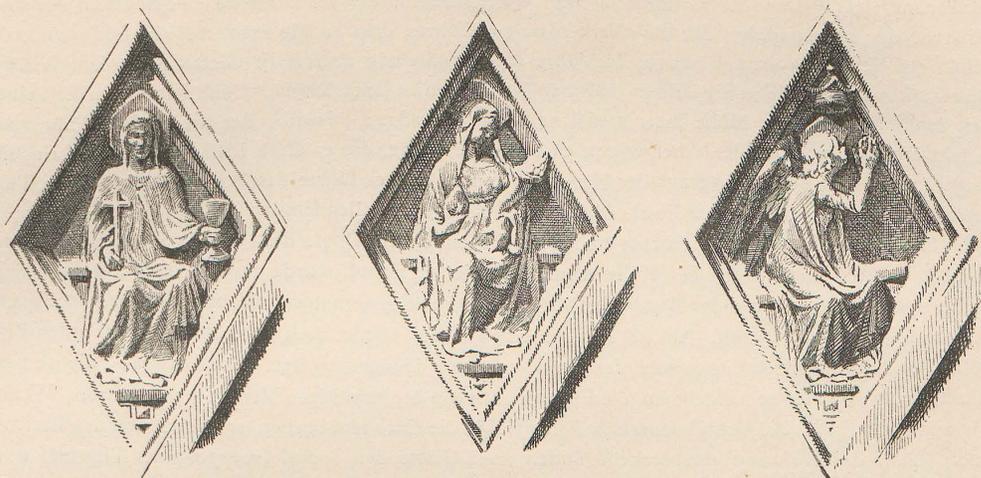


Fig. 11. Die drei göttlichen Tugenden. Campanile zu Florenz.
(Gezeichnet von Richard von Schneider.)

Den zweiten grossen Cyklus dieser Art auf toscanischem Boden bilden die Reliefs des Glockenthurmes von Santa Maria del Fiore, der Kathedrale von Florenz (s. die beigegebenen Umrisszeichnungen, Fig. 13—18). Ihr Grundgedanke ist, wiewohl im Ganzen einheitlich, doch lange nicht so streng durchgeführt wie in dem Fresco der spanischen Kapelle. Dies ist begreiflich, wenn man bedenkt, dass die Ausschmückung des Thurmes sehr langsam vor sich ging und die ersten Reliefs noch den Tagen Giotto's, die letzten aber schon dem Zeitalter Donatello's angehören.

Die Reliefs
des Campanile
zu Florenz.

Es ist jedoch höchst sonderbar, dass dieses bedeutende Sculpturwerk, das technisch und historisch wie auch inhaltlich des grössten Interesses würdig ist, an das sich nicht nur Giotto's grosser Name knüpft sondern auch die Kunde von Leistungen solch hervorragender Künstler wie des Andrea Pisano und des Luca della Robbia, bisher nur die oberflächlichste Schätzung und Beurtheilung erfahren hat. Wir werden weiter unten sehen, dass die landläufigen Deutungsversuche ebenso leichtfertig und willkürlich sind.

Es möge mir darum gestattet sein, wenigstens obenhin auf die Frage nach der Urheberschaft dieser Reliefs einzugehen. Ich verhehle mir die grossen Schwierigkeiten dieses Unterfangens nicht und bin selbst am allerweitesten davon entfernt, meine Bemerkungen als endgiltige Resultate anzusehen. Dazu kommt noch, dass die Prüfung der Originale an Ort und Stelle ungemein erschwert ist, sowohl durch das lebhafteste Getriebe, das aus dem Engpass der Via de' Calzajuoli heraus fortwährend den Thurm umbrandet und den Beschauer zu keiner Sammlung kommen lässt, als auch der Höhe wegen, in der namentlich die Reliefs der obern Reihe angebracht sind, so dass die Details nur dem bewaffneten Auge erkennbar werden.¹ Glücklicherweise helfen die trefflichen Photographien Alinari's wenigstens einigermassen diesem Mangel ab.

A. Nardini Despotti Mospignotti, dem wir so wichtige Aufschlüsse über die Baugeschichte von Santa Maria del Fiore verdanken, hat auch den Campanile in den Bereich seiner Studien gezogen.² Er geht von einer höchst wichtigen, bis dahin unbeachteten Stelle im 85. Gesang des »Centiloquio« von Antonio Pucci aus, die als Zeugnis eines Zeitgenossen die grösste Bedeutung hat. Der florentinische Volksdichter erzählt nämlich zum Jahre 1334: »In diesem Jahre, am neunzehnten Juli, wurde nach

Baugeschichte
des Campanile.

¹ Die Vertheilung der Reliefs geht aus der im Texte reproducirten schematischen Skizze des Sockels (Fig. 12) hervor.

² Il Campanile di Santa Maria del Fiore, Studi di A. N., Firenze, Torino, Roma, Loescher (Abdruck aus der »Rassegna Nazionale«, Anno VII).

Säuberung des Platzes der Grundstein zum Glockenthurm der Hauptkirche gelegt durch Meister Giotto, den feinen Maler, der das Werk soweit aufführte, dass er die ersten Reliefs daran mit schönem Stile machen konnte. Im Jahre sechsunddreissig aber starb Giotto nach dem Willen Gottes im Alter von siebenzig Jahren und man begrub ihn in jener Kirche. Dann leitete den Bau eine Zeit lang mit redlicher Mühe jener treffliche Meister Andrea Pisano, der die schöne Thür von S. Giovanni verfertigt hatte. Aber wegen einer Verbesserung, die er ohne Erfolg im Bau anbringen wollte, ward ihm die Leitung aus der Hand genommen und es führte das Werk Francesco di Talento weiter, bis man es liegen liess, um zuerst die Kirche zu vollenden.«¹

Mit dieser kurzen Baugeschichte stehen die Urkunden der Opera des Domes vollständig im Einklange. Giotto, damals auf der Höhe seines Ruhmes angelangt, wurde am 12. April 1334 von der Signoria zum Capomaestro des Dombaues, »in magistrum et gubernatorem laborerii et operis ecclesiae sanctae Reparatae«² erwählt. Am 28. Juli desselben Jahres wurde nach dem übereinstimmenden Berichte der florentinischen Chronisten der Grundstein des Thurmes gelegt: Giotto fiel also die gewiss schwere und langwierige Aufgabe zu, die Fundamentirung der gewaltigen Masse durchzuführen. Wenn wir nun hören,³ dass die Grundmauern 20 Ellen tief in die Erde hinabgehen, so werden wir den Bericht Pucci's ganz der Wahrheit entsprechend finden, dass Giotto den Sockel (»ceppo«) des Thurmes nur bis zu der Höhe der ersten Reliefreihe (11 florentinische Ellen) aufführen konnte; für 2¹/₂ Jahre — denn Giotto starb im Jänner 1336/37 — war das Arbeit genug, zumal für einen betagten Mann.

Dem grossen Maler folgte in der Bauleitung von Santa Reparata ein ausgezeichnete Bildhauer, Andrea Pisano von Pontedera, in Florenz wegen seiner vielbewunderten Erzthür des Baptisteriums sehr populär und angesehen. Er führte den Thurm bis zu dem Stockwerke, in dem die ersten Fenster sich öffnen, auf. Pucci deutet an, dass er eine Verbesserung eingeführt habe, die aber nicht den Beifall der Commission fand, weshalb ihm (gegen 1342) die Leitung entzogen und einem anderen, diesmal einem Baumeister von Fach, dem Francesco Talenti, übertragen wurde, welchem denn auch der Thurm seine heutige Gestalt verdankt. Talenti ist der eigentliche Schöpfer des herrlichen Gebäudes, nicht Giotto und nicht Andrea, eine Thatsache, deren Erkenntniss wir hauptsächlich Nardini zu danken haben, die aber curiöser Weise in Florenz seinerzeit viel böses Blut gemacht hat.

Nardini hat nämlich in der Opera des Domes zu Siena ein höchst wichtiges Document, Giotto's eigenen Entwurf für den Campanile, entdeckt,⁴ der uns die Sachlage mit einem Schlage klar macht. Der Thurm hat hier eine ganz andere Gestalt. Ueber dem Fusse des Sockels mit seinen Sechsecken, dem einzigen Theile des Entwurfes, der noch zu Giotto's Lebzeiten zur Ausführung gelangt ist, erheben sich fünf quadratische Stockwerke, die durch immer zahlreichere und mannigfaltigere Fenster durchbrochen werden,⁵ ein schon in der romanischen Baukunst altherkömmliches Motiv.

¹ Delizie degli Eruditi Toscani VI, 119 (Frey, Studien zu Giotto I, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlung VI, 114):

Nell' anno, a' di dicennove di luglio
Della chiesa maggiore il Campanile
Fondato fu, rompendo ogni cespuglio,
Per mastro Giotto, dipintor sottile,
Il qual condusse tanto il lavorio
Chè primi intagli fè con bello stile.
Nel trentasei, siccome piacque a Dio,
Giotto morì d'età di LXX anni
E'n quella chiesa poi si seppellio.

Poscia il condusse un pezzo con affanni
Quel solenne maestro Andrea Pisano
Che fè la bella porta a San Giovanni;
Ma per un lavorio che mosse vano,
Il qual si fece per miglioramento,
Il maestro gli fu tratto di mano.
E guidò poi Francesco di Talento,
Infinchè al tutto fu abbandonato
Per dar prima alla chiesa compimenti.

² Bekanntlich der alte volksthümliche Name des Domes.

³ Vasari, ed. Milanese I, 398.

⁴ Photographie von Lombardi in Siena. Was Frey in seiner Ausgabe des »Magliabecchianus« (Berlin 1892, S. 224) gegen Nardini vorgebracht hat, erscheint mir nicht stichhältig.

⁵ Derart, dass das erste Stockwerk nur eine durchbrochene Vierpassluke, das zweite ein einfaches Rundbogenfenster mit Masswerk, das dritte ein untertheiltes Spitzbogenfenster, das vierte und fünfte zwei, respective drei solche Fenster neben einander zeigen.

Ueber dem fünften Stockwerke setzt sich der Thurm in nordländischer Weise durch vier von Engeln bekrönte Eckfialen in einen achteckigen, von acht Fenstern durchbrochenen Helm um, der in eine schlanke, pyramidale Spitze ausläuft. So anmuthig das Detail und die Ornamente behandelt sind, grossen architektonischen Werth hat dieser Entwurf sicher nicht; er lässt Harmonie und logische Entwicklung der einzelnen Bauglieder vermissen und zeigt ein gewisses dilettantisches Gepräge. Es ist das nicht verwunderlich, wenn wir bedenken, dass Giotto als Greis noch ein so schwieriges, ihm als Maler völlig ungewohntes architektonisches Problem zu lösen unternahm. Eine alte Nachricht gibt uns in der That einen weiteren Fingerzeig. Ein anonymer Commentar zur »Divina Commedia«, gegen 1400 verfasst, berichtet: »Giotto entwarf und begann den marmorenen Glockenthurm von Santa Riparata zu Florenz, ein bedeutendes Werk von grossen Kosten. Aber er beging dabei zwei Fehler: einmal, dass er ihm kein genügendes Basament gab, dann, dass er ihn zu schlank machte. Dies nahm er sich dermassen zu Herzen, dass er, wie man sagt, davon krank wurde und starb.«¹

Schon der Zusatz »si dice« zeigt das Legendarische der Erzählung vom Tode Giotto's; die vorausgehende Stelle entspricht aber durchaus dem tatsächlichen Verhältnisse. Sie passt auch nur auf den Entwurf Giotto's, nicht auf den Thurm, wie er heute vor uns steht, der darum auch unmöglich das Werk des grossen Malers sein kann. Damit wird uns ferner auch die Stellung Andrea's und seine »Verbesserung« klar. Er hat dem Thurme einen höheren Sockel gegeben, indem er das untere Basament noch einmal, aber mit Rautenfeldern geschmückt, wiederholte und darüber noch das Stockwerk mit den Nischen anordnete, deren Figuren jedoch zum grössten Theile erst viel später, im Quattrocento, ausgeführt wurden. Vasari schreibt allerdings dem Andrea drei Statuen gegenüber der Misericordia (Südseite) zu.² Dann versuchte er eine lebendigere Gliederung des Thurmkörpers durch Lisenen herbeizuführen; diese laufen sich heute ganz unorganisch gegen das unterste Stockwerk mit den Fenstern zu todt. Es scheint nun diese nicht sehr glückliche Neuerung gewesen zu sein, die dem Andrea seine Stellung gekostet hat; sein Nachfolger Talenti hat sie denn auch fallen gelassen; er ist es, der den Thurm nach seinem eigenen neuen Entwurf von grösster architektonischer Schönheit (schon 1351) zu Ende geführt hat.³ Nur die Bekrönung ist erst am Ende des Trecento vollendet worden.

Die Ergebnisse der stilistischen Untersuchung der Reliefs, die sich um den Thurmsockel hinziehen, stehen hiemit im Einklange. Nur die Sechsecke in der unteren Reihe können allenfalls auf den Namen Giotto's Anspruch erheben, da er sie allein in seinem Entwurfe vorgesehen hat. In der That sagt schon Pucci ausdrücklich, dass Giotto die ersten Reliefs (i primi intagli) gefertigt habe. Dieses Zeugniß eines Zeitgenossen erweckt das günstigste Vorurtheil für eine sehr wichtige Nachricht Ghiberti's, zumal auch dieser Künstler noch dem Trecento nahesteht. Er äussert sich nämlich in seinem II. Commentar folgendermassen: »Giotto verdiente sich grosses Lob, da er in jeder Kunst sehr hervorragend war, auch in der Plastik. Die ersten Dinge⁴ an dem von ihm erbauten Campanile von Santa Reparata entwarf und bildete er mit eigener Hand. Zu meinen Zeiten

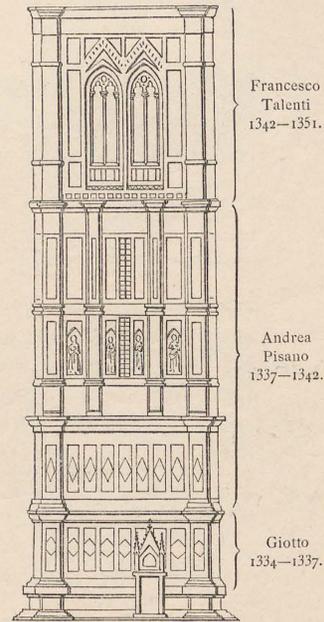


Fig. 12. Campanile zu Florenz.

(Schema des unteren Theiles.)

Stil der Reliefs.

¹ Die ganze Stelle über Giotto bei Vasari, ed. Milanesi I, p. 371, n. 1: »Compose et ordinò il campanile di marmo di Santa Riparata di Firenze, notabile campanile e di gran costo. Commissemi due errori: l'uno che non ebbe ceppo di piè, l'altro che fu stretto; possene tanto dolore al cuore, ch'egli si dice, ch'egli ne infermò et morissene.«

² Vasari, ed. Milanesi I, p. 488.

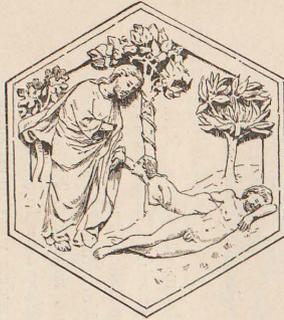
³ Nicht Taddeo Gaddi, wie Vasari sagt.

⁴ Dieser Ausdruck ist am natürlichsten auf die ersten Geschichten der »Genesis« zu beziehen, obwohl ihn Vasari siehe unten) anders auffasst.

Westseite.



1. Erschaffung Adams.



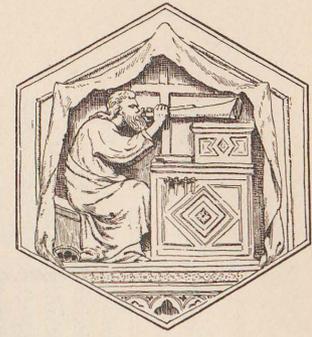
2. Erschaffung Evas.



3. Erste Arbeit.

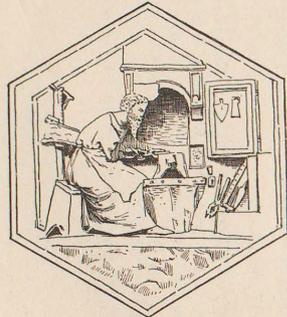


4. Jabal.

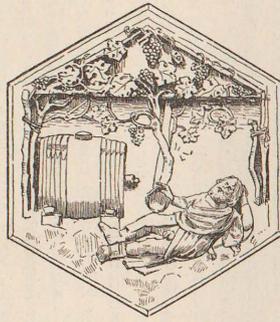


5. Jubal.

Südseite.



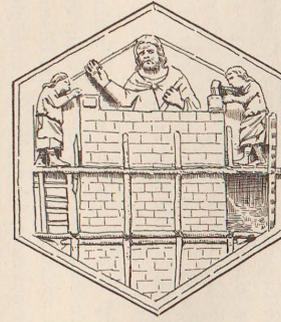
6. Tubalkain,



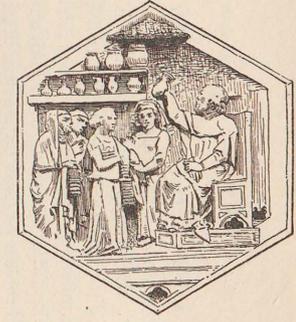
7. Noë.



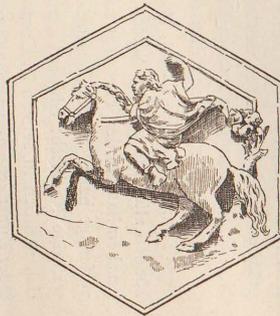
1. »Gionitus«.



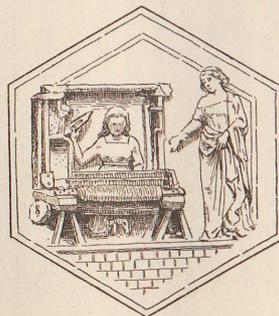
2. (I.) Armatura.



3. (II.) Medicina.



4. (III.) Venatio.



5. (IV.) Lanificium.



6. »Phoroneus«.

Westseite 1—6: Nach Entwürfen
Giotto's von einem Schüler (I.) des
Andrea Pisano.

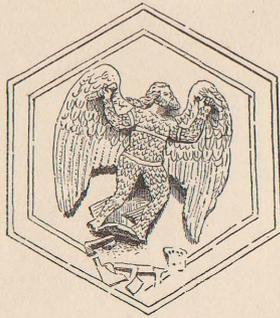
Westseite 7 } (n. Giotto) } II. Schüler
Südseite 1 } (n. A. Pisano) } des
Südseite 2 } } A. Pisano.

Südseite 3—7 }
Ostseite 1—4 } Andrea Pisano.
(s. Fig. 14)

Fig. 13. Die Reliefs des Campanile zu Florenz, untere Reihe.

(Gezeichnet von A. Mangold.)

THX



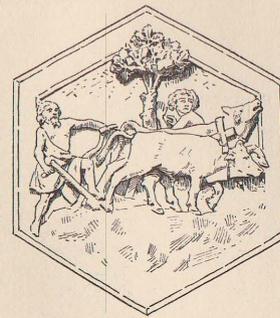
7. Daedalus.



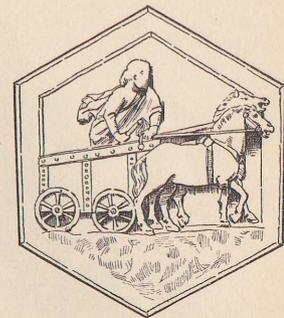
1. (V.) Navigatio.



2. Hercules.



3. (VI.) Agricultura.

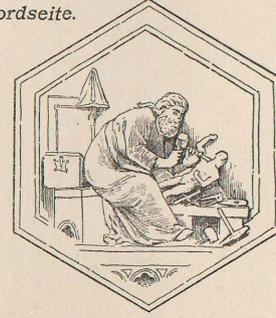


4. (VII.) Theatrica.

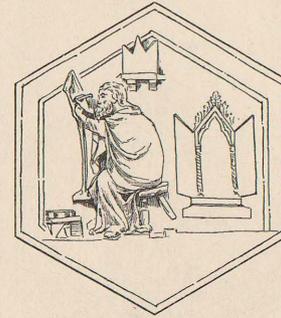
Nordseite.



5. Architektur.



1. Sculptur.



2. Malerei.



3. Priscian.



4. »Sophistae«.



5. Orpheus.



6. Euklid und Pythagoras.



7. Tubalkain.

Südseite 7 }
Ostseite 1—4 } Andrea Pisano.
(s. Fig. 13)

Ostseite 5 } nach Giotto,
Nordseite 1, 2 } vom I. Schüler (?)
Nordseite 3—6 und 7 (?): Luca della }
Robbia.

Fig. 14. Die Reliefs des Campanile zu Florenz, obere Reihe.

(Gezeichnet von A. Mangold.)

habe ich noch eigenhändige Vorzeichnungen von ihm zu jenen Geschichten von vor-
trefflicher Ausführung gesehen.«¹

Untere Reihe,
Westseite.

Die ersten sechs Reliefs der Westseite, wo der Cyklus beginnt, sind augenscheinlich von ein und derselben Hand. Sie gehören künstlerisch zu den bedeutendsten Stücken des ganzen Cyklus. Ihre Composition ist ganz in malerischem Geiste erdacht; man betrachte namentlich die treffliche Erfindung des den Zeltvorhang zurückschlagenden Jubal oder die Scenen aus der Geschichte der ersten Eltern mit ihren malerisch behandelten Baumhintergründen. Es unterliegt keinem Zweifel, zumal nach den ausdrücklichen Angaben Pucci's und Ghiberti's, dass uns hier Arbeiten nach Originalentwürfen Giotto's, die Ghiberti noch gesehen haben will, vorliegen. Schon darum sind sie des höchsten Interesses werth. Sind sie aber auch wirklich, wie Pucci anzudeuten scheint und Ghiberti ausdrücklich sagt, von Giotto's eigener Hand? Können wir in ihnen Zeugnisse dafür sehen, dass der grosse Maler auch ein grosser Bildhauer gewesen ist?

Es ist ausserordentlich schwierig, vielleicht unmöglich, diese Frage zu entscheiden. Wir haben sonst keinen einzigen Anhaltspunkt dafür, dass Giotto als Plastiker thätig gewesen ist. Obwohl er, wie die Maler jener Zeit überhaupt, mit den Elementen der erhabenen Arbeit vertraut gewesen sein wird, will es doch sonderbar erscheinen, dass er sich, ein hoher Sechziger, noch an eine so ungewohnte Aufgabe gewagt habe. Allerdings hat auch Pisanello erst in seiner letzten Lebenszeit damit begonnen, seine berühmten Medaillen zu giessen, deren Technik jedoch eine viel leichter zu handhabende ist. Auch standen Giotto nur mehr wenige kurze Jahre zur Verfügung und in den ersten Reliefs des Campanile offenbart sich eine völlig eingeschulte, mit den feinsten Effecten des Meissels vertraute Hand. Von dem charakteristischen Stil Giotto's ist in der Ausführung wenig zu verspüren. Dass die Arbeit viel naturalistischer, die Behandlung des Nackten viel fortgeschrittener ist als auf den Gemälden des Meisters, — man betrachte namentlich den Rücken des grabenden Adam oder den feinen Mädchenkörper der Eva bei ihrer Erschaffung, dann auch die lebendige Bildung der Hände — könnte man sich ja aus der günstigeren Stellung, in der sich die Sculptur zu allen Zeiten der Nachbildung der Natur gegenüber befunden hat, erklären. Immer ist sie gleichsam die Pfadfinderin der naturalistischen Malerei gewesen; welch' mächtige realistische Gestalten bildet nicht schon Giovanni Pisano an seiner Kanzel zu S. Andrea in Pistoja, wie den Engel des Matthäus oder gar die herrliche Figur des heil. Stephanus mit seinem wuchtigen Toscanerkopf? Aber an Orcagna's Relief am Tabernakel in Orsanmichele sehen wir, dass die Stileinheit zwischen den plastischen und malerischen Werken des Meisters wirklich vorhanden ist; obwohl dieser, bedeutend jünger, durch Andrea Pisano's Schule gegangen ist, stehen seine Reliefs in ihrer herben Strenge den Werken Giotto's viel näher als die unzweifelhaft nach Entwürfen des Meisters ausgeführten Reliefs des Campanile selbst. In ihnen macht sich eine gewisse

¹ Frey, Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's III (Ghiberti), S. 35: »Giotto meritò grandissima loda. Fu dignissimo in tutta d'arte, ancora nella arte statuaria. Le prime storie sono nello edificio, il quale da lui fu edificato, del campanile di Sancta Reparata; furono di sua mano scolpite e disegnate. Nella mia età vidi provvedimenti di sua mano di dette istorie, egregiissimamente disegnati. Fu perito nell' uno genere e nell' altro.« Vgl. damit Vasari, ed. Milanese I, p. 398 (V. di Giotto): »Continuandosi poi questa opera col detto modello, che fu di quella maniera tedesca che in quel tempo s'usava, disegnò Giotto tutte le storie che andavano nell' ornamento, e scomparsi di colori bianchi, neri, rossi il modello in tutti que' luoghi, dove avevano a andare le pietre e i fregi, con molta diligenza. Fu il circuito da basso, in giro, largo braccia cento, cioè braccia venticinque per ciascuna faccia, e l'altezza braccia cento quaranta quattro. E se è vero, che tengo per verissimo, quello che lasciò scritto Lorenzo di Cione Ghiberti, fece Giotto non solo il modello di questo campanile, ma di scultura ancora e di rilievo parte di quelle storie di marmo, dove sono i principii di tutte l'arti. E Lorenzo detto afferma aver veduto modelli di rilievo di man di Giotto, e particolarmente quelli di queste opere; la qual cosa si può credere agevolmente, essendo il disegno e l'invenzione il padre e la madre di tutte quest'arti, e non d'una sola.« In der ersten Auflage spricht Vasari nur von »due storiette di marmo«, deren Ausführung »nach Vieler Ansicht« auf Giotto zurückgehe, während andere wieder meinen: »solamente il disegno di tali storie essere di sua mano«. Schon damals waren also hierüber die Meinungen getheilt. Vasari's Verfahren ist überhaupt bemerkenswerth; er ist seiner Vorlage gegenüber höchst willkürlich verfahren. Aus den »provvedimenti« Ghiberti's macht er plastische Modelle. Auch sieht er in den beiden ersten Reliefs der Nordseite (Malerie und Plastik) Arbeiten Giotto's (V. di Lucca della Robbia, s. unten S. 63, Anm. 1). Vgl. auch Frey's Ausführungen in seiner Ausgabe des »Magliabecchianus XVII, 17,« Berlin 1892, S. 222, denen ich jedoch nur bedingter Weise zustimmen kann.

Weichheit und Milde der Formgebung geltend, die nichts mit Giotto gemein hat, wohl aber auf das Beste mit dem Stile jenes Bildhauers übereinstimmt, um den es sich damals allein in Florenz handelt, des Andrea Pisano. Auch das für ihn so charakteristische Motiv des über den vorschreitenden Fuss fallenden Gewandes (besonders deutlich am Engel, der dem Zacharius entgegentritt, an der Erzhür des Baptisteriums) findet sich hier, z. B. an der Figur Gottes bei der Erschaffung Adams.¹

Technisch steht diesen Reliefs der Westseite sehr nahe die geschlossene Reihe der Reliefs an der Südseite, vom dritten (Medicin) an, sowie derjenigen der Ostseite bis zu der Stelle, wo die Thür des Campanile eine Unterbrechung macht. Sie sind sämtlich, wie der übereinstimmende Stil schon bei flüchtiger Betrachtung zeigt, von einer Hand gearbeitet und zeigen, namentlich in der weichen Behandlung des Marmors, zumal im Nackten, grosse Verwandtschaft mit den Reliefs der Westseite. Die Technik ist aber hier eine fortgeschrittenere, freiere als bei den letzteren, bei denen die giotteske Vorlage doch hie und da durchblickt, so selbstständig sie auch, wie es scheint, in den Marmor übertragen worden ist. Die bauschige Draperie mit den flach, rundlich auslaufenden Falten ist natürlicher, weniger conventionell behandelt — man sehe namentlich das Gewand des urinbeschauenden Arztes. Ein ähnlicher Archaismus zeigt sich dort auch in der Behandlung des Auges, das in den Reliefs der Westseite auch bei ganz oder nahezu ins Profil gestellten Köpfen (besonders auffällig beim grabenden Adam) in alterthümlicher Weise mit mangelhafter Perspective erscheint, während es bei den Figuren dieser anderen Reliefs schon mit Verständniss scurzirt ist. Ein weiterer charakteristischer Unterschied liegt in der Behandlung des Haares. Auf den nach Giotto's Vorlagen gearbeiteten Reliefs sind Haar und Bart ziemlich flach, etwas schematisch dargestellt, die Strähne mit oberflächlich ritzendem Meissel angegeben; hier jedoch plastisch, in dichten Locken behandelt. Damit steht im Einklange eine gegen die Ostseite zu immer mehr zunehmende Verwendung des Bohrers in der Haarbehandlung (am auffälligsten beim Herkules und bei den Ruderern).

Süd-
und Ostseite.

Auch in der Composition der Scenen zeigt sich ein beträchtlicher Unterschied. An Stelle des malerisch concipirten Reliefs Giotto's ist ein rein plastisch gedachtes getreten: die Figuren, einzeln oder in sparsamer, übersichtlicher Gruppierung, stehen in einem Reliefplane.² Das Streben nach möglichst klarer und einfacher Composition, wodurch diese Reliefs an die edle Simplicität der altgriechischen Sculpturen erinnern, zeigt sich auch in der Behandlung des Hintergrundes. Das landschaftliche und sonstige Detail ist mit grösster Sparsamkeit angedeutet. Der Stein selbst, nicht geglättet sondern in seiner Rauheit belassen, gibt einen neutralen aber höchst lebendigen und wirkungsvollen Grund ab. Es ist dies ein fein berechnetes Verfahren, das allein dem Meister dieser Reliefs eigenthümlich ist; die plastische Wirkung wird dadurch ganz ausserordentlich verstärkt, da der Hintergrund in Folge seiner Unebenheiten dunkel erscheint und die aufgesetzten Figuren sich mit grosser Schärfe, in voller Beleuchtung von ihm abheben. Auch darin liegt ein technischer Fortschritt gegenüber den giottesken Reliefs, deren körperliche Wirkung, zumal in der Höhe, in der sie angebracht sind, sehr gering ist.

Die Vorzüge dieser Reliefs geben den Gedanken ein, dass wir es hier mit eigenhändigen Arbeiten des Andrea Pisano zu thun haben, was auch Ghiberti bestätigt.³ Dass sein Hauptwerk, die berühmte Erzhür von S. Giovanni, in ganz anderer, nicht so unmittelbar die Künstlerhand aufweisender Technik ausgeführt ist, erschwert die Vergleichung sehr; es mag damit zusammenhängen, dass sich der Künstler

¹ Die Uebereinstimmung mit der Formgebung an der Erzhür des Baptisteriums ist schon Vasari aufgefallen, der daraus in seiner pragmatisirenden Manier den Schluss gezogen hat, dass Andrea nach Entwürfen Giotto's gearbeitet habe. Vasari, ed. Milanese I, p. 487 (V. di A. Pisano): »Gli fu data a fare di bronzo una delle porte del tempio di San Giovanni, della quale aveva già fatto Giotto un disegno bellissimo.«

² Nur das 6. Relief der Südseite (die Ertheilung des Gesetzes) fällt etwas heraus. Sowohl die Detailbehandlung, namentlich der Haare, erinnert an die Reliefs der Westseite als auch die etwas alterthümliche Composition. Vielleicht hat auch hier noch ein Entwurf Giotto's vorgelegen.

³ Allerdings nur summarisch; Frey, a. a. O., S. 44: »Ancora vi sono intagliati grandissima parte di quelli, i quali furono trovatori dell'arti. Giotto si dice che scolpi le prime due storie« (siehe oben S. 58). Vasari, ed. Milanese I, p. 488 (A. Pisano): »(fece) . . . secondo il disegno di Giotto quelle figurette di marmo che sono per finimento della porta del campanile di Santa Maria del Fiore.«



1. Luna.



2. Mercur.



3. Venus.



4. Sol.



5. Mars.



6. Juppiter.



7. Saturn.

Fig. 15. Die Reliefs des Campanile zu Florenz, obere Reihe.

Westseite: Die sieben Planeten (Ill. Schüler Andrea Pisano's).

(Gezeichnet von A. Mangold.)



1. Fides.



2. Caritas.



3. Spes.



4. Prudentia.



5. Justitia.



6. Temperantia.



7. Fortitudo.

Fig. 16. Die Reliefs des Campanile zu Florenz, obere Reihe.
Südseite: Die sieben Tugenden (III. Schüler Andrea Pisano's).
(Gezeichnet von A. Mangold.)

in den Marmorreliefs des Campanile viel freier und fortgeschrittener zeigt. Aber dort wie hier finden wir die gleiche einfache, ruhige Composition, die feine Behandlung des Nackten (vgl. den Körper Christi bei der Taufe im Jordan), die anmuthigen, rundlichen Köpfchen, namentlich der Frauen (siehe die Tochter der Herodias) und vor Allem jene Andrea eigenthümliche, höchst anmuthige Behandlung der langen, feinen Frauengewänder, die ungegürtet an den Gestalten hinabfließen und die zarten Formen der jugendlichen Körper in reizender Weise andeuten; der ideale gothische Gewandstil ist hier mit einem selten anzutreffenden Schönheitssinn ausgebildet worden (vgl. Fig. 19). Auch der milde, ausgeglichene Realismus Andrea's tritt in den Marmorreliefs stärker hervor, so namentlich bei der Darstellung der Medicin, in dem trefflichen Porträtkopf des Arztes und in dem alten Weiblein, das mit seinem Tragkörbchen auf die Consultation wartet. Vortrefflich dem Leben abgelauscht sind auch die beiden Zugochsen vor dem Pfluge. In den zwei Reliefs des Reiters und der Frauen am Webstuhl erreicht Andrea eine schönheitsvolle Höhe des Stiles, die unwillkürlich an die attischen Grabreliefs erinnert.

Ist die Annahme berechtigt, dass die Reliefs der Süd- und Ostseite zum grössten Theile von Andrea's, des Bauleiters, eigener Hand nicht nur entworfen sondern auch ausgeführt sind, so müssen wir dann in den ersten sechs Reliefs der Westseite die Hand eines Gehilfen des Meisters erkennen, der sie nach Giotto's Entwürfen ausgeführt hat. Bis 1335 ist Andrea noch in nächster Nachbarschaft, am Baptisterium mit seiner Erzthür, beschäftigt; er wird auch kaum selbst eine so untergeordnete Arbeit übernommen haben. Bei dem Stande unserer bisherigen Kenntnisse von der trecentistischen Sculptur Toscana's ist es aussichtslos, hier wie im Folgenden nach den Künstlern zu forschen; vielleicht könnte man an Andrea's Sohn Nino denken, der nach Vasari's Aussage schon bei der Ausführung der Erzthür seinem Vater zur Seite gestanden ist.¹

Die
übrigen Reliefs
der
unteren Reihe.

Wir haben noch das letzte (7.) Relief der Westseite und die beiden ersten der Südseite zu untersuchen. Die »Trunkenheit Noës« ist in der Composition den übrigen Stücken dieser Seite durchaus verwandt; ihr liegt daher gewiss auch ein Entwurf Giotto's zu Grunde; die Ausführung zeigt jedoch eine weit schwächere Hand. Die plumpe, klobige Formengebung der Figuren dieser drei Reliefs überhaupt, namentlich die groben Extremitäten, die schweren Gewandformen, die Haarbehandlung, besonders auch die eigenthümliche Manier, den Bart bloß abbozzirt stehen zu lassen,² sind Eigenthümlichkeiten, die allen drei Reliefs gemein sind. Dem Relief der Architektur scheint mir bereits ein Entwurf Andrea's zu Grunde zu liegen.

Das letzte (5.) Relief der Ostseite und die beiden ersten, noch aus dem Trecento stammenden Reliefs der Nordseite mit den Vertretern der drei bildenden Künste scheinen mir dagegen eine Hand aufzuweisen, die mit den giottesken Reliefs der Westseite grosse Verwandtschaft zeigt, wenn sie nicht sogar dieselbe ist. Der schwere Faltenwurf, die Behandlung der Köpfe, der glatt polirte Hintergrund³ kehren da und dort wieder. Schon Vasari hat die beiden ersten Reliefs der Nordseite Giotto selbst zugeschrieben, die Worte Ghiberti's (s. die Anm. 1 auf S. 58) in seiner Weise auslegend, obwohl sie offenbar auf die Geschichten der ersten Eltern zu beziehen sind; alle drei Reliefs scheinen aber in der That auf Entwürfe des grossen Malers zurückzugehen.

Die Reliefs
Luca's
della Robbia.

An dieser, der Nordseite, blieb die Arbeit zunächst fast durch hundert Jahre liegen; erst am 30. Mai 1437 wurden dem Luca della Robbia die noch fehlenden fünf Reliefs für je 20 Goldgulden in Accord gegeben, wie aus den Urkunden des Domarchivs hervorgeht⁴ und schon Vasari zu berichten

¹ Vasari, ed. Milanesi I, p. 489: »Non tacerò che Andrea fu aiutato in far questa porta da Nino, suo figliuolo, che fu poi molto miglior maestro che il padre non era«, ein wohl übertriebenes Lob.

² Unvollendet scheint auch das Haar der jungen Frau in der Darstellung der Medicin zu sein; ich kann ferner nicht verschweigen, dass dieselbe Bartbehandlung auch bei der Halbfigur des Bischofs im oberen Stockwerk (Nordseite) wiederkehrt.

³ Im 5. Relief der Ostseite (der Architekt) ist der Grund jedoch übereinstimmend mit den Reliefs des Andrea behandelt; sollte dies nicht eine spätere Zuthat sein, der Einheitlichkeit der Wirkung wegen? Allerdings trennt die Thür dieses Stück von den übrigen. Man sieht, es sind schwierige Probleme, die der Forschung überall zu rathen geben.

⁴ Vasari, ed. Milanesi II, p. 169, Anm. 2. Der Wortlaut bei Frey, Il cod. Magliabechiano, S. 311: 2. Dec. 1438: »A Luca . . . fior. 30 per parte di pagamento di certti chonpassi . . . che s'anno a metere nel champanile«, 10. März 1438/39: » . . . fior. 60 d'oro sono per resto di fiorini 100 . . . per resto di pagamento di cinque storie di marmo per lui fatte e intagliate . . . le quali s'anno a metere nel chanpanile della parte di verso la chiesa per pregio di fior. 20 d'oro l'una.«

weiss;¹ 1440 waren sie bereits vollendet. Sie sind des grossen Thonbildners durchaus würdig: namentlich der schulhaltende Priscian, die disputirenden Philosophen und Orpheus, dem in der Waldeinsamkeit die Thiere lauschen, sind Werke von kräftiger Charakteristik, im realistischen Stil des Quattrocento. Das letzte (7.) Relief der Nordseite (Tubalkain) scheint mir von einer schwächeren Hand zu sein; es fällt auch durch die Grösse der Figur und dadurch, dass es ein bereits behandeltes Thema wieder aufnimmt, aus der Reihe der übrigen etwas heraus.

In den vier Rautenreihen des zweiten Sockelabsatzes, der, wie wir gesehen haben, erst von Andrea angeordnet worden ist, dürfen wir darum schon keine Entwürfe Giotto's mehr suchen.² Zwei in Technik und plastischer Empfindung durchaus verschiedene Künstler waren hier thätig. Einzelheiten, wie die charakteristische Behandlung des Gewandes, namentlich bei den Frauengestalten, die eigenthümliche Bildung der Mönchstonsur (vgl. den jungen Kerzenträger bei der Bestattung des Täuflers auf der Erzthür), der Löwenkopf unter dem Altarsacrament, der ganz ähnlich wie die bronzenen Ringhalter der Erzthür gearbeitet ist, zeigen, dass beide der Schule des Andrea Pisano angehören.³ Auch stimmen die Figuren der Tugenden vollkommen mit den gleichen Vorwürfen an Andrea's Erzthür überein, die Attribute, mitunter sogar die Stellungen sind bei beiden genau die gleichen.⁴ Doch zeigt sich zwischen beiden Künstlern eine bedeutende Verschiedenheit. Der eine, von dem bloß die sieben Sacramente an der Nordseite herrühren, zeichnet sich durch eine liebevolle, weiche Behandlung des Details aus, worin er Andrea sehr nahe steht; die Figur des jungen, die Absolution ertheilenden Priesters im Sacrament der Busse gehört zu dem Anmuthigsten, was die florentinische Plastik hervorgebracht hat; nicht minder gelungen ist der taufende Bettelmönch. Aber der Künstler hat nicht darauf geachtet, dass seine feinen, intimen Details in der Höhe, in welcher die Reliefs angebracht sind, — zudem in dem bösen Engpass zwischen Kirche und Thurm — fast vollständig verloren gehen. Der zweite Werkstattgenosse Andrea's, dem, wie ich glaube, alle drei übrigen Seiten mit den allegorischen Gestalten der Tugenden, Künste und Planeten angehören, hat seine Aufgabe mit richtigem Blicke gelöst. Seine Reliefs, namentlich die der Südseite, sind auf das Auge des untenstehenden Beschauers berechnet; dem entspricht eine kühne, mit derb-kräftigen, ja groben, bloß andeutenden Formen arbeitende Behandlungsweise, eine meisterhafte, fast impressionistisch zu nennende Abwägung von Licht und Schatten. Man sehe daraufhin nur das vorzüglich behandelte Gewand der Spes, die überhaupt vielleicht die beste Figur dieses Cyklus ist, an. In der Nähe gesehen, erscheint die Arbeit roh und plump; daher geben auch die vorzüglichen Alinari'schen Photographien von diesen Reliefs einen durchaus falschen Begriff. Mein verehrter Freund Richard von Schneider in Florenz hatte daher die Liebenswürdige, Aufnahmen der Reliefs an der Südseite anzufertigen, wofür ich ihm den herzlichsten Dank schuldig bin; diese vorzüglich gelungenen Zeichnungen, geben, obwohl unter höchst ungünstigen Bedingungen entworfen,⁵ die eigentlich künstlerische Wirkung viel wahrer und unmittelbarer wieder als die Photographie; ich konnte mir darum nicht versagen, die charakteristischsten unter ihnen hier vorzuführen (Fig. 11). Bekanntlich besteht ein ganz ähnliches Verhältniss wie zwischen

Obere Reihe
der Reliefs.

¹ Vasari, ed. Milanese (V. di Luca della Robbia): »... dove fece per lo campanile di quella chiesa cinque storiette di marmo, che sono da quella parte che è verso la chiesa (le quali mancavano, secondo il disegno di Giotto), accanto a quelle, dove sono le Scienze ed Arti, che già fece, come si è detto, Andrea Pisano. Nella prima, Luca fece Donato che insegna la grammatica; nella seconda, Platone ed Aristotile per la filosofia; nella terza, uno che suona il liuto per la musica; nella quarta, un Tolomeo per l'astrologia; e nella quinta, Euclide per la Geometria (sic). Le quali storie, per pulitezza, grazia e disegno, avanzarono d'assai le due fatte da Giotto, come ci disse; dove in una per la pittura Apelle dipigne, e nell'altra Fidia per la scultura lavora con lo scarpello.«

² Der Grund dieser Reliefs ist gleichmässig mit rautenförmigen, glasierten Ziegeln belegt.

³ Ghiberti (ed. Frey, S. 44) und nach ihm Vasari, ed. Milanese I, p. 488 (A. Pisano), schreiben sie sämmtlich dem Andrea selbst zu: »Fece nel Campanile in Firenze sette Opere della misericordia (sic), sette Virtù, sette Scienze, sette Pianeti.« Ebenso Vasari: ed intorno al medesimo campanile, in certe mandorle i sette Pianeti, le sette Virtù e le sette Opere della misericordia, di mezzo rilievo in figure piccole, che furono allora molto lodate.«

⁴ Nur hält Prudentia auf der Erzthür keinen Spiegel und Temperantia hat statt der Mischgefässe ein mit Riemen umwundenes Schwert. Die sechseckigen Nimben sind genau die gleichen, übrigens für die Tugenden herkömlich.

⁵ Von einem Fenster der gegenüberliegenden Misericordia aus; dadurch erklären sich einige kleine aber für den Gesamteindruck höchst unwesentliche Vershen.



1. Astronomie.



2. Musik.



3. Geometrie.



4. Grammatik.



5. Rhetorik.



6. Logik.

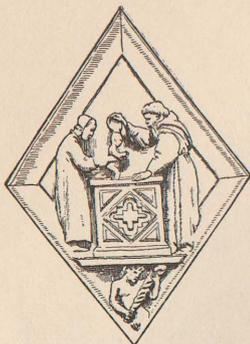


7. Arithmetik.

Fig. 17. Die Reliefs des Campanile zu Florenz, obere Reihe.

Ostseite: Die sieben freien Künste (Ill. Schüler Andrea Pisano's).

(Gezeichnet von A. Mangold.)



1. Taufe.



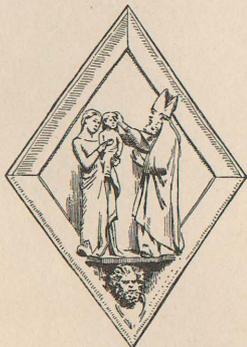
2. Busse.



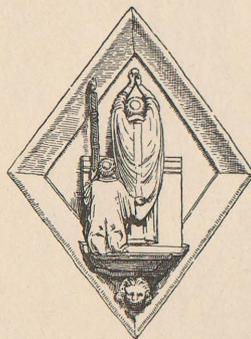
3. Ehe.



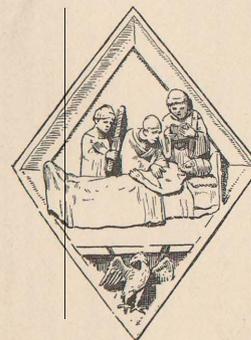
4. Priesterweihe
(darunter die Madonna).



5. Firmung.



6. Altarsacrament.



7. Letzte Oelung.

Fig. 18. Die Reliefs des Campanile zu Florenz, obere Reihe.
Nordseite: Die sieben Sacramente (IV. Schüler Andrea Pisano's).
(Gezeichnet von A. Mangold.)

den Werken dieser beiden Künstler des Campanile, deren jeder in seiner Art hervorragend ist, zwischen den berühmten Sängertribunen, die Luca della Robbia und Donatello für den Florentiner Dom verfertigt haben (jetzt in der Opera). Derselbe Donatello, der die Fernwirkung hier so gut zu beherrschen wusste, hat das gleiche Verfahren auch in seinem berühmten h. Marcus von Orsanmicchele angewendet; Vasari berichtet ausführlich darüber und spricht sich über diese Manier »in bozze« des Weiteren mit grossem Lobe aus.¹

Fassen wir das Gesagte noch einmal kurz zusammen, so ergibt sich, dass nicht nur die Ausführung sondern auch zum grössten Theile die Composition der Reliefs dem Andrea Pisano und seiner Schule angehört, von deren Können sie das beredteste Zeugniß ablegen. Aus der Baugeschichte des Thurmes erklärt es sich ferner, dass der Zusammenhang des im Wesentlichen einheitlichen Cyklus der unteren Sculpturen mit den später hinzugefügten oberen nur ein loser ist.

¹ Ed. Milanese II, p. 170. V. di Luca 'della Robbia (Pergamo des Luca): ... Donatello, che poi fece l'ornamento dell' altro organo, che è dirimpetto a questo, fece il suo con molto più giudizio e pratica che non aveva fatto Luca, come si dirà a luogo suo; per avere egli quell' opera condotta quasi tutta in bozze non finita pulitamente, acciocchè apparisse di lontano assai meglio, come fa, che quella di Luca: la quale, sebbene è fatta con buon disegno e diligenza, ella fa nondimeno con la sua politezza e finimento, che l'occhio per la lontananza la perde e non la scorge bene, come si fa quella di Donato quasi solamente abbozzata. Alla qual cosa deono molto avere avvertenza gli artefici; perciocchè la sperienza fa conoscere, che tutte le cose che vanno lontane, o siano pitture o siano sculture o qualsivoglia altra somigliante cosa, hanno più finezza e maggior forza se sono una bella bozza, che se sono finite: ed, oltrechè la lontananza fa quest' effetto, pare anche che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell' arte, si esprima il suo concetto in pochi colpi; e che, per contrario, lo stento e la troppa diligenza alcuna fiata toglia la forza ed il sapere a coloro, che non sanno mai levare le mani dall' opera che fanno etc.

Ibid. II, p. 403 (S. Marco): Questa figura fu da Donatello con tanto giudizio lavorata, che, essendo in terra, non conosciuta la bontà sua da chi non aveva giudizio, fu per non essere da consoli di quell' arte (der Linajuoli, die die Statue bestellt hatten) lasciata porre in opera, per il che disse Donato che gli lasciassero metterla su, che voleva mostrare, lavorando attorno, che un' altra figura e non più quella ritornerebbe. E così fatto, la turò per quindici giorni, e poi senza altrimenti averla tocca, la scoperse, riempiendo di meraviglia ognuno.



Fig. 19. Die Heimsuchung Mariae.

(Von Andrea Pisano's Erzthür des Baptisteriums zu Florenz.)

Die Deutung, die dieser grosse plastische Cyklus bisher gefunden hat, lässt im Ganzen wie im Detail sehr viel zu wünschen übrig. Fast in alle Handbücher (auch Schnaase) übergegangen ist die durchaus ungenügende und nachlässige Interpretation, die E. Förster in seinen »Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte« (Leipzig 1835, S. 155 ff.), nach älteren Florentiner Guiden brachte. John Ruskin, der geistreiche und capricciöse englische Kunstschriftsteller, hat zwar in seinen »Mornings in Florence« dem »Thurm des Schäfers« (»The shepherds tower«) ein ganzes Capitel gewidmet; so seltsam wie dieser Name sind aber auch mitunter seine Deutungen, die an demselben Grundübel leiden wie die meisten schöngeistigen Erklärungsversuche der »Schule von Athen«: sie sind nicht aus dem Geiste der Zeit heraus begriffen, nicht auf Kenntniss der monumentalen und literarischen Ueberlieferung begründet sondern individueller, wenn auch zuweilen geistvoller Willkür entsprungen.

Wir wollen im Folgenden zuerst die einzelnen Reliefs der Reihe nach in ihrem historischen Milieu betrachten und dann versuchen, uns den geistigen Inhalt des Ganzen klar zu machen. Wir beginnen mit der unteren, in Sechsecke gestellten Reihe der Reliefs an der westlichen, gegen das Baptisterium gekehrten Seite des Thurmes, wo dieses encyklopädische, in Stein gehauene Lehrgedicht mit den auf Giotto selbst zurückgehenden Darstellungen aus der Genesis anhebt.

Die einzelnen
Reliefs.

Untere Reihe.

Westseite.

1. Erschaffung Adams,
2. Erschaffung Evas und
3. die erste Arbeit der ersten Eltern auf Erden: Adam grabend und Eva spinnend (Fig. 20).

Das Verständniss dieser Darstellungen an diesem Orte vermitteln uns am besten die mittelalterlichen Kunsttractate. Schon Theophilus beginnt seine »*Schedula diversarum artium*« mit folgendem Exordium: »Wir lesen, dass im Beginne der Welterschöpfung der Mensch, nach dem Ebenbilde Gottes erschaffen und belebt von dem Hauche des göttlichen Odems, mit solcher Würde vor der übrigen Creatur ausgezeichnet worden sei, dass er, mit Vernunft begabt, ein Theilnehmer der Weisheit, des Rathes und Geistes der Gottheit zu werden bestimmt war und, mit freiem Willen ausgestattet, allein dem Willen seines Schöpfers gehorchen und dessen Gebote befolgen sollte. Obwohl er aber, elend durch die List des Teufels betrogen, wegen der Schuld seines Ungehorsams des Vorzuges der Unsterblichkeit verlustig ward, so hat er doch die Würde des Verstandes und des Wissens derart auf seine Nachkommenschaft übertragen, dass Jeder, der es sich angelegen sein lässt, gleichsam als rechtmässiger Erbe die Fähigkeit besitzt, jedwede Kunst und jegliches Wissen zu erwerben. Der Fleiss der Menschen hat diese Möglichkeit ausgebildet, wie es dem Nutzen und der Annehmlichkeit in ihren verschiedenen Formen entsprach, durch den Lauf der Zeiten hindurch bis zu den vorherbestimmten Tagen der christlichen Lehre. Und also geschah es, dass, was die göttliche Vorsehung zur Ehre und zum Preise ihres Namens bestimmte, die gläubige Menschheit in Gehorsam ausgeführt hat. Deshalb möge die fromme Demuth der Gläubigen nicht vernachlässigen, was emsiger Vorbedacht der Altvordern bis auf unsere Zeiten gebracht hat; das Erbtheil, das Gott dem Menschen zu Theil werden liess, möge dieser mit aller Hingebung umfassen und sich zu eigen machen.«

Und in ganz ähnlicher, den Reliefs noch mehr entsprechender Weise beginnt Cennino Cennini seinen »*Trattato della pittura*«:¹ »Im Anfange, als der Allmächtige Himmel und Erde schuf, machte er den Mann und das Weib nach seinem Ebenbilde, über aller Creatur stehend, und begabte sie mit jeglicher Tugend. Dann aber geschah es durch den Neid Lucifers, der mit seiner klugen Bosheit Eva antrieb, gegen Gottes Gebot zu sündigen, dass Eva Adam verführte. Daher erzürnte Gott wider Adam und liess ihn und seine Gefährtin durch den Engel aus dem Paradiese vertreiben und sprach zu ihnen: ,Weil Ihr dem Gebote Gottes widerstrebt habt, so werdet Ihr in Mühe und Drangsal Euer Leben ver-

¹ Ed. G. u. C. Milanese, Florenz 1859, Cap. I.

bringen.⁴ Also erkannte Adam seine Schuld; da er aber von Gott so reich begabt war, fand er, als unser aller Urvater, mit seinem Wissen und der Noth gehorchend, Mittel, von seiner Hände Arbeit zu leben. Und also begann er mit der Hacke, wie Eva mit dem Spinnrocken. Dann folgten viele nützliche Künste, eine von der anderen verschieden und von unterschiedlicher Wichtigkeit, da nicht alle gleich sein konnten.«



Fig. 20. Die Arbeit der ersten Eltern.

(Nach Giotto von einem Schüler Andrea Pisano's.)

4. Jabel, im Zelte sitzend, dessen Vorhang er zurückschlägt; draussen die Schafe. Er ist der erste Sesshafte auf Erden und der Erfinder der Viehzucht. Nach Gen. 4, 20: Von dem sind hergekommen, die in Hütten wohnten und Vieh zogen. Aehnlich Brunetto Latini im Trésor I, 20.

5. Jubal, der Vater der Geiger und Pfeifer, nach Gen. 4, 21, darum hier mit Zinken und Orgel unter einem Zelte dargestellt. Brunetto I, 20: Jubal, Jabals Bruder, war der erste Mensch, der Zithern, Orgeln und andere Instrumente erfand.

6. Tubalkain, der »Meister in allerlei Erz- und Eisenwerk« (Gen. 4, 22), der »erste Schmied der Welt« (Brunetto I, 20). Das Interieur der Schmiede sehr realistisch in seinen Details.

7. Noë, trunken in der Weinlaube bei einem Fasse liegend, als Erfinder der Zucht des Weinstockes, nach der bekannten Erzählung der Gen. 9, 20.

LAUREA SERTA GERIT SACRO IOVIS ALES IN ORE
 MAXIMILIANEIS IAM CELEBRATA SCOLIS

AQVILA DIVINA FABRICA SACRO DIVVS MAXIMI IMPERIALIS
 H VANA INVENTA



BVRGKMAIR HANC AQVILAM DEPINXERAT ARE IOHES
 ET CELTIS PVLHRAM TEXVIT HISTORIAM

ILLE NOVEN MVVIS SEPTENAS IVNXERAT ARTE S
 QVAS STUDIO PARILI DOCTA VIENA COLIT

Fig. 21. Holzschnitt H. Burgkmair's (Albertina).

Südseite (gegen die Misericordia).

1. »Gionitus«, der Erfinder der Astronomie nach der eigenthümlichen Stelle bei Brunetto Latini I, 21: »Noë zeugte einen anderen Sohn (ausser Sem, Cham und Japhet), der Gionitus hiess, und dieser herrschte über das Land Deritenta, welches an dem Flusse Euphrat gen Osten ist. Der war der erste Mensch, der die Sternkunde erfand und die Kenntniss des Laufes der Gestirne festsetzte.« Isidor (Orig. III, 16) nennt als Erfinder der Astronomie Abraham und Atlas. Das Relief zeigt einen sitzenden Mann mit astronomischen Instrumenten, über dem der Krystallhimmel, das Primum mobile mit Gott und den neun Engelchören der Intelligenzen,¹ dann der Zodiacus erscheinen.

Burgkmair's
Reichsadler.

2. »Armatura« (Arbeiter an einem Gerüst, oben der Bauleiter), die Kunst des Häuserbaues und der Geräthe, die erste der mechanischen Künste nach der scholastischen Eintheilung, deren Keim schon in einem Capitel von Augustinus' »Doctrina christiana« liegt.² Bei Isidor, auf den die weitere Ausführung des Gedankens zurückgeht, ist die Armatura mit der Architektur identisch (Orig. XIX, 6—15); sie bedeutet aber mehr die praktische Kunst nicht sowohl des Baumeisters als des Zimmermanns und Maurers. Daher erscheint der Architekt später auch auf einem eigenen Relief. Wie lange sich diese Darstellungen scholastischer Distinctionen gehalten haben, zeigt ausser den später zu beschreibenden Malereien der Prämonstratenser-Bibliothek in Brandenburg ein merkwürdiger Holzschnitt Burgkmair's (Passavant III, 281, 120), der auf ein Programm des Konrad Celtis zurückgeht (Fig. 21). Er ist eine Verherrlichung der Pflege von Kunst und Wissenschaft am Kaiserhofe Maximilians zu Wien.³ Der deutsche Reichsadler zeigt auf seiner Brust statt der sonst üblichen Wappen eine Darstellung der Philosophie; ihr zu Häupten ist der »Fons musarum« mit den neun nackten Musen sichtbar, unter ihr Quadrivium und Trivium sowie das Parisurtheil. Den sieben Tagen der Schöpfung, die in Medaillons die linke Seite einnehmen, sind ebenso die sieben Artes mechanicae entgegengesetzt. Die »Architectura« ist hier durch einen Zimmermeister vertreten.

3. Medicina, nicht eine Darstellung der Töpferei, wie gewöhnlich gesagt wird, sondern vielmehr der zweiten mechanischen Kunst, der Medicin, in ganz charakteristischer Weise: Der Arzt sitzt, in der einen Hand Handschuhe haltend, auf seinem Katheder und beseht ein Uringlas, das eine junge Frau gebracht hat; der Famulus deutet mit dem Daumen auf sie. Es braucht nicht erst an die Bilder der holländischen Kleinmeister des XVII. Jahrhunderts, eines Dou, Metsu, Mieris, erinnert zu werden, um sich die wichtige Rolle ins Gedächtniss zu rufen, die die Harnbeschauung in der alten Arzneikunst spielte. Von der anderen Seite nähern sich Frauen, in Strohgeflechten andere Gläser tragend. Hinter ihnen ein Gestell mit Apothekergefässen. Eine ähnliche Darstellung werden wir noch in Brandenburg finden; auch unter den Portalstatuen der Münster von Laon (s. o. Fig. 6) und Freiburg im Breisgau⁴ erscheint die Medicina mit dem Uringlase. Auf Burgkmair's Holzschnitt ist die lateinische Küche durch die häusliche (ars coquinaria) ersetzt.

4. Venatio (dritte Ars mechanica), ein Reiter auf sprengendem Pferde, das er mit der Geißel antreibt (die »Equitatio« bei Isidor XX, 16.) Auf Burgkmair's Holzschnitt findet sich die »Milicia vena(tio)«, das rittermässige Waidwerk mit Ross, Hund und Falken, das auch in Brandenburg dargestellt war.

¹ Die Cherubim sind merkwürdiger Weise bärtig gebildet.

² De doctr. christ. II, 30: Artium etiam ceterarum quibus aliquid fabricatur, vel quod remaneat post operationem artificis ab illo effectum, sicut domus et scamnum et vas aliquod, atque alia huiusmodi; vel quae ministerium quoddam exhibent operanti deo, sicut medicina et agricultura et gubernatio; vel quarum omnis effectus est actio, sicut saltationum et cursuum et luctaminum.

³

Burgkmair hanc aquilam depinxerat arte Johannes
Et Celtis pulchram texuit historiam.
Ille novem musis septenas iunxerat artes,
Quas studio parili docta Viena colit.

⁴ Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture II, p. 10.

5. Lanificium (vierte Ars mechanica, Isidor XIX, 20—33), zwei Frauen am Webstuhl (Fig. 22); ebenso in Brandenburg und bei Burgkmair. Nach Vincenz von Beauvais, Spec. hist. I, 57, ist Noëma, Lamech's Tochter, die Erfinderin der Weberei. Das Relief gehört wie das vorhergehende und das folgende des Ackerbaues, zu den schönsten Schöpfungen Andrea Pisano's und der italienischen Plastik überhaupt. In seinem feinen Liniengefühl, in dem Adel der klaren Composition steht es den besten attischen Grabreliefs nicht nach, an deren stilistische Auffassung es in frappanter Weise erinnert.

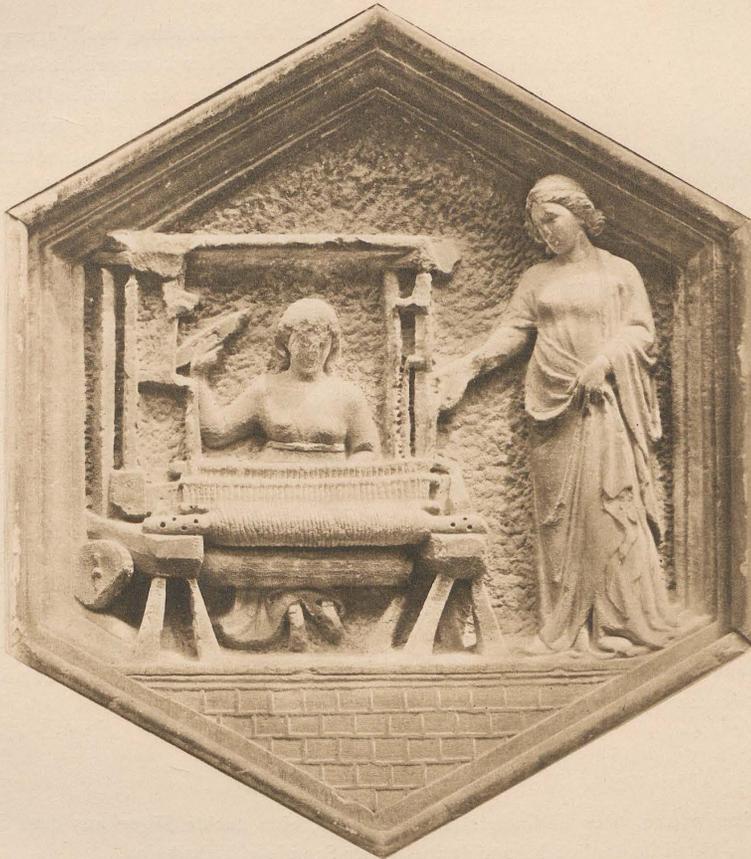


Fig. 22. Die Weberei.
(Relief von Andrea Pisano.)

6. »Phoroneus«, nach Isidor V, 1, welchem Brunetto I, 17 folgt, der Erfinder von Gesetz und Ordnung, hier in der für solche Darstellungen üblichen Weise vorgeführt.

7. Daedalus, der Ahnherr der Künstler, am Leibe befiedert, mit künstlichen Flügeln, die Füße durch eine Art Fallschirm(?) verbunden (bei Isidor XIX, 8 erwähnt: In fabricis parietum atque tectorum Graeci inventorem Daedalum asserunt. Iste enim primus didicisse fabricam a Minerva dicitur).

Ostseite (gegen die Piazza del Duomo).

1. Navigatio (fünfte Ars mechanica, Isidor XIX, 1—5). Brandenburg. Bei Burgkmair als Mercatura bezeichnet.

2. Hercules und Cacus (?). Die Säuberung der Erde von den Ungeheuern, als Grundbedingung für friedliches Culturleben. Hercules ist rein antik gebildet,¹ wie schon von Giovanni Pisano an der Domkanzel zu Pisa und ähnlich in der merkwürdigen grossen Miniatur des Lobgedichtes auf König Robert in der Ambraser Sammlung (Fig. 23).



Fig. 23. Hercules.

(Aus dem Panegyricus auf König Robert, Wien.)

3. Agricultura (sechste Ars mechanica). Bei Isidor heisst der Erfinder des Ackerbaues »Homogirus« (Orig. XVII, 1: Primum ad aratrum boves iunxisse ferunt quendam privatum hominem et fulminatam, nomine Homogirum).

4. Theatrica, wohl nicht die »Erfindung des Wagens« sondern die noch fehlende siebente Ars mechanica, der kümmerliche Rest, der sich von der Kunde der glänzenden Schauspiele des antiken Hippodroms und Amphitheaters in Isidors Wörterbuch (XVIII, 15—68) gerettet hat und von da sonderbarer Weise in die Scholastik hinübergewandert ist (bei Vincentius, Spec. doctr. XI, 92). In den Brandenburger Malereien sind es schon höfische Belustigungen, die im Bilde der »Theatrica« die alte Arena ersetzen. Bei Burgkmair sind diese durch die zeitgemässere »Metallaria«, die Schmiedekunst, ersetzt worden.

Der unbehilfliche Karren des Reliefs soll wohl die Biga der alten Rennbahn vorstellen.

Da sich an dieser Seite die Thür befindet, so folgt nur noch ein Relief oder vielmehr es gehören inhaltlich wie stilistisch die ersten zwei Reliefs der folgenden Seite noch zu der eben besprochenen Reihe, die sie abschliessen.

5. Architectura, nicht ein Geometer sondern der Architekt, der mit dem Zirkel einen Grundriss entwirft. Die Architektur bildet mit ihren Schwesterkünsten, der Sculptur und Malerei, einen Anhang der mechanischen Künste.² Bei Honorius von Autun sind sie darum auch im Hause der Mechanica untergebracht. De animae exilio, cap. 10: Haec (mechanica) docet viantes omne opus metallorum, lignorum, marmorum, insuper picturas, sculpturas et omnes artes quae manibus fiunt. Haec turrin Nemroth extruxit, haec templum Salomonis construxit. Haec arcam Noë et omnia moenia totius orbis instituit et varias texturas vestium docuit (i. e. lanificium).

Nordseite (gegen den Dom).

1. (6.) Sculptura. Der Bildhauer bei der Arbeit, eine nackte Figur aus dem Stein herausarbeitend. Das Detail ist ähnlich behandelt wie in der Schmiede Tubalkains.

2. (7.) Pictura. Der Maler vor der Staffelei. Die Vertreter der drei bildenden Künste mit ihren Attributen kommen auch am Dom von Chartres vor (bei Viollet, a. a. O.).

Es folgen nun die am spätesten ausgeführten Reliefs Luca's, denen man es anmerkt, dass sie nur als nothdürftiges Füllwerk hinzugekommen sind. Sie zeigen die Vertreter der Schulkünste; doch fehlt die Astronomie und, wie es scheint, auch die Rhetorik.

3. (1.) Priscian oder Donatus (Fig. 24), den Knaben die Grammatik lehrend; im Hintergrunde die Pforte, das Symbol dieser Disciplin, die das Propyläum aller übrigen ist. Ebenso auf dem Fresco der spanischen Kapelle und im Ambraser Codex. Die gleiche Darstellung werden wir auch in Brandenburg finden.

¹ Vgl. aber den Aufsatz Supino's über Giovanni Pisano im »Archivio storico dell'arte« 1895, p. 43 ff.

² Ueber ihre Stellung bei Varro und Martianus Capella s. o. S. 32. Thancmar reihet schon in seiner Biographie Bernwards von Hildesheim (Cap. 1) die bildenden Künste unter die Artes mechanicae ein. Es ist zu bedenken, dass der moderne Begriff der Kunst verhältnissmässig jung ist.

4. (2.) Zwei Vertreter der Logik und Dialektik, mit einander disputirend. Namentlich die echt italienische, lebhaftige Geberdensprache des einen, der seinen Gegner zu überzeugen sucht, ist mit grosser Anschaulichkeit wiedergegeben. In sehr merkwürdiger Uebereinstimmung finden wir auch in Brandenburg zwei miteinander disputirende »Sophisten«.

5. (3.) Orpheus, unter den Thieren des Waldes, die seinem Saitenspiel lauschen. Er erscheint hier wohl als Vertreter der Poesie, die seit alter Zeit schon als ein Appendix der Rhetorik gilt.¹



Fig. 24. Die Schule des Priscianus.
(Relief von Luca della Robbia.)

6. (4.) Euklides und Pythagoras (nicht Plato und Aristoteles) als Vertreter der Geometrie und Arithmetik, der eine auf einer Tafel zeichnend, der andere mit den Fingern rechnend wie im Morraspiel, ein Characteristicum der Arithmetik schon bei Martianus Capella. Beide tragen als Griechen orientalisches Costüm.²

7. (5.) Tubalkain, der Erfinder und ständige Repräsentant der Musik, hier zum zweiten Male auftretend, auf den Schlag seiner Hämmer horchend (wie im Ambraser Codex).

¹ So bei Vincentius. Bei Honorius von Autun (De ex. an., c. 1) umgeben vier »villae« die Stadt der Grammatik; sie bezeichnen die vier Arten der Poesie: Tragödie (Epos) mit Lucan, Komödie (Terenz), Satire (Persius) und Lyrik (Horaz).

² Es ist bemerkenswerth, dass Villard d'Honnecourt in seinem »Skizzenbuch« ein antikes Grabmal als »saracenisches« bezeichnet.

II. Obere Reihe, in Rauten.

Westseite. Die sieben Planeten, schon bei Ghiberti und Vasari erwähnt aber immer verkannt.

1. Luna, in der Hand eine Brunnenschale, in die ein Löwenkopf Wasser speit, auf Wasserfluthen sitzend.

Der Einfluss des Mondes auf das Wasser wird auch sonst in den Darstellungen der Luna hervorgehoben. Auf dem Planetencapital des Dogenpalastes erscheint Luna in einem Kahn.¹ Siehe auch oben das Medaillon in der spanischen Kapelle.

2. Mercur, zwei Kinder unterrichtend. Der Gemahl der Philologie erscheint als Gelehrter auch in der spanischen Kapelle, am Dogenpalast, in der Miniatur einer astronomischen Bilderhandschrift König Wenzels (wie ein Bischof mit Infel, Palme und Buch). Vollständig übereinstimmend ist die Darstellung im Chor der Eremitani,² wo Mercur als Lehrer, einen Knaben und ein Mädchen unterrichtend, auftritt.

3. Venus, auf der Hand ein nacktes, sich umarmendes Menschenpaar tragend. Sonst trägt sie gewöhnlich den Spiegel (spanische Kapelle, Dogenpalast) oder hält eine Rose (Handschrift Wenzels).

4. Sol, als jugendlicher König, in der Linken die Sonnenscheibe (?). Sol erscheint in Venedig ebenso, in der Hand die Sonnenscheibe, die als Menschenhaupt gebildet ist, was auch hier der Fall zu sein scheint. In der Handschrift Wenzels heisst es von ihm: »Pingitur figurativer sine barba, quia statum suum non mutat oriendo et occidendo, ut luna est . . . unde iuvenis est et recens semper ad opus suum.« Wäre nicht die astronomische Reihenfolge bestimmend, so sprächen für die Deutung dieses Reliefs als Jupiter das Medaillon der spanischen Kapelle, die Darstellung in Padua (durch die beigegebenen Sternbilder — Fische und Schütz — beglaubigt) sowie der Umstand, dass Dante in diesen Planeten die gerechten Herrscher versetzt hat.

5. Mars, als gerüsteter Reiter; ebenso in Padua und Venedig.

6. Jupiter, als Mönch mit Kelch und Kreuz. In dem Planetenmedaillon auf Burgkmair's Holzschnitt trägt Jupiter eine bischöfliche Mitra. Für die Deutung als Sol spräche die Darstellung in Padua, wo dieser in päpstlicher Tracht mit der Tiara erscheint, und die Auffassung Dante's, der die grossen Kirchenlehrer in die Sonne versetzt.

7. Saturn mit dem Rade der Zeit, eine kleine menschliche Figur in seinen Mantel hüllend.

Südseite. Die sieben Tugenden, sämtlich mit dem herkömmlich sechsseitigen Nimbus.

1. Fides mit Kelch und Kreuz.

2. Caritas, ein Herz und ein Füllhorn haltend.

3. Spes, geflügelt (wie im Ambraser Codex), mit erhobenen Händen nach einer über ihr schwebenden Krone blickend.

4. Prudentia mit Doppelkopf, Spiegel und Schlange.

5. Justitia mit Wage und Schwert.

6. Temperantia mit zwei Gefässen.

7. Fortitudo mit Keule, Schild und Löwenhaut.

Ostseite. Die sieben freien Künste.

1. Astronomie mit Astrolabium.

2. Musik mit Hackbrett.

¹ Ebenso in einer Miniatur Schüffelein's, die in diesem Bande publicirt ist.

² Siehe die genaue Beschreibung dieser Grisailen, die im XVII. Bande von »Didrons Annalen« (S. 301) gegeben ist.

3. Geometrie mit Zirkel und Quadranten.
4. Grammatik mit der Geißel und drei Kindern.
5. Rhetorik mit kleinem Faustschild und Schwert.
6. Logik mit der Scheere.
7. Arithmetik, an den Fingern rechnend.



Fig. 25. Das Sacrament der Busse.
(Schule Andrea Pisano's.)

Nordseite. Die sieben Sacramente.

Ghiberti — und nach ihm Vasari — nennt irriger Weise die sieben Werke der Barmherzigkeit.

1. Taufe. Ein Bruder tauft ein nacktes Kind. Unten (im Zwickel) nackte Figur mit Schalmei(?), rein decorativ.
2. Busse. Junger Priester, die Absolution ertheilend. Unten eine jugendliche Büste (Fig. 25).
3. Ehe. Das Brautpaar, die Ringe wechselnd, mit den Beiständen.
4. Priesterweihe. Ein Bischof vor einem Pulpitum. Hier schneidet der Giebel eines kleinen Fensters ein. Er trägt ein Relief aus dem späten Trecento, eine Madonna mit dem Bambino.¹

¹ Eine spätere farbige Stuckcopie dieses Reliefs befindet sich im Berliner Museum. Dieses Relief gab Veranlassung zu der hartnäckig festgehaltenen Angabe, am Campanile seien bloß »sechs Sacramente und an Stelle(?) des siebenten die Madonna dargestellt«.

5. Firmung. Ein Bischof, ein Kind firmend, das die Pathin auf dem Arme hält. Unten ein bärtiger Kopf.

6. Sacrament des Altars. Ein Priester bei der Wandlung, von hinten gesehen. Hinter ihm der knieende Ministrant. Unten ein Löwenkopf.

7. Letzte Oelung, die ein Priester, dem zwei junge Cleriker assistiren, an dem Sterbenden im Bette vornimmt. Unten ein Adler.

Inhalt
des Cyclus.

Der geistige Zusammenhang dieses grossen Cyklus ist leichter zu erfassen als bei dem Fresco der spanischen Kapelle. Mit der Erschaffung der beiden ersten Eltern hebt die Epopöe des geistigen Ringens der Menschheit an; hilflos hinausgestossen aus dem Paradiese, mit dem Fluche der Erbsünde beladen, mussten sie im harten Kampfe mit der ehernen Necessitas ihre Kräfte entwickeln. Karst und Spindel in den Händen der ersten Eltern, das ist der kümmerliche Anfang der langen Geschichte der Arbeit auf Erden. Es folgen die ersten Erfindungen der Söhne Adams, die den Grund legen zur Reihe jener Künste, die der Nothdurft und der Annehmlichkeit des gemeinen Lebens vor Allem dienen sollen, wie sie das scholastische Mittelalter in seinen »Artes mechanicae« fixirt hat: der Bau fester Wohnstätten, die Kunst, den kranken Körper zu heilen und ihn zu bekleiden, Schifffahrt und Handel, Ackerbau, das Waidwerk und die Kunst der Rennbahn. So ist nunmehr auf der von den Ungeheuern der Vorzeit gereinigten, durch weise Gesetze regierten Erde der Boden bereitet für das Gedeihen höherer Bethätigung des Geistes, für Kunst und Wissenschaft. So erscheinen die bildenden Künste, die Poesie und die grossen Lehrer schulmässigen Wissens. Dies leitet bereits zu der zweiten Reihe der Darstellungen, gleichsam zu dem zweiten Gesange des Epos, hinüber. Waren es dort die ersten Pfadfinder der Erde, die Entdecker und Erfinder, die den Kampf mit der Necessitas siegreich aufgenommen haben, so erscheinen hier die elementaren, sittlichen und geistigen Mächte selbst, die das Leben der Menschheit beherrschen. Dieses, unter dem Einflusse der Planeten, als dem höchsten Principe der Necessitas, stehend (Mechanica), wird menschenwürdig und gottgefällig durch das Wirken der Virtus, die sich in den sieben Tugenden äussert (Practica, Ethica), und der Sapiencia, deren Grundlage die sieben freien Künste sind (Theorica). Seine Vollendung erreicht es aber in der christlichen Weltordnung durch die göttliche Gnade, deren Ausdruck die Gnadenmittel der sieben Sacramente sind. In dieser Zeit der Gnade, »sub gratia«, leben auch wir noch, die wir die zweite Ankunft des Herrn erwarten, so wie einst die Vorläufer Christi, die Propheten, Sibyllen und Erzväter, deren Statuen das höhere Stockwerk des Campanile schmücken, das erste Kommen des Weltheilandes den Völkern verkündet haben.

Encyklo-
pädische
Darstellungen
profaner Art.

Der encyklopädische Bilderkreis diente nicht blos zum Schmucke kirchlicher Gebäude, er fand auch an öffentlichen Denkmälern profaner Art Verwendung, so wie sich die Laienkreise — man denke an Brunetto Latini's Trésor — der encyklopädischen Bildung bemächtigt hatten. Nur darf man hier nicht jene strenge Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Gedankeninhaltes suchen, wie sie die kirchlichen Denkmäler sowohl als auch das System der scholastischen Theologie verzeichnen.

Fonte maggiore
zu Perugia.

Eines der frühesten Werke dieser Art ist der schöne Brunnen (Fonte maggiore) vor dem Rathhause zu Perugia in Umbrien, von den beiden Pisani und deren Gesellen am Schlusse des XIII. Jahrhunderts ausgeführt.¹ Die Erklärung der zahlreichen Darstellungen ist um so schwieriger, als der

¹ Vermiglioli, Le sculture di Niccola e Giovanni da Pisa etc., Perugia 1834, mit ungenügenden Abbildungen. Mein College Dr. K. Domanig hatte die Güte, mir in seine reichhaltigen, noch unveröffentlichten Collectaneen über den Brunnen von Perugia Einsicht zu gewähren, wofür ich ihm hier meinen herzlichsten Dank ausspreche. Eine ziemlich genaue Beschreibung findet man in dem Aufsätze von Reymond, L'angelo che suona del Bargello e la Fontana di Perugia, Archivio storico dell' arte 1894, p. 484.

Brunnen schon in alter Zeit vollständig auseinandergenommen, dann wieder zusammengesetzt wurde, wodurch die Reliefs in Unordnung gerathen sind. Ausserdem mussten sie zahlreiche Restaurationen und Erneuerungen über sich ergehen lassen. Die Darstellungen sind mannigfacher Art; sie umfassen den Zeitkreis, den Zodiacus, die Monate und ihre Beschäftigungen, die Philosophen mit den sieben Künsten, aber auch äsopische Fabeln und allerhand Personificationen. Der Zusammenhang des Ganzen scheint, soweit eine Reconstruction möglich ist, ein ziemlich loser zu sein, ähnlich wie bei der oben berührten Decoration des Gemaches der Gräfin Adele von Blois.



Fig. 26. Venus, vom Eckcapitäl des Dogenpalastes zu Venedig.

(Nach dem Stiche von Varin in Didron's Annalen.)

Ebensowenig dürfen wir einen systematisch entwickelten Inhalt von den Darstellungen erwarten, die die Capitäle der unteren Säulen des Dogenpalastes von Venedig¹ zeigen. Die verschiedenartigsten Gedankenkreise, wie sie sich eben in der Anschauung des scholastischen Mittelalters fixirt haben, folgen sich da in bunter Abwechslung, rein dem formalen, decorativen Zwecke dienstbar. Da finden wir, von der »Porta della carta« aus beginnend: Beispiele grosser Gerechtigkeit, darunter das Urtheil Salomonis, die Enthaltensamkeit des Scipio, die Milde Trajans, Stoffe, die im Norden die Wände der Rathhäuser schmückten (I. Capitäl an der Ecke gegen S. Marco), Fabelwesen wie in den »Livres

Die Capitäle
des
Dogenpalastes
von Venedig.

¹ Ausführliche Beschreibung von Burges in Didron's Annales archéologiques XVII, p. 69. Ruskin nimmt in seinen »Stones of Venice« als Entstehungszeit der Capitäle gegen die Riva und der folgenden auf der Piazzetta (bis zur Mitte, unter der thronenden Venezia) die Jahre 1341—1347, für die übrigen um 1423 an. Eine genauere stilistische Untersuchung mangelt; sie ist erschwert durch die vielfachen Restaurationen, die die Capitäle erlitten haben; manche sind sogar modern. Auch das schöne Capitäl mit den Planeten an der Ecke gegen die Riva zu ist vor einigen Jahren durch ein neues ersetzt worden (vgl. Urbani de Gheltof im *Bullettino di Arti, Industrie e Curiosità Veneziane*, Ven. 1879, vol. I, 13). Die obenstehende Abbildung ist nach dem Original (Sammlung der Marciana) angefertigt.

des merveilles« (VI. Capitäl), die Todstünden (VII. Capitäl), darunter die Ira in der üblichen Weise, wie sie schon Giotto in Padua dargestellt hatte, sich das Gewand auf der Brust zerreisend, die Tugenden (VIII. Capitäl), die Arbeiten der zwölf Monate (XII. Capitäl), die Lebensalter (XV. Capitäl), die Gewerbe (XVI. Capitäl), die Planeten (XIX. Capitäl), deren Erfindungen von grösster poetischer Anmuth sind (Fig. 26), die Vertreter der Philosophie (Salomon) und der sieben freien Künste¹ (XX. Capitäl), die grossen Herrscher der Welt: Nabuchodonosor, Darius, Alexander, Augustus, Trajan, Titus (XXXII. Capitäl). Die Darstellungen, die dem höfischen Bilderkreise angehören, wurden bereits im vorigen Bande dieses Jahrbuches besprochen.

Der Salone
zu Padua.

Ein noch umfangreicherer Cyklus, in seiner Ausdehnung den räumlichen Verhältnissen des kolossalen Saales entsprechend, schmückt die Wände des sogenannten »Salone« im Stadtpalaste von Padua.² Es ist charakteristisch, dass alle diese grossen Compositionen auf Toscana, das Land der encyclopädischen Lehrgedichte, zurückweisen: der Brunnen in Perugia rührt von den Pisani her; an dem Eckcapitäl des Dogenpalastes (mit der Milde Trajans) nennen sich »duo socii florentini« als Verfertiger³ und Giusto, der die Fresken der Philosophie und Theologie bei den Eremitani malte, ist ein in Padua naturalisirter Florentiner. Auch vom Palazzo della Ragione zu Padua führt eine allerdings unsichere Spur nach Florenz, sogar zu dem grossen Meister der toscanischen Malerei, Giotto selbst.⁴ Doch sind dessen Gemälde, falls sie je vorhanden waren, im Jahre 1420 bei dem grossen Brande des Salone zu Grunde gegangen und durch die jetzt vorhandenen, von späten Giottisten⁵ herrührenden ersetzt worden.

Als Urheber des Programms gilt seit alter Zeit Pietro d'Ábano (1250—1316), einer der berühmtesten Astrologen seiner Zeit und Professor der Medicin an der Universität Padua. Schon Savonarola bezeugt dies in seiner Schrift über Padua; auch liessen seine dankbaren Mitbürger schon 1420 seine Büste über einer der vier Thüren des Salone anbringen, wo sie heute noch in der Nachbarschaft jener des Livius zu sehen ist.⁶ Pietro d'Ábano, der 1316, in einen Inquisitionsprocess verwickelt, starb, führt uns wieder in die Jugendzeit Giotto's, was wohl zu beachten ist.

Burges hat nun gezeigt, dass Pietros »Principium sapientiae« (verfasst 1293), eine auf arabischen Quellen beruhende Astrologie, in der That sehr wohl zur Erklärung der merkwürdigen Darstellungen, die die Wände des Salone bedecken, verwendet werden kann. Schon des Oefteren sind wir der mittelalterlichen Anschauung begegnet, dass die Erde, allein ruhend und Mittelpunkt des Weltsystems, unter dem mächtigen, bald guten, bald schädlichen Einflusse der sieben Planeten steht, die sie, oft mit den sieben Lebensaltern des Menschen verglichen (Padua, Eremitani), in rastlosem Schwunge umkreisen. Es ist also das ganze geheimnissvolle siderische Leben des Universums, nicht nur der Lauf des Jahres und seiner Zeiten, das schon bei der Geburt des Menschen für sein Schicksal auf Erden bestimmend wird. Dies ist das Thema, welches die Darstellungen des Salone in breitester Ausführlichkeit bringen; und so finden wir die Sternbilder, den Zodiacus, die Planeten, die Monate mit ihren Beschäftigungen.

¹ Sie sind inschriftlich bezeichnet: Priscian, Aristoteles, Cicero, Pythagoras (der eine Tafel mit der Jahreszahl 1344 hält), Euklid, Tubalkain, Ptolemäus, der gewöhnliche Canon. — Salomon, in der Volksphantasie des Mittelalters zum grossen Zauberer geworden, wird auch von Thomas v. Aquin (*De virtutibus et vitiis*, C. 9, Opp. Ed. Romae 1570, vol. XVII, p. 136) als Vertreter der »universalis sapientia« aufgeführt.

² Burges, *La Ragione de Padoue* in *Didron's Annalen*, vol. XIX, p. 241, und XXVI, p. 189 und 250.

³ Piero di Niccolò und Giovanni di Martino, die Verfertiger des Grabmales Mocenigo (1423) in S. Giovanni e Paolo? S. Burckhard's *Cicerone* II, S. 339 und 428.

⁴ Eine sehr alte Nachricht, in der Chronik des Riccobaldo Ferrarese bei Muratori IX, p. 255, besagt, dass Giotto ausser in der Arena auch im »Palatio comitis« (comitalis, comunis?) zu Padua gemalt hat. Sie ist nicht so leichtin zu behandeln, als es gewöhnlich geschieht. Ghiberti sagt ebenfalls, dass Giotto im »Palagio delle parte« eine »Storia della fede christiana e molte altre cose« gemalt habe. Diese Notiz ist, wie auch die neue italienische Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle jetzt richtig angibt, nicht auf den Palazzo della Parte Guelfa in Florenz sondern, schon der Satzstellung nach auf den Stadtpalast zu Padua zu beziehen. Vgl. auch Frey, *Il codice Magliabecchiano*, S. 212, 213.

⁵ Micchieli nennt (nach Campagnola) Juan Miretto aus Padua und einen Ferraresen als Verfertiger (*Opere di disegno* ed. Frizzoni, p. 76).

⁶ Vgl. Savonarola, *Comm. II*, cap. 3, col. 1154.

In dem »Principium sapientiae« des Pietro d'Abano ist dieser Einfluss in der zuweilen kindischen Weise der mittelalterlichen Astrologie bis ins Einzelne hinein dargelegt: an den Wirkungen der Gestirne auf die Gewerbe, Orte, Thiere, Pflanzen, Temperamente, die Theile des Körpers, die Krankheiten und ihre Heilmittel, auf die Lebensalter und Stände u. s. f., kurz, die ganze Kalenderweisheit, wie sie sich bis in die Renaissance hinein erhalten hat. Ich erinnere nur an die Fresken des Palazzo Schifanoja in Ferrara und an die Planetendarstellungen des florentinischen Stechers.

Dieses Thema hat an dieser Stelle noch ein ganz besonderes Interesse. Denn der Salone war vorzugsweise Sitz des Tribunals, der ersten Thätigkeit des Richters geweiht, und so mahnen die Darstellungen der unteren Felder diesen an sein verantwortungsreiches Amt, während die oberen ihn auf das Walten überirdischer und übermächtiger, den Menschen zum Schlimmen oder Guten treibender Kräfte im Universum hinweisen, — ein Gedanke in mittelalterlichem, veraltetem und phantastischem Kleide, den wir fast durch moderne Theorien zu erläutern versucht sind!

Der Sinn dieser unteren Darstellungen wäre wohl ein Räthsel, wenn nicht Savonarola uns ihre Bedeutung erklärt und der fleissige Hartmann Schedel nicht in seiner Mussezeit zu Padua die jetzt unleserlich gewordenen Inschriften säuberlich copirt hätte (Docum. II).

In der Ecke, die die östliche Seite, dort, wo man jetzt in den Salone tritt, mit der südlichen bildet, befinden sich noch heute die sieben Tugenden. Hier stand auch die zu unparteiischer Rechtspflege auffordernde Inschrift: »Audi alteram partem: Qui statuit aliquid parte inaudita altera, aequum licet statuerit, haud aequus fuit.« Wir werden an die Inschrift im »Römer« zu Frankfurt erinnert:

»Eines Mannes Rede
Ist keines Mannes Rede,
Man soll sie billig hören beede,«

die Goethe in seinen Jugenderinnerungen (»Aus meinem Leben«, I. Buch) mittheilt. Und wenn es dort weiter heisst: »Von der Thür linker Hand bis in die gegenüberstehende Ecke, als auf der ersten Bank, sassen die Schöffen, in der Ecke selbst der Schultheiss, der Einzige, der ein kleines Tischchen vor sich hatte, zu seiner Linken bis gegen die Fensterseite zu sassen nunmehr die Herren der zweiten Bank, von den Fenstern her zog sich die dritte Bank, welche die Handwerker einnahmen«, so passt diese Schilderung, wenn man den reichsstädtischen Schultheiss durch den venezianischen Podestà ersetzt, trefflich auf die Rathsstube von Padua. Denn in jener Ecke, unter den sieben Tugenden, dürfte der Sitz des Stadtoberhauptes gewesen sein; an den beiden Längswänden zogen sich aber, wie Savonarola¹ angibt, die Tribunale der einzelnen Beisitzer und Richter hin, über denen sich die Darstellung je einer Thierfigur befand, jede mit einer Inschrift, die in der Weise der mittelalterlichen Didaktik den Richter zur gerechten Ausübung seines Amtes anspornen sollte.² Auf der linken Seite, von West nach Ost: Löwe, Kameel, Wolf, Fuchs, Widder, Schwein, Pfau, Bär, Adler; auf der entgegengesetzten Seite, von Ost nach West: Einhorn, Pferd, Drache, Leopard, Hirsch, Rind, Greif, Panther.

Vielleicht auch an der Ostwand befand sich die jetzt nicht mehr vorhandene Darstellung des von den Ungerechten misshandelten Commune; Schedel hat die Unterschrift aufbehalten:

Die Darstellung
des Commune.

¹ L. II, cap. I, col. 1172 (Urbis praetorium): Nam ea in parte (sc. superiori) quaedam singulares et egregiae picturae circumcircuunt, quibus corpora Planetarum et ad quae opera peragenda magis homines ab eis inclinantur mirum in modum etiam per figuras demonstrantur. Huius autem ordinis institutor, noster gloriosus »Conciliator« (d. i. Pietro d'Abano »Conciliator differentiarum«, vgl. L. I, cap. 3, col. 1155 C) exstitit. Solium autem eius circumflexis arcibus lapideis suppositis sustentatur; quod laticae magis ac tuta quaedam scamna scribis palatinis concessa sic magno in numero circumentia quodam cum formoso ordine constructa occupant. Sunt denique unicuique scamno gloriosae suppositae figurae, ut videlicet Vulpis, Pardi, Equi, a quibus scamnum cognomen recipit. Quibus suppositae sunt amplissimae fenestrae columnis marmoreis mediatas, per quas solaris fit ingressus. Loca autem ex his in diversis causis vario iudicio tribuuntur. Nam quaedam Aquilae iudici, quaedam Pardi, nonnulla Vulpis, sicque in ceteris processus fit.

² In ähnlicher Weise sind Figuren verschiedener Thiere verwendet in dem merkwürdigen politischen Tendenzgemälde, das Cola di Rienzi an eine Wand des Conservatorenpalastes in Rom malen liess. Vita di C. di R., I. II, cap. 2 bei Muratori, Antiqu. Ital. III, p. 401.

Dicit comune seu communitas:

Sic me dilacerat, sic me genus omne cruentat

Heu nulla hos pietas, nulla hos clementia temptat.

Sie ist besonders dadurch interessant, dass Giotto, auf den überhaupt die ganze allegorische Malerei des Trecento in letzter Linie zurückgeht, wahrscheinlich der Erfinder des Sujets ist. Ghiberti, der Anonymus der Magliabecchiana und nach ihnen Vasari berichten übereinstimmend,¹ dass er im grossen Saale des Bargello zu Florenz den von der Menge misshandelten Commune, in Gestalt eines Richters, das Scepter in der Hand, zu Häupten die Waage, gemalt habe, um ihn die vier Cardinaltugenden. Dass Ambrogio Lorenzetti im Palazzo pubblico von Siena das Thema in reichster Ausführlichkeit behandelt hat, ist bekannt.

Das lehrhafte Element, das in diesen grossen Allegorien liegt, mögen sie nun als steinerne, stets offene Bilderbücher die Blicke des Volkes, das sich auf dem lauten Markte drängt, fesseln oder in der Stille der Clausur, in den ernsten Räumen der Rathssäle der Erbauung frommer oder gesetzeskundiger Männer dienen, tritt am stärksten in einem Werke oberitalienischer Kunst hervor, obwohl dieses schon der vollen Renaissance, dem Ende des XV. Jahrhunderts, angehört.

Das
»Kartenspiel
des Mantegna«.

Es existirt eine Folge von fünfzig zusammengehörigen Kupferstichen, in Dekaden abgetheilt und mit fortlaufenden Nummern bezeichnet, die in der älteren Literatur den wenig zutreffenden Namen des »Kartenspiels des Mantegna« tragen. Nicht nur die Aufschriften im venezianischen Dialekt, auch der Stil und die Auffassung der Figuren weisen auf einen norditalienischen, vielleicht paduanischen Stecher hin; es existirt auch eine etwas veränderte und schlechtere Copie im Gegensinn. Ich kann mich hier weder auf die Untersuchung des Ursprunges dieser Stiche einlassen noch die schwierige Frage von Neuem erörtern, ob in ihnen wirklich ein Kartenspiel oder aber eine Art encyklopädischen, für den Anschauungsunterricht bestimmten Bilderbuches vorliegt. Grundlegend bleibt noch immer Merlin's Schrift: »Origine des cartes à jouer«;² was Galichon³ und in neuester Zeit Delaborde⁴ darüber vorgebracht haben, ist von geringem Belang und in historischer wie in stilistischer Hinsicht ganz ungenügend. Auch E. Kolloffs im übrigen fleissige und verdienstvolle Zusammenstellung in Meyer's Allgemeinem Künstlerlexikon⁵ ist nach diesen beiden Richtungen hin ohne Werth.

Jedenfalls verdient eine von Merlin beigebrachte Stelle aus Decembrio's Biographie des Filippo Maria Visconti Beachtung, die vielleicht über den Zweck dieser Blätter Aufschluss gibt. Es heisst dort, dass der Herzog von seiner Jugend an unter anderen Spielen besonders eines »mit gemalten Figuren« liebte und es sich angelegen sein liess, ein vollständiges Spiel um den enormen Preis von 1500 Goldgulden zu erwerben. Dieses Exemplar hatte sein Secretär, Marziano von Tortona, selbst gemalt (colorirt?); es befanden sich darauf die Bilder der Götter mit den ihnen zukommenden Thieren und Vögeln (Planeten?).⁶

¹ Ghiberti, Comm. II: »Dipinse nel palagio del podestà di Firenze, dentro fece el comune, come era rubato.« Vasari, V. di Giotto, ed. Milanese I, p. 400: »E nella sala grande del podestà di Firenze dipinse il comune rubato da molti: dove in forma di giudice con lo scettro in mano, lo figurò a sedere, e sopra la testa gli pose le bilance pari per le giuste ragioni ministrate da esso; aiutato da quattro virtù, che sono la Fortezza con l'animo, la Prudenza con le leggi, la Giustizia con l'armi e la Temperanza con le parole; pittura bella ed invenzione propria e verisimile.« Albertini erwähnt diese Malerei in seinem »Memoriale« von 1510 nicht mehr.

² Paris 1869; dort ist auf T. 1—5 ein vollständiges Exemplar (in kleinen Umrissstichen) abgebildet.

³ Gazette des beaux-arts IX, p. 143.

⁴ La gravure en Italie, Paris 1883.

⁵ 2. Auflage, Leipzig 1878, II, S. 589—598 (Art. Baccio Baldini). Charakteristisch ist folgende Aeusserung: »Ebenso sollte dieses Bilderbuch die am Schlusse des XV. Jahrhunderts unter Dichtern, Gelehrten und Künstlern verbreitete humanere und freiere Weltansicht in den grösseren Kreis der gebildeten Klassen einführen«. Das ist von Anfang bis zu Ende falsch.

⁶ Vita Philippi Mariae Vicecomitis in Muratori's Scriptores XX, p. 1013: »Variis etiam ludendi modis ab adolescentia usus est Philippus Maria. Nam modo pila se exercebat, nunc folliculo, plerumque eo ludi genere, qui ex imaginibus depictis fit, in quo praecipue oblectatus est, adeo, ut integrum earum ludum mille et quingentis aureis emerit, auctore vel inprimis Martiano Terdonensi, eius secretario, qui deorum imagines subiectasque his animalium figuras et avium miro ingenio summaque industria perfecit.«



FAMEIO II.



CHIVALIER VI.



CLIO XVIII.



RHETORICA XXII.

Diese Schilderung passt in der That nicht übel auf ein belehrendes Spiel, wie es diese Stiche zu bilden scheinen.

Der Sinn des ganzen Cyklus wird uns klar, wenn wir die einzelnen Figuren in der Weise unter einander anordnen, wie es die Buchstaben und Nummern der Serien und Blätter anzeigen.

A. Die zehn Himmel:

41.	42.	43.	44.	45.	46.	47.	48.	49.	50.
Luna	Mercurio	Venus	Sol	Marte	Jupiter	Saturno	Octava Spera	Primo Mobile	Prima Causa

B. Die kosmischen und ethischen Principien:

31.	32.	33.	34.	35.	36.	37.	38.	39.	40.
Iliaco	Chronico	Cosmico	Temperancia	Prudencia	Forteza	Justicia	Charita	Speranza	Fede

C. Die zehn Wissenschaften:

21.	22.	23.	24.	25.	26.	27.	28.	29.	30.
Gramatica	Loica	Rhetorica	Geometria	Aritmetricha	Musicha	Poesia	Philosophia	Astrologia	Theologia

D. Der Parnass:

11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.
Caliope	Urania	Tersicore	Erato	Polimnia	Talia	Melpomene	Euterpe	Clio	Apollo

E. Die Stände:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Misero	Fameio	Artixan	Merchadante	Zintilomo	Chavalier	Doxe	Re	Imperator	Papa

Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich der Sinn des Ganzen zur Genüge. Es ist wieder der Gedanke, den wir bei Dante, im Salone und im Palazzo Schifanoja finden, die Vergleichung der zehn Himmel, mit den geistigen und sittlichen Mächten der Welt sowie mit den Lebensaltern und Ständen. Wie der Bettler der ersten Elementarwissenschaft, der Grammatik, und dem nächsten und kleinsten Planeten, dem Monde, entspricht, so der Höchste auf Erden, der Papst, der Theologie und dem Emyreum.

In der Anmuth der Erfindung nehmen diese Stiche einen sehr hohen Rang ein; sie sind geistig, wenn auch nicht im Stil, mit den reizenden kleinen Allegorien Giambellin's in der Akademie zu Venedig verwandt.

Ich lasse eine möglichst gedrängte Beschreibung der einzelnen Blätter folgen (ein genaues Verzeichniss bei Kolloff, a. a. O.):

1. Misero. Der Bettler, auf einen Stab gestützt, vor einer zerfallenen Mauer mit einem dürren Baume, von Hunden angegriffen.

2. Fameio. Der Diener (Famiglio), eine Speiseschüssel tragend (Taf. VIII, 1).

3. Artixan. Der Handwerker, ein Goldschmied in seiner Werkstatt.

4. Merchadante. Der Kaufmann, einen Brief lesend.

5. Zintilomo. Der Edelmann mit einem Falken. Sein Page führt zwei Jagdhunde.

6. Chavalier. Der Ritter mit einem Ordensabzeichen auf der Brust. Hinter ihm sein Knappe mit dem Schwerte (Taf. VIII, 2).

7. Doxe. Der Herzog (Doge) von Venedig mit dem Corno auf dem Haupte, im Staatskleide.

8. Re. Der König, unbärtig, in römischer Kriegerkleidung, mit Zackenkrone, einen Scepterstab haltend, auf dem Throne.

9. Imperator, bärtig, mit Krone, Kreuzscepter und Reichsapfel, auf einem Throne. Vor ihm sitzt ein Adler.

10. Papa. Der Papst mit der dreifachen Tiara, mit den Schlüsseln und dem Codex der Decretalen, auf einem Faldistorium.
11. Calliope, einen langen Zinken blasend. Den Hintergrund bildet, wie auch bei den übrigen Musen, hügelige Landschaft.
12. Urania mit Sternglobus.
13. Tersicore, zur Laute singend.
14. Erato, ein Tambourin schlagend und tanzend.
15. Polimnia mit kleiner Handorgel.
16. Talia, kauernnd, auf einer kleinen Geige (rebecchino) spielend.
17. Melpomene, auf einem Jagdhorne blasend.
18. Euterpe, an einen Baum gelehnt, auf der Doppelflöte spielend. Zu ihren Füßen, wie auch bei den anderen Musen, eine Planetenscheibe. Schon bei Martianus Capella steht jede Muse einer der neun Sphären der Planeten vor (s. Kolloff, S. 592). Eine der anmuthigsten Compositionen dieser Reihe.
19. Clio, auf einem Schwane durch die Wellen gleitend (Taf. VIII, 3).
20. Apollo mit Königskrone, auf einem Schwanenthronen sitzend, die Füße auf der Weltkugel, in der Rechten einen Zweig, in der Linken einen Stab. Die Composition lehnt sich an den Typus französischer Königssiegel an, von denen auch Boccaccio (»Amorosa visione«) in der Schilderung des Amore beeinflusst ist.
21. Gramatica. Alte, nonnenhaft verhüllte Frau, mit Feile und Pocal (?).
22. Loica mit kurzem, krausem Haare, in der Rechten einen Drachen, der mit einem Schleier bedeckt ist.
23. Rhetorica. Gekrönte Frau in weitem Mantel, in der Rechten ein Schwert. Zu ihren Füßen zwei Putti, die in Drommeten stossen (Taf. VIII, 4).
24. Geometria. Halbfigur einer auf Wolken über einer Flusslandschaft, die von Wasservögeln belebt wird, schwebenden Frau. Sie zeichnet die elementaren Figuren der Planimetrie (Dreieck, Quadrat, Kreis) in die Luft.
25. Aritmetricha. Aeltliche Frau mit Strahlenschein um das Haupt, in der erhobenen Linken eine Tafel mit den arabischen Ziffern (im anderen Exemplar mit Rechenpfennigen).
26. Musicha, auf einem Schwane sitzend, eine Schalmel blasend. Zu ihren Füßen allerlei Musikinstrumente.
27. Poesia, an einem reich verzierten Brunnen sitzend, am Ufer des kastalischen Quells, mit der Rechten aus einem Gefässe in diesen Wasser giessend, mit der Linken eine Flöte regierend.
28. Philosophia. Gerüstete Frau, in der Linken einen Schild mit dem Medusenhaupt, in der Rechten einen langen Pfeil.
29. Astrologia. Frau mit Sternenkrone, mit grossen Schulterflügeln, in der Rechten einen kurzen Stab, in der Linken ein Buch. Vor ihr die Sternenscheibe.
30. Theologia. Frau mit Doppelkopf, einem weiblichen und einem männlichen, bärtigen (wie sonst Prudentia), hinter der Sternenscheibe stehend.
31. Iliaco (d. i. Ἡλιός, Kolloff, S. 585). Genius der Sonne (des Lebens?) mit grossen Flügeln, in kurzem, ärmellosem Gewande, in der Hand die Sonnenscheibe, die er mit der Geberde des Staunens betrachtet.
32. Chronico. Der Genius der Zeit, ganz ähnlich gestaltet, in der Hand den Zeitdrachen, der sich in den Schwanz beisst, haltend.
33. Cosmico. Der Genius des Raumes, in der Hand die Erd- und Himmelsscheibe.
34. Temperancia. Frauengestalt mit zwei Mischgefässen, aus dem einen in das andere giessend. Zu ihren Füßen ein Wiesel (?)¹ (Passavant), das sein Spiegelbild in einer Quelle betrachtet.

¹ Es wird vielmehr das Hermelin sein, das auch die Keuschheit in dem bekannten schönen Gemälde Lorenzo Lotto's in den Uffizien (Castitas, Venus und Amor vertreibend) als Halsschmuck trägt. Das Wiesel auf Pisanello's Medaille des jungen Bellotto da Como dürfte wohl den gleichen allegorischen Sinn haben.



35. Prudencia. Doppelköpfige Frau, wie oben die Theologie sich in einem Spiegel betrachtend. Zu ihren Füßen ein Drache.
36. Forteza. Gerüstete Frau mit Helm, in der Rechten einen Streitkolben, eine Säule entzweibrechend. Zu ihren Füßen ein Löwe.
37. Justicia mit Schwert und Wage. Zu ihren Füßen ein Storch (?), der eine Kugel hält.¹
38. Charità. Frauengestalt, mit der Rechten einen Beutel Geldes ausleerend, mit der Linken ein Flammenbüschel an die Brust drückend. Zu ihren Füßen der Pelikan mit seinen Jungen.
39. Speranza. Frauengestalt, die betend die Hände faltet und nach einer vom Himmel kommenden Strahlenglorie blickt. Zu ihren Füßen der Phönix in Flammen (Taf. IX, 1).
40. Fede mit Kreuzstab und Hostienkelch. Zu ihren Füßen ein Hund.
41. Luna, in einem Zweigespann über eine Seelandschaft fahrend, in der Hand die Mondesichel (Taf. IX, 2).
42. Mercurio in phantastischer Renaissancegestalt, mit Helm und Flügelschuhen, auf einer Pfeife blasend, in der Rechten das aus zwei Drachen gebildete Kerykeion, zu seinen Füßen das abgehauene Haupt des Argus und der Hahn.
43. Venus. Landschaft mit einem Flusse, darin Venus nackt im Bade. Am Ufer links die drei Grazien, rechts Amor. In der Luft Reiher und andere Vögel (Taf. IX, 3).
44. Sol. Sol mit Flügeln, auf einer Quadriga über eine Flusslandschaft fahrend, in der Hand die Sonnenscheibe. Phaëton stürzt herab. Oben das Sternbild des Scorpions.
45. Marte. Krieger mit Schwert auf einem reichverzierten Throne, der auf einer Biga steht. Zu seinen Füßen ein Wolf.
46. Jupiter als König mit Krone, in einer spitzovalen Mandorla thronend und mit einem Pfeile die Giganten niederschmetternd. Seine Füße ruhen auf einem Bogen, unter dem Ganymed (?) sitzt. Auf der Spitze der Mandorla ruht der Adler.
47. Saturno. Greis mit einem Stabe, dessen Griff der Zeitdrache bildet, in der Hand ein nacktes Kind, das er verschlingen will. Zu seinen Füßen sitzen vier andere Kinder (die Jahreszeiten).
48. Octava Spera. Engel, die Scheibe des Fixsternhimmels haltend.
49. Primo Mobile. Engel in tanzender Bewegung, die Scheibe des Krystallhimmels tragend (Taf. IX, 4).
50. Prima Causa. Die Scheibe des Universums; im zweiten Exemplar unten der Engel des Johannes und der Flügeloche des Lukas. Die zwei anderen Evangelistensymbole fehlen.

Der encyclopädische Bilderkreis eignete sich seiner Natur nach ganz besonders zu der Ausschmückung von Stätten, die der gelehrten Arbeit gewidmet waren, also vorzüglich für Bibliotheksräume. Hier tritt uns auch zum ersten Male in vollständiger Scheidung und Ausbildung das Fachwerk der Facultäten entgegen und von hier aus führt denn auch der Weg in die Stanzen des Vaticans.

Wir haben von dem bildlichen Schmuck von drei Klosterbibliotheken, die sämtlich dem Norden angehören, Kunde. Eine kurze Notiz aus dem XVIII. Jahrhundert besagt, dass die Glasfenster der Bibliothek des Klosters Niederaltaich in Baiern mit den Darstellungen der Theologie, Philosophie, Physik und der übrigen Wissenschaften geschmückt waren.²

¹ Dasselbe Symbol auf einer deutschen Plaquette (XVI. Jahrhundert) der Ambraser Sammlung mit der Justitia.

² Kuen, SS. RR. Historico-monastico-ecclesiasticarum, Ulm 1756, T. II, p. 87: »Habentur ibi in ambitu ornatissimo spatiosissimoque incomparabiles fenestrae quae et historica et theologica, astronomiam universam, physicam, musicam atque alias plures philosophicas disciplinas loquacissime profitentur et lectori praeclare ob oculos ponunt, ita interim ingeniosissimis picturis illustrata, ut invitent spectatorem plurimum nec patiantur cum nisi cum plurimo lectionis fructu discedere.«

Ikonographie
der
Bibliotheken.
Die
vier Facultäten.

Niederaltaich.

St. Albans.

Wohl gleichfalls der Spätgothik gehörten die Glasmalereien der Klosterbibliothek zu St. Albans an, deren Inschriften nach dem »Monasticon Anglicanum«¹ in meinen »Beiträgen«² wieder abgedruckt sind. Die Scheidung in die vier Facultäten ist hier schon vollkommen durchgeführt: in Philosophie (die Vertreter der sieben freien Künste), Theologie, Jurisprudenz (canonisches und bürgerliches Recht mit Gratianus und Justinian), Medicin (mit Hippokrates und Galen). Es schliesst sich noch die Landwirthschaft an. Das legt die Vermuthung nahe, dass vielleicht, wie in Brandenburg, hier ein Cyklus der sieben mechanischen Künste begann.

Die
Wandgemälde
der
Stiftsbibliothek
der Prämon-
stratenser
zu
Brandenburg.

Der umfangreichste Cyklus dieser Art waren aber die Wandgemälde, die sich in der Bibliothek des Prämonstratenserstiftes (jetzt Domcapitels) zu Brandenburg befanden und deren eingehende Beschreibung wir wiederum dem fleissigen Hartmann Schedel zu verdanken haben. A. Schultz gebührt das Verdienst, auch diese Schilderung in dem Cod. 4r8 und 650 der Münchener Bibliothek entdeckt und publicirt zu haben,³ jedoch mit Weglassung zahlreicher Stellen; es erschien mir daher ein vollständiger Abdruck nicht überflüssig zu sein (Docum. III), umso mehr, da jene Stellen für das Verständniss sehr wichtige Erläuterungen erhalten. Wie weit dabei Schedel's eigene Zuthaten gehen, ist schwer auszumachen; es ergibt sich vielmehr aus seinen eigenen Worten, dass jene Scholien den Bildern als erklärende Unterschriften gedient haben. Derlei langathmige Tituli sind in dieser Zeit durchaus nichts Seltenes; ich brauche nur an die Unterschriften von Giusto's Fresken in Padua zu erinnern.⁴ In spätantiker Zeit finden wir etwas ganz ähnliches auf den zum Schulunterricht verwendeten Relief- tafeln, deren bekanntestes Beispiel die Tabula Iliaca im Museo Capitolino ist. Die Inschriften bringen hier nicht selten literarhistorische Excurse.⁵

Die Eintheilung ist hier wie in St. Albans nach den vier Facultäten gemacht: eine Wand nimmt die Philosophie mit den sieben freien Künsten ein, vielleicht die gegenüberliegende die Medicin, als die vornehmste der »mechanischen« Künste, mit diesen selbst.⁶ Zwei andere Wände zeigen die Theologie und die Jurisprudenz.

Die
Philosophie.

Die Philosophie ist dargestellt als reichgekleidete Frau, die vor einem Pulte sitzt, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. In der Linken trägt sie ein Scepter. Neben ihr befinden sich die sieben freien Künste:⁷ die Rhetorik mit Zweigen und Blüthen Logik mit Buch, Grammatik mit Schabmesser und Ruthe; auf der anderen Seite Astronomie, mit den Fingern nach den Sternen weisend, Geometrie mit Zirkel und Quadranten, Musik mit der Zither, Arithmetik mit einer Zahlentafel. In den Ecken befinden sich auf beiden Seiten Brustbilder (?) berühmter Philosophen mit Spruchbändern, dort des Cicero und Seneca, hier des Hugo von St. Victor und des Alexander Neckam, wohl ähnlich wie die Figuren der Propheten u. s. w. auf spätgothischen Gemälden angeordnet.

Zur Darstellung der Philosophie gehören jedenfalls auch die später unter dem sonderbaren Titel »Ars scripturarum« erwähnten Darstellungen, die Schedel offenbar nicht verstanden hat. Es sind die historischen Vertreter der sieben freien Künste: Donatus als Schulmeister, vor ihm seine Schüler; zwei Logiker (Sophistae), mit einander disputirend (namentlich die letztere Darstellung in merkwürdiger Uebereinstimmung mit dem Relief des Campanile von Florenz); ein Schmied mit Buch (sic), Hammer und Zange (offenbar Tubalkain); ein Schönschreiber⁸ (Cathedralis), vielleicht der Vertreter der Geo-

¹ Ed. Dodsworth und Dugdale, London 1682, I, p. 181—184.

² S. 152, vgl. S. 149.

³ Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen I, p. 35. Ich entnehme gütigen Mittheilungen des Herrn Dr. O. Tschirch, Schriftführers des historischen Vereines zu Brandenburg a. H., dass das Prämonstratenserstift seit dem XII. Jahrhundert mit der Domkirche verbunden und in das Domcapitel umgewandelt ist (jetzt Ritterakademie). Ueberreste der Wandmalereien sind nicht mehr vorhanden; es ist nicht einmal mehr der Ort bekannt, wo sich die Stiftsbibliothek befunden hat.

⁴ Andere charakteristische Beispiele habe ich im vorigen Bande dieses Jahrbuches, S. 185, angeführt.

⁵ O. Jahn, Griechische Bilderchroniken, Bonn 1873.

⁶ Obwohl die Beschreibung der Medicin bei Schedel von der der mechanischen Künste getrennt ist, halte ich diese Annahme doch für wahrscheinlich, der äusseren Uebereinstimmung wegen und da die siebente Ars mechanica sonst fehlen würde.

⁷ Vielleicht durch ein Fenster getheilt? da Schedel ausdrücklich von zwei Wandflächen spricht.

⁸ Nicht ein Domherr, wie ich in meinen »Beiträgen«, S. 148, gesagt habe. Vgl. Wattenbach's Schriftwesen, S. 406.

metrie; endlich eine Alte mit Rocken (?) und Buch (die *Ars scripturarum*??). Sollte nicht Schedel den Vertreter einer der noch übrigen Künste, Rhetorik oder Astronomie, verkannt haben?

Die Medicin war als ein gekröntes, königliches Weib dargestellt, thronend, in der Rechten ein Buch, in der Linken eine Büchse haltend. Zu beiden Seiten ihres Thrones standen die beiden Schutzpatrone der Aerzte und Apotheker, St. Cosmas und St. Damianus, ferner Avicenna und Johanicus, in einer Anordnung, die lebhaft an die *Sante Conversazioni* des italienischen Quattrocento erinnert.

Die Medicin.

Vielleicht unter dem Bilde der Medicin befanden sich einige Genrescenen, nach deren Beschreibung man versucht ist, diese Bibliothekfresken schon dem Zeitalter Schedel's selbst, dem XV. Jahrhunderte zuzutheilen, in dem sich der Einfluss des flandrischen Realismus auch in der deutschen Kunst geltend macht. Das Gemälde zeigt zunächst das Innere einer Apotheke, mit ihren Gefässen an den Wänden; der Apotheker zerstampft Specereien in einem Mörser. Dann einen greisen Arzt, einer Patientin ehrbar den Puls fühlend. Endlich einen Kranken im Bett; ein junges Mädchen, mit einem Fliegenwedel in der Hand, reicht ihm einen Becher; eine ältere Frau steht mit traurigen Geberden dabei, während ein junger Arzt das Wasser beschaut.

Ganz ähnlich sind auch die Darstellungen der übrigen sechs *Artes mechanicae* behandelt, als figuren- und scenenreiche Genrebilder. Zuerst die Kunst der Bekleidung (*Lanificium*). Da sieht man die Zubereitung des Tuches; dann einen Händler, der einer Frau mit der Elle Tuch zumisst; einen Seiler, den seine Frau bei der Arbeit unterstützt; eine Frau, Linnen webend; eine andere, nähend; daneben wird Wolle geschlagen; ein Schneider näht einen Rock; ein Schustergesell macht Schuhe, während sein Meister das Leder zuschneidet.

Die
mechanischen
Künste.

Es folgt die *Armatura*. Da sieht man einen Steinmetzen, Steinblöcke zuhauend; ein Maurer trägt Ziegel in einem Schaff; ein Baumeister leitet den Bau eines Hauses; dann folgen ein Schanzgräber (?) und ein Constabler (*Ballistarius*), ein Armbruster und ein Schwertfeger bei der Arbeit; ferner zwei Zimmerleute, mit Aexten einen Balken bearbeitend; endlich eine Schmiedewerkstatt.

Die *Schiffahrt*. Es ist das Gewühl einer Messe geschildert. Aus einem Segelschiff wird allerhand Frachtgut ans Land geschafft. Ein Kaufmann zahlt Geld aus; Andere handeln und feilschen unter einander. Der Factor eines überseeischen Handlungshauses wiegt seinen Kunden Specereien zu; um ihn sieht man die Erzeugnisse des fernen Orients: Seidengewänder, Mitren, allerhand Gewürz. Eine Frau hält Hühner in Körben feil; ein Käufer zieht eben seine Börse, um sie zu bezahlen. Gänse, Eier, Weizen stehen zum Verkaufe. Ein Jude kauft eine Gans; Frauen tragen das Gespinnst zu Markte; ein Bauer schleppt einen Sack herbei.

Der *Landbau*. Das Gemälde stellt einen schönen, von einer Mauer eingefriedeten Garten mit Bäumen dar, in deren Versteck ein Liebespaar kost. An einer anderen Stelle sitzt im Grase, unter blühenden Rosen, ein zweites Paar, der Mann mit einem Kranze von Rosen im Haar, zur Laute singend, die Frau mit einem Kopfschmucke von Pfauenfedern, prächtig gekleidet, mit einer Zither. Neben ihnen erfrischt ein plätschernder Springbrunnen, von Rosensträuchern umduftet, den Garten. Ausserhalb desselben erstreckt sich ein Ackerfeld, auf dem hübsche barfusse Dirnen, mit Strohhüten auf dem Haupte, das Korn mähen. Eine erquickt sich eben durch einen Trunk. Ein Bauer säet, ein anderer pflügt. Ein Knecht schneidet mit der Sichel und legt die Garben aufs Feld. Zwei Weiber bringen Heu ein.

Ebenso anschaulich ist das Gemälde der *Jagd*. Es stellt das Dickicht eines Waldes dar, in dem eine Netzjagd abgehalten wird. Die Hunde verfolgen das flüchtende Wild; ein Jäger erlegt einen Bären. Ein Page zu Pferde stösst ins Horn. Ein ritterliches Paar, Herr und Dame, reitet zur Reiherbeize aus, gefolgt von einer zahlreichen Cavalcade; der Cavalier lässt eben den Falken von der Faust stossen, während die Dame ein schönes und kostbares Schosshündchen an den Busen drückt. Daneben sieht man Fischer beschäftigt, ein grosses Netz, voll von Fischen, ans Land zu ziehen. Eine Frau hält ein kleines Netz, während ein Mann mit einem Stück Holz die Fische aufscheucht. Andere sind in Kähnen beschäftigt; wieder Andere werfen die Angelschnur aus.

Den Schluss machen die *Theatrica*. Hier sind allerhand Lustbarkeiten dargestellt, Spring- und Wurfspiele. Pfeifer und Trompeter spielen auf ihrer Bühne zum Reigentanze auf. Voranschreitet Einer mit zwei angezündeten Lichtern; eine Schaar schöner Jungfrauen und Frauen folgt im Tanzschritte. Andere vergnügen sich in ritterlichen Leibesübungen, mit Speerwerfen und Ringen.

Diese Darstellungen gehören, wie man sieht, dem Kreise der alten höfischen Kunst an; sie lassen sich am meisten den Miniaturen des veronesischen Bilderbuches der Cerruti, das ich im vorigen Bande dieses Jahrbuches publicirt habe, an die Seite setzen. Die Vorführung zahlreicher wechselnder Scenen unter einem Horizonte ist der Kunst jener Zeit durchaus geläufig.

Die Theologie.

Die Theologie war dargestellt als thronende Frauengestalt mit einer Tiara, in der Rechten das Scepter, in der Linken den Reichsapfel. Um sie sah man Lehrer der Kirche: auf der einen Seite einen Cardinal mit Mönchen, auf der anderen Seite einen Bischof mit Geistlichen. Darunter der Brunnen des Lebens, von einer Mauer umgeben, auf blühender Wiese, wie auf dem Genter Altar der Van Eyck. In den vier Ecken des Gemäldes befanden sich aber die vier grossen Kirchenväter: Gregor der Grosse mit einem Kreuzstabe; Hieronymus als Cardinal, schreibend; Augustinus und Ambrosius als Bischöfe.

Die
Jurisprudenz.

Endlich die Jurisprudenz. Sie war vertreten durch zwei schöne weibliche Gestalten, auf hohen Thronstühlen sitzend, mit goldenen Kronen geschmückt; sie reichten sich schwesterlich die Hände; ein Scepter ruhte in ihrer Linken. Die Füsse der links Sitzenden, nach der Unterschrift der *Lex civilis*, ruhten auf dem Monde; die der rechts Sitzenden, *Lex canonica*, auf der Sonnenscheibe. Es sind die Symbole der geistlichen und weltlichen Herrschaft, gegen die, der Missdeutung wegen, sich Dante's klarer Geist gesträubt hatte, die aber schon sein Sohn Jacopo in seinem »*Dottrinale*« (cap. 46) wieder vorbringt. Um ihren Thron stand eine Schaar von Rechtsgelehrten in feierlicher Amtskleidung; unter ihnen ragten zwei hervor, die aber Schedel nicht mit Namen nennt.

Dieses ikonographische Schema der vier Facultäten ist also für die malerische Ausschmückung von Bibliotheksräumen schon am Ende des Mittelalters ständig und ihnen eigenthümlich. Es geht zurück auf die bereits seit dem XIII. Jahrhunderte beliebte Eintheilung der Bibliotheken; die Gemälde vertreten gleichsam die Aufschriften der vier Hauptfächer, in die an den Universitäten das Wissen vertheilt ist.

Richard
v. Fournival's
Biblionomia.

Die älteste Schrift, die uns darüber Auskunft gibt, ist denn auch gleich ein »*Simile*«, eine Norm und Grundlage für die Einrichtung einer grossen Bibliothek. Es ist dies die »*Biblionomia*«¹ des Richard von Fournival, gestorben um 1260, Kanzlers der Kirche von Amiens und Verfassers des merkwürdigen »*Bestiaire d'amour*«. ² Die Eintheilung ist hier schon nach den vier Facultäten getroffen, denen die vier Abtheilungen (*Areolae*) entsprechen, die ihrerseits wieder in einzelne Fächer (*Tabulae*)³ zerfallen. Die erste *Areola* umfasst die Philosophie; ihre elf *Tabulae* sind zunächst den sieben freien Künsten (1. Grammatik, 2. Dialektik, 3. Rhetorik, 4. Geometrie und Arithmetik, 5. Musik und Astronomie), dann den höheren Disciplinen (6. Physik und Metaphysik, 7. Moral, 8. und 9. Verschiedenes) gewidmet. Die letzten beiden *Tabulae* (10. und 11.) umfassen die Poesie, die also hier bereits als eigene Classe erscheint. Ihre Stellung wird mit den charakteristischen Worten gekennzeichnet: »*Sunt quedam ceterum quae, licet ex ipso discendi genere potuissent videri prae ceteris ordinanda, ob humilitatem tamen materiae ceteris postponuntur, qualia sunt opera poetarum.*« Die zweite und dritte Abtheilung umfasst die »*Brotwissenschaften*« (*Lucrativa*), nämlich die Medicin (mit acht *Tabulae*) und die Jurisprudenz, beide Rechte enthaltend (*Jus civile* in drei *Tabulae*, die übrigen dem *Jus canonicum* gewidmet). Den Schluss bildet die Theologie, deren *Tabulae* einerseits die Bibel und ihre Commentare, anderseits die Originalschriften der Kirchenlehrer enthalten.

Eintheilung
der Bibliothek
bei den
Eremitani
zu Padua.

Nach diesem Principe war denn schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts die bedeutende, an 400 Bände umfassende Bibliothek der Augustiner-Eremiten zu Padua eingerichtet, wie uns Savo-

¹ Gedruckt bei Delisle, Cabinet des manuscrits II, p. 518 ff.

² S. dieses Jahrbuch, Bd. XV, S. 285.

³ Vermuthlich wurden im Mittelalter, wie noch lange in Italien, die Bücher geschichtet oder nebeneinander gelegt, nicht reihenweise aufgestellt. Ein gutes Beispiel einer solchen alten Bibliothek bietet z. B. die Laurentiana in Florenz.

narola in seinem Lobe Paduas berichtet.¹ Die Bücher, wie gewöhnlich an eisernen Ketten verwahrt, befanden sich in Schränken, an der Nordseite die Fächer der Philosophie, Trivium, Quadrivium etc., ferner die Werke über die Mechanica (Medicin) und der Beginn der Theologie. Diese setzt sich in den Schränken der Südwand fort; den Schluss machen die beiden Rechte.

Dass diese Eintheilung noch in der Renaissance und auch in Laienbibliotheken üblich war, ersehen wir an der Bücherei des Herzogs von Urbino, die Giovanni Santi, Raffaels Vater, in seiner Reimchronik geschildert hat² und für die Melozzo da Forlì seine herrlichen, jetzt in alle Welt zerstreuten Tafeln der sieben freien Künste gemalt hat.³ Wieder sind die Facultäten der Eintheilungsgrund; nur ist an Stelle der Medicin, welche in einer humanistischen Laienbibliothek doch keinen hervorragenden Platz beanspruchen konnte, die schon in Richard von Fournival's »Biblionomia« hervorgehobene Poesie getreten. Ganz dieselbe Eintheilung weist bekanntlich die »Stanza della Segnatura« im Vatican auf; Wickhoff ist es gelungen,⁴ die gemeinsame Quelle für beide nachzuweisen; es ist die von Tommaso de Sarzana, später Papst Nicolaus V., ursprünglich für das Kloster San Marco in Florenz abgefasste Bibliotheksnorm, nach der, wie wir von Vespasiano da Bisticci wissen, auch andere Bibliotheken, die der Badia von Fiesole, die von Urbino und jene des Alessandro Sforza, eingerichtet wurden.

Die Bibliothek von Urbino.

Wickhoff hat in glänzender und scharfsinniger Beweisführung, gestützt auf eine genaue Interpretation des gesammten Bilderschmuckes, dargethan, dass die sogenannte Stanza della Segnatura (das Zimmer, in dem die päpstlichen Breven unterzeichnet wurden) ursprünglich als Bibliotheksraum gedacht war. Der schon aus dem Beginne des XVI. Jahrhunderts überlieferte, wahrscheinlich traditionelle Name ändert daran gar nichts; übrigens konnten beide Zwecke recht gut neben einander bestehen. Wir haben an einer Reihe von Beispielen gesehen, dass bereits in den vorhergehenden Jahrhunderten das ikonographische Schema der vier Facultäten (hier leicht modificirt) für Bibliotheksräume typisch war.

Die Bibliotheksnorm Nicolaus V.

Die Bibliothek Julius' II. (Stanza della Segnatura).

Ueber kein anderes malerisches Werk in der Welt hat sich eine solche Fluth von Theekessel- und Kathederweisheit ergossen als über die Stanza della Segnatura, speciell über die Schule von Athen. Es gibt in der Geschichte der antiken Philosophie vielleicht keinen noch so verschollenen Namen, den man nicht triumphirend herbeigeschleppt und irgend einer Figur der Scuola d'Atene aufgeheftet hätte. Das prächtigste Erklärerstückchen hat in dieser Beziehung unstreitig E. Naumann geleistet, der mit einer Naivetät, die nur mit seiner grossen Unbefangenheit in Sachen bildender Kunst gleichen Schritt hält, es unternahm, die Musikergruppe der Schule von Athen zu erklären.⁵ Wir Alle verehren Raffael als grossen Genius. Dass aber er oder seine geheimnissvollen Berather im Stande gewesen wären, die Ergebnisse der illustrierten Musikgeschichte, die Herr Naumann veröffentlicht hat, vorauszuahnen, muss uns mit noch grösserer Bewunderung erfüllen. Haben es jedoch die Meister vom Stuhl besser gemacht als dieser Dilettant? Mit nichten. Aus Springer's Uebersichtstabelle in den »Graphischen Künsten«⁶ kann man ersehen, welcher Augiasstall zu reinigen war und wie recht Wickhoff mit seinem radicalen Vorgehen gehabt hat.

In der Stanza della Segnatura gewahren wir dasselbe Schauspiel, das uns Raffaels künstlerisches Schaffen allüberall gewährt: wie diesem Glückskinde par excellence die Errungenschaften und Ideen der Vergangenheit zuströmten und wie er sie seinem anpassungsfähigen Wesen gemäss aufnehmen und verarbeiten konnte. So ist auch in der Stanza della Segnatura nichts neu als die künstlerische Form, das eigenste Eigenthum des Künstlers. Die allegorischen Medaillons an der Decke mit den alther-

Die Tradition in der Stanza della Segnatura.

¹ Comm., L. II, c. 1, col. 1182: »Cuius (sc. Bibliothecae Eremitarum) ingressus librorum pulcritudine, eorumque multitudine homines in admirationem ducit. Locus enim amplissimus est, vitreis fenestris et lucidis et ornatus, cuius superiora scamna parte ad septemtrionem versa quae Grammaticae quae Rhetoricae quae Logicae quae Philosophiae attinent, libros speciosos cum catenis tenent. Hacque in parte in Mechanica plurimi et in Theologia collocantur. Altera vero ad meridiem versa, quae Decretis quae Decretalibus quae Novo et Veteri Testamento attinent.

² Springer, Raffael und Michelangelo, S. 156.

³ Vgl. Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 48.

⁴ Die Bibliothek Julius' II., im Jahrbuche der kgl. preussischen Kunstsammlungen 1893, Heft 1.

⁵ In Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XIV, 1.

⁶ Jahrgang 1883, S. 53 ff., Text zum Stiche Jacoby's nach der Schule von Athen.

gebrachten Figuren der Theologie, der Philosophie, der Poesie und der Justitia geben schon die Einrichtung dieses Bibliotheksraumes in bestimmter Weise an.

Unter den Gestalten der vier Wissenschaften erscheinen dann in den grossen Wandbildern, wie so oft, ihre Vertreter, allerdings nicht mehr steif neben einander stehend oder sitzend sondern in lebendigster Gegenwirkung und Gruppierung. Aber auch Pinturicchio hatte schon in seinen Gemälden der sieben freien Künste in einem Saale der Appartamenti Borgia im Vatican eine freiere Gruppierung der einzelnen Vertreter angestrebt.¹

Und so sind auch die Einzelheiten der vier Fresken aus der älteren Kunst her wohl bekannt. Auf der Schule von Athen sehen wir nicht etwa eine systematische Geschichte der griechischen Philosophie — solche Kaulbachaden kannte Raffaels Zeitalter denn doch noch nicht — sondern einfach die alten Vertreter der sieben freien Künste in mannigfaltigen Gruppen,² deren lebendige Erfindung, wie natürlich, dem Künstler das Wesentliche an seiner Aufgabe war. Von rechts schreiten die Astronomen herein, unter ihnen Ptolemäus, der angebliche Königssohn; dann folgt Euklid, seinen Schülern auf einer Tafel eine geometrische Figur demonstrierend. Auf der anderen Seite ist die Gruppe der Musiker und Arithmetiker. Von links tritt ein Alter mit einem Kinde auf den Armen in die Halle der Wissenschaft ein; er wird die Grammatik andeuten (Schlussvignette, Fig. 27). Oben auf der Treppe links sehen wir Disputirende: es sind die Logiker, die »Sophisten«, wie in Brandenburg und auf dem Thurme von Florenz.

Endlich in der Mitte, durch ihre Bücher bezeichnet, Platon und Aristoteles mit Rednergerben (Rhetorik?); auch diese beiden stehen hier nicht etwa als Vertreter scholastischer und humanistischer Philosophie neben einander: wir finden sie schon ebenso im italienischen Trecento, auf dem »Triumph des heil. Thomas« von Traini, auf Giusto's Fresco in Padua und auf anderen Denkmälern, einträchtig gesellt. Auch für die »Disputa« darf, wenn auch in weitem Abstände, an das Gemälde der Theologie in Brandenburg erinnert werden. Apollon und die neun Musen, die Hauptfiguren des »Parnass«, waren schon früher von der Kunst dargestellt worden; ich erinnere an das »Kartenspiel« und an Mantegna's schönes Gemälde im Louvre. Literarisch waren solche Compositionen schon durch Schilderungen, wie Boccaccio's fingirtes Gemälde der Philosophen und Dichter in der »Amorosa Visione«³ vorbereitet. Die Darstellungen der beiden Rechte endlich mit ihren bedeutendsten Vertretern, Justinian und Gregor IX., wie sie den Codex und die Decretalien ertheilen, sind von dem Typus der herkömmlichen Dedicationsbilder abhängig.

Von einer besonderen Gleichstellung der beiden Geistesmächte, von einem »Triumph der humanistischen Philosophie im Hause des Papstes« zu fabeln, wie dies seit Hettner's Vorgang immer wieder geschieht, zeigt wenig Einsicht in den Geist des Zeitalters. Die Gegenüberstellung bedeutet hier ebenso wenig eine Gleichstellung wie in Giusto's Fresken der Theologie und Philosophie in Padua oder in anderen Denkmälern. Man wusste schon, dass die Theologie die erste aller Wissenschaften sei, dass die übrigen, namentlich die Philosophie, nur ihre Mägde, ihre Ancillae seien; die bedeutendsten Männer der Scholastik: Thomas von Aquino, Roger Bacon,⁴ hatten dies zu bestimmt erklärt und ihre Worte verhalten nicht in der Luft wie die ephemeren schöngeistigen Phrasen der humanistischen Philosophen. In der Stellung der Facultäten veränderte sich auch im Zeitalter der Renaissance nichts.

So ist auch die Stanza della Segnatura nicht der Form, wohl aber dem Inhalte nach vollständig von dem Gedankenkreise der Scholastik abhängig, wie er sich in den Denkmälern des Trecento so grossartig manifestirt hatte. Und das ist charakteristisch. Nicht an die Schriften der humanistischen

¹ Pistolesi, *Il Vaticano descritto*, vol. III, tav. 41 e segg.

² Springer, a. a. O., S. 95; kurze Zeit vor ihm war A. Richter in einer lesenswerthen kleinen Broschüre (über Raffaels Schule von Athen, in Frommel's und Pfaff's Vorträgen VI, 10, 1882) zu dem gleichen, so höchst einfachen Resultat gekommen. Vgl. auch den Aufsatz Liliencron's in der (Augsburger) Allgemeinen Zeitung 1883, Beilage Nr. 309.

³ *Opp. volgari*, Firenze 1833, vol. XIV, cap. 4.

⁴ Das ganze zweite Buch seines *Opus maius* ist der Erörterung dieses Themas gewidmet; vgl. Piper, *Monum. Theologie*, S. 554.

Philosophen, nicht an Marsilio Ficino und seines Gleichen heftete sich der Fortschritt der Geister. Die Scholastik und ihre grossen Lehrer sind über Renaissance und Reformation hinaus mächtig und fortwirkend geblieben und von ihr ist der Vater der modernen Philosophie, Descartes, ausgegangen.

NACHTRAG.

1. Zu S. 23. Den engen Zusammenhang zwischen Miniaturen und Wandgemälden haben uns neuerdings wieder die Fresken von Oberzell auf Reichenau klargemacht. Die Compositionen der altchristlichen Basiliken sind gewiss vielfach durch illustrierte Bücher verbreitet worden, wie sie in den Schulen (neben den Relieftafeln in der Art der Tabula Iliaca; die lateinisch-griechische Schulgrammatik des Dositheus enthielt Illustrationen der Uebersetzungsstücke aus Aesop's Fabeln; vgl. Jahn, Griechische Bilderchroniken, S. 90) nicht minder als in den Boudoirs vornehmer Damen zu finden waren (vgl. den lehrreichen Aufsatz Wickhoff's in diesem Jahrbuche, Bd. XIV) und wie sie schon seit Langem dem gottesdienstlichen Brauche dienten. G. B. de Rossi hat daher wohl mit Recht (Bull. di Arch. crist. 1887, p. 56) die Bilder, welche Abt Benedict nach Beda's Bericht (Hist. abb. Wirem., c. 9) nebst vielen Codices von seiner fünften Romreise mit nach Weremouth brachte, um mit ihnen die Kirchen S. Maria und S. Paul auszuschnücken, als Miniaturen aufgefasst; speciell in der »Concordia veteris et novi testamenti« hätten wir dann das älteste Exemplar der sogenannten »Armenbibel« zu erkennen, die also schon damals, im VII. Jahrhundert, als Musterbuch gedient hat. Werden wir doch auch durch die auffallende Uebereinstimmung der Sarkophagsculpturen darauf geführt, dass die alten Steinmetzen bestimmte Vorlagen gehabt haben müssen, wie ihre Kunstgenossen in Aegypten, deren Modelltafeln noch in grosser Zahl erhalten geblieben sind (Maspéro, Archéol. égypt., p. 190). Springer (Grundzüge der Kunstgeschichte, Leipzig 1888, II, p. 120) sieht auch in dem bekannten Dittochaon des Prudenz die Unterschriften einer solchen kurzgefassten Bilderbibel, wie sie den Künstlern häufig als Vorlage gedient haben mag.

2. Zu S. 82, Nr. 31—33. Eine andere Erklärung der Bezeichnungen: Iliaco, Chronico, Cosmico hat Eitelberger (nach Mittheilungen v. Litrow's) in den »Mittheilungen der Central-Commission« V (1860), S. 99, gegeben. Darnach würden diese Namen Termini der alten Astronomie sein und sich auf einen ihrer wichtigsten Theile, die Beobachtung des Auf- und Unterganges der Fixsterne im Verhältnisse zur Sonne beziehen. Prof. Dr. Edmund Weiss, Director der k. k. Sternwarte, war so gütig, mir Näheres darüber mitzuthellen. Der »ortus et occasus heliacus« bezeichnet den Auf- oder Untergang eines Sternes mit der Sonne, der »ortus acronycticus« (ἀκρόνυκτος, ἀκρόνυχος schon bei Manetho, nicht achronicus, wie Eitelberger schreibt) den Aufgang mit Anbruch der Nacht, der »occasus cosmicus« den Untergang mit Anbruch des Tages (vgl. auch Ideler, Handbuch der Chronologie I, 51 ff.). Wie aus ἡλιακός nach neugriechischer Aussprache italienisch iliaco geworden ist, so könnte chronicus vielleicht aus ἀκρόνυχος corrupt sein. Was haben aber diese Constellationen in der Reihe der Tugenden zu suchen? Als blosse Lückenbüsser sind sie doch kaum aufzufassen. Jedenfalls hat sich der Künstler an den Wortsinn der Bezeichnungen, nicht an ihre astronomische Bedeutung gehalten und seinen Figuren die allgemeinen Attribute der Sonnenscheibe, des Zeitdrachen und der Weltkugel in die Hand gegeben, so dass die im Texte gegebene Erklärung vielleicht doch seinen Intentionen näher kommt.

DOCUMENTE.

I. Nachrichten über das Leben und die Werke Giusto's.

A.

Savonarola, Commentariolus de laudibus Patavii (um 1445).

Muratori, *SS. RR. Ital.*, vol. XXIV, col. 1135 seqq.

1 L. I, cap. 2, col. 1147 (Lucasbild in S. Giustina).

Nam cum illustris pictor Iustus Patavus etiam magna cum devotione eam (sc. b. virginem) retrahere niteretur, aiunt continuis momentis novis se configurationibus demonstrare, ut sic quae per Iustum imago picta fuit, illi sic manibus sanctis depictae non assimiletur; ego quidem ambas vidi et quae Iusti est ab illa Lucae in similitudinem multum distare non comprehendi et quae a Iusti manibus exivit, in cathedrali ecclesia nostra etiam magna cum devotione colitur.¹

2 II, 2, col. 1148 (Santo).

Paucisque deinde passibus² a sinistris capellam comperies manu Iusti pictoris ornatissimam, nobilium de Comitibus, Lucae beato, eius Antonii fideliter commensali, ab eis magna cum devotione confectam, ubi et corpus illud sacrum arca quatuor columnis tenta, non parva cum veneratione tenetur . . .

3 II, 3, col. 1169.

In hoc autem ordine (sc. mechanicorum) duos famosos civitas nostra habuit, Guarientum scilicet et Iustum. . . Pinxit autem Iustus locum amplissimum quem Patavi Baptistarium vocant. Eo enim in loco sacro in die congregato clero Patavo baptismus fit baptizanturque pueruli. Ita est earum magno cum artificio compositarum figurarum peramoenus adspectus intransibilibus, quam molestus fiat exitus. Novum et vetus testamentum maximo etiam cum ornatu figuratur.

B.

M. A. Micchieli, Notizia d'opere di disegno

ed. Frizzoni (*Opere in Pavia*).

1 p. 14. Al Santo.

La cappella de S. Luca, compagno de S. Antonio, nel Santo dipinse Giusto de nazione Fiorentino, come scrive el Campagnuola; ma Andrea Rizzo lo fa Padoano. E dicono che questo istesso dipinse el Battisterio in Padoa. E non di meno ivi si legge sopra la porta che va nell' inclaustro: »Opus Ioannis et Antonii de Padua.« Talchè essendo invero una istessa maniera, più veramente si potrà dire che questa cappella sii de mano delli detti Giovanni e Antonio Padoani. L'anno

¹ Dazu von jüngerer Hand bemerkt: Cui legata fuit ab Antonia Zabarella, cardinalis sorore, annis praeteritis.

² Von der Kapelle des heil. Antonius.

1382, come appar ivi in un sasso, fu dedicata a San Giacomo e San Filippo, dei quali sono ivi dipinte le istorie, da M. Renier, M. Conte e M. Manfredin de' Conti Padoani oriundi de Zenoa.

2 p. 63. Alli Heremitani.

La cappella a man destra che contiene da una parte le arti liberali con gli uomini eccellenti in esse, dall'altra li vizii con gli uomini viziosi, e li uomini famosi nella religione de sant' Agostino e li titoli delle opere de S. Agostino, fu dipinta da Giusto Padoano ovvero, come dicono alcuni, Fiorentino. Fu instituita da M. Tebaldo di Cortellieri Padoano, arlevo di signori da Carrara, nel 1370, el qual è retratto ivi a man destra dell'altare,¹ come appar per lo elogio sottoscritto.

3 p. 64.

La palla a guazzo nella capella ditta de sopra del Cortelliero fu de mano de Marino pittore, fatta nel 1370, come appar per la sottoscrizione.

4 p. 77. La cappella del battesimo al Domo.

Fu dipinta secondo el Campagnola e el Rizzo da Giusto: altri la attribuiscono ad Altichiero. Le pitture di dentro sono molto diverse da quelle di fuori. Ma dentro sopra la porta che va nell' inclaustro se legge: »Opus Johannis et Antonii de Padua.« E de sopra v'erano quattro versi ora spegazzati: credo contenevano memoria delli signori de Carrara che avevano fatto fare quella opera. Però li signori Veneziani fecero levar la memoria de quelli signori quanto più poteno.

C.

Bernardinus Scardeonius, De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis, Basel 1560.

Lib. III, class. XV, p. 370.

De Justo pictore.

Inter primos pictores, ex quo deperdita iam diu pictura agnoscitur ac, ut ita dicam, renasci coeperat, floruit admirabili ingenio et doctissima manu Iustus pictor Patavinus, illius deperditae artis fere primus instaurator. Extat ex huius praeclarissimis ac mirabilibus monumentis quod visitur sacellum speciosissimum divi Joannis Baptistae, adhaerens ecclesiae cathedrali, ita excellenti structura sublatum, ut possit profecto utrobique tam de ipso aedificio, quam de pictore Patavina civitas merito gloriari: quando quidem illud ei magno decori in structuris et istius arte magnae iucunditati in spectandis picturis existat. Praeterea pinxit sacellum

¹ Damit dürfte wohl die liegende Sarkophagfigur des Verstorbenen gemeint sein.

Eremitarum iuxta meridianam portam, ubi vitia et virtutes artesque liberales conspiciuntur: simulque probi viri, qui virtutibus claruerunt, et contra improbi, quomodo haeresibus provoluti in enormia delicta et errores impios praecipites corruerunt. Fertur is quoque pinxisse tabulam illam beatae Mariae virginis, quae mira pietate et religioso cultu deferri consuevit in supplicationibus ad pluviam seu serenitatem poscendam; et affabre eam ad imitationem beati Lucae, qua valuit arte et ut potuit, penicillo et coloribus effinxit. Quam postmodum nobilis foemina Antonia Zabarella reliquisse legitur ecclesiae cathedrali statuendam ad aram gentilicium divi Petri et Pauli, ubi insunt suorum sepulchra maiorum, anno salutis MCCCXLI mense novembris, ut publicis documentis constare certo scimus. Huius nunc virginis ara multis oblationibus et donariis insignita est et a tota civitate ad poscenda suffragia summa cum veneratione atque divinis honoribus decoratur.

D.

Vasari, Vita di Vittore Scarpaccia,

ed. Milanese, vol. III, p. 637.¹

Giusto, pittore similmente Padovano, fece fuor della chiesa del vescovado nella cappella di san Giovanni Batista, non solo alcune storie del vecchio e nuovo testamento, ma ancora le rivelazioni del' apocalipse di san Giovanni l' Evangelista; e nella parte di sopra fece in un paradiso con belle considerazioni, molti cori d' Angeli, ed altri ornamenti. Nella chiesa di sant' Antonio lavorò a fresco la cappella di san Luca e nella chiesa degli Eremitani di sant' Agostino dipinse in una cappella l'arti liberali ed appresso a quelle le virtù e i vizj; e così coloro che per le virtù sono stati celebrati, come quelli che per i vizj sono in estrema miseria rovinati e nel profondo dell' inferno.

E.

Angelo Portinari, Della Felicità di Padova,
Padua 1623.

L. IX, cap. 26, p. 449 (Eremitani).

La cappella di sant' Agostino appresso la porta meridionale fu edificata da Tebaldo Cortellieri l'anno 1370, nella quale Giusto pittore Padovano dipinse li vitij, le virtù, l'arti liberali, e gli huomini chiari per virtù e parimente quelli che per vitij et heresie sono stati infami; le quali pitture sono perite per la fabrica del capitolo fatto sopra essa cappella l'anno 1610 dalla compagnia delli battuti della cintura, la quale fu eretta dal P. Marco Peverari Heremitano nell'anno 1606.

F.

Urkunden.

1 Moschini, Della origine e delle vicende della
pittura in Padova, Padua 1826.

¹ Dieser Passus findet sich nur in der zweiten Ausgabe des Vasari von 1568; in der ersten, seltenen von 1550 fehlt er gänzlich.

p. 10ff. . . la quale circostanza conosciamo da un atto dell' archivio della città, del dì 26 di aprile dell' anno 1375: atto che il Brandolese riporta nel già suo citato libro, f. 281 (s. u.).

E siccome le carte di quel tempo ricordano pressochè in ciascun anno, il nome di Giusto, così ne sembra probabile, ch'egli menasse in Padova la vita che certamente vi aveva compiuta il dì terzo di febbrajo dell' anno 1397: nella quale epoca l' archivio del Santo rammenta gli eredi di lui. Aveva questi in moglie una donna chiamata Antonia, che viene ricordata in carta dell' anno 1400.

2 Ibid., p. 10, n. 1. Non ha molti anni che si è tratta di sotterra una memoria che vi giaceva sepolta da tre secoli e più. Riguarda al nostro pittore e alla sua famiglia e perciò la riferiamo: HIC IACET DOMINICVS ET DANIEL FRATRIS (sic) ET FILII Q. MAGISTRI IUSTI PICTORIS QVI FVIT DE FLORENCIA MIGRAVIT AD DOMINVM DIE S. MICHAELIS MIII (MIII) DIE XXVIII MENSIS SEPTEMBRIS; cf. Förster a. a. O.

3 Brandolese, *Pitture, Sculture, Architetture ed altre cose notabili di Padova, Padua 1795.*

p. 7, n. b. Nell' archivio della città trovasi un istrumento »1400 17 augusti« rogato »in domo habitationis haeredum magistri Iusti Pictoris«.

p. 281. »A magistro Iusto pittore, quondam Johannis de Menaboibus de Florentia, habitatore Paduae in contrata Scalumnae, cive civitatis Paduae, cum privilegio magnifici et potentis domini domini Francisci de Carrara« sta scritto in varj istrumenti del 300 nell' archivio della città.

4 Rossetti, *Descrizioni delle pitture, sculture ed architetture di Padova, Padua 1779.*

p. 50. . . in una pergamena di ragione del fu signor Paolo Brazolo nobile Padovano si trovano le seguenti parole: »presentibus magistro Iusto pittore, filio quondam domini Iohannis de Menaboibus de Florentia, habitatore Paduae in contrata Domi«.

G.

Die Gemälde der Cappella di Sant' Agostino
bei den Eremitani in Padua.

Hartmann Schedel's *Memorabilienbuch, München, Hof- und Staatsbibliothek, Cod. lat. 418, fol. 104—109*.

A = Ambraser Codex. F = Florentiner Codex.

(In beiden ist die Ordnung der Tituli umgekehrt: voraus gehen die Citate aus Augustinus, die Hexameter folgen. Die ersteren sind mit rother Tinte, die letzteren mit schwarzer Tinte geschrieben, die Anfänge der Hexameter durch abwechselnd rothe und blaue Initialen ausgezeichnet. Eine genaue Abschrift des Florentiner Codex verdanke ich der Liebenswürdigkeit Herrn Arthur Burda's, wofür ich ihm den herzlichsten Dank auszusprechen schuldig bin.)

Fol. 104.

IC XC

Subscripta in capella beati Augustini apud Heremitanos Padue continentur: Et primo in parte dextra

Primo pictura,
deinde nomina ista:

Philosophia. Socrates stoicus. Plato methaphisicus. Aristotiles peripateticus. Titus Livius Paduanus. Seneca moralis.

sub his.

Gramatica	Geometria
Priscianus	Euclides
Dialectica	Musica
Çoroastes	Jubal
Rethorica	Aristologia
Tullius	Ptolomeus
Arismetria	
Pithagoras	

Scriptum sub hiis.

Ianua in [p]artes¹ patet Grammatica parvis
Qua cum lacte pueris stillatur² labeis³
[. . .]⁴ prouide⁵ iuuenis set loris⁶ iuuenes arcet;
Nam prior ceteris puellaris signat imago.
Quot⁷ partes continet, supra caput grasici (sic) notat,⁸
Cui Priscianus auctor⁹ [cum maiori]¹⁰ volumine substat.

De Grammatica edidit¹¹ Augustinus librum unum,
quam¹² sic diffinit libro soliloquiorum suorum: ¹³ Grammatica est vocis articula, ¹⁴ custos [et]¹⁵ mediatrix; disciplinatur¹⁶ necessitate professionis, cogitur humane ligue¹⁷ (sic) omnia etiam¹⁸ fragmenta¹⁹ collige²⁰ memorie literis mandata sunt non ea falsa faciens, sed de eis²¹ veram quandam²² docens et afferens²³ rationem.

Dialectica divini²⁴ ratio vel sermo vocatur.
Unde partita veste binas habet manibus angues;
In medio ratio profundo de pectore manat.
Que²⁵ cum sit²⁶ communis²⁷ solo cerne culmine²⁸ velat,
Cuius silogismos²⁹ affixa figura³⁰ demonstrat.
Da qua Çoroastes³¹ primus in cortice pinxit.

De Dialectica³² dictavit³³ Augustinus librum unum, quem sic diffinit libro secundo³⁴ de ordine rerum: Dyaletica est disciplina discipline³⁵ [. . .]³⁶ hec³⁷ docet discere; in hac³⁸ se ipsam ratio demonstrat, quid sit, quid velit, quid valeat. Scit scire sola, scientes facit scire,³⁹ non solum ostendit sed etiam⁴⁰ ponit.

Fol. 105.

Rethorica ponitur vario⁴¹ vestita colore;
Nam pravis ut equis ultra⁴² argumenta ministrat
Et perorando prompte in causa⁴³ declamat.
Que ut persuadeat, pluri⁴⁴ utitur sepe colore.

¹ A F haben richtig artes. ² stillant A, stillant litera F. ³ labiis A, labris F. ⁴ Qui A F. ⁵ provide A F. ⁶ loris ferreis iuuenis (sic) A F. ⁷ Quod A F. ⁸ sapiencia capita generalia (gloria F) notat A. ⁹ actor A F. ¹⁰ Fehlt A F. ¹¹ hac scientia fecit A F. ¹² et A F. ¹³ soliloquiorum quarto add. A F. ¹⁴ articulis A F. ¹⁵ Fehlt A F. ¹⁶ discipline eius A, cuius F. ¹⁷ lingue A F. ¹⁸ contra A F. ¹⁹ figmenta A F. ²⁰ colligere quae A F. ²¹ hiis A F. ²² quedam A F. ²³ asserens A F. ²⁴ duorum A F. ²⁵ At A, Et F. ²⁶ fit A. ²⁷ tenus A F. ²⁸ climata A F. ²⁹ syllogismus A, siloysmus F. ³⁰ scripta A F. ³¹ coreastes A, coroastes F. ³² loyca A F. ³³ fecit A F. ³⁴ 3^a A F. ³⁵ disciplinarum A F. ³⁶ haec docet docere A F. ³⁷ hic A F. ³⁸ hanc A F. ³⁹ scientes facere non F. ⁴⁰ contra A F. ⁴¹ varia A F. ⁴² ultimo A F. ⁴³ eã (eam) verlesen A F. ⁴⁴ plura A F.

Et propter assertum¹ vario gerit vertice flore,
Que cum utraque cuncta² Tullius arte ministrat.

De Rethorica dictavit³ Augustinus libros tres,⁴ quam⁵ sic diffinit libro quarto de doctrina cristiana: Rethorica est qua suadetur et falsa et cum sit in medio posita facultas⁶ clanque⁷ (sic) ad persuadendum⁸ prava seu recta plurimum bonorum cum studio militat veritati.⁹

Certos¹⁰ Arismetria¹¹ numerus in tabula pingit,
Quam comunem¹² cunctis matrone figura demonstrat:
Que dispersis¹³ ordinat¹⁴ et paris numeri partes
In pariter pariterque paris et hiis resecurat
Simplici¹⁵ composito perfecto plusque minusque,
Quam Grecis Pitagoras Samus autor dedit.¹⁶

De Arismetria¹⁷ dictavit Augustinus librum unum,¹⁸ quam¹⁹ sic diffinit libro decimo nono²⁰ questionum: Que de numeris²¹ est sciencia; utilis est²² et vera probans omnia in²³ numero, pondere et mensura constare²⁴ et cum²⁵ ad omnia ianua quedam, nulla sine ea potest esse perfecta [peritia tamen deus ipse suo in numero impari nobis a veritate esse probetur].²⁶

Geometria mathematice pura²⁷ demonstrat,
Ut spherica figura sit²⁸ rectilinea²⁹ surgat.³⁰
Cum circulo³¹ manet et quo equi latere³² plani.
Metitur et partes es (sic)³³ supra³⁴ litera³⁴ clamat,
Cum fit³⁵ ad plana alta sublime profunda.
Quam Euclides diffuso volumine docet.

De Geometria dictavit librum unum Augustinus,³⁶ quam³⁷ sic diffinit libro annotationum³⁸ in Iob: Geometria ars est metiendi alta, plana³⁹ et profunda, dans hominem intelligere, ne suam debeat ignorare quantitatem.

Musica vanis⁴⁰ apta pulcra⁴¹ sed⁴² vana⁴² videtur,
Que canens⁴³ fides moderatur in gaudio liris.⁴⁴
Constat voce, flatu cum⁴⁵ pulsu, organica⁴⁶ fingit,
Obloquitur numeris septenariis,⁴⁷ discrimina vocum
Instat leta suis⁴⁸ modulisque⁴⁹ donisque⁵⁰ canora,
Quam Iubal⁵¹ ut reperit⁵² scripsitque⁵³ pagina pandit.

¹ Propterea sertum A F. ² Fehlt A F. ³ fecit A F. ⁴ de quo pulchrum (et F) elogium aptum, ut ait libro confessionum A F. ⁵ quem A F. ⁶ facultas eloquii F. ⁷ quam F. ⁸ suadenda seu F. ⁹ veritati militat F. ¹⁰ Ceteros A F. ¹¹ Arismetria A F. ¹² recte A F. ¹³ Quod disparis A F. ¹⁴ ordinat numerus A F. ¹⁵ Supplico A, Simplicio F. ¹⁶ Pittagoras (Pictagoras F) sanus ante dedit A F. ¹⁷ arismetria A F. ¹⁸ ut dicit libro retractionum primo add. A F. ¹⁹ quem A F. ²⁰ 83 A F. ²¹ Quod numerus A F. ²² Fehlt A F. ²³ Fehlt A F. ²⁴ Fehlt A F. ²⁵ quod sit A, cum sic F. ²⁶ Fehlt A F. ²⁷ pure A F. ²⁸ fiat A F. ²⁹ muliera? A F. ³⁰ signat A F. ³¹ citicro (sic) A F. ³² cliquatura (sic) A F. ³³ eius A F. ³⁴ equalitura A F. ³⁵ sit A, sic F. ³⁶ ut dicit libro primo retractionum add. A F. ³⁷ quem A F. ³⁸ moralium A F. ³⁹ plena A F. ⁴⁰ Fehlt A, vana F. ⁴¹ Fehlt F. ⁴² sed pulcra A F. ⁴³ carens A F. ⁴⁴ moderat cum gaudio luctus A F. ⁴⁵ et A F. ⁴⁶ organa A F. ⁴⁷ septem A F. ⁴⁸ Zusammengeschrieben A. ⁴⁹ metrisque A. ⁵⁰ tonisque A F. ⁵¹ Tubal A F. ⁵² repetat A F. ⁵³ sic pariterque A F.

Fol. 106.

De Musica dictavit Augustinus libros sex, quam¹ sic diffinit² de psalmo contra Donatistas: Ars modulandi delitiis accomodata moralium numerorum ratio est et³ mitiens⁴ procul dubio menti,⁵ qualem in moribus servet temperantia⁶ modum, ne discrepando dissonet ab ordine rationis.

Astronomia⁷ motus et siderum astrologia
Effectus in⁸ yma videns⁹ hoc ergo quadrante
Ab astris Aspectus¹⁰ metitur clamata¹¹ supra,
Qua re saphirico honesto vehitur amictu¹²
[Gravior more cunctis licet forma feminea mulcet,
Sub qua Ptolomeus cum astrolabio manet.]¹³

De Astronomia¹⁴ dictavit Augustinus librum unum, quam¹⁵ sic diffinit [sermone de epiphania]:¹⁶ Astrorum peritia vera non nisi motu¹⁷ celestium corporeorum¹⁸ affectuumque¹⁹ et hec¹⁹ inferiora naturalis et²⁰ vera ratio est, a qua liberum arbitrium hominis²¹ secernitur,²² [tamen²³ merito²⁴ mathematicorum curiositas,²⁵ videlicet (?) praehensibilis.]²⁶

Scripturas canonicas solas ita sequor ut scriptores eorum nihil mens omni errasse vel fallaciter posuisse non dubitem. Augustinus in epistola XIII. ad Hieronimum.²⁷

Philosophi si qua vera dixerunt, et fidei nostrae accomoda sunt ab eis tamquam ab iniustus possessoribus in nostrum usum vendicanda. Augustinus libro 2⁴⁰ de doctrina cristiana.²⁸

Egidius Romanus, beatus Nicolaus de Tolentino, sanctus Paulus heremita primus.

Hec scripta ponuntur in dextra parte capelle praefate.

Sequuntur ea quae sunt in parte sinistra eiusdem capelle.

Fol. 107.

Virgo tenens speculum

Theologia

Primo pictura,
deinde nomina ista.

Sanctus Gregorius. Sanctus Ambrosius. Sanctus Hieronimus. Sanctus Paulus. Isaias propheta. Daniel propheta. Moises propheta.

Sub his picta et scripta.

Iusticia	Caritas
Diomedes ²⁹	Rex Herodes

¹ quos A F. ² diffinit libro de donastis (sic) A F. ³ Fehlt A F. ⁴ immines (sic) A, innuens F. ⁵ mentis A F. ⁶ temperantia A F. ⁷ Astrologia (sic) A F. ⁸ et A F. ⁹ videtur A F. ¹⁰ effectus A F. ¹¹ climata A F. ¹² venit natura A F. ¹³ Hier brechen beide Handschriften ab; das Uebrigte fehlt. Die nächsten Seiten sind leer, ¹⁴ Astrologia A F. ¹⁵ quem A. ¹⁶ Fehlt A, quem—epiphania fehlt F. ¹⁷ mocium (sic) A F. ¹⁸ corpora A, corpore F. ¹⁹ effectum quia in hoc A F. ²⁰ et est A. ²¹ homines A F. ²² securi A F. ²³ tantum A F. ²⁴ Fehlt A F. ²⁵ posita A F. ²⁶ reperitur A F. ²⁷ Offenbar Titulus der Theologie. ²⁸ Titulus der Philosophie. ²⁹ Nero, A F.

Fortitudo
Olofernes
Temperancia
Epicurus
Prudencia
Sardanapellus

Spes
Judas
Fides
Arrius

Scriptum sub hiis.

Ultima virtutum ceterorum regimen extat
Iusticia¹ ponit² armis librisque decora;
Distribuit, dividit, iura³ dat humane vivendi
Patet libro quota parte distracta⁴ manet,
Qua sine⁵ vivunt homines sine lege feriales,
Cui Diomedes⁶ contrarius⁷ eterna verbera luit.

De Iustitia edidit Augustinus librum unum,⁸ quam sic diffinit libro⁹ de moribus ecclesie: Iusticia est amor soli deo serviens et ob¹⁰ hoc¹⁰ tantum¹¹ imperans cunctis¹² que¹² homini¹² subiecta sunt.

Hec Fortitudo constat magnanima virtus,
Que quasi pugnatrix fuerit¹³ [vel in armis]¹⁴
Impetum et vitium adverse fortune repugnans
Perdurat in motu¹⁵ ne quidquam de recto¹⁶ moveri,¹⁷
Cuius membra notat¹⁸ in scriptis turris¹⁹ apes,²⁰
Qua carens²¹ Iudith Holofernes dextra necatur.²²

De Fortitudine edidit Augustinus librum unum,²³ quam sic diffinit libro 83 questione 68²⁴: Fortitudo est firmitas animi adversus ea que temporaliter ablata²⁵ sunt.

Appetibilia claudit Temperantia, castra²⁶
Aperit²⁷ et utitur discreta²⁸ clave modali²⁹
Que³⁰ denotat partes³¹ [surgit arbuscula ramis]³²
Frena posita³³ huius affectu non carnis³⁴
Queque vita viri quamvis diuturna teneatur³⁵
Suppeditat ea³⁶ Epicurus non rite colens.

Fol. 108.

De Temperancia edidit Augustinus librum unum,³⁷ quam sic diffinit libro primo de libero arbitrio: Temperancia est officium³⁸ cohibens et coerens³⁹ appetitum ab his rebus que temporaliter⁴⁰ appetuntur.

¹ Iusticie A F. ² ponitur A F. ³ Verlesen: vitam A, vita F. ⁴ distincione A F. ⁵ sicut A F. ⁶ Nero A F. ⁷ contrarius (Kürzungszeichen vergessen) A F. ⁸ qui incipit: Salomon sapientissimus et librum de perfectione hominis add. A F. ⁹ liber A. ¹⁰ obediens A F. ¹¹ bonum A F. ¹² ceteraque ipsi A F. ¹³ fulcitur A F. ¹⁴ viribus (virilis F) in arma A. ¹⁵ in motu A F. ¹⁶ retro A F. ¹⁷ moverentur A F. ¹⁸ Fehlt A F. ¹⁹ turreus A F. ²⁰ altus A F. ²¹ careus A. ²² dextera necat A F. ²³ qui intitulatur de bona . . . (Lücke) add. F. ²⁴ LXXXVI. A. ²⁵ molesta A F. ²⁶ claustro A F; der ganze Vers ist in den Handschriften aus Missverständnis zur Stelle des Augustin gezogen worden. ²⁷ appetit A F. ²⁸ dis | ta (sic) A, disterta F. ²⁹ modalis A F. ³⁰ Quod A F. ³¹ ramus A F. ³² et frangit et suscitatur partes A F. ³³ ponentis A F. ³⁴ affectui non nisi carere (sic) A F. ³⁵ Queque rata quevis documenta tenebit A F. ³⁶ eam A F. ³⁷ qui intitulatur de continencia add. A F. ³⁸ affectio A F. ³⁹ coerens cohibens A F. ⁴⁰ turpiter A F.

Prudentia¹ virtus qua fluit accio recta,²
 Que³ tripartita perlustrat tempora rite⁴
 Cuique⁵ mortalis spatium [per omne]⁶ tuetur.
 Ne deiunctatus⁷ hec⁸ lumifer⁹ est rationis
 [Quot membra tenet in medio, pagina pandit],¹⁰
 Qua rex colonebat¹¹ Sardanapellus inscius.¹²

De Prudentia edidit Augustinus librum unum,¹³
 quam¹⁴ sic diffinit libro XIX¹⁵ de civitate dei: Prudentia
 est virtus cui¹⁶ tota vigilantia bona discernit a malis,
 ut in illis appetendis, istis¹⁷ vitandis nullus¹⁸ subripiat
 error.¹⁹

Optima carismatum²⁰ Dilectio digna vocatur,
 Qua affectus²¹ in amatum geminis²² alis
 Cor prebet²³ hec deo parenti emulique solatur.²⁴
 Portatur²⁵ cuncta legis bina²⁶ praecepta ferentis,
 Quod deo debetur primus²⁷ proximoque secundus,²⁸
 Quibus se privans²⁹ Herodes cecidit ymas.

De Caritate³⁰ edidit Augustinus librum unum,³¹
 quam sic diffinit libro secundo³² de doctrina christiana:
 Caritas³⁴ est motus animi³⁵ ad fruendum deo³⁶
 propter deum³⁷ ex³⁸ se atque proximo³⁹ propter deum.

Propter promissa dura⁴⁰ Spes leta in ardua tendit.
 Quam firmat⁴¹ meritique sui⁴² gratieque⁴³ respectus
 Hec luna notat Phebus⁴⁴ illamque iubere dans,⁴⁵
 Ut sit lugraminis⁴⁶ heret⁴⁷ fixa in⁴⁸ anchore⁴⁹ ratis.
 Et anchore⁴⁹ charine⁵⁰ [a paulo mentis vocatur],⁵¹
 Qua carens Judas iugulatur propria manu.

De Spe edidit Augustinus librum unum,⁵² quam
 sic diffinit libro de verbis apostoli [Pauli]:⁵³ Spes
 est omnium⁵⁴ bonorum⁵⁵ expectatio certa, secundum
 quam⁵⁶ consciencia bona⁵⁷ per dei gratiam credit et
 operatur.

¹ Prudencie A F. ² vera A F. ³ Que A F.
⁴ vite A F. ⁵ Eritique A F. ⁶ partem A F. ⁷ devient
 actus A F. ⁸ hoc A F. ⁹ lucifer A F. ¹⁰ Dieser
 Vers fehlt sowohl in A als in F. ¹¹ In Rasur: col(l)o
 nebat A, collo nebat F. ¹² inops A F. ¹³ qui intitu-
 latur de salutaribus documentis A F. ¹⁴ quem A F.
¹⁵ nono A F. ¹⁶ cuius A F. ¹⁷ istisque A F. ¹⁸ nullis
 A F. ¹⁹ sub repat errorem A F. ²⁰ karismatum A F.
²¹ Qua fertur affatus A F. ²² genus A F. ²³ preter
 hoc F. ²⁴ propinquis A, a pro iniquis F. ²⁵ Portat A F.
²⁶ nostra A F. ²⁷ prius A, primis F. ²⁸ secundis F.
²⁹ se privatus A. ³⁰ karitate A F. ³¹ de laudibus kari-
 tatis et librum de substancia dilectionis et librum de quatuor
 virtutibus karitatis add. A F. ³² tercio A F. ³³ christi A.
³⁴ Caritas A F. ³⁵ animi motus A F. ³⁶ deum A F.
³⁷ se ipsum A F. ³⁸ et A F. ³⁹ proximos A. ⁴⁰ di-
 vina A F. ⁴¹ firmant A F. ⁴² seu A F. ⁴³ gracia A,
 graciaque F. ⁴⁴ febus A F. ⁴⁵ iubendas A F. ⁴⁶ longani-
 mis A F. ⁴⁷ habet A F. ⁴⁸ Fehlt A F. ⁴⁹ an-
 chora A F. ⁵⁰ canne A F. ⁵¹ mentis apalo vocatum A F.
⁵² librum (unum F) habenda in christo qui vocatur con-
 templatiosis incipiens: Quoniam in medio laqueorum positi
 sumus et ipsam spem. add. A F. ⁵³ So A und F.
⁵⁴ Fehlt A F. ⁵⁵ bonorum eternorum A F. ⁵⁶ quod
 A F. ⁵⁷ bona consciencia A F.

Hec prima virtutum Fides¹ sacratissima virtus
 In² petra, qua³ Christus⁴ fundatur. Sullulat inde⁵
 Arbor poma ferens scripta duplicia septem.⁶
 Hic sunt articuli quibus absentia⁷ credit
 Quam fractem⁸ celat⁹ velati¹⁰ de¹¹ eclesia surgit¹²
 Inpugnans Arrius vinca¹³ dire perit.

Fol. 109.

De Fide edidit¹⁴ Augustinus librum unum,¹⁵
 quam sic diffinit libro de oratione dominica: Fides
 est credere quod non vides, cui¹⁶ est¹⁷ in unum deum;
 quia ipsa est ianua per quam intratur¹⁸ ad deum, intelli-
 gendum et amandum. Ipsa est beatorum¹⁹ bonorum
 omnium²⁰ fundamentum et humane salutis²¹ initium.

Epitaphium Possidonii.

Vincere post obitum vatem vis, nosce viator:
 Quod legis ecce loquor, vox tua nempe mea est.
 Tamen mentitur, qui eum totum legis fatetur;
 Nam plura scripsit triplicatis volumina mille.
 Ut nemo mortalis possit eum legere totum,
 Excessit cunctos moribus et dogmate functos.

Magister Albertus de Padua
 Beatus Johannes Bononiensis
 Averrois.

Hunc morum gravitas sensus legumque corona
 Perdidit hoc titulus quem tegit archa virum
 Carrigerorumque domus legato tunc morienti,
 Cui pene et culpe pape remisit onus,
 Quem procul a patria mitis mors abstulit urbe,
 Sors melior Patavo reddidit ossa suo.
 Teque, Tebalde, feat stirps Corcellaria²² vatum
 Oret, ut in supero gaudeat alma polo.

Epitaphium supradicti domini Thebaldi.

S. Manica²³ (sic)

Anno domini MCCCCLXVI
 Laus Deo.

Fol. 110.

Epitaphium beati Augustini, Yponensis²⁴
 episcopi.
 (s. o.)

Vincere post obitum vatem vis nosse viator:
 Quod legis ecce loquor: vox tua nempe mea est.

¹ fides est A F. ² En A F. ³ que A F. ⁴ chri-
 sto A. ⁵ in te A F. ⁶ signat A F. ⁷ abstinentia A F.
 Die Zeile steht in A und F nach der folgenden. ⁸ fru-
 tecta A F. ⁹ celant A F. ¹⁰ velata A F. ¹¹ Fehlt A F.
¹² signat A F. ¹³ iuncta A F. ¹⁴ edid (sic). ¹⁵ de
 fide ad petrum [et A] librum unum de fide rerum invisibilium
 et librum de fide in operibus, quem, add. A F. ¹⁶ cuius
 A F. ¹⁷ est maximum sacramentum officium credere add.
 A F. ¹⁸ itur A F. ¹⁹ Fehlt A F. ²⁰ omnium
 bonorum A F. ²¹ salutis (sic) A. ²² D. i. der Cortellieri.
²³ D. i. wohl Monica. ²⁴ D. i. Hipponensis.

II. *Inschriften der Gemälde im Palazzo della Ragione zu Padua.*

(H. Schedel, München, Cod. 4r8, fol. 13r.)

Continentur subscripta in pallatio Patavino:

Audi alteram partem.

Qui statuit aliquid parte inaudita altera, equum licet
statuerit, haud equus fuit.

Ostseite.

Dicit Prudencia. VII. virtutes.

Conscia praeteriti praesens adverte, futurum
Provideo humano dominans Prudencia sensu.

Dicit Iusticia.

Redde cuique suum, sanctis et legibus omne
Concilio mortale genus crimine vivat.

Dicit Fortitudo.

Constans adversis casu frenata secundo
Magna paro excelsis animis et fortibus ausis.

Dicit Temperancia.

Contineo motus animi tempusque locumque
Emoderata modum cunctos distingue peractos.

Dicit Fides.

Sacra Fides sedeo magne deitatis columpna
Vera salus animis et clara praevia celo.

Dicit Spes.

Spes ego divinis aspiro nutibus altis
Inclita proposita certo ventura figurans.

Dicit Caritas.

Cara deum et caros homines dilectio pacis
Nuncia (?) conplector flagranti pectore vivens. (?)

Südseite.

Dicit leo.

Parcere prostratis scit nobilis ira leonis:
Tu quoque fac simile, quisquis regnabis in orbe.

Dicit camelus.

Amputat omne zelus lites dirimendo camelus.

Dicit lupus.

Bannit debentes lupus hic solvendo tenentes.

Dicit volpis.

Iure mihi ostenso volpis vendita penso.

Dicit aries.

Audio disrecte, sum constans, iudico recte.

Dicit porcus.

Ne quis fraudetur, porcus racione tuetur.

Dicit pavo.

Non sinit hic pavo iustum succumbere pravo.

Dicit ursus.

Hispidus hic genti reddo ius ursus habenti.

Dicit aquila.

Est aquile cura fiscalia querere iura.

Nordseite.

Dicit unicornus.

Efferos uniceros condempnat dampnificantes.

Dicit commune seu communitas.

Sic me dilacerat, sic me genus omne cruentat:
Heu nulla hos pietas, nulla hos clemencia temptat.

Dicit equus.

Hic ego fortis equus sto iudex omnibus equus.

Dicit draco.

Cum racione draco iurgancium scandala paco.

Dicit leopardus.

Nulli ego sum tardus proprium dare ius leopardus.

Dicit cervus.

Iudicem me cerno, cunctis sua iura reservo.

Dicit bos.

Natura mitis bos aufero semina litis.

Dicit griffo.

Subvenit ingenti griffes ope recta petenti.

Dicit dulis vel panthir.

Iusta petens dulem sibi senciati hanc fore dulcem.

Dicit Racio.

Tempero que gestus homini racione magistra
Pondere, mensura facio cessare sinistra.

III. Wandmalereien in der Bibliothek des Prämonstratenserstiftes zu Brandenburg.

Hartmann Schedel's Memorabilienbuch, München, Cod. lat. 418, f. 289ff. (Reinschrift) und Cod. lat. 650 (Concept).

Picture nobiles septem arcium liberalium et mechanicarum, theologie et medicine cum pulcerrimis sententiis philosophorum.

Vir barbatus in bireto: Tullius. »Philosophiae est omnium rerum divinarum et humanarum rationes investigare.«¹ Hec in libro de utilitate.

Rethorica. Ymago mulieris, habens in manibus ramos ex floribus.

Loyca. Ymago mulieris stans, habens pulpitem ante se et librum apertum, in quo scribit.

Quarta Gramatica. Ymago pulcre mulieris, habens palmerium in manu una et virgam in altera et stat.

Quinta Philosophia, scienciarum domina. Ymago mulieris ornata in vestimentis satis (sic), sedens, habens sceptrum in manu sinistra et ante se pulpitem cum libro aperto, super quo ponitur manus (?) dextra.

Seneca. Ymago viri antiqui. »Philosophia animum format et fabricat, vitam disponit, affectos regit, agenda et omittenda demonstrat.« Hec ad Lucillum (Lucilium) epistola XVI.

»Secundum triplicem philosophiam, videlicet rationalem, naturalem et moralem, exorta est sciencia triplicis sermonis, scilicet congrui, veri et ornati. De congruo sermone est grammatica, de vero est loyca. De ornato sermone est rethorica. Prima harum dicit: »Scribo perfecte, que scripsi perfero recte.«

Secunda vero sic dicit:

»A falsis verum doceo discernere clerum.«

Tercia autem gloriatur sic:

»Media docendi trado cum flore loquendi.« Hoc autem trivium.

»Mathematice quadrivium concomitatur, quod est arismetica, musica, geometria et astronomia. Arismetica est numerorum sciencia. Vocatur ab Ares, quod est virtus et rismus (sic) numerus. Musica est divisio sonorum et vocum varietas, quae ab aqua vocabulum sumpsit. Geometria est fons sermonum et origo dictionum et interpretatur mensura terre. Astronomia est disciplina investigans spacia motus et reditus celestium corporum certis temporibus. Hec Hugo.

Aput Latinos Plinius descripsit arismetricam. Musice repertorem Moyses dicit fuisse Tubal, Greci Pitagoram, alii Mercurium, alii Linum vel Amphionem. Geometria apud Egiptum dicitur esse repertam, cuius auctor aput Grecos optimus Euclides fuit. Astronomiam Cham invenisse, quam Ptholomeus, rex Egipti, reformavit.

Grammatica in Egipto primo inventa est tempore Orisis (sic), mariti Ysidis. Loyca etiam in ea inventa est a Parmenide et ibi Plato eam accepit et G(r)ecis instituit, quam postea Aristotiles, discipulus eius, ampliavit. Demostenes, fabri filius, aput Grecos rethorice repertor creditur.

Philosophia dividitur in duas partes, in teorica et practica. Teorica dividitur in tres, in intellectuales, que est circa cognitionem divinarum; natu-

ralem, que est in cognitione inferiorum; et mathematicam, quae est in contemptu terrenorum. Practica vero dividitur in mechanicam et ethicam. Et sub mechanicam sunt septem species: lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina et theatrica. Ethica autem est, que habet mores informare et virtutibus ornare. Et dividitur in tres, in monasticam, yconomiam (sic) et politicam. Hec post quendam philosophum pet jo an (sic) in novella super phe (sic) Gregorii. Ethice inventor Socrates fuit. Deinde Plato, discipulus eius, libros multos de re publica secundum utramque iusticiam, naturalem scilicet et positivam, conscripsit. Deinde Tullius in latino sermone de re publica libros ordinavit. Hec Hugo in Didascalicon. Alius dividit philosophiam in tres partes, in theorica, practica et loyca.«

Hec sunt que in una parte parietis depicta et scripta sunt.

In eodem pariete sunt infrascripti versus scripti:

»Qui legis hos flores verborum corrige mores.
Philosophia sequere, bene fac, maledicta verere.
Parcus utaris verbis et honesta sequaris.
Sit tenuis victus, aqua potus, asper amictus.
Et bibe raro merum, quia turbant pocula verum.
Nam non viciosus homo fit magis ingeniosus.«

In alio pariete. In quolibet latere unus senex. Primus habet ritum talem: »Mihi videtur primam operam dandam esse artibus, ubi fundamenta sunt omnium et pura simplaque veritas aperitur. Hec Hugo in Didascalicon.« Secundus senex ab alio latere sic dicit: »Cuiuslibet regni gloria crevit in inmensum splendorem, artium liberalium studia in eo floruerunt. Haec Alexander de naturis rerum.«

Ymago mulieris, habens librum in manu dextra et cum sinistra ostendit cum digito stellas celi. Et habet scriptum supra: Astronomia.

Secunda ymago similiter mulier in modum virginis, habens circulum in manu dextra et triclinium in sinistra et habet scriptum supra se: Geometria.

Tercia musica. Mulier decora satis, cantans in cithara.

Quarta arismetica. Mulier, habens in manu tabulam cum ciffris.

Infra illas ymages continetur hoc scriptum:

»Inter omnes priscae autoritatis viros, qui Pitagora duce puriore mentis ratione viguerunt, constare manifestum est, hunc (haud) quemquam in philosophie disciplinis ad cumulum perfectionis evadere, nisi cui talis prudentie nobilitas quasi quadrivio investigatur, quod recte intuentis solertiam non latebit. Est enim sapientia rerum, quae sunt suique inmutabilem substantiam sortiuntur, comprehensio veritatis. Esse autem illa dicimus, quae nec intentione crescunt nec retractione minuuntur nec variationibus permutantur, sed in propria semper vi sue se nature subsidiis iura custodiunt. Hec autem sunt qualitates, quantitates, formae, magnitudines, parvitates, equalitates, habitudines, actus, dispositiones loci,

¹ Die Tituli der Gemälde sind im Folgenden durch Anführungszeichen hervorgehoben.

tempora et quicquid adunatum quodammodo corporibus inveniuntur, quae ipsa quidem natura incorporea sunt et incommutabilis substantiae ratione vigentia, participatione vero corporis permutantur et tactu variabilis rei in vertibilem inconstanciam transeunt etc. Et ita pariter: Magnitudinis vero alia sunt manentia motuque carentia, alia vero, quae mobili semper r[ot]atione vertuntur nec ullis temporibus adquiescunt. Horum ergo illam multitudinem, quae per se est, arithmetica speculatione integritas; illam vero, quae est ad aliquid est, musicae modulationis temperamenta pernoscunt. Imobilis vero scientiam magnitudinis geometria noticiam pollicetur; mobilis vero scientiam astronomice discipline peritia vendicant. Quibus quatuor temporibus si careat inquisitor, verum invenire non potest, ac sine hac quidem speculatione veritatis nulli recte sapiendum est. Est enim sapientia earum rerum, quae vere sunt, cognitio et integra comprehensio. Dicta sunt haec venerabilis Boetii in arithmetica sua, capitulo primo. (De inst. arithm. I, 1.)

In alia parte parietis depicta est apotheca cum pixidibus, in qua apothecarius conterit in mortario species. Item medicus senex dispositionis gravis cum omni honestate tangit pulsum mulieri pulcre. Item infirmus in lecto decubans, coram quo stat puella pulchra, habens flabellum in manu, in alia cant(a)rum porrigens egro, ut bibat. Circa quam stat matrona honesta, quae lamentatur. Item medicus iuvenis conspiciens urinam.

»Medice, cum egrum habeas in cura, moneo, ut divinum auxilium implores primo. Demum cum ad egrum intraveris, non statim eius pulsum consideres; nam sepius decipit medicum, tum propter se, tum propter infirmum. Propter se, quia ex motu itineris pulsus et membra omnia sunt commota vel propter varios ibi astantes, dum verecundatur, pulsum non potest perfecte discernere. Propter infirmum, quia, cum infirmus primo videt medicum, aliquando nimium letatur, aliquando medici nobilitatem et sui considerans parvitatem verecundatur. Domum ergo intrans aliquantulum quiescas et te abilem et aspectu delectabilem honeste reddas. Iaceat ergo super latus dextrum aut superius nec manum habeat contractam in pugnum nec extensam in palmam. Brachium autem dextra manu tange et consideratis sexu, aetate, tempore anni, demum pulsum usque ad centesimam percussionem attende. Post hoc autem urinam diligenter conspicias, quae si rubea fuerit, in colerico simplicem tercianam vel epatis calefactionem, in sene flegmatico vel muliere duritatem corporis significat.« Sumpta sunt haec de dictis diversorum doctorum.

Sanctus Cosmas in latere dextro cum pixide in manu et cum dyademate in capite. Sanctus Damianus similiter in latere sinistro. In medio est ymago mulieris pulchrae, sedens in solio alto, pulpitem cum libro aperto, manum tenens dextram in librum, in sinistra pixidem, coronam in capite, ritum supra se: Medicina. A lateribus in parte dextra circa sanctum Cosmam Avicenna, in manu tenens diffinitionem medicinae primo canone (?), in alia parte circa et retro sanctum Damianum Iohannicius, dicens in ritum: »Medicina dividitur in duas partes, ut in Iohannicio etc.«

»Iocundissimus tum in multis tum in eo maxime est literarum fructus, quoniam omnes instructorum loci et temporis exclusa molestia amicorum sibi invicem

praesentiam exhibent et res scitu dignas situ aboleri non paciuntur. Nam et artes perierant, evanuerunt, iura fidei et totius religionis officia quaeque corruerant, ipseque recte defecerat usus eloquii, nisi in remedium infirmitatis humane literarum usum mortalibus divina miseratio procurasset, exempla aliorum, quae sunt incitamenta et fomenta virtutis, nullum omnino exigerent aut servarent, nisi pia sollicitudo scriptorum et triumphatrix matre diligentia eadem ad posteros transmississet. Literae hebreorum a Moysae per legem initium sumpsisse creduntur, Caldeorum et Syriorum per Abraham, Aegyptiorum literas Ysis invenit, Graecorum Phoenices, quas Cadmus a Phoenice in Gritiam attulit. Carmentis, mater Euandri, quae propria nomine Nicostrata vocabatur, literas latinas adinvenit.

Sola scripturarum ars est, quam sibi passim omnes vendicant, scribimus indocti doctique poemata passim, hanc garrula auget, hanc delirus senex, hanc sophista verborum, hanc universi praesumunt, lacerant, docent, antequam discant, ymo audacie quidem disserunt aliis, quod ipsi non intelligunt.«

Ars scripturarum.

Ymago vetule sedentis, habens in manu recta colum et in alia librum apertum scriptum.

Duo simul disputant, inter quos stat scriptum: Sophiste.

Ymago rectoris scholarum, habens virgam in manu una et palmerium in alia; coram sedent scolares studentes.

Item cathedralis scribens.

Item faber, habens librum in manu una, in alia forpiceum et malleum.

»Theologia scientiarum princeps est omnium et regina, cui artes ceterae tanquam pedisseque famulantur. Nam de naturis rerum illa solum ad usum suum accipit, de quibus sibi speculum fabricare valeat, in quo conspiciant conditorem. Hec est sententia sententiarum, quae super omnem speculationem philosophicam extollitur et dignitate ac utilitate omnibus antefertur. Ipsa enim philosophia, cum in naturalem et rationalem et moralem distinguatur, philosophia naturalis, licet doceat agnoscere creaturam, non tamen creatorem; rationalis vero, licet doceat concludere hominibus, non tamen dyabolo et philosophia moralis, licet doceat acquirere virtutes consuetudinales non tamen docet acquirere caritatem. Nostra vero philosophia, scilicet veritas theologia, haec omnia operatur: docet enim deum cognoscere, dyabolo resistere, caritatis exercitiis insudare. Hec est divinarum pigmentorum apotheca delectabilis super mel et favam, haec est quoque thesaurus desiderabilis super aurum et lapidem preciosum, haec est fons nihilominus de loco voluptatis egrediens ecclesie militantis irrigans paradisum. Dicitur autem theologia, quasi sermo habitus de divinis. Theos enim deus, logos sermo interpretatur.«

Sacra theologia.

Ymago mulieris pulcherrima, sedens in solio, coronam regis in capite, sub qua est infula episcopi, habens sceptrum in manu dextra, pomum in sinistra, cum crinibus extensis, librum ante se apertum in pulpito iacentem.

Sanctus Gregorius sedet in sede, librum apertum in pulpito iacentem, longum baculum cum cruce in alia manu.

Sanctus Ieronimus, depictus sicut cardinalis, sedens in cathedra, scribens ad librum in pulpito iacentem. In alia manu librum tenet in sinu apertum.

Sanctus Ambrosius }
Sanctus Augustinus } in forma episcoporum.

Isti quatuor doctores locantur in quatuor angulis, mulier in medio; circumstant retro doctores, in una parte unus cardinalis cum certis monachis, in alia parte episcopus cum infula cum certis similiter coniunctis religiosus et studentibus, habentes libros in manibus.

Inferius sub regina depictus est fons in loco viridi, circumcinctus muro, ex quo exeunt rivuli, irrigans locum viridem, super quo est rickmus (sic): »Theologia est fons et origo omnium virtutum.«

»Post cecacionem hominis et etiam post eiectionem a paradiso naturali et communi lege homines vixerunt et dicitur hec lex ius naturale rationale. Et hec lex in duobus praeceptis consistebat, ut in principio decretorum, et hiis legibus erant omnia communia. Sed multiplicato genere humano de iure sive lege gentium naturali lege rationali inventa regiones distinctae sunt, bella orta et servitutes secutae et obligationes inducte. Sic tempore ante legem Moysaica fuerunt tres leges, scilicet naturalis et communis, naturalis rationalis et iuris gentium. Postea exigentibus delictis necesse fuit populo dare legem, qua regeretur, et data fuit lex Mosayca, mox et prophetica, ex quibus constat vetus testamentum. Item Foroneus rex primus leges instituit. Inde lex 12 tabularum, postea senatus consulta, plebiscita, responsa prudentum, edicta pretorum et ex hiis plura volumina emerserunt. Sic tempore sub lege tres leges emanaverunt, scilicet Mosayca, prophetica et civilis. Tempore vero gratie est data primo lex evangelica, 2^{do} apostolica et dicta sanctorum patrum. Et ex hiis constat novum testamentum et in hiis versatur theologia, qua reguntur contemplativi, civili vero advocati fideles et iusti iudices vitam activam ducentes. Ex hiis duobus lex canonica processit, quae utramque vitam respicit.«

Depinguntur due ymagines pulcerrime in specie mulierum, quae sedeant insimul in loco alto et elevato, prehensens invicem manus dextras. In sinistra vero quilibet tenet sceptrum. In capitibus habent coronas aureas. Una a dextris habet sub se lunam sub pedibus suis et ibi stat scriptum: lex civilis. Ea quae a sinistris habet solem sub pedibus suis et continetur ibi scriptum: lex canonica. Circumstantes vero sunt doctores in habitibus doctorabilibus et nigrantibus, senes et iuvenes, bireta in capite, vestibus longis decenter ordinatis. Primum duo, qui prelocantur aliis, in quolibet latere ipsorum; quilibet habet pomum in manu dextra et librum clausum in sinistra.

De artibus mechanicis.

»Lanificium continet omnia texendi, consuendi, torquendi genera, quae fiunt in manu, acu, fuso, subula, gregillo, pectine, alabro, calamistro, chylindro sive aliis quibuslibet instrumentis ex quacumque lini vel lane materia et omni genere erasarum (?), pallium vel pilo habentium, canabum quoque vel iunctorum, pilorum,

floccorum aut alia qualibet re huiusce modi, quae usum vestimentorum, operimentorum, lintheorum, sagorum, saginatum, subtractoriorum, cortinarum, mattulorum, filtrorum, cordarum, crassium funium redigi possunt, stramina quoque, ex quibus galeros et sportulas texere solent homines. Haec omnia studia ad lanificium pertinent. Lanificii usum apud Grecos primam Minervam monstrasse fertur. Hanc etiam primam telam ordinasse, lanas colorasse, olive quoque et fabrice inventricem fuisse credunt. Ab ipsa Dedalus didicit et ipse primus fabricam fecisse creditur. Apud Aegyptum autem Ysis, filia Inachi, usum serendi lini reperit et, qualiter inde vestimenta fierent, monstravit. Sic lane usum ibidem ipsa reperit. In Libia primo usus lane exortus est a templo Hammonis.«

Pictura. Lanificium.

Hic panni suspensi super falanga cum kartensi (Karde?) per virum et mulierem laborantur; hic venditur pannus et est pannicida. Mulier comparat et emit, pannicida cum ulna extensa vendit. Alter pannos eidem aptat. Hic fiunt funes per virum cum auxilio mulieris. Hic mulier sedet, facit telum. Alia mulier apportat glomeros tele in sacco de rethi. Hic lana percutitur, vulgariter ‚wollengeslagen‘, per virum in jopula (sic) stantem, coram quo stant sponte cum lana. Hic net mulier. Hic sedet sartor faciens tunicam. Hic mulier cum sartaore (sic) virum iuvans. Hic mulier, quae ‚garen wint auf den haspel‘. Hic sutor faciens calceos et magister scindens et aptans pellem ad calceos.

»Arma aliquando qualibet instrumenta dicuntur, sic dicimus arma belli, arma navis, id est instrumenta navis et belli. Ceterum proprie arma sunt, quibus teguntur homines. Armatura igitur quasi instrumentalis dicitur. Non tamen omne, quod in instrumentis operando utitur, comparatum (?) de praeciunctis alicuius masse materia aliquod, ut uti dicam, instrumentum efficiat. Ad hanc omnis materia lapidum, lignorum, metallorum, arenarum, argillarum pertinet. Hec duas habet species: architectonicam et fabrilem. Architectonica dividitur in cementariam, quae ad latomos et cementarios, et in carpentariam, quae ad carpentarios et tignarios pertinet, aliosque utriusque huius modi artifices, in dolabris et securibus, lima et asticulo (?), serra et terebro, runanis (?), artanis (?), trulla, examissi (sic, examussim) polientes, dolantes, sculpenes, limantes, scalpenes, innantes (?) in qualibet materia: luto, latere, lapide, ligno, osse, sabulo, calce, gipso, et si qua sunt similia operantium. Fabrilis dividitur in malleatoriam, quae feriendo massam in formam extendit.«

Pictura. Armatura.

Item lapicida adequans et aptans lapidem. Item ferens lapides lateres in scapulis. Item edificator edificans cum lapidibus domum. Item fodiens terram. Item balistarius. Item faciens tela et aptans. Item gladiator mundans gladios. Item duo carpentarii simul laborantes cum securibus in ligno magno et longo. Item duo, qui super incude ornant pileum ferreum. Item faber faciens babata (sic) et alia.

»Navigatio continet omnes in emendis, venundandis, mutandis domesticis sive peregrinis mercibus negociacionem. Hec rectissime quasi quedam sui generis

rethorica est, eo quod huic professioni eloquentiae maxime sit necessaria. Unde et hic, qui facundiae praesese dicitur, Mercurius, qui mercator, kirios i. e. dominus appellatur. Haec secretum mundi penetrat, lucra invisita adit, deserta horrida lustrat et cum barbaris nationibus et li(n)guis incognitis commertia humanitatis exercit. Hoc studium gentes conciliat, bella sedat, pacem firmat et privata bona ad communem usum omnium invitat. Navigii usum Pelasci primi invenerunt. Aurum vel divitias siquidem per bella querere nefas est: per maria periculum, per falsitates opprobrium, per agriculturam vero lucrum est. Honestum vero est lucrum, per quod leditur nemo, iuste acquiritur et nemini praeiudicatur. Cassius in epistola: Mercator sine mendacio esse non potest; sed substantia talium stabilis esse non potest nec ad bonum proficit, quod de malo congregatur. Io. Crisostomus super Matheum. «

Pictura. Navigatio.

Item navis magna cum velo extenso, a qua deportantur bona ad terram, scilicet vasa et cetera bona. Item sedet mercator et numerat et dat alteri florenos et grossos. Item sunt duo, qui simul tractant de bonis emendum aut vendendum et unus indicat alteri pecuniam quia (quasi?) florenum. Item instita cum speciebus, mitris, escariis, pannis de serico et aliis. Circumstant homines ementes et institor cum libra species ponderat. Item apportantur galline in foro sporta per mulierem. Venit alia extrahens pecuniam a bursa et emens eas. Item apportantur ad forum auce, ova, triticum etc. Iudeus superveniens emit aucam. Item apportantur tela per mulierem. Item saccus per rusticum.

»Agricultura quatuor species habet: arvum agrum, qui seminationi deputatur; consitum, qui arboribus vacat, ut cuncta pomeria; nemora pascuum, ut prata, tempe, tesqua; floridum, ut orti et rosaria. Esiodus Asterus primus apud Grecos in describendis rebus rusticis studuit. Deinde Democritus magnus quoque Cartaginensis in 28 voluminibus studium agriculture conscripsit. Aput Romanos primus Cato de agricultura instituit, quem demum Marcus Terentius expolivit. Virgilius quoque Georgica fecit. Deinde Cornelius et Julius Articus (Aratus) Emilianus sive Colomella, insignis orator, qui totum corpus discipline huius complexus est. Ceres primum in Gretia apud Eleusim usum frumenti invenit, Isis in Egipto, Pilumnus in Ytalia usum frumenti et farris et ritum molendi et pinsendi, Tagus in Hispania ritum serendi. Orisis aput Egiptum cultum vinearum invenit, Liber aput Indos. Ultra hos omnes Petrus de Crescentiis, civis Bononiensis, in hac arte calamum extendit. Nam septuagenarius se ad rura transtulit et post multa experimenta librum ruralium comodorum conscripsit. «

Pictura. Agricultura.

Item pomerium pulcherrimum, circumfallatum muro, habens portam. In quo pomerio sunt arbores in parte una dense, sub quibus latitat vir et mulier se simul amplectantes. Item in alia parte gramina viridia cum floribus et rosis et ibidem scampnum ex graminibus, super quo sedeat vir cantans in lutnia cum crinali de rosis in capite in latere dextro; in alio latere sedet mulier cantans in cithara, bene ornateque vestita, in capite habens crinale pulcherrimum ex pennis pavonis consertum.

Coram ipsis est vas aut fons cum aqua, in quo vasculi positi sunt cum potu et ex ea exeunt meatus irrigantes ortum et sunt circumcirca rami de rosis pulcris albis et rubeis. Item extra ortum est campus. Hic sunt mulieres mecientes frumentum, nudipedes pulcre, quarum una bibit, pileum super caput habens de stramine. Hic aratur rusticus. Hic alter seminat. Hic puella defert gramina abscaisa. Hic servus cum falce magna deponit gramina in prato viridi. Hic apportatur fenum iam exiccatum per duas mulieres aut puellas indutis camisiis. Quid cuidam (*sic! fors*. Hic quidam?), qui facit cumulum.

»Venatio dividitur in ferinam, aucupium et piscaturam. Ferina multis modis exercetur, retibus, pedicis, laqueis, praecipitiis, arcu, iaculis, cuspe, indagine, pennarum odore, canibus, accipitribus. Aucupium fit laqueis, perdicis (*sic*), retibus, arcu, visco, hamo. Piscatura fit sagenis, retibus, gurgustiis, amis, iaculis. Ad hanc disciplinam pertinet omnis ciborum, saporum et potuum apparatus. Nomen tamen accepit ab una parte sua, quia antiquitus plus venatione vesci solebant, sicut aduc in quibuscumdam regionibus, ubi rarissimus usus panis est. Carnem pro cibo et mulsum vel aquam pro potus habent: cibus in duo dividitur, in panem et obsonium. Panis dictus est vel quasi panis, quia omnibus mensis apponitur, vel a Greco, quod est omne, quia nullum convivium bonum sine pane dicitur. Obsonium dicitur quasi adiunctum pani, quod nos ciborium dicere possumus. Venatio igitur continet omnia pistorum, carnificum, coquorum, cauponum officia. Apicius quidem primus composuit apparatus coquine, qui tandem in eo consumptis bonis morte voluntaria periit. Dedalus primus mensam et sellam fecit. «

Pictura. Venatio.

Item silva dumosa arboribus, circa quam extensum est rethe, ad quod diversa compelluntur currere animalia, scilicet cervus, lepus, hynnulus, que canes multi insequuntur, aliqua mordicando, aliqua ad rete veniunt. Hic venator vulnerat ursum, quem adiuvant canes. Hic domicellus fistulat in cornu, sedens in equo. Hic falconarius, in equo sedens, faciens evolare falconem aut accipitrem, cum muliere secum equitante, habens in sinu canem pulcherrimum nobilis generis, quos sequuntur magna cohors equitum. Hic fit piscacio per piscatores cum rete magno, in quo est magna multitudo piscium. Hic mulier pulcra ponit gurgustum in aquam. Hic vir cant(a)ros arripit. Hic mulier cum rete parvo piscatur. Vir cum ligno grosso excitat pisces. Hic vadunt in navi parvi, certi rete cum piscibus ad eam trahunt, alii cum unco pisces capiunt.

»Teatrica dicitur sciencia ludorum a teatro, ubi populus ad ludendum convenire solebat, non quia in theatro tantum ludus fieret sed quia celebrior ludus fuerat ceteris. Fiebant autem ludi alii in theatris, alii in sabulis, alii in gymnasiis, alii in amp(h)icircis, alii in arena, alii in conviviis, alii in fanis. In theatro gesta recitabantur, vel istrionibus vel personis vel larvis vel ostillis. In sabulis coreas ducebant et saltabant, in ginnasiis luctabantur. In amp(h)icircis cursu certabant vel pedum vel equorum vel currum. In arenis pugiles exercebantur. In conviviis ritmis et musicis instrumentis et odis psallebant et alea ludebant. In fanis tenore so-

lempni deorum laudes canebant. Ludos vero idcirco inter legitimas acciones connumerabant, quia temperato motu naturalis calor nutritur cordialitate et letitia animus reparatur vel, quod magis videtur, quia necesse fuit populum aliquando ad videndum convenire. Vouerunt determinata esse loca ludicrorum, ne diversoriis conventicula faciantur probrosa aliqua aut facinorosa perpetrarent. Haec ars propter scelera aliquando fuit per leges interdicta.«

(Nachtrag): Generoso enim gymnasii. Juristarum scolarum peritissimo. Bene valeat humanitas tua, cui me commendo. Scribe et iube. (?)

Pictura. Teatrica.

»Hic saltant cum falanga; unus ponit metam. Hic proiciunt lapidem. Hic falangam in longum eiciunt. Hic fistulatores et buccinatores in loco alto stant fistulantes. Hic pulcherrima corea; primus affert in manu duo candelabra accensa; pulcrum satis cum virginibus et mulieribus exornatum. Hic fiunt hastiludia; certi prosternuntur, alii vincunt.

Finiunt quedam pulcherrime picture septem artium liberalium et mechanicarum, theologie et medicine. Et omnia prescripta ita sunt ordinata in liberaria Brandenburgensi in Marchia extra urbem, ubi sunt Premonstratenses.

»Operatio medicine est trium: scilicet nomine tamquam prout agentis, medici tanquam ministri et medicine tamquam instrumenti. Et operatio medicine ad corpus humanum refertur. Medicina enim secundum Avicennam est, qua humani corporis dispositiones noscuntur. Corpus enim humanum subiacet duobus incommodis: primum est transmutabilitas, secundum est completio nimia. Et haec causatur ex duobus: unum est ciborum immunditia, secundum inordinata hominis vita. Haec Io. di S. Amando super anecdota (?) Nicolai.

Medicinae autor apud grecos Appollo fuit. Hanc filius eius Esculapius laude et opere ampliavit; quo a fulmine mortuo pene per quingentos annos latuit usque ad tempora Artaxersis regis. Tunc eam revocavit in lucem Ypocras Aclepio (sic) patre genitus in insula Chos.«

Haec continentur sub ymagine Avicenne. Sub ymagine Johanicii: »Scribit Ysaac in libro viatici, quod, quicumque velit continuam custodire sanitatem, stomachum custodiat, ut, cum sibi necessarius sit cibus, eum non prohibeat, neque plus sibi det, quod digerere valeat, quod de potu etiam est intelligendum.

Questum fuit a Galeno, quare tantum parum manducabat; qui respondit: Intentio mea est manducare, ut vivam; vos autem vivere manducando amatis, ut manducetis. Questum fuit ab eodem, quae esset medicina perfecta; respondit: abstinentia.

Nota medicinam a modo et temperamento compositum existimatur, ut non salis sed paulatim adhibeatur. Nam in multo contristatur natura, mediocribus autem gaudet. Haec Ysidorus 4^o ethi(mo)logarum.«

Ricmus (sic) philosophi cuiusdam: »Philosophie nomen a Pitagora ortum habuit. Haec Ysidorus libro VIII^o ethimologiarum.«

Sub eodem continetur:

»Pitagoras, cum venisset in Gretiam, quo nomine censeretur interrogatus, se amatorem sapientiae, id est Graece philosophum edidit. Haec Valerius libro 8^{vo}, capitulo 4^o.«

Alius philosophus dicit: »Reprehensibile est profiteri vitam philosophicam et non vivere secundum eam. Haec Tullius libro XVII^o.«

Sub eodem continetur: »Hoc enim turpissimum quod nobis obici solet, verba philosophiae, non opera nos tractare. Haec Seneca ad Lucillum epistola.«

Laudes Deo infinitae.



Fig. 27. Gruppe der Grammatiker.
(Fragment aus Raffaels »Schule von Athen«.)

