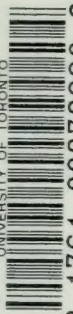


UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00272990 3











WERNER WEISBACH

TRIONFI





# TRIONFI

VON

WERNER WEISBACH

MIT SECHZIG ABBILDUNGEN



BERLIN 1919

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

ALLE RECHTE,  
NAMENTLICH DAS DER UEBERSETZUNG, VORBEHALTEN

DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG



N  
8254  
W45



## VORWORT

Wenn ich den Titel dieser Schrift *Trionfi* genannt habe, so habe ich den italienischen Ausdruck gewählt, weil er am besten alle die Bedeutungen, die der Begriff umfaßt, bezeichnet. Das Wort *Trionfo* als terminus technicus wurde auf eine bestimmte Art bewegter Züge angewandt, die in Italien aufkam und sich von dort über das übrige Europa verbreitete, und wie das Wort sich von dem antiken *Triumph* herleitet und auf ihn bezieht, so schließt es auch die verschiedenen symbolischen Bedeutungen ein, die sich allmählich in der christlichen Ära mit dem Begriff verbanden. Durch den Titel *Trionfi* soll der *Triumph* als Idee und als gestaltete Form in seinen mannigfachen Bedeutungswandlungen — das Thema dieser Arbeit — gekennzeichnet werden.

Es ist ein Renaissanceproblem im engeren Sinne, um das es sich hier handelt, das aber einen beträchtlichen geistes- und formgeschichtlichen Einfluß erlangt hat. Das rechtfertigt, wie ich glaube, eine ausführlichere Behandlung des Stoffes, die auf die europäische Kulturbewegung von einem bestimmten Standpunkt aus ein besonderes Licht zu werfen geeignet ist und an einem bestimmten Beispiel die Tragweite gewisser Entwicklungskräfte erläutert.

Im Vordergrund stand für die Art der Bearbeitung das Problem, wie Idee und Stoff im Laufe der Zeit und unter verschiedenen Bedingungen in bildliche Formen gefaßt worden sind, was sich davon in Kunst umgesetzt hat. In früheren Zeiten wurde das Gegenständliche als Mittel der künstlerischen Wirkung und als Anreiz für das künstlerische Genießen in ganz anderer Weise in Betracht gezogen und gewertet als heutzutage, und eine moderne, einseitig formalistische Untersuchungsweise legt Werken der Vergangenheit gegenüber nicht selten einen unpassenden Maßstab an. Wenn man bedenkt, welche Rolle in der Renaissance-Ästhetik, die lange Zeit die europäische Anschauungsweise zum großen Teil beherrschte, die „*invenzione*“, gespielt hat, so wird die Methode, die unsere Darstellung einschlägt, vielleicht Verständnis und Billigung finden. Ist auch unsere Schrift nach gegenständlichen Gesichtspunkten gegliedert, so war es doch das Bestreben und eine Hauptaufgabe, das rein Künstlerische immer zu berücksichtigen, aus den Gegebenheiten des Stoffes heraus und nach allgemeinen ästhetischen Kriterien zu Wertungen zu gelangen. Der Schwierigkeit, bei dem Komplex von Aufgaben das eine mit dem anderen zu verknüpfen und gegeneinander abzuwägen, ist sich der Verfasser wohl bewußt gewesen.

Meine Beschäftigung mit dem Thema reicht weit zurück, bis in die Zeit der Studien für mein Buch über *Pesellino*. Seitdem habe ich für das Gebiet



gesammelt, und es ist mir allmählich immer deutlicher geworden, daß der Triumphstoff wegen seiner allgemeinen kulturellen Bedeutung eine gesonderte Behandlung verdiene. Bei einer fast unübersehbaren Fülle bildlicher Darstellungen, die ihm gewidmet sind, war es schwierig, eine Form für die Anordnung und Einbeziehung dieses Materials zu wählen. Ich habe darauf verzichtet, alles mir Bekannte vorzuführen, es vielmehr nach seinen wichtigen und wesentlichen Bestandteilen gesichtet und gegliedert und mich bemüht ein lesbares Buch zu bieten. Es schien mir überflüssig, wo ein oder zwei Beispiele genügten, um eine Darlegung zu stützen, deren noch mehr anzubringen und dadurch zu ermüden und vielleicht nur zu verwirren. Der Leser wird hoffentlich die Überzeugung erhalten, daß aus einem Chaos ein Kosmos gestaltet wurde und das Vertrauen gewinnen, daß die Akzente richtig verteilt sind.

Beschäftigung mit anderen Problemen schob den Abschluß der Arbeit immer wieder hinaus. Vor Kriegsausbruch war sie endlich nahezu druckfertig. Meine amtliche Tätigkeit im Kriegsdienst verzögerte es, die letzte Hand anzulegen; dann ließ sich die Herausgabe während der Kriegsdauer nicht mehr ermöglichen. Durch verschiedene Zusätze und Benutzung neuester Literatur konnte infolgedessen der Text noch in jüngster Zeit bereichert werden, was einerseits dem Inhalt an verschiedenen Stellen zugute kam, andererseits wird die Schrift hoffentlich die Spuren ihrer langen Entstehung nicht in ungünstigem Sinne zur Schau tragen.

Als der Text bereits druckfertig war, erschien während des Krieges Schubrings Cassone-Werk. Da der Triumphstoff gerade auf Cassonebildern vielfach behandelt worden ist und diese eine unserer Hauptquellen für die Darstellungswandlung sind, so habe ich für die Stücke, die ich zitiere, die betreffenden Nummern der Publikation, die das bekannte Material in ziemlich vollständiger Weise zusammengestellt hat, nachgetragen. Wie notwendig aber eine Klärung des Triumphthemas und der Art seiner Verbildlichungen war, wird jeder zugeben müssen, der das in dem Schubringschen Text darüber Gesagte in Betracht zieht.

Die lange Entstehungszeit macht es mir unmöglich, alle die mit Namen aufzuführen, die mir in den Jahren der Arbeit mit Rat und Tat, in Wort und Schrift bei meinen Studien hilfreichen Beistand leisteten — ich gedenke ihrer dankbar in dieser Stunde. Insbesondere gebührt mein Dank meinem Herrn Verleger, der in Erkenntnis des wissenschaftlichen Wertes des Stoffs trotz der schwierigen Zeitverhältnisse die Veröffentlichung des Buches in einer so würdigen Gestalt ermöglicht hat.

August 1919.

Werner Weisbach.



## Inhaltsübersicht

	Seite
Vorwort . . . . .	V
Die Triumphidee und ihre Verbreitung . . . . .	1
Gestaltungen in der Kunst der italienischen Renaissance . . . . .	20
1. Rekonstruktionen antiker Triumphe . . . . .	20
2. Trionfi zeitgenössischer Persönlichkeiten . . . . .	58
3. Legendarische, mythologische, allegorische Trionfi . . . . .	76
a. Alttestamentliches . . . . .	76
b. Klassisch-mythologische und allegorische Trionfi . . . . .	81
4. Der christliche Trionfo . . . . .	93
Triumph und Grabmal . . . . .	96
1. Die Anwendung der Glorifikations- und Triumphidee auf den Grabschmuck . . . . .	96
2. Das Grabmal Papst Julius' II. . . . .	109
Ausbreitung . . . . .	132
Verzeichnis der Abbildungen . . . . .	157
Register . . . . .	159

DEN FREUNDEN ELSE UND HANS MACKOWSKY



## Die Triumphidee und ihre Verbreitung

Die bildende Kunst nimmt häufig aus der geistigen Welt Ideen auf, denen sie durch eine feste formale Prägung ein besonderes Maß von Anschaulichkeit verleiht. Die Idee, die als geistiges Phänomen vielfach etwas unbegrenzt Fluktuierendes hat, erhält durch die bildliche Fassung eine klare Bestimmtheit. Jedes Bildwerk, in dem eine Idee zur Gestaltung kommt, ist das Ergebnis eines Klärungsprozesses, auf den die Kunst mit den ihr eigenen Darstellungsmitteln einwirkt. Aus der Sphäre des Begrifflichen wird jene dadurch in die der Anschauung hinübergeführt. Wenn alles Begriffliche ganz Form geworden ist, erreicht die künstlerische Schöpfung auf ihrem Gebiet ihr höchstes Ziel. In welchem Maße das Bildhafte die Verbreitung von Ideen begünstigt und fördert, hat sich oft genug erwiesen und ist von denen, die eine Idee durchsetzen wollten, mit Erfolg erprobt worden. Eins der grandiosesten Beispiele bietet die katholische Kirche, die von früh an das Bild in weitem Umfang als Propagandamittel benutzt und in ihren Dienst gestellt hat.

Bei Gestaltungsprozessen von Ideen kann man durchgehende typische und mehr individuelle Prägungen unterscheiden. In dem ersten Fall bestimmt der gemeinsame Grundcharakter eines Stoffes den Formungstrieb zu mehr oder weniger übereinstimmenden Auslegungen, und dieser greift über eine fest umgrenzte Sphäre nicht hinaus. Einwirkungen von außen, Vorschriften einer Auftraggeberklasse können dabei mitwirken. So kommen ikonographische Typen zustande, wie sie das Mittelalter zum großen Teil beherrschen. Und hinter dem Typus bleibt für uns zumeist die ursprüngliche zeugende Kraft, die ihm zuerst Anschauung verlieh, verborgen. Dann aber bietet sich uns in Zeiten, wo die Individualität frei entbunden ist, das Schauspiel dar, wie schöpferische Genien gewissen Ideen, die sie vorfinden und aufgreifen, durch eine persönliche Auffassung und Verarbeitung besondere Ausdrucksmomente abgewinnen und einen neuen Anschauungswert verleihen.

Aufgabe dieser Untersuchung ist es, der Wirkung einer Idee auf form-schaffende Kräfte nachzugehen. Es handelt sich nicht darum, die Durchsetzung eines bestimmten ikonographischen Typus zu verfolgen. Was sich uns darbietet, ist eine Idee, die unter verschiedenen Formen und symbolischen Wendungen durch die Zeiten wandert und in mannigfache Vorstellungsgebiete eingreift, die im klassischen Altertum ihren Ursprung hat, von da durch die christliche Ära zieht und einer wechselvollen Bedeutungswandlung unterliegt. Es soll gezeigt werden, wie der antike Triumphgedanke von der

Renaissance aufgegriffen, umgewandelt und zu einem Gegenstand für bildliche Formungen gemacht wird.

Bei der Aneignung alter, mehr oder weniger vergessener oder in fortlaufender Tradition vererbter Ideen kristallisieren sich um den ursprünglichen Gehalt Elemente, die dem jedesmaligen Zeitgeist entspringen, den Bedürfnissen, Wünschen, Zielen des Augenblicks in irgendeiner Weise Rechnung tragen, wodurch der Stoff für das gelebte Leben eine neue Art von Interesse erlangt. So geschah es, als dem antiken Triumph in der italienischen Renaissance eine Auferstehung bereitet wurde. Es war eine wirkliche Wiederbelebung und Entdeckung für die Gegenwart. Das Mittelalter hatte sich die Vorstellung wesentlich nur in übertragenen Bedeutungen angeeignet.

Der Triumph, eine Verherrlichung des siegreichen römischen Feldherrn in der Form eines Festzugs, der ursprünglich auf einer streng religiösen Grundlage ruhte <sup>1)</sup>, bildete sich allmählich zu einem Ruhm- und Ehrensymbold heraus. Als die am stärksten begehrte Auszeichnung verkörperte er die höchste Verwirklichung irdischen Ruhmstrebens. Er wurde das Sinnbild für ein heroisches Ideal, wenn auch der Triumph in der Kaiserzeit vielfach zu einer höfischen Zeremonie degradiert wurde. Indem der Humanismus bewußt auf das römische Altertum zurückgriff und es als die eigene nationale Vergangenheit in Anspruch nahm, machte er sich den antiken Ruhmkultus zu eigen und erneuerte die Triumph-Idee. Das konnte erst geschehen, als der Geist sich der Fesseln, in denen ihn das mittelalterlich-scholastische Denken hielt, entledigte und sich der kirchlichen Bevormundung entzog.

Die mittelalterliche Kirche in ihrer strengsten Tendenz stemmte sich dagegen, persönlichen Ruhm aufkommen zu lassen. Als Grundsatz für ein frommes, gottgefälliges Leben und wahre Vorbereitung für das Jenseits, das erst die eigentliche Erfüllung jedes Erdenschicksals bringen sollte, stellte sie Demut hin. Wo der Satz des heiligen Bernhard in Geltung war: „Willst du wahre Glorie erwerben, sei demütig“, mußte die Posaune irdischen Ruhmes verstummen. Und da wo die Kirche Auftraggeberin und Förderin der Kunst war — und das erstreckte sich in weitestem Umfang auf die monumentalen Gebiete — wurden bis ins 14. Jahrhundert hinein Ruhmesinsignien gar nicht oder nur an versteckter Stelle geduldet. An dem Bilderschmuck der Kathedralen, der ein Weltbild in kirchlichem Geiste entrollte, fanden wohl Märtyrer, Doktoren und Glaubensstreiter, nicht aber weltliche Krieger und Helden ihren Platz. Alles stand in symbolischer Beziehung zu dem großen geistlichen Dogma, das die Verherrlichung der Kirche predigte. Sie nahm jeden Ruhm für sich in Anspruch.

Es liegt aber zu tief in der Natur des Menschen begründet, daß er sich als Maßstab für sein Wirken und Handeln Werte schafft, die im Diesseits ruhen und sein Leben nicht allein auf die Versprechungen einer transzendenten Zukunft einstellt. Der Egoismus macht als Tendenz unausgesetzt

1) Vgl. darüber Robert Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, München 1910, Bd. I, S. 40.

seine Ansprüche geltend. Und wenn auch die christliche Kirche immer wieder versucht hat, ihn zu beschneiden, ja durch Asketismus möglichst zu überwinden, sie kann seiner niemals ganz Herr werden. So gab es im Mittelalter einen Konflikt zwischen dem Prinzip einer durch Jenseitsgedanken geleiteten Lebensweise und einem dem irdischen Dasein, seinen Ehren und Wertmaßstäben zugewandten Streben. Immer wird menschliches Handeln, das sich über den nächsten und persönlichen Kreis hinaus erstreckt, eine besondere Schwungkraft erhalten durch den Drang nach Anerkennung von seinesgleichen und durch den Gedanken an einen die kurze Erdenspanne überdauernden Ruf. Eine Hoffnung, die sich nicht nur auf das Heil der Seele im Paradiese richtet, sondern der die Verewigung der individuellen Persönlichkeit und ihres Wirkens in einem irdischen Pantheon vorschwebt. Der Expansionstrieb des Individuums und das Nivellierungsstreben der Kirche führte fortgesetzt zu Reibungen. Aber diese besaß Macht nur über die formale Regelung des menschlichen Lebens nach ihren Vorschriften und kontrollierte die Aufrechterhaltung ihrer Gebote, vermochte aber nicht die geheimen Motive des Denkens und Handelns zu bestimmen und ausschließlich sich dienstbar zu machen. Der ganz der Welt und ihren Lockungen unzugängliche Heilige konnte immer nur als Ausnahme gelten. Es ist gewiß ein Mangel der Burckhardtschen Renaissance-Darstellung, daß sie den Menschen dieser Kultur in einen gar zu schroffen Gegensatz zu dem mittelalterlichen Menschen bringt; auch dessen Handlungen und Taten wurden zum Teil durch individualistische Ziele bestimmt und durch Erwartungen auf zeitlichen Ruhm beeinflußt. In Verehrung ritterlichen Heldentums und Minnekultus hat man sich eine poetische Verklärung weltlicher Ideale geschaffen — mag das auch in durchgehend typischen Formen zur Anschauung gebracht und mit geistlich-kirchlichen Elementen durchsetzt worden sein. Jedenfalls gelang es aber der auf ihrem Höhepunkt stehenden mittelalterlichen Kirche da, wo sie zu befehlen hatte, äußere sichtbare Zeichen persönlichen Ehrgeizes und menschlichen Rühmens hintanzuhalten. Einen eigentlichen in sinnlich-sichtbaren Formen ausgeprägten Ruhmkultus hat es in Leben und Kunst des Mittelalters nicht gegeben.

Als eine Ausnahme wird die Ruhmidee in antiker Färbung zum erstenmal noch in der mittelalterlichen Zeit wieder heraufbeschworen durch den großen Hohenstaufenkaiser Friedrich II., der eine auf seine Zeit so unheimlich wirkende unabhängige und freigeistige Gesinnung zur Schau trug. Er zog das römische Altertum ans Licht als Vorbild für seine imperialistischen Bestrebungen, benutzte dessen Formen zur Veranschaulichung seiner Gedanken. Er ließ nach altrömischen Kaisermünzen seine sizilischen Augustalen prägen. Nach Niederwerfung der Mailänder bei Cortenuova (1237) sandte er den Carroccio als Siegesbeute nach Rom und ließ die Römer wissen, daß er nach Art der alten Cäsaren zu triumphieren wünsche <sup>1)</sup>. In seinem

<sup>1)</sup> Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo*, Turin 1882, I. S. 33.



Schloß in Lucera hatte er eine wirkliche Antikensammlung, die erste des christlichen Zeitalters. Die von ihm beschäftigten Bildhauer schlossen sich an klassische Vorbilder an; auf seine Bauten finden sich antike Stilmotive übertragen. So war er eine Art Vorläufer des Humanismus — aber noch einmal wird die mittelalterliche Weltanschauung des unbotmäßigen Geistes Herr. Er blieb eine vereinzelte Erscheinung.

Bei Dante, in dessen Anschauung die Antike ja mannigfach hineinspielt, gewahren wir eine Doppelstellung dem Ruhmgedanken gegenüber. Die *Divina Commedia* gewährt noch in den vorher von uns berührten mittelalterlichen Zwiespalt einen deutlichen Einblick. Im Paradiese erscheinen die menschlichen Seelen, deren gute Werke durch Gedanken an Ehre und Ruhm beeinflußt waren, auf den Planeten Merkur gebannt und infolge dieses die letzte Vollkommenheit christlichen Wandels beeinträchtigenden Makels noch nicht ganz reif, im Angesichte des Allerhöchsten zu wandeln:

Questa picciola stella si correda  
dei buoni spirti che son stati attivi,  
perchè onore e fama li succeda;  
e quando li disiri poggian quivi,  
si disviando pur, convien che i raggi  
del vero amor in su poggin men vivi.

(Paradiso VI, 112—117.)

Praktisch hat Dante aber die Berechtigung des Ruhmstrebens anerkannt. Er hat im *Inferno* ausgesprochen, daß den Personen, die er in seinen Gesang aufnimmt, damit zugleich die Ehre, daß ihr Name der Nachwelt bewahrt wird, widerfährt. Und für sich selbst erhofft er als Lohn für sein großes geistliches Epos den Dichterlorbeer (*Paradiso* XXV, 1 ff.).

Eine gerade aufs Ziel gehende, unverschleierte, an antiken Quellen genährte Ruhmsucht und eine wahre Verliebtheit in die Lorbeersymbolik finden wir bei Petrarca. Er hat sich nicht genug tun können, in spitzfindigen Wortspielen und mit verschlungenen Wendungen den *laurus* zu dem Namen seiner Laura in Beziehung zu setzen. Das Verhältnis zu ihr war ebenso wie früher das der Troubadours zu ihren Damen im Grunde nur eine poetische Fiktion, um durch eine romantische Liebe und ihre Verherrlichung sich eine zum Ruhm führende Ausnahmestellung zu erwerben. Er erschließt sich mit sehnsüchtigem Rückblick die Ruhmeshalle der antiken Welt und legt in seinem Brief an Colonna über die „*exempla veterum*“ ein Bekenntnis darüber ab, daß es seine Seligkeit ist, aus der nichtssagenden Gegenwart zu den großen Namen des Altertums zu fliehen: „Mich rührt nichts so sehr als die Beispiele großer Menschen.“ In ihm tritt schon eine ganz bewußt durch antiken Ruhmkultus inspirierte und von dem Ehrgeiz nach irdischer Auszeichnung beseelte Persönlichkeit hervor. Die Dichterkrönung auf dem Kapitol sah er als Höhepunkt seines Lebens an. Nach dem feierlichen Empfang des Kranzes ging es in einer Prozession nach Sankt Peter, wo er den Lorbeer seinem Gotte darbrachte.

Durch den Platonismus des 15. Jahrhunderts wird das Verlangen nach Ruhm vollends philosophisch sanktioniert, wenn Marsilius Ficinus in seiner Schrift: „Über die Liebe oder Platons Gastmahl“ die Ruhmliebe als eine Wirkung des Eros ausdeutet und ihr damit, in den Spuren des bewunderten Meisters wandelnd, ihre höchste Rechtfertigung verleiht.

Der Humanismus hat den formalen Ruhmkultus nach antikem Vorbild der Gegenwart dienstbar gemacht. Man labte sich an dem naiven und spontanen Sichäußern des Ruhmdranges, wie es einem im Altertum entgegentrat, das nicht wie im Mittelalter durch hierarchische Bedenken und Gebote in Schranken gehalten wurde. Von besonderer Bedeutung war es, daß der immer weitere Kreise ziehende Humanismus auch die Kirche für seine Interessen zu gewinnen verstand. Als sich das Papsttum der Renaissance mit humanistischen Ideen erfüllte, nahm es heidnische Anschauungen des Altertums willig auf und übte eine große Nachsicht gegenüber Gedanken und Handlungen, die strengeren Zeiten und rigoroseren Naturen als ketzerisch erscheinen mußten. So wurde es auch in die halbheidnischen Vorstellungen der Glorifikation hineingezogen, und wenn es ihnen mit der ihm zu Gebote stehenden Autorität huldigte, so trug das nicht wenig dazu bei sie zu befestigen.

Durch die Verhältnisse begünstigt kann seit dem 15. Jahrhundert die humanistische Kultur einem schrankenlosen Ruhmstreben Genüge tun. Nicht nur Fürsten und Feldherren wenden alles daran, durch äußere und sichtbare Zeichen vor den Augen der Welt zu glänzen; Geistliche und Weltliche wetteifern, es zu Leistungen zu bringen, die ihnen auf Auszeichnung Anspruch geben. Da die am meisten begehrten Anerkennungen von den in den humanistischen Kreisen aufgestellten Wertmaßstäben abhingen, so begann ein allgemeines Rennen, auf Grund der hier ausgegebenen Losungen Lorbeeren zu ernten. In den Mitteln war man oft nicht sehr wählerisch. Man kannte wenig Zurückhaltung, wenn es Aufsehen zu erregen galt. Die Renaissance ist das erste Zeitalter der Reklame. Die Geistlichen, die in der humanistischen Vorstellungswelt lebten, standen hinter ihren weltlichen Genossen nicht zurück und verweilten mit ihren Gedanken lieber auf dem Pentelikon als im Paradiese. Es hat etwas Symptomatisches, wenn Aeneas Sylvius Piccolomini, der spätere Papst Pius II., in einem Brief an den kaiserlichen Kanzler Kaspar Schlick, mit dem er seit 1442 in Korrespondenz stand, bekennt: *Me nihil magis delectat quam hedera quod est premium doctarum frontium.* Ein zügelloses Sichausleben, ein bewußtes Sichloslösen von hergebrachten konventionellen und ehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen ging unverschleiert durch die verschiedenen Kreise und beförderte den Drang nach Befriedigung von Ehrgeiz und Eitelkeit. Die „vana Gloria“ wurde zu einer Gottheit, der man naiv huldigte, ohne sich durch gemütlche und religiöse Bedenken beeinträchtigen zu lassen.

Von solchen Gesinnungen getragen zog man nun den antiken Triumph in seiner wirklichen Gestalt, in dem man den denkbar machtvollsten Aus-

druck des Ruhmkultus sah und bewunderte, wieder ans Licht. Neben dem antiquarischen Interesse, das man ihm entgegenbrachte, nahm man ihn in das der modernen Glorifikation dienende Repertorium auf. Dem Humanismus waren bei seinem vertieften Studium der klassischen Literatur die Beschreibungen der berühmtesten Triumphe bald geläufig. Bei Plutarch konnte man von dem Triumph des Aemilius Paulus, bei Appian von dem des Scipio, bei Plinius von dem des Pompejus lesen. Als monumentale Zeugnisse jener Institution erhoben sich in und außerhalb Roms die grandiosen Triumphbögen der Kaiser, denen sich, sobald die klassischen Baudenkmale für die Zeit ihre neue Wertschätzung erhielten, Phantasie, künstlerische und antiquarische Interessen zuwandten. An ihnen sah man auch bildliche Darstellungen der triumphalen Umzüge und Riten. Auf dem Triumphwagen der siegreiche Herrscher, von einer Victoria bekränzt, begleitet von seinen Truppen und Gefangenen. Erst jetzt erfolgt auf Grund der Bilder und Beschreibungen eine Wiederbelebung des antiken Triumphes in voller Leibhaftigkeit und ging in den Anschauungsbesitz der Zeit über.

Wir wollen hier einen kurzen Rückblick darauf werfen, welche Wandlungen das Triumphmotiv seit dem römischen Altertum durchgemacht hatte. Der Eindruck, der sich an den Triumph als ein gewaltiges, enthusiastisches Schauspiel knüpfte, wirkte auch nach dem Untergang des römischen Reiches weiter nach; das Wort behielt einen eigenen Klang, mit dem es in der Phantasie eine besondere Stimmung auslöste. Allerhand Assoziationen kristallisierten sich an den ursprünglichen Begriff an.

Zunächst lebte der Triumph in der eigentlichen Form des feierlichen Siegesbegängnisses faktisch in Byzanz weiter und erhielt hier gemäß dem cäsaropapistischen Charakter des oströmischen Reiches eine kirchliche Färbung. Siegreiche Eintritte der Kaiser in die Hauptstadt und Siegesfeiern im Circus nehmen den Charakter von Triumphzügen an, wobei die Geistlichkeit mitwirkt, zum Teil unter Anknüpfung an altrömische Triumphalriten. Wir kennen solche Vorgänge aus den Beschreibungen in dem berühmten Hofzeremonienbuch, das Konstantin Porphyrogenetos (912) abfassen ließ. Einen besonders glänzenden Triumph veranstaltete der Kaiser Nikephoros Phokas nach seinem Sieg über Aleppo (963)<sup>1)</sup>. Der Triumphwagen wurde von vier weißen Rossen gezogen. Durch Kirchenhymnen wurden die Siege gefeiert.

Die abendländische Kirche hat sich der Triumphvorstellung für ihre Zwecke bemächtigt, sie in das Geistige gewendet und ihrem Auffassungssystem eingeordnet. Schon eine kanonische Schrift konnte dafür ein Vorbild liefern. Paulus hat sich einmal des Bildes vom Triumph bedient, wenn er von Christus sagt: „Und hat ausgezogen die Fürstentümer und die Gewaltigen, und sie Schau getragen öffentlich und einen Triumph aus ihnen

1) Vgl. Schlumberger, Nicéphore Phokas, Paris 1890, S. 99ff. 266.



gemacht durch sich selbst“ (Colosser 2, 15)<sup>1)</sup>. In der kirchlichen Literatur wird das Wort dann bildlich und metaphorisch gebraucht, seines alten Anschauungsgehalts mehr und mehr entkleidet und mit einem neuen Bedeutungsakzent versehen. Der Triumphbegriff wird in der Sprache und den Vorstellungen der Kirche zu einem Symbol für geistige Siege. Wir sehen z. B., wie in der Psychomachie des Prudentius die Tugenden nach der Überwindung der Laster zur Feier ihres Triumphes einen Tempel nach dem Vorbilde des neuen Jerusalem in der Apokalypse errichten. Und an einer anderen Stelle des Werkes, wo Abraham mit den Königen kämpft, die Loth gefangen halten, fügt die Glosse, die dem Gedichte beigegeben ist, hinzu: er triumphiert über diese Könige wie die Tugenden über die Laster triumphieren<sup>2)</sup>.

Aus einer in die Antike zurückreichenden und von ihr befruchteten Ideenwelt heraus ist die Gegenüberstellung der *Ecclesia militans* und der *Ecclesia triumphans* entstanden. Wenn hier der irdische Kampf und der himmlische Triumph der Kirche in Beziehung gesetzt werden, so kann über die Ableitung kein Zweifel bestehen. Das Bild der triumphierenden Kirche gehört so zum festen Vorstellungsbesitz des Mittelalters, aber es verbinden sich damit für die Phantasie ganz andere Anschauungsmotive als das alt-römische Zeremoniell des bewegten Zuges, wie die künstlerischen Darstellungen zeigen.

Dantes Gedankenwelt umfaßt den Triumph in seiner eigentlichen antiken und in übertragener kirchlicher Fassung. Er spielt an einer Stelle der *Divina Commedia* auf die Triumphe römischer Imperatoren an, die ihm bekannt sind (*Paradiso* VI, 52). Öfter erscheint das Bild des Triumphes in symbolischer Bedeutung, angewandt auf die Kirche und die Seligkeit im Paradiese. Wie er dann in dem geistlichen Triumphzug der Beatrice eine Verschmelzung der beiden Kreise vornimmt und in seiner Schilderung bewußt auf den antiken Vorgang zurückgreift, davon soll gleich ausführlicher die Rede sein.

Der kirchlichen Kunst des Mittelalters ist eine Darstellung des Triumphes nach dem Muster seiner ursprünglichen bildlichen Fassung als eines feierlichen Aufzugs unbekannt. Sie bringt die daraus abgeleitete Idee, die sie sich angeeignet hat, nur symbolisch zum Ausdruck. In dem Skulpturenschmuck der Kathedralen findet sich öfter der Triumph der Tugenden über die Laster nach der Psychomachie oder ein Triumph männlicher und weiblicher Heiliger über ihre Widersacher dadurch angedeutet, daß sie die

1) Es sei hier auch bemerkt, daß es aus frühchristlicher Zeit bildliche Darstellungen mit dem triumphierenden Christus zu Pferde gibt. Vgl. Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen, Berlin, März 1918, Sp. 123; Volbach: Ein palästinensisches Amulett.

2) Didron, *Les Triomphes*, *Annales archéol.* 1863, Bd. 23, S. 293.

Überwundenen unter ihren Füßen haben<sup>1)</sup>. Unter dem Bilde eines Wagens wird der Triumph der Kirche zuweilen symbolisiert im Anschluß an die Stelle des Hohenliedes, wo nach der christlichen Auslegung Christus mit seiner Braut, der Kirche, auf der „quadriga Aminadab“ einherfährt, wie es ein Glasfenster in Saint Denis aus dem 13. Jahrhundert darstellt<sup>2)</sup>. Ihre typologische Parallele hat diese Vorstellung in dem „currus Dei decem milibus multiplex“ des 67. Psalmes. So führt denn auch eine Limoges-Tafel des Cluny-Museums (Katalog 4991) als Triumph Christi ein auf einem Wagen stehendes Lamm vor, an den Rädern die vier Paradiesesströme, welche die Evangelisten bedeuten. Auf einer Inschrifttafel heißt es: *Hec quadriga levis te Christe per omnia vexit*<sup>3)</sup>. Was von der antiken Urform des Triumphes hier noch nachwirkt, ist durch die symbolische Umdeutung und die Ausschaltung der historisch-sinnlichen Vorstellung nahezu beziehungslos.

Die historische Erinnerung an den altrömischen Triumphzug wurde aber durch die dem Mittelalter bekannte antike Literatur und neue prosaische und dichterische Bearbeitungen der römischen Geschichte in verschiedenen Arten von Sammlungen immer wach gehalten. Die Triumphschilderungen in solchen Werken sind jedoch mit höchst willkürlichen und phantastischen Zutaten versehen<sup>4)</sup>. Wie nahe man bei einer bildlichen Wiedergabe des Vorgangs aber einmal seinem wesentlichen Anschauungsgehalt kam, dafür liefert eine Miniatur in der Handschrift eines Abrisses römischer Geschichte auf der Hamburger Stadtbibliothek ein interessantes Beispiel<sup>5)</sup>. Das Manuskript ist in Rom in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschrieben und aus diesem Entstehungsort erklärt sich das offensichtliche Zurückgreifen auf antike Vorbilder. Dargestellt ist der Triumph Caesars (Abb. 1). Vier nebeneinander geschirrte Rosse ziehen den zweirädrigen Wagen mit dem Triumphator; hinter diesem eine geflügelte Victoria mit zwei Kränzen in den Händen, von denen sie den einen Caesar aufs Haupt drückt; der Wagen wird begleitet von Krieger in altrömischer Rüstung, der vorderste mit einem Tropaeum in der Hand, an die sich der Zug der Gefangenen mit auf dem Rücken gefesselten Armen anschließt. Das Ikonographische stimmt also im wesentlichen mit dem altrömischen Typus der Triumphdarstellung überein,

1) Es sei hier daran erinnert, daß in Byzanz bei einer Siegesfeier auf dem Forum der Kaiser seinen Fuß auf das Haupt des gefangenen feindlichen Oberführers setzte, während der Bannerträger die kaiserliche Lanze gegen den Nacken des Gedemütigten richtete. (Nach dem Zeremonienbuch.)

2) Beschreibungen bei Didron, a. a. O. S. 305; Émile Mâle, *Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich*, Straßburg 1907, S. 204.

3) Didron, a. a. O., S. 306, Mâle, a. a. O., S. 205.

4) Z. B. die Beschreibung der fünf Triumphe Caesars aus dem *Libro Imperiale*, abgedruckt bei Arturo Graf, Roma, S. 259 ff.

5) Die Handschrift (Hamburg, in scrinio 151) ist behandelt von Monaci: *Liber ystoriarum Romanorum*, Archivio della R. Società Romana di Storia Patria, Vol. XII, 1889, S. 127 ff. — Die photographische Vorlage für die Abbildung verdanke ich Herrn Geheimrat Adolph Goldschmidt.

was ohne Kenntnis eines antiken Musters gar nicht denkbar ist, während bildnerisch alles in den Stil der Zeit umgesetzt ist<sup>1)</sup>.

In Dantes Triumph der Beatrice oder der Kirche (Purgatorio XXIX) kreuzen sich die aus der symbolischen Auffassung des *currus Dei* und aus der historischen Kenntnis der altrömischen Züge geschöpften Vorstellungen. Die Art der Schilderung läßt erkennen, daß es dem Dichter ganz bewußt darum zu tun war, ein der Grundidee seines Werkes angepaßtes Seiten-



1. Triumph Caesars.

Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek.

stück zu dem römischen Triumphpomp zu schaffen. Das Motiv des Festzuges, realistisch ausgemalt, tritt in den Vordergrund. Wie Beatrice auf ihrem zweirädrigen Wagen dahinfährt, begleitet von den vierundzwanzig

1) Nach Monaci, a. a. O., S. 160, hätte das eine Relief des Titusbogens als Vorlage gedient. Ob dieses oder eine andere Triumphdarstellung benützt wurde, läßt sich jedoch nicht mit Sicherheit sagen. Einzelne Miniaturen der Handschrift sind auch als Kopien nach mittelalterlichen römischen Fresken erkannt worden.



Ältesten, den vier mystischen Tieren, den sieben Tugenden, Aposteln und anderen Gestalten, das beschreibt Dante mit breiter Ausführlichkeit und aus einer deutlichen sinnlichen Vorstellung heraus. Der Wagen wird *carro trionfale* genannt und mit den Triumphwagen des Scipio Africanus und des Augustus verglichen. Ein neues Bestreben kündigt sich darin an, den Erscheinungen der religiösen Welt real gefaßte Vorgänge der Antike zu supponieren, die einen durch die anderen zu symbolisieren, was dann vom Humanismus fortgesetzt und zu einer besonderen Kunstfertigkeit getrieben wird.

✓ Der „Trionfo“ unter dem Bilde eines Wagenzuges ist damit in die italienische Literatur und Vorstellungswelt eingeführt. Und nun folgen jene zahlreichen Beschreibungen, Rekonstruktionen und Erfindungen von Triumphen, die Lieblingss motive der humanistischen Phantasie werden. Man bedient sich der verschiedensten Fiktionen, um solche Züge auszumalen. Ein bevorzugtes Sujet wird es im 14. Jahrhundert, allegorische Gestalten in Wagenzügen triumphieren zu lassen. Bei Boccaccio treffen wir in seinem Epos: „Amorosa Visione“ Triumphe des Ruhmes, der Liebe und des Glückes, die unter der Form von Wandbildern in dem allegorischen Palast des irdischen Lebens eingeführt und umständlich beschrieben werden. Die Gloria, auf einem Throne sitzend, fährt auf einem von zwei Rossen gezogenen Triumphwagen, an dem eine Scheibe, die das von dem Ruhm beherrschte Erdrund vorstellt, angebracht ist<sup>1)</sup>.

Den größten Einfluß auf die Phantasie übte auf lange hin Petrarca's Epos, die *Trionfi*, aus. Es behandelt eine Stufenfolge von allegorischen Triumphen, vom niederen zum höheren aufsteigend. Über die Liebe triumphiert die Keuschheit, der Tod über die Keuschheit, die Zeit über den Tod, der irdische Ruhm über die Zeit, die Göttlichkeit über den Ruhm. Ist der Grundgedanke auch ein religiös-moralischer und der irdische Ruhm nur ein Durchgangsstadium zu der göttlichen Welt, so zeigen doch die breite Ausmalung des Triumphes der Liebe und des Ruhmes, das liebevolle Verweilen in weltlichen Vorstellungen und das Schwelgen in antiken Erinnerungen und Bildern, wo das eigentliche Interesse des Dichters liegt. Durch das Motiv der aufsteigenden Rangstufen der einzelnen Triumphe wird das Ganze nur sehr lose zusammengehalten. Das Einteilungsschema bietet Gelegenheit, unter verschiedenen Rubriken eine bunte Menge irdischer, mythischer und himmlischer Begebenheiten und Personen vorzuführen und mannigfache Gefühle anklingen zu lassen. Die religiös-moralische Einkleidung, die in der Steigerung des Wertes der einander folgenden *Trionfi* liegt, spielt bei der Durchführung nur eine untergeordnete Rolle. Die Zeremonie eines Zuges zur Veranschaulichung des Triumph-Schauspiels kommt in dem Epos nur einmal, am Anfang, vor, wo Petrarca Amor auf einem

\* 1) Vgl. Weisbach, Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, S. 72 und 79; Petrarca und die bildende Kunst, Repertorium für Kunstwiss. XXVI, 271.

Wagen einherfahren läßt. In den übrigen Abschnitten gibt es kein eigentliches, realistisch ausgemaltes Triumphieren; der leitende und verbindende Gedanke ist nur aus Worten mit darauf bezüglichen bildlichen Anspielungen herauszulesen und dem Zusammenhange zu entnehmen. Trotz solcher Unklarheit in der Anlage und Mangel an plastischer Formung hat das Werk wie wenige der bildenden Kunst Anregung gegeben und die zahlreichen allegorischen Triumphdarstellungen der Renaissance mehr oder weniger unmittelbar veranlaßt.

Abgesehen von den Schilderungen allegorisch-phantastischer Trionfi, wie sie in der Literatur der Zeit nicht selten vorkommen, haben die Humanisten, nachdem sie aus dem Studium der klassischen Autoren eine genauere Kenntnis von dem wirklichen Verlauf des römischen Triumphes gewonnen, öfter auch versucht, im Anschluß an die alten Quellen die Zeremonie nachzuerzählen und in ihren Einzelheiten ausführlich zu beschreiben. In Petrarca's lateinischem Epos: „Africa“ finden wir am Schluß des neunten Buches eine Schilderung von dem Triumph des Scipio Africanus, die aber wenig anschaulich wirkt. Flavio Biondo hat das letzte (zehnte) Buch seiner Dichtung „Roma triumphans“ (1459 geschrieben) ganz den verschiedenen Triumphen der römischen Feldherren und Imperatoren gewidmet. Am Schluß seiner Aufzählung stellt er alle Hauptmotive eines Triumphzugs in einer allgemeinen Beschreibung zusammen und rekonstruiert einen Trionfo, „mit Hilfe von Worten und Tinte“, wie er sich ausdrückt. Er begnügt sich aber nicht nur mit antiquarischen Betrachtungen, sondern sucht daraus auch für die Gegenwart Gewinn zu ziehen. Im Anschluß an die klassischen Vorlagen entwirft er ein Bild von dem Triumph eines christlichen Herrschers und knüpft daran die Hoffnung, ein solcher möge einmal erscheinen und diese seine Fiktion zur Wirklichkeit werden lassen. Die Schrift klingt in dem Wunsche aus, daß Rom sich darauf besinnen möge, zu einer Wiedererweckung der antiken Triumphe die Hand zu bieten: „wenn es je dahin käme, daß durch göttliche Erleuchtung die Fürsten, die das Zepter der christlichen Republik in der Hand halten, dazu gebracht würden sich selbst zu erkennen.“ So gibt sich hier mit voller Deutlichkeit die humanistische Sehnsucht kund, ein Stück antiken Lebens auch praktisch in die Gegenwart versetzt zu sehen, und sie machte selbst vor dem Stuhle Petri nicht Halt. Wie bald man von päpstlicher Seite bereit war solchem Verlangen entgegenzukommen, werden wir gleich erfahren.

Aus der von dem antiken Triumph handelnden, recht reichhaltigen Literatur des Quattrocento sei nur noch kurz auf einige charakteristische Beispiele hingewiesen. Der Humanist und Arzt Giovanni Marcanova, der von 1452 bis 1467 an der Universität Bologna als Lehrer der Philosophie tätig war, schrieb ein Buch: *De dignitatibus Romanorum triumpho et rebus bellicis*, von dem nur der Titel bekannt ist, das wir aber hier erwähnen wollen, weil uns der Verfasser noch im Zusammenhang mit bildlichen Darstellungen begegnen wird. In italienischen Versen besingt Fazio degli

Uberti das altrömische Triumphgepränge in einem Kapitel des Dittamondo (Buch II, K. 3), das die Überschrift trägt: „Del modo e dell' ordine del trionfo in Roma“. Poggio veröffentlichte einen Kommentar über Petrarcas Trionfo della Fama<sup>1)</sup>, in dem er über die antiken römischen Triumphe als dessen Vorbilder handelt. Auch in einem im wesentlichen militärisch-technischen Traktat wie der Schrift über das Kriegswesen von Roberto Valturio, den Sigismondo Malatesta gewidmeten zwölf Büchern „De re militari“, sucht der Verfasser am Schluß, um den Leser mit dem Eindruck von dem Siegespreis für militärische Leistungen zu entlassen, in dem Schwung erhobener Rede das rauschende Getriebe eines klassischen Triumphzuges mit seinem vielfältigen festlichen Apparat vorzuführen. Er bietet seine ganze Einbildungskraft auf, um dem Schauspiel einen packend lebendigen Anstrich zu geben. Wir finden hier auch jene aus dem Altertum stammende Überlieferung aufgetischt, wonach der Ursprung des Triumphes aus dem Mythos abgeleitet und der Gott Dionysos als sein Stifter angesehen wird<sup>2)</sup>. An einer anderen Stelle seines Werkes, in dem von den Trophäen und Siegesauszeichnungen handelnden Buch, kommt Valturio auch auf die Triumphbogen zu sprechen und zählt die, welche in Rom noch an ihrem Platz zu sehen sind, auf.

Die Sehnsucht nach einer tatsächlichen Wiederbelebung antiker Gebräuche und Herrlichkeiten, die in den Auseinandersetzungen über die Triumphe mehr oder weniger mitschwingt, hat ja nun auch wirklich Befriedigung gefunden, indem man Zeremonien des Altertums aufnahm und nachahmte und sie Bedürfnissen und Neigungen der Gegenwart anpaßte. Wir sahen, wie schon früh einmal bei einer Siegesfeier Kaiser Friedrichs II. ein altrömischer Triumphalritus zur Anwendung kam. Wir bemerkten dann, welche Rolle die Lorbeersymbolik bei der Dichterkrönung Petrarcas spielte, von dem Boccaccio sagte, er habe durch Anlegung des Daphnischen Laubkranzes die eingerosteten Tore des Kapitols geöffnet. Als kurz nach diesem Ereignis Cola di Rienzo die christliche Weihe zum Miles candidatus spiritus sancti an sich vornehmen und sich den Augustustitel übertragen ließ, erhielt der politische Akt durch ein bewußtes Zurückgreifen auf gewisse Gebräuche der Triumphalzeremonie eine besondere Färbung<sup>3)</sup>. Die Idee der Wiedererweckung der großen altrömischen Vergangenheit, die Rienzo auf sein Banner schrieb, sollte mit sinnfälligen Zeichen vor aller Augen proklamiert werden.

Im Quattrocento kam es aber dahin, daß der Triumph in seiner ursprünglichen Gestalt als feierlicher Einzug nach siegreichem Kampf, von den Beteiligten selbst in Szene gesetzt, eingeführt wurde.

1) Comento sopra il Trionfo della Fama, Florenz 1485.

2) Vgl. M. Varro, lib. V de lingua latina. Auch noch bei Onuphrius Panvinius, De triumpho, Patavii 1642, p. 137, wird diese Herkunft des Triumphes erwähnt.

3) Burdach, Renaissance und Reformation, S. 604.



Das früheste Beispiel, von dem wir genauere Kenntnis haben<sup>1)</sup>, ist die oft beschriebene triumphale Rückkehr des Königs Alfonso von Neapel in seine Hauptstadt als Sieger über die Aufständischen der Anjovinischen Partei (1443). Die Ausstattung des Zuges griff die Idee des altrömischen Vorgangs auf und knüpfte an diesen in Einzelheiten an, war aber keine treue oder mechanische Rekonstruktion nach der Antike, sondern schöpfte aus dem gemischten Phantasievorrat der Zeit. Die geläufigen allegorischen Personifikationen und kirchliche Gestalten waren zu Repräsentanten des Altertums und diesem entlehnten Requisiten gesellt. Man sah im Zuge Fortuna und die sieben Tugenden, als letzte Justitia auf einem Wagen, in der einen Hand das Schwert, in der anderen die Wage, man sah ferner die zwölf Propheten als Vertreter der geistlichen Welt. Auf einem Wagen, der einen gemalten Erdglobus trug, stand ein gerüsteter Mann, in der Rechten ein Zepter, in der Linken eine goldene Kugel, der Caesar vorstellte und an den einziehenden König eine poetische Ansprache richtete. Alfonso fuhr auf einem goldenen Wagen in der Haltung eines Triumphators. Der Zug, dessen Regie in den Händen von Florentinern lag, wies noch viele andere Bestandteile auf<sup>2)</sup>. Wie die Erinnerung an ihn in einem monumentalen Werke der bildenden Kunst festgehalten wurde, darauf kommen wir später zurück.

Der Einzug des Herzogs Borso von Este in die Stadt Reggio, die ihm von Kaiser Friedrich III. auf seiner Romfahrt zugesprochen war (1453), vollzog sich, obwohl es für die Erwerbung der Stadt keines Schwertstreichs bedurfte, auch in der Form eines Trionfo unter Aufgebot von allegorischen und kirchlichen Gruppen und mit einer gewissen Anlehnung an antikes Triumphalzeremoniell<sup>3)</sup>. Es war im Grunde eine Maskerade mit ähnlicher Ausstattung wie bei anderen festlichen Handlungen der Zeit, von denselben Figurationen und Requisiten begleitet, nur daß sich der fürstliche Veranstalter vortäuschte und den Anschein erwecken wollte, an einem Stück gegenwärtiger Geschichte tätig mitzuwirken. — Mehr verdient war der Triumph, den die Stadt Florenz nach der Besiegung von Volterra (1472) ihrem Condottiere, dem Herzog Federigo von Urbino, gewährte.

Der Welt sollte aber auch noch das Schauspiel eines nach antiker Weise als Sieger triumphierenden Stellvertreters Christi beschieden sein und damit der von Flavio Biondo in seiner „Roma triumphans“ geäußerte Wunsch in Erfüllung gehen. Der kriegerische Julius II. hielt nach der Eroberung Bolognas 1506 seinen Einzug in die Stadt „wie ein zweiter Caesar“, auf einem

1) Bei dem Triumph, den Castruccio Castracane nach dem Siege über die Florentiner 1326 veranstaltet haben soll, wie er in der von Nicolao Tegrino verfaßten Vita des Herrschers von Lucca (Muratori, Script. XI, 1339) beschrieben wird, handelt es sich jedenfalls wohl nur um eine Rückverlegung des im Quattrocento ausgebildeten Trionfo oder um eine Rekonstruktion nach antikem Muster zur literarischen Ausschmückung, nicht um einen wirklich stattgehabten Vorgang.

2) Fabriczy, Jahrb. d. kön. preuß. Kunstsln. 1899, Bd. 20, S. 146 ff. Benedetto Croce, I Teatri di Napoli, Bari 1916, S. 5 ff.

3) Burckhardt, Kultur der Renaissance, 4. Aufl., II, S. 144.

gewaltigen Wagen unter einem purpurnen Thronhimmel sitzend<sup>1)</sup>. Und bei seiner Rückkehr aus dem Feldzug in seine römische Residenz wurde er von einem Schaugepränge empfangen, das sich in wesentlichen Bestandteilen an die antike Glorifikation anschloß, wenn auch Altäre, die vor den Gotteshäusern errichtet waren, daran erinnerten, daß es das geistliche Oberhaupt der Kirche war, dem die Siegesfeier galt<sup>2)</sup>. Die Stadt war aufs reichste geschmückt. An verschiedenen Stellen erhoben sich Triumphpforten, zum Teil mit Statuen und Gemälden verziert. Vor dem Vatikan stand eine Nachbildung des Constantinsbogens, wo die kriegerischen Ereignisse des Feldzuges gegen Bologna dargestellt waren. An der Engelsburg wurde der Papst von einem mit vier weißen Rossen bespannten Triumphwagen empfangen, der einen Globus trug, von dem die Rovere-Eiche mit goldenen Früchten in riesiger Größe auftrug, während ihm zehn Genien ihre Palmenzweige entgegenstreckten. Selbst einem Erasmus von Rotterdam, der gewiß ein Freund des Humanismus war, gab, als er das mit ansah, die heidnische Aufmachung dieser kirchlichen Siegesfeier zu denken.

Den Italienern bot eine mit kirchlichen Dingen verquickte Schaustellung eines Trionfo all'antica innerhalb der allgemeinen Zeitphysiognomie nichts Befremdliches. Hatte schon Dante mit der Schilderung des Zuges der Beatrice den Anfang gemacht, so fand man sich dann auch damit ab, daß Christus selbst und andere göttliche Gestalten unter der Form eines wirklichen Triumphes gefeiert werden. Christus als Überwinder des Todes triumphierend auf einem vierrädrigen Wagen, der von einer großen Anzahl von Persönlichkeiten aus dem Alten Testament, von Heiligen und Kirchenlehrern geleitet wird — das ist ein Bild, wie es Savonarola in seiner Schrift: „Triumphus Crucis“ den Gläubigen vor die Seele stellt. So wenig vermochte sich selbst der größte Gegner des heidnischen Humanismus einem von antiken Eindrücken völlig durchsetzten Kulturkreis zu entziehen.

Auch die zarteste Gestalt des Evangeliums und der christlichen Legende, die Jungfrau Maria, muß es sich gefallen lassen, daß sie in einem pomphaften Elegienzyklus Sabellicos als stolze Triumphatorin gefeiert wird. Die neunte Elegie, die in zwei Teile zerfällt, besingt ihren triumphalen Umzug. Der erste Teil handelt von der Ausstattung des Wagens, der zweite von dem Zug und dem aus allerhand allegorischen Gestalten sich zusammensetzenden Gefolge. Mit einem antikes Pathos nachahmenden Anruf setzt dieser Abschnitt ein:

Cande triumphales virgo tanea currus  
Pro foribus templi pompa parata tibi est.

Es hatte sich aber auch schon die Sitte herausgebildet, daß bei den Prozessionen an kirchlichen Feiertagen die heiligen Gestalten nach triumphaler Art auf Wagen durch die Stadt gefahren wurden. In der Prozession

1) Julian Klaczko, Jules II, Paris 1898, S. 59.

2) Pastor, Geschichte der Päpste, III, S. 507.

am Fronleichnamstage des Jahres 1462 in Viterbo, die in Anwesenheit des Papstes Pius II. mit verschwenderischer Pracht und mit reichster Ausschmückung der Stadt begangen wurde, war ein Haupteffekt der Veranstaltung ein Wagen mit der Gestalt Christi. Der Heiland wurde von einem lebendigen Manne dargestellt, der bis auf ein Schamtuch ganz nackt war, die Dornenkrone auf dem Haupt, das Kreuz auf der Schulter, und es sah aus, als ob er Blut schwitzte. Er wurde „con gran pompa“ von der Kirche S. Francesco zur Kathedrale geführt: und während man die Messe zelebrierte und die Himmelfahrt der Mutter unseres Herrn zur Darstellung brachte, stand er immer unbeweglich wie eine Statue<sup>1)</sup>.

Wir sind damit zu den kostümierten Umzügen kirchlichen und weltlichen Charakters gekommen, die eins der markantesten Elemente in dem Festleben der Renaissance bilden. Sie wurden *Trionfi* genannt; und das trug nicht wenig dazu bei, daß sich mit dem Begriff des Triumphes ganz allgemein die Vorstellung eines bewegten Zuges verknüpfte. So hießen auch die acht feierlichen Aufzüge, die Sansovino im zwölften Buch seiner „Venezia“ beschreibt, *andate in trionfo*<sup>2)</sup>. Und jene triumphalen Siegeszüge *all'antica*, von denen wir erzählt haben, waren doch auch nur Einkleidungen, die mit dem Charakter des ganzen Festwesens in engem Zusammenhang stehen.

Wann es aufgekommen ist, im Karneval und sonst bei festlichen Anlässen Wagenumzüge mit Figurationen, denen bestimmte weltliche Themen zugrunde gelegt wurden, in Szene zu setzen, läßt sich nicht genau feststellen. Sie hatten jedenfalls in den geistlichen Prozessionen ihr Vorbild. Im Quattrocento tritt uns diese Seite des Festwesens voll entwickelt entgegen. Die früheste uns bekannte Beschreibung von dem Fest Johannes des Täufers in Florenz, das immer mit dem größten Pomp begangen wurde, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, gibt uns schon von Wagen, die an dem feierlichen Aufzug teilnehmen, Kunde und nennt die Zeremonie: *una cosa trionfale*<sup>3)</sup>. Im Laufe des Quattrocento wurde der festliche Apparat erweitert, das Gepränge immer mehr gesteigert, bis unter Lorenzo il Magnifico ein Höhepunkt erreicht wurde. Zugleich nahm die Verweltlichung der Darbietungen zu, woran fromme Gemüter Anstoß nehmen konnten. In einem Reformprogramm für das Johannesfest, das mit den Neuerungen Lorenzos in Zusammenhang zu stehen scheint, wird für den Umzug die Zahl der geistlichen Schaustellungen, die infolge ihrer stetigen Wiederholungen den Zuschauern kaum noch etwas Unerwartetes zu bieten vermochten, verringert. Die bisher üblichen zweiundzwanzig „Edifizij“, das heißt Prozessionswagen, wurden auf zehn herabgesetzt, dagegen vier antike Triumphe aufgenommen, der des Caesar, Pompejus, Octavian und Trajan<sup>4)</sup>. Was Wunder,

✓ 1) Nach den Kommentaren Pius' II. bei D'Ancona, *Origini del Teatro italiano*, I<sup>2</sup>, S. 235.

2) Vgl. Wickhoff, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VI, S. 15.

3) In der Geschichte von Florenz von Goro di Stagio Dati bei Cesare Guasti, *Le Feste di S. Giovanni Battista in Firenze*, Florenz 1884, S. 6.

4) D'Ancona, *Origini del Teatro italiano* I<sup>2</sup>, S. 255.



wenn sich da Savonarola gegen eine solche offenkundige Vermischung von Heidentum und Christentum empörte! Wie er ja auch dem Magnifico vorwarf, daß er das Volk durch Schauspiele und Feste in Atem hielt, so daß es nur an ihn und nicht an sich selbst dächte. Mit Ausnahme geistlicher Eiferer ließ es sich aber niemand sonst verdrießen, innerhalb kirchlicher Prozessionen römische Triumphatoren auftreten zu sehen, wenn nur alle Ansprüche der Schaulust befriedigt wurden. Circenses waren dem Italien der Renaissance ebenso Bedürfnis wie dem alten Rom.

Der antike Triumph wurde allenthalben ein besonders beliebtes Thema für Maskenzüge. Man wurde nicht müde, dieses stolzeste Zeugnis römischen Machtbewußtseins, in einen Mummenschanz verwandelt, einer schaulustigen Volksmenge vorzuführen. Der Triumph des Aemilius Paulus nach der Beschreibung Plutarchs bewegte sich unter der Ägide von Lorenzo de' Medici während des Karnevals 1491 durch die Straßen von Florenz<sup>1)</sup>. Dasselbe Ereignis wurde noch in Rom nach dem Wiederaufleben des seit der großen Plünderung der Stadt daniederliegenden Karnevals im Jahre 1536 zur Darstellung gebracht mit Anspielungen auf den damaligen Papst Paul III.<sup>2)</sup> Den Triumph des Camillus, der im Jahre 1513 in Florenz am Johannesfest in Anwesenheit des Papstes Leo X. stattfand, setzte nach Vasari der Maler Granacci in Szene<sup>3)</sup>. Um Papst Paul II. (1464—1471) zu ehren, veranstalteten die Römer einen großen Festzug, in dem neben zahlreichen Darstellungen aus der antiken Mythologie und der römischen Geschichte ein Triumph des Augustus nach dem Siege über Kleopatra zu sehen war<sup>4)</sup>. Die ungeheure Höhe einiger Wagen wird von unserem Gewährsmann besonders erwähnt. Cesare Borgia ließ seinen Sieg über die Romagna im Karneval des Jubeljahres 1500 in Rom durch einen Triumphzug Julius Caesars feiern. Der aus elf Wagen bestehende Zug ordnete sich auf Piazza Navona und ging dann durch die Stadt zum Petersplatz, wo er vor dem Papst defilierte. Cesare Borgia begleitete den Zug zu Pferde, so daß, wie es in einer zeitgenössischen Quelle heißt, das Vorbild immer das Ebenbild zur Seite hatte. Eine solche Gedankenkombination bestimmte ihn wohl auch, auf die Klinge seines Prachtswertes einen Triumph Caesars gravieren zu lassen<sup>5)</sup>.

An weiteren Beispielen für dergleichen Veranstaltungen in verschiedenen Städten fehlt es nicht. Die Aufführung solcher Triumphzüge all'antica mit freien Zutaten des Zeitgeschmacks war Gemeingut von ganz Italien.

1) D'Ancona, a. a. O. S. 224.

2) Pastor, Geschichte der Päpste, V, S. 246.

3) Vgl. das Gedicht auf die Festlichkeiten bei C. Guasti, *Le Feste di San Giovanni Batt.*, Florenz 1884, S. 34. Vasari berichtet, daß Granacci auch den Trionfo des Aemilius Paulus im Jahre 1491 für Lorenzo de' Medici ausgestattet habe, was aber nicht stimmen kann, da er damals noch in ganz jugendlichem Alter stand.

4) Michael Comesius de Viterbo, *Vita Pauli secundi*; Muratori, *Script.* III, II, S. 1018f.

5) Gregorovius, *Gesch. der Stadt Rom*, 4. Aufl., VII, S. 437; Charles Yriarte, *César Borgia*, Paris 1889, S. 140, 209.

Der Name Trionfo heftete sich aber, wie wir sahen, nicht nur an die Vorstellungen antiker Triumphe, sondern an jede Art bewegter Züge. In der Erfindung und Bearbeitung von Themen für Festwagen und Maskenzüge war man unerschöpflich. Gestalten des Alten und Neuen Testaments und der Legende, andere, die in der Volksphantasie wurzelten, Narren, wilde Männer, Riesen, Vertreter und Vertreterinnen der ritterlich-höfischen Romantik, antike Götter, Göttinnen und Helden, Allegorien aus verschiedenen Gebieten traten in buntem Wechsel in den Trionfi auf. Jene phantastisch-allegorischen Triumphzüge, die Dichter und Literaten als poetische Fiktionen ausmalten, wie wir es bei Boccaccio und Petrarca fanden, konnte man in voller Leibhaftigkeit bei festlichen Gelegenheiten sich durch die Straßen der Städte bewegen sehen. Unter den veranstalteten Umzügen gab es solche, denen nur ein bestimmtes Thema zugrunde gelegt war, bei anderen waren in einzelnen Abteilungen verschiedenartige Stoffe durchgeführt. In den glänzendsten Darbietungen wurde ein außerordentlich reiches Programm abgewickelt<sup>1)</sup>. Oft genug machten sich bei diesen Erfindungen wohl humanistische Klügelien und Spitzfindigkeiten breit; aber man verfügte über mannigfache und künstlerisch hoch stehende Kräfte, die Gedankliches und Lehrhaftes in eine sinnliche Anschauung umzusetzen und mit dem Aufgebot reicher Mittel in prächtige und geschmackvolle lebende Bilder zu fassen wußten. Wir kennen genug Namen von Künstlern ersten Ranges, die sich als Festdekorateure betätigt haben. Den Ruhm der geschicktesten und erfinderischsten festaiuoli nahmen die Florentiner für sich in Anspruch, die an den verschiedensten Stellen herangezogen wurden, wo es hoch hergehen sollte.

Der von dem Enthusiasmus begeisterter Zuschauer begleitete Eindruck dieser Feste ist für uns verrauscht; Werken der bildenden Kunst, auf die solche Veranstaltungen einen Abglanz geworfen, verdanken wir es aber, daß wir uns von Wesen und Art der Schausstellungen wenigstens eine ungefähre Vorstellung machen können. Wir werden daher auch in den folgenden Abschnitten noch öfter Gelegenheit haben, von den festlichen Trionfi und ihren Beziehungen zu einzelnen Kunstwerken zu sprechen.

War ein Umzug als Huldigung für eine bestimmte Persönlichkeit gedacht, was häufig vorkam, wir haben schon einige Beispiele kennen gelernt — so ließ man es in Figuren, Allegorien und Requisiten an offenen und versteckten Beziehungen und Anspielungen auf den zu Feiernden nicht fehlen. Man weiß ja, in welchem Maß der Humanismus die Kunst der Idolatrie ausgebildet hat, die sich bei solchen Gelegenheiten und in solchen Erfindungen genugsam zu betätigen vermochte.

Als gegen Ende des Quattrocento unter Führung des Lorenzo de' Medici jene Verbindung eines bewegten Zuges mit Deklamation und Gesang aufkam, durch die von Florenz aus ein neuer Typus verbreitet wurde, da ließen

1) Vgl. 2. B. die Schilderung der Aufführungen in Florenz zur Feier der Papstwahl Leos X. bei Vasari in der Vita des Pontormo, wo allegorische Figurationen mit römischen Triumphatoren abwechselten.

sich manche Deutungen und Erläuterungen des Sachinhalts der Schau-  
stellungen dem Worte anvertrauen. Aus solchen von Rezitationen unter-  
brochenen Umzügen hat sich das Schauspiel, die Rappresentazione, ent-  
wickelt, die anfangs nichts anderes war als eine Folge von Aufzügen und  
Pantomimen mit begleitendem und die Darbietung erklärendem Text inner-  
halb eines geschlossenen Raumes. Und nun sehen wir, wie das Thema des  
Triumphes auch in die Rappresentazione übergeht.

Ein Stück Sannazaros unter dem Titel „Trionfo della Fama“, das für  
die Richtung und den Geschmack der Zeit sehr bezeichnend ist, wurde am  
letzten Karnevalstage des Jahres 1492 mit großem Gepränge vor dem König  
und der Königin von Neapel gespielt<sup>1)</sup>. An dem einen Ende des Saales  
war ein großer Triumphbogen errichtet mit Säulen und Skulpturen all' antica  
und mit einer Inschrift, die den König und die Königin von Castilien und  
die Befreiung Spaniens von den Mauren feierte. Dieser Triumphbogen  
erschien plötzlich nach Beendigung des Gastmahls, nachdem ein Vorhang  
hochgezogen war, an der Stelle, wo die reich mit silbernem Gerät aus-  
gestattete Kredenz gestanden hatte. Aus dem Triumphbogen trat zuerst  
die Göttin Pallas und richtete Worte an das Königspaar. Ihr folgte der  
Triumphzug der Fama. Sie saß auf einem Wagen, der von zwei Elefanten,  
die zwei Giganten führten, gezogen wurde. Ihre Maskierung war der Be-  
schreibung Ovids in den Metamorphosen nachgebildet. Nachdem sie die  
Rolle, in der sie auftritt, erläutert hat, endigt ihre Ansprache in einem Hym-  
nus auf das Herrscherhaus. Als nächster Spieler erscheint Apollo, der seine  
Bedeutung der Fama gegenüber in seinen Versen auseinandersetzt: Was  
hätte aller irdische Ruhm zu besagen, wenn er nicht wäre, durch den mit  
Tinte und Feder, durch ingegno und arte jede große Tat verherrlicht würde!  
Weiter ziehen noch der Narr und in reichem Aufputz verschiedene Allegorien  
und Scharen von Figuren in Hoftracht mit den Abzeichen der Fürsten und  
mit Anspielungen auf das Herrscherhaus vorüber. Den Beschluß bildet eine  
Frau in einer Tracht „alla francese“, mit einem Füllhorn, einen Fruchtkorb  
auf dem Kopf. Während sie einen Tanz aufführt, zucken plötzlich aus dem  
Korb und dem Füllhorn Blitze auf mit einem fürchterlichen Krachen. Feuer  
und Rauch verbreiten sich um sie. Mit diesem Spektakel endigt das Spiel.

Solch eine Mischung von Antikischem, Allegorischem, höfischer Roman-  
tik und zeitgenössischem Realismus ist das Element, in dem sich diese Art  
von Erfindungen im Quattrocento bewegt. Der Trionfo della Fama, der  
verschiedentlich auch als Festzug im Freien dargestellt wurde<sup>2)</sup>, gibt den  
Grundgedanken ab für ein Huldigungsspiel zu Ehren der Majestäten.

1) Francesco Torraca, Studi di Storia letteraria Napolitana, Livorno 1884, Appendice.

2) z. B. im Jahre 1475 gelegentlich der Festlichkeiten zur Hochzeit von Costanzo Sforza  
und Camilla d'Aragona in Pesaro. Vgl. Tabarrini, Descrizione del convito e delle feste in  
Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Camilla d'Aragona, Florenz 1870, S. 58. Auf  
dem Wagen der Fama, der das Erdrund als Piedestal diente, saßen Scipio, Alexander und  
Caesar; die Fama rezitierte italienische Verse.



Wie sich auf Grund derartiger Gewöhnungen und Einprägungen unwillkürlich die bildliche Vorstellung des Ruhmes mit der Anschauung eines Wagenzuges assoziierte, zeigt deutlich eine Stelle in dem Briefe von Pietro Aretino an Michelangelo, in dem er seine Vision des Jüngsten Gerichtes entwirft, wo es heißt: „. . . ich sehe den Ruhm mit seinen Kränzen und Palmen unter den Füßen niedergeschmettert unter die Räder seiner Wagen“<sup>1)</sup>.

In dem Trionfo della Fama, der sich durch Vermittlung von Literatur, bildender Kunst und Festwesen in der Phantasie einwurzelte, hat sich die Zeit gleichsam ein Symbol ihrer leidenschaftlichen Ruhmsucht errichtet<sup>2)</sup>.

So hat sich die Renaissance die Triumphidee angeeignet, durch neue Vorstellungsinhalte bereichert und sich darin zugleich ein Ausdrucksmittel für persönliche Glorifizierungen geschaffen. Zu der aus dem Urbild der Antike abgeleiteten Anschauungsgrundlage trat ein mannigfaches Gemisch von Figuren und Gegenständen hinzu, das mit dem Phantasieleben der Gegenwart in Zusammenhang stand. Und dieser vielgestaltige und prachtdurchwirkte Stoff erhielt durch seine Anwendung und Aufmachung für die Zeit eine besondere Art von Aktualität. Wurzelt das Ganze auch zum großen Teil in humanistisch-literarischer Reflexion und Spekulation und ist kein aus der Tiefe einer Volksseele herausgewachsenes Erzeugnis, so wurde es doch breiteren Volkskreisen durch ihnen angepaßte Zutaten und bildliche Elemente verständlich und genießbar gemacht. Die Dehnbarkeit des Inhalts war eine Haupteigenschaft und vielleicht ein besonderer Vorzug des Stoffes.

Bleibende Bedeutung hat der Vorstellungskreis für uns Heutige wesentlich durch die künstlerische Formung, die ihm zuteil wurde, erhalten. Nachdem das Triumphmotiv eingeführt war, fand es in den verschiedensten Fassungen und Wendungen die weiteste Verbreitung. In den Traktaten der Theoretiker des 16. Jahrhunderts werden den Künstlern Triumphzüge als Sujets ausdrücklich empfohlen und Vorlagen dafür eingehend beschrieben. Wir werden aber später sehen, wie der Triumph nicht nur in seiner eigentlichen realistischen Bedeutung, sondern auch in verschiedenen allegorischen und symbolischen Übertragungen zur Darstellung gebracht worden ist.

Aus der Fülle des erhaltenen Materials wollen wir die für die Gestaltung der Idee bemerkenswertesten bildlichen Fixierungen unter einigen Hauptgesichtspunkten zusammenstellen. Dabei wird sich dann auch zeigen, wo sich typische Bildungen ergaben und wo selbständige und originale Lösungen zustande kamen, die als Höhepunkte in den künstlerischen Formulierungen des Themas anzusehen sind.

1) Thode, Kritische Untersuchungen zu Michelangelo II, S. 48.

2) Bezeichnend als Glorifizierung der humanistischen Virtus ein dem Riccio zugeschriebenes Bronzerelief im Louvre: Fama auf der Weltkugel triumphiert über den vor einem verdorrten Baum stehenden Tod, neben ihr eine Vase mit der Aufschrift Virtutis, in der ein Lorbeerreis steckt, Bücher, Pegasus an der Hippokrene.

# Gestaltungen in der Kunst der italienischen Renaissance

## 1. Rekonstruktionen antiker Triumphe

Wir wollen unsere Betrachtungen des Bilderkreises mit solchen Darstellungen beginnen, die einen realistisch aufgefaßten Triumphzug vorführen und bei denen der Held des Triumphes eine Persönlichkeit aus dem klassischen Altertum ist. Es wird sich daran am ehesten erkennen lassen, wie sich die italienische Kunst dem aus der Antike entlehnten und von ihr auf Reliefs, Münzen, geschnittenen Steinen und anderen Objekten schon bildlich gestalteten Stoff gegenüber verhalten hat. Wir werden dann beurteilen können, wie weit sich der Anschluß an antike Überlieferungen erstreckt und in welchem Maße sich die frei schaffende Phantasie der Renaissance betätigt hat.

Wenn man die Bilder triumphierender Feldherren und Imperatoren, die sich aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhalten haben, überblickt, so bemerkt man — das sei schon hier im voraus gesagt — wie mit fortschreitender Zeit ein Streben nach einer gewissen archäologischen Treue und nach einem möglichst „antikischen“ Lokalkolorit immer stärker hervortritt. Im Anfang gestalteten die Künstler das Ereignis sehr willkürlich aus; später hielt man sich genauer an schriftliche Quellen, entnahm ihnen bestimmte Züge und zog zur Veranschaulichung gewisser Einzelheiten monumentale Vorbilder aus dem römischen Altertum heran.

In die Vorstellungswelt der ersten Phase des Humanismus gewinnen wir einen Einblick durch Illustrationen von Petrarcas Schrift „De viris illustribus“, einer italienischen Übersetzung des Werkes in einer Darmstädter Handschrift, die um das Jahr 1400 in Padua entstanden und mit zahlreichen kleinen Federzeichnungen geschmückt ist<sup>1)</sup>. Blatt 9 enthält den Triumph des Camillus. Auf einem vierrädrigen, von vier paarweise angeschirrten Rossen gezogenen Wagen von kastenartiger Form: sitzt der Feldherr im Panzer mit einer Lanze in der Rechten. Krieger zu Fuß und zu Pferd folgen dem Wagen. Das vordere Rossepaar durchschreitet eben ein zinnenbekröntes Tor, an dem einige Männer in bürgerlicher Tracht den Zug erwarten. Alle Figuren tragen das Kostüm der Zeit. Wüßte man nicht aus dem Text, was gemeint ist, man würde nicht auf den Gedanken kommen einen römischen Triumph vor sich zu sehen.

1) Die Handschrift der Darmstädter Hofbibliothek Cod. Nr. 101 ist beschrieben bei J. von Schlosser: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts. Jb. der Kunstgn. des allerrh. Kaiserh. XVI, S. 186 ff. Abbildung des Triumphes des Camillus S. 189.

Der Triumph des Scipio Africanus auf einer anderen Zeichnung (Abb. 2) nimmt sich ähnlich aus. Dieselbe Form des Wagens, der hier aber nur von zwei Rossen gezogen wird; der Feldherr hält einen Stab in der Hand. Als neues Moment kommen die Gefangenen mit gefesselten Armen hinzu, die neben und vor dem Wagen einherschreiten. Der durch seine vornehme Tracht ausgezeichnete bärtige Gefesselte an der Spitze des Zuges soll vielleicht König Syphax vorstellen, dessen Anwesenheit unter den Gefangenen Petrarca in seinem Text erwähnt<sup>1)</sup>. Von den beiden Männern neben dem Tor weist der eine auf diese Figur hin, der andere macht eine staunende Gebärde. Der Zeichner hat also nur ein paar für die Erscheinung des römischen Triumphzuges maßgebende sachliche Kennzeichen aufgenommen und den Vorgang in das ihm bekannte Milieu seiner Zeit versetzt, so daß im ganzen das symbolische Element das realistische überwiegt. Von irgend-



2. Triumph des Scipio Africanus  
Petrarca-Handschrift in Darmstadt

einer bildlichen Rekonstruktion nach der Antike, wie wir sie in der mehr als ein Jahrhundert früher entstandenen Hamburger Miniatur des Caesar-Triumphes (Abb. 1) fanden, kann hier nicht die Rede sein.

Im Quattrocento sehen wir dann aber bildliche Züge aus der Antike aufgenommen in einer Handschrift der Bibliothek von Modena, die auf Veranlassung des gelehrten Arztes und Humanisten Giovanni Marcanova in Bologna 1465 hergestellt wurde und eine Art Enzyklopädie zur Veranschaulichung der klassischen Schriftquellen bildet<sup>2)</sup>. Es ist derselbe Marcanova, von dem im vorigen Abschnitt erwähnt wurde, daß er ein heute verschollenes

1) Polibio scrive che tra gli altri prigionieri menati innanzi al carro fu Siface re. Vgl. die Ausgabe von *De viris illustribus* mit italienischer Übersetzung von Luigi Razzolini in: *Collezione di Opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua*. Bologna 1874 I, S. 611.

2) Einen Teil der Bilder der Modeneser Handschrift, Biblioteca Palatina, codice XI G 2, hat Chr. Huelsen veröffentlicht in seiner Schrift: *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona*, Rom, Loescher & Co., 1907. Huelsen glaubt, daß die Bilder auf Zeichnungen des Cyriacus von Ancona zurückzuführen seien, was jedoch von anderer Seite bestritten wird.



Buch über den römischen Triumph verfaßt hat. Auf unserer Darstellung eines römischen Triumphzuges (Abb. 3) ist, wie bei allen diesen Illustrationen, nicht das Figürliche, sondern das Monumentale die eigentliche Hauptsache, da das Werk in erster Linie von den Baulichkeiten und Denkmälern des alten Rom eine Vorstellung geben will. Der Feldherr sitzt auf einem antiken Klappsessel. Für seinen Panzer hat zweifellos ein von einem römischen Monument bekanntes Stück als Vorbild gedient, das dann der Gepflogenheit der Zeit gemäß sehr frei umgestaltet worden ist. Auf dem Haupt hat er einen Kranz, in der Rechten den Erdglobus. Dem Wagen sind außer den beiden Rossen noch zwei durch ihre Kronen als Könige gekennzeichnete Männer an Seilen vorgespannt. Dem vorderen sticht ein Soldat, der sich gebückt hat, mit der Lanze in die Wade, um seinen Schritt zu beschleunigen. Die Haltung des Tubabläusers in dem Haufen der dem Wagen voranschreitenden Krieger geht offenbar auf ein antikes Relief zurück. Und die römischen Feldzeichen stammen aus derselben Quelle. Der Triumphbogen, den der Zug durchschreitet, erinnert, wie Huelsen ausführt, in seiner Anlage an den Titusbogen auf dem Forum, während er das große Relief an der Attika als eine sehr freie Nachbildung eines der Reliefs vom Constantinsbogen mit Kämpfen zwischen Römern und Daciern deuten möchte. Jedenfalls ist das Tor in seinem ganzen Aufbau und seiner Dekoration völlig unantik. Die Überladung mit reichem dekorativem Detail sowie die mit Guirlanden umwundenen Säulen führen zu der Vermutung, daß dem Zeichner die Erinnerung an irgendeinen gelegentlichen Festschmuck, der einen antiken Triumphbogen bedeuten sollte, wie das ja oft geschah, vorschwebte. Die Rekonstruktionen römischer Bauwerke, die das Werk gibt, haben ja überhaupt mit dem, was sie eigentlich vorstellen wollen, wenig zu tun. An der figürlichen Szene kommt für uns als wesentliches Moment in Betracht die Mischung von frei erfundenen Zügen mit genrehaftem Einschlag und von bewußt übernommenen antikisierenden Motiven. Wie stark das Interesse des Zeichners aber an der Gegenwart hing und im Genrehaften wurzelte, dafür spricht die ganze Serie der Bilder. Wo er nur kann, stellt er Figuren aus seiner Zeit in die antik sein sollende Lokalität. Auf der Zeichnung mit dem Forum Romanum spielt sich ein italienischer Wochenmarkt ab. Da sind Frauen, die Obst, Gemüse und Geflügel verkaufen. Einige sitzen hinter ihren Körben und spinnen. Männer, welche die eingekauften Vögel in den Händen halten, gehen über den Platz und verhandeln mit Gemüsefrauen; einer nimmt eben ein Wildbret, das er erstanden, in Empfang. Ein anderes Bild, das ein römisches Kampfspiel in der Arena vergegenwärtigen soll, ist nichts anderes als die Wiedergabe einer Giostra, wo gepanzerte Ritter mit herabgelassenem Visier ihre Turnierlanzen aneinander zersplittern, während ein Kranz von Herren und Damen in der vornehmen Tracht des Quattrocento dem Schauspiel beiwohnt. Nichts kann bezeichnender für das so stark aus der Gegenwart schöpfende Realitätsbedürfnis dieser Epoche sein, der die Antike noch mehr Gegenstand eines romantischen



3. Antiker Triumphzug  
Handschrift des Marcanova in Modena

Nachfühlers als wirklich begriffenes und erarbeitetes Vorbild für eine formale Anlehnung war. Unter solchen Umständen drängt sich ebenso wie angesichts des Bogens, den die Zeichnung des Triumphes vorführt, die Frage auf, ob nicht auch der Zug zu irgendwelchen bestimmten Äußerungen des lebendigen Zeitgeistes in engerer Beziehung stehen dürfte. Nachdem wir in dem vorigen Abschnitt gesehen haben, welche Rolle die Aufführungen antiker Trionfi innerhalb des italienischen Festwesens spielten, liegt es nahe, von vornherein auf einen Zusammenhang zwischen solchen Schaustellungen und bildlichen Wiedergaben zu fahnden.

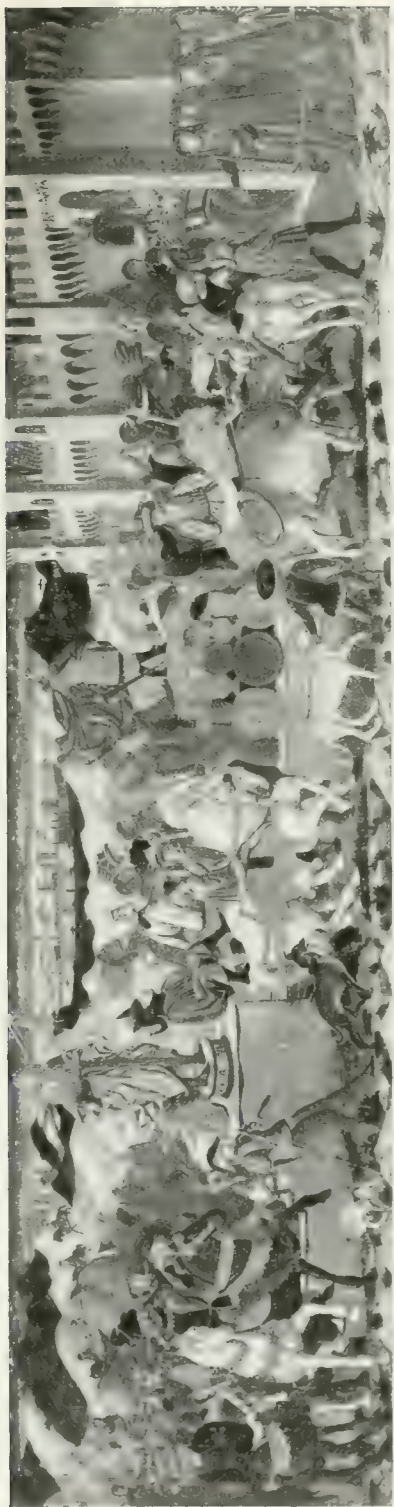
Eine Bestätigung erhält unsere Vermutung in einem bestimmten Fall durch ein Cassonebild mit dem Triumph Julius Caesars (New York, Sammlung der Historical Society. — Abb. 4)<sup>1)</sup>. Durch das Tor der Stadt, über dem Roma geschrieben ist, bewegt sich ein Wagen des Zuges, von dem nur noch das hinterste Stück zu sehen ist. Neben dem Tor steht eine Anzahl von Männern in Zeittracht, mit denen offenbar Mitglieder des römischen Senates gemeint sind<sup>2)</sup>. Ihnen schreitet vom Zuge her ein junger Mann entgegen, der mit beiden Händen einen Gegenstand hält, der wie eine Schriftrolle aussieht. Dem ersten Wagen folgt, begleitet von Männern zu Roß und zu Fuß und von Hornbläsern, ein zweiter, der von einem Ochsendgespann gezogen wird. Ein Troßknecht treibt das eine Tier mit dem Stachel an, das unter dem Stich mit dem Schwanz um sich schlägt. Auf dem in seinem untern Teil mit einer reich dekorierten Decke behangenen Wagen ist in mehreren Etagen übereinander Prunkgerät ausgestellt. Ein Postament in der Mitte, an dem ganz schwach ein Kopf sichtbar ist<sup>3)</sup>, trägt einen jugendlichen Krieger, in der Rechten das Schwert, die Linke vor den Leib gelegt. Das Prunkgerät stellt die Siegesbeute dar, die der Feldherr heimbringt. Für den Gerüsteten wüßte ich keine andere Benennung als den Gott Mars vorzuschlagen. Es war durch die antike Überlieferung bekannt, daß Heiligtümer im Zuge mitgeführt wurden, worauf wir auch noch Anspielungen bei anderen Bildern finden werden. Der Kriegsgott über der Siegesbeute: das dürfte wohl die annehmbarste Deutung sein. Unmittelbar schließt sich der vier-rädrige Wagen des Triumphators an, mit einem Vorspann von zwei weißen Rossen, auf denen Pagen sitzen. Nach hinten zu fällt er treppenförmig ab. Auf der vorderen Plattform steht der Held des Tages, das Haupt mit dem Lorbeer bekränzt, in der Rechten ein Zepter mit dem römischen Adler, die Linke auf sein Schwert gestützt. Durch die Inschrift des runden Posta-

1) Eine photographische Aufnahme verdanke ich Herrn Dr. W. Valentiner. Das Bild befand sich ehemals im Besitz von Artaud de Montor und ist abgebildet in dem illustrierten Katalog seiner Sammlung: *Peintres primitifs*, Paris 1843, Pl. 43. Schubring, Cassoni, Nr. 127, Taf. 25.

2) In den *Gesta Romanorum* heißt es an einer Stelle, wo der römische Triumph beschrieben wird: *Senatus ac totus populus romanus ei (victori) festivus processit obviam* . . . Ausg. v. Herm. Oesterley, Berlin 1872, S. 657.

3) Auf der Lithographie bei Artaud de Montor sind zwei Köpfe eingezeichnet.





4. Triumph Caesars  
New York, Historical Society

menten, das ihn trägt, wird er als Caesar gekennzeichnet; aber der bärtige Kopf ist gänzlich unabhängig von den bekannten römischen Porträts. Vor ihm sitzt ein Mann in Narrentracht, der nichts anderes bedeutet als den Sklaven, der bei dem römischen Triumph neben dem Feldherrn stand und ihn ermahnte, sich vor Überhebung in seinem Glücke zu hüten<sup>1)</sup>. Ein reiches Gefolge von Kriegeren in phantastischen Rüstungen und Herren in quattrocentistischer Zeittracht begleitet den Wagen. Unmittelbar hinter dem Triumphator sehen wir einen Mann zu Roß mit einem Stock auf seinen Nachbarn einhauen, der sich, indem er die Hand vor das Gesicht hält, gegen den Schlag zu schützen sucht. Solche genrehaften, drastischen, aus dem Leben gegriffenen Züge begegnen uns an verschiedenen Stellen des Bildes. Man beobachte, wie in nächster Nähe der eben beschriebenen Gruppe der Hund im Vordergrund sich mit der Pfote den Kopf kraut, wie sich der Führer der beiden Hunde gegen das Zerren der Tiere mit dem Oberkörper zurückstemmt. Und wer die Reihe der Figuren zu Fuß und zu Roß überblickt, der wird immer wieder auf Gebilde stoßen, denen eine ungemein sichere, das Wesentliche treffende Wirklichkeitsbeobachtung zugrunde liegt. Es ist der echt florentinische Realismus des Quattrocento, dem diese Gestaltenwelt ihr Dasein verdankt; und es kann nicht zweifelhaft sein, daß wir die Arbeit eines florentiner Cassonemalers um die Mitte des 15. Jahrhunderts vor uns haben. Gewiß kein Meisterwerk, an das man hohe künstlerische Ansprüche stellen darf; aber die Arbeit eines Mannes, der sein Publikum durch die aus einer starken sinnlichen Anschauung heraus geschaffene lebensstrotzende Gestaltenfülle zu befriedigen wußte. Überschäumende Kraft und Daseinsfreude strömt von dem Bilde aus.

Es darf nun wohl als sicher gelten, daß der Maler sich an Vorgänge, die er zu beobachten Gelegenheit hatte, angeschlossen hat. Daß er Einzelheiten und Episoden aus dem Festreiben seiner Zeit aufgriff, dafür lassen sich genügend bestimmte Anhaltspunkte vorbringen. Da finden wir die phantastischen Rüstungen, wie sie die junge Mannschaft zum Turnier anlegte<sup>2)</sup>, die bürgerliche Tracht der Stadtbewohner; der Narr versetzt uns mitten in karnevalistisches Leben hinein. Die Ausstattung der Wagen enthält offenbar Reminiszenzen an die carri, die sich bei festlichen Gelegenheiten in den Zügen durch die Straßen bewegten. Daß solche Gefährte auch von Ochsen gezogen wurden, wie der Beutewagen auf unserem Bilde, ersehen wir aus der Beschreibung, die der florentinische Kaufmann Tribaldo de' Rossi in seinem Tagebuch von dem Trionfo des Aemilius Paulus entwirft, den Lorenzo il Magnifico am Johannistage des Jahres 1491 veranstaltete<sup>3)</sup>.

1) Dieser Sklave spielt auch schon in einer Triumphbeschreibung an einer anderen Stelle der *Gesta Romanorum* eine besondere Rolle. A. a. O. S. 328.

2) Vgl. das Cassonebild mit dem Turnier auf Piazza Sa. Croce in Newhaven, Schüring Nr. 140, Taf. 27.

3) Ricordanze di Tribaldo de' Rossi in *Delizie degli Eruditi Toscani*, Tomo XXIII, Florenz 1786, S. 271: „40 o 50 paia di buoi tiravano detti trionfi“.

Wagen von einer ähnlichen Grundform kehren auch mit mannigfachen Variationen auf zahlreichen uns erhaltenen Trionfi-Darstellungen immer wieder. Es sind Requisiten, an denen die Phantasie einer ganzen Zeit und eines ganzen Volkes gearbeitet hat. Ähnlich wie es unser Bild zeigt, haben wir uns jedenfalls einen antiken Trionfo, als florentinischen Festzug aufgemacht, um die Mitte des Quattrocento vorzustellen. Man legte die poetische Idee des antiken Triumphes zugrunde, griff einzelne Züge, die aus den literarischen Beschreibungen bekannt waren, auf, transponierte das Ganze aber in die Gegenwart und verlieh ihm dadurch eine auf die breiten Massen stark wirkende Aktualität. Der Maler wiederum, der den Vorgang bildlich verwertete, benutzte das wirkliche Erlebnis als Ausgangspunkt für seine Erfindung. Und da die Künstler auch als Festarrangeure auftraten, so ist es derselbe Boden, dem die Gestaltungen auf den verschiedenen Gebieten entspringen. Weil unser Cassonemaler an Selbsterlebtes und Selbstgefühltes anknüpfte, vermochte er auf seine Darstellung eine so faszinierende Lebendigkeit zu übertragen. Sie ist ein Reflex von Vorgängen, die infolge ihrer beständigen Wiederholung in der Volksphantasie feste Wurzel faßten, und trägt populären Elementen, die in dem Festwesen zum Ausdruck kamen, Rechnung.

Was sich für den Caesar-Triumph herausstellte, gilt ebenso für ein anderes florentinisches Cassonegemälde, das wir als charakteristisches Beispiel vorführen wollen: den Triumph des Scipio Africanus<sup>1)</sup>, dessen Gegenstück die Schlacht bei Zama bildet (Paris, Musée des Arts décoratifs. Abb. 5). Der siegreiche Feldherr mit einem Zepter in der Linken sitzt auf einem reich verzierten Thron mit rundem Baldachin, der auf dem Triumphwagen steht; dieser wieder wie vorher von zwei weißen Rossen, auf denen Pagen sitzen, gezogen. Ebenso finden wir den die Rolle des warnenden Sklaven spielenden Narren, hier noch besonders durch eine Binde über der Brust, welche die Inschrift S. P. Q. R. trägt, gekennzeichnet und mit lebhafter Mimik auf den Triumphator einredend. Ein Geleite von

1) Die Deutung bei Schubring Nr. 111 als Triumph Caesars scheint mir nicht zutreffend. Daß wir den Triumph des Scipio Africanus vor uns haben, läßt sich dem in demselben Museum befindlichen Gegenstück des Cassonebildes entnehmen. Hier ist im Hintergrund die berühmte Zusammenkunft zwischen Scipio und Hannibal dargestellt, die von Livius durch die den beiden Feldherren in den Mund gelegten Reden illustriert wird, und die auch Petrarca in sein Epos Africa aufgenommen hat. Die Heerführer stehen einander gegenüber hoch zu Roß vor der Front ihrer Truppen. Das römische Heer ist durch ein Banner mit der Inschrift S. P. Q. R. gekennzeichnet. Den Vordergrund nimmt ein wildes Kampfgetümmel ein, in dem wir dann natürlich die Schlacht bei Zama zu erkennen haben, während die landende Flotte auf der linken Seite jedenfalls als die Ankunft Hannibals in Afrika aufzufassen ist, durch die dem zweiten punischen Krieg eine ganz neue Wendung gegeben wurde. Bestätigt wird unsere Deutung noch durch den gemalten Fries mit Darstellungen aus dem Leben des Scipio Africanus in der Sala del Trono des römischen Conservatorenpalastes. Hier sehen wir auf einem Bild auch die beiden Feldherren, die sich am Ufer des Flusses gegenüberstehen, ihre Truppen hinter sich.



Kriegern zu Fuß und zu Roß. Dem Triumphator fährt wieder ein mit zwei Ochsen bespannter Wagen voraus. Auf ihm erhebt sich ein kandelaberartiger mit Waffentrophäen besetzter Aufsatz, von einer Vase, aus der um eine Kugel Flammen züngeln, bekrönt, während in einem kastenartigen Behälter darunter gefesselte Kriegsgefangene zusammengekauert hocken. Vor dem Beutewagen Trupps von Reitern, die vorderen das römische Stadttor durchschreitend.

Wenn man den Triumph Caesars in New York mit dem Scipios in Paris vergleicht, so sieht man auf den ersten Blick, daß die bildliche Fassung des Vorgangs durchaus ähnlich ist. Bei dem letzteren finden wir dieselbe Art der Ausstaffierung, das Hineinziehen genrehafter Details, den Sinn für eine derbe, voll aus dem Leben schöpfende Realistik. Auch stilistisch stehen sich die beiden Stücke nahe, wenn sie auch nicht von derselben Hand herühren. Die Scipio-Bilder lassen sich mit Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1466 datieren, während der Caesar-Triumph seinem Stil nach früher anzusetzen ist<sup>1)</sup>.

1) Auf dem Bilde mit dem Scipio-Triumph finden wir an verschiedenen Stellen die bekannten Medici-Impresen. Besonders auffällig sind sie an dem Schild auf dem Rücken des jungen Lanzenträgers neben dem Ochsengespann angebracht: auf je zwei entsprechenden Feldern die drei Diamantringe, die Cosimo der Alte führte, und den einen Diamantring, den sein Sohn Piero annahm, und der dann um die drei Federn vermehrt auf dessen Sohn Lorenzo il Magnifico überging. Die vollständige Impresa Pieros zeigt einen Falken, der den Diamantring in einer Klaue hält (Paolo Giovio, Dialogo dell' Imprese militari et amorose, Lyon 1559, S. 40 ff.). Aber es kommt öfter vor, wofür uns gleich ein weiteres Beispiel begegnen wird, daß nur ein Teil einer Impresa verwendet wird. Auch noch an anderen Kleidungsstücken kehren die Zeichen wieder: die drei Ringe an dem Hut des Jünglings neben dem Stadttor, ferner an dem Sattelzeug des links am Rande neben der Bergkuppe nur halb sichtbaren Pferdes, hier über der florentinischen Lilie. Die andere Tafel liefert uns die für die Datierung belangreiche zweite Impresa. Der bekannte florentinische Großkaufmann und Mäcen, Giovanni Rucellai, hatte sich als Sinnbild ein Schiff mit der Fortuna, die ein Segel hält, erfunden. Wie Warburg (Beilage der Münchner Allgemeinen Zeitung 1899, 2. Januar, und in der Festschrift für Schmarsow) gezeigt hat, wurde auch das Segel allein als Familienimpresa verwandt. Dieses Zeichen treffen wir auf dem Bilde an verschiedenen Stellen an. Über der wagerechten Rahe des größten Schiffes vorn links wird ein Streifen sichtbar, der eine Reihe von Feldern mit der Segelimpresa enthält. Der Streifen ist offenbar dem Seitenteil des hinter dem großen aufgestellten kleineren Schiffes aufgemalt, über dessen Rand Köpfe der Besatzung hinüberblicken. Das Zeichen kehrt wieder an dem Reitzeug der beiden ersten Krieger der äußeren Reihe in dem Römertrupp, der Scipio folgt. Auch den Medici-Impresen begegnen wir. Die Fahne, die aus dem Mastkorb des zweiten Schiffes weht, trägt den einen Diamantring, der auch neben der Segelimpresa an der Satteldedecke jenes zweiten Römers erscheint. Die drei Ringe Cosimos treten im Vordergrunde an einer Pferddecke des linken Reitertrupps deutlich heraus, und daneben bemerken wir nun auch den Ring mit den drei Federn, die Impresa des Lorenzo il Magnifico, die an dem Bannertuch des Trompetenbläasers etwa in der Mitte des Bildes und an der Schabracke eines der hinteren Römerreiter im Gefolge Scipios wiederholt ist. Aus der Zusammenstellung der Medici- und Rucellai-Impresen werden wir auf ein Ereignis, das auf eine Verbindung der beiden Geschlechter hinweist, schließen dürfen. Im Jahre 1466 vermählte sich Bernardo, der Sohn Giovanni Rucellais, mit Nannina de' Medici, der Tochter Pieros. Da es eine Gewohn-



5. **Triumph des Scipio Africanus**  
Paris, Musée des Arts décoratifs



6. **Trionfo des Darius**  
Siena, Conte Carlo Ciunghe

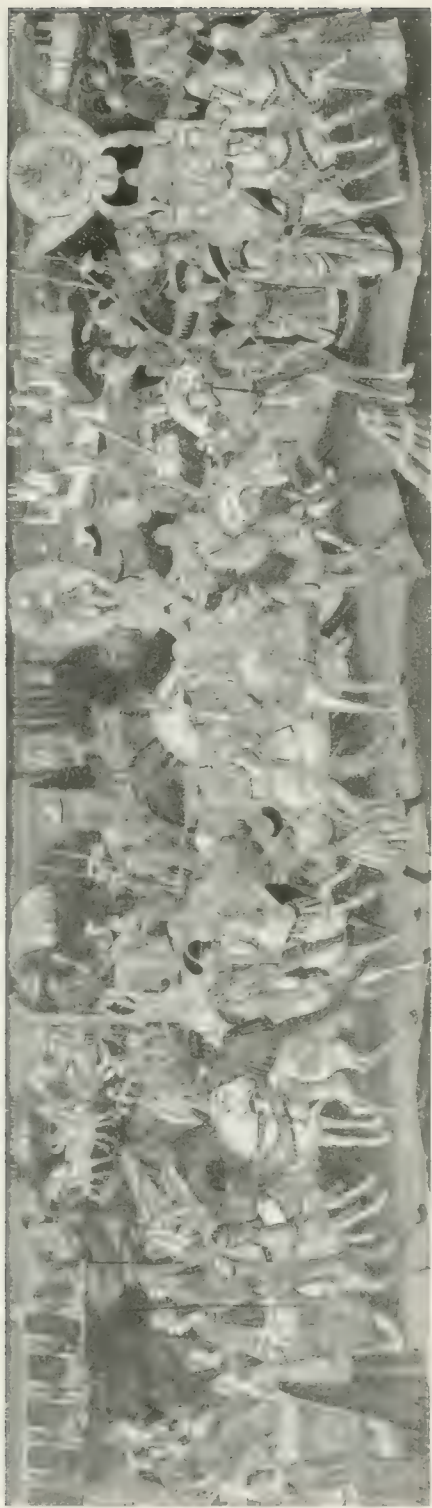
Prinzipiell ist bei beiden Triumphen die Art der Anschaulichmachung dieselbe. Auf dem späteren Scipio-Bilde sind die dekorativen Elemente reicher, vielgestaltiger, üppiger gemäß der Gesamttendenz der quattrocentistischen Entwicklung. Wir finden aber nichts, was formal zu der Antike in Beziehung stände. Nur durch die Buchstaben S. P. Q. R. auf Bannern und an Kleidungsstücken wird der Vorgang als der römischen Vergangenheit angehörig gekennzeichnet. Was sich aus dem Caesar-Cassone schließen ließ, gilt ebenso für diesen Fall. Auf den Szenen ruht ein Abglanz des festlichen Lebens der Zeit. Das Lokalkolorit gehört ganz der Epoche des Malers an.

Ein weiterer Beweis dafür, daß der gemalte Scipio-Triumph in engen Beziehungen zu den wirklichen Aufführungen von Trionfi gestanden haben muß, läßt sich dadurch erbringen, daß wir Triumphbilder mit einer anderen Hauptfigur nachweisen können, bei denen im wesentlichen der gleiche Apparat Verwendung findet. Wer mit dem in Frage kommenden Kreis von Bildern vertraut ist, der weiß, wie auf ihnen die Prozessionszeremonie des Trionfo stets in ähnlicher Weise vor sich geht, wie bei Variationen der Formen im einzelnen das Ausstattungsmaterial im großen und ganzen sich gleich bleibt. Das erhält nur dadurch seine Erklärung, daß die einzelnen Künstler, welches auch der Gegenstand ihrer verschiedenartigen Trionfi sein mochte, aus demselben ihnen bekannten und in ihrer Heimat ausgebildeten Festapparat Motive aufgriffen, die sie in jedem Fall ihrem persönlichen Geschmack und dem augenblicklichen Vorwurf gemäß ausgestalteten. Um das noch etwas genauer zu illustrieren, wollen wir zum Vergleich mit dem Scipio-Triumph drei Cassonebilder, die einen Trionfo des Königs Darius wiedergeben, heranziehen und auf die gemeinsamen Motive hinweisen.

1. Das Bild im Besitze des Conte Carlo Cinughi in Siena (Abb. 6) ist für uns deshalb besonders wichtig, weil es die einzelnen Partien des Darius-Zuges durch Beischriften erklärt. Er wird eröffnet durch einen Wagen, auf dessen Gestell oben eine Feuer auswerfende Vase schwebt, die durch das Wort „Sacrificium“ als Opfergerät gekennzeichnet ist. Priester mit Opferschalen in den Händen schreiten daneben her. Der nächste Wagen zeigt auf einem verzierten Aufsatz eine männliche, Geige spielende Figur in phantastischer Tracht, neben welcher das Wort „Apollo“ steht. Es folgt

heit der Zeit war, zur Hochzeit bemalte Truhen herstellen zu lassen und unsere beiden Tafeln die Vorderseiten eines Paares von Cassoni bildeten, so dürfen wir vermutlich in ihnen Teile der für diese Gelegenheit angefertigten Brauttruhen sehen. Jedenfalls hätten wir damit für die Datierung einen terminus post quem gewonnen. Die Zeit um das Jahr 1466 würde auch den künstlerischen Eigenschaften der Bilder entsprechen. Sie sind abhängig von dem Stil, den Pesellino in die Cassonemalerei eingeführt hat und stehen in Zusammenhang mit anderen Werken, die diesen Stil repräsentieren, wie das Bilderpaar mit der Schlacht bei Anghiari und der Eroberung von Pisa und andere, die ich in meinem Buch über Pesellino S. 115ff. zusammengestellt habe. Dagegen weist der Triumph Caesars, den Schubring zusammen mit den vorigen Bildern in dieselbe Gruppe einreicht, auf eine frühere Stufe der Cassonemalerei hin, die sich mehr an die Kunst von Masaccio und Uccello anschloß.





7. Trionfo des Darius  
London, Earl of Crawford



8. Trionfo des Darius  
Villa Landau bei Florenz

Darius auf dem Thronwagen, kenntlich gemacht durch die Bezeichnung „Dari rex“. Neben dem von zwei Pagen gelenkten Gespann läuft ein Knappe, der den Schild des Königs auf dem Rücken trägt. Auf der anderen Seite reiterlos sein prächtig aufgeäumtes Roß. Ritterliches Gefolge umgibt diesen und den nächsten Wagen mit zwei königlichen Frauen, in denen wir laut Inschrift die Mutter und Gattin des Darius zu sehen haben. Offenbar ist hier der Aufbruch des Darius zum Kampfe mit Alexander dem Großen vor der Schlacht bei Issus in der Einkleidung eines Trionfo zur Darstellung gebracht; denn zu einem Siegestriumphe bietet die Geschichte des Darius ja keine Gelegenheit. Diese Auffassung erhält ihre Bestätigung durch das zweite Bild, dessen Gegenstück sich auch erhalten hat und zu der Deutung beiträgt.

2. Hier finden wir den Trionfo auf der Vorderwand einer vollständig erhaltenen Brauttruhe beim Earl of Crawford in London (Abb. 7), die mit dem Gegenstück, das die Schlacht bei Issus in Anwesenheit von Alexander und Darius und Alexanders Zusammentreffen mit der Familie des Darius schildert, ein Paar bildet. Darius, der hier auf seinem Streitwagen an dem Kampfe teilnimmt, zeigt ganz dasselbe Aussehen wie der auf dem Pendant triumphierende Fürst<sup>1)</sup>. Wir erhalten daher die Gewißheit, daß ebenso wie auf dem Cinughi-Bilde der Kampfauszug des Perserkönigs unter der Form eines Trionfo gegeben ist. Das System der Anordnung ist bei beiden Trionfi das gleiche. Darius hat auch hier sein Roß zur Seite; seine Rüstung liegt vorn auf dem Wagen. Damit ist ein Hinweis auf die bevorstehende Schlacht gegeben. Die königliche Mutter Sisygambis hält wie bei Cinughi in der Rechten ein Zepter, in der Linken den Reichsapfel. Auch die Kostümierung der Frauen ist ähnlich. Beidemale trägt die Gattin auf dem Kopf den Henin, die Mutter einen nach vorn spitz zulaufenden orientalischen Hut. Bei Crawford sieht man im Hintergrunde noch einen mit Gerätschaften beladenen Wagen, der dem königlichen Troß in das Feld folgt und wohl auf die reiche Beute anspielen soll, die Alexander nach der Schlacht bei Issus machte. Ist die Deutung des Trionfo somit festgelegt, so können wir noch ein weiteres Bild mit demselben Vorgang in Beziehung bringen.

3. Eine Cassonetafel in der Villa Landau bei Florenz (Abb. 8), zu der ein Gegenstück nicht bekannt ist. Der Zug wieder bestehend aus dem Wagen mit Feuervase (Sacrificium), von Priestern geleitet, dem Apollo-

1) Paul Schubring, der im Burlington Magazine Jan. 1913, S. 196 ff. die Crawford-Truhen bespricht, deutet den Trionfo des Darius als Hochzeitszug Alexanders des Großen und der Roxane, indem er die Mutter des Darius, die auf dem letzten Wagen neben der Gattin sitzt, als Alexander ansieht. Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß diese Gestalt eine Frau ist und daß sie dasselbe Kostüm trägt wie die durch die Beischrift Sisygambis als Mutter des Perserkönigs gekennzeichnete auf dem Gegenstück. Der Trionfo des Darius beim Grafen Cinughi wird von Schubring (Nr. 158) ebenso fälschlich als Triumph Alexanders des Großen, aus dem das eine Episode darstellen soll, bezeichnet.

Wagen, dem triumphierenden Fürsten auf Baldachinthron, den beiden Frauen, die hier mit dem Rücken gegen die Richtung des Zuges sitzen. In den Hauptsachen also völlige Übereinstimmung.

Mit höchster Naivität hat die quattrocentistische Phantasie den Auszug des Darius zu dem ihr vertrauten Bilde eines Trionfo gestaltet. Diesem Vorgang wurde bei dem Cassonepaar Crawford ein Gegenstück geschaffen in der für den König so unglücklichen Schlacht und der durch sie verursachten Gefangennahme seiner Mutter und Gattin, mit denen der Sieger so milde verfährt. Man sieht also auf der einen Seite den König Darius in dem höchsten Glanze seiner Macht mit der Prachtentfaltung eines orientalischen Herrschers und dann durch das an Zahl weit geringere Heer der Mazedonier völlig zu Boden geworfen, seiner Familie und seiner Schätze beraubt. Diese Antithese barg für die Zeitgenossen gewiß auch einen moralischen Sinn, indem die Wechselfälle des Schicksals an einem krassen, allgemein bekannten Beispiel dargetan wurden. Hängte sich doch der Sinn des Renaissancemenschen mit einem abergläubischen Kultus an die im Anschluß an antike Mystik in Aufnahme gekommenen Vorstellungen von der Fortuna, in der er das Symbol einer unberechenbaren aber immer in Rechnung zu stellenden Macht anerkannte. Wie ja auch der patrizische Kaufmann Giovanni Rucellai aus solch einem Ideenkreise heraus die Fortuna-Barke sich als Hausmarke erwählte. Man schuf eine vielgestaltige Bildersprache, um die Fortuna bona und adversa zu illustrieren. In literarischer Fassung waren durch Petrarca in seiner Schrift „De remediis utriusque fortunae“ aus dem Walten der launischen Göttin moralische Nutzenwendungen gezogen worden. Und wir sahen, wie auch in die Rekonstruktionen der römischen Triumphe der aus dem Altertum übernommene Schicksalsglaube hineinspielt, der hier seinen Ausdruck darin findet, daß der im Hochgefühl der Macht schwelgende Sieger durch die vor Überhebung warnende Stimme des Sklaven apostrophiert wird. Bei der Konfrontation der Ereignisse aus der Darius-Geschichte auf den Cassonebildern, welche das Umschlagen des königlichen Geschicks veranschaulichen soll, wurde mit einem eigentümlichen Ineingreifen von antiken und Gegenwartsvorstellungen das Bild irdischen Glücks, wie es der König vor seiner Niederlage genoß, durch den italienischen Trionfo symbolisiert, bei dessen Anblick die Erinnerung an aktuelle festliche Erlebnisse für die Beschauer mitschwang und den Vorgang verlebendigte.

Die Darius-Gemälde bestätigen somit die Annahme, daß die Maler Eindrücke, die ihnen durch den Augenschein bekannt sind, verarbeiten. Für die Carri ebenso wie für die Kostümierung und die verschiedenen Requisiten lieferte ihnen die eigene Zeit wesentliche Elemente. Wir treffen die in den höheren Kreisen so beliebte burgundische Modetracht „alla francese“, die bei den Turnieren übliche ritterliche Ausstaffierung. Die orientalisierende Kostümbehandlung, wie sie sich nach dem von dem byzantinischen Kaiser besuchten Unionskonzil von Ferrara, wo die Italiener mit



orientalischem Luxus von Angesicht zu Angesicht bekannt wurden, verbreitet hatte, wurde mit Vorliebe zur Kennzeichnung des Fremdartigen und Morgenländischen verwandt. Wenn den Darius-Trionfo der Wagen mit dem Sacrificium unter dem Bilde der Feuervase eröffnet, so erklärt sich das aus einer Anlehnung an bekannte Beschreibungen des antiken römischen Triumphzugs, nach denen Opfergerät und Weihgaben für die Götter mitgeführt wurden<sup>1)</sup>. Daraus ergibt sich nun auch die Deutung der Feuervase auf dem Trophäenwagen in dem Trionfo Scipios. Und wenn wir auf allen drei Cassonetafeln die Priester, die den Wagen des Sacrificium begleiten, mit einem orientalisierenden Ornat bekleidet sehen, so dürfen wir daran erinnern, daß Flavio Biondo im zehnten Buch seines Epos „Roma triumphans“ bei der Beschreibung des antiken Triumphzuges die Meinung vertritt, die Tracht der Priester, welche die Heiligtümer geleiteten, Salii genannt, sei ähnlich der des heutigen Patriarchen von Constantinopel gewesen.

Wer sich in die Bilderwelt jener Zeit hineinfühlen will, muß sich immer vor Augen halten, wie mannigfache, vielfach verschlungene Fäden von dem Vorstellungsinhalt des antiken Triumphes und der antiken Mythologie zu dem ganz real geschauten quattrocentistischen Trionfo hin und her führen. Auch der Apollo, der auf dem zweiten Wagen fährt, ist eine stehende Figur in dem italienischen Festwesen. Wir sahen ihn in Sannazaros „Trionfo della Fama“, jenem vor dem König von Neapel gegebenen Stück, dessen Inhalt wir im ersten Kapitel skizzierten, als Mitspieler auftreten. Und in dem letzten glänzenden zu Ehren Papst Julius' II. in Rom veranstalteten Karnevalszuge (1513) bildete ein Wagen mit dem Apollo einen Bestandteil des Festapparates.

Die Maler der vier von uns verglichenen, auch stilistisch in engem Zusammenhang stehenden Cassonegemälde verdanken — das kann nun nicht mehr zweifelhaft sein — den Apparat, mit dem sie schalteten, einer gemeinsamen Quelle. Aus den Höhepunkten der Gegenwart, den flüchtigen Stunden von Festtrubel und jauchzender Begeisterung schöpfen sie Anregungen für die Ausgestaltung ihrer in ferne Zeiten zurückversetzten Trionfi und wissen solche Stimmung auch auf den Beschauer zu übertragen. So ist ein immer sich erneuernder Strom aktuellen Lebens in diese Vorgänge eingeflossen. Vergangenes und Gegenwärtiges wird von einer an skrupelloses Zupacken gewöhnten Realistik überbrückt, in der Temperament, Grazie und Witz ihr

1) Daß die Feuervase ganz im allgemeinen Opfergerät vorstellte, geht auch daraus hervor, daß wir sie in ganz ähnlicher Form auf dem Altar des Allerheiligsten des Tempels von Jerusalem finden auf dem Cassonebilde mit der Begegnung Salomos und der Königin von Saba im Londoner South Kensington Museum (Schubring 193, Taf. 41). — Daß Vasen auf Carri bei Trionfi wirklich vorkamen, zeigt uns z. B. ein festlicher Aufzug, mit dem Lorenzo il Magnifico bei seiner Vermählung mit Clarice Orsini gefeiert wurde: fra molti suoni tiravano alle finestre l'olivo „aptato in un vaso a modo degli edifici fatti“ nelle feste di S. Giovanni Battista. „Parea uno trionfo“. Nach Cod. Naz. Fior. II, IV, 324 fol. 108. Girol. Mancini, Rivista d'Arte 1909, S. 198.

Spiel treiben. Bei Übereinstimmungen in Hauptzügen gibt es mannigfache Abwechslungen im Detail, in persönlichen Einfällen, in der Einführung genrehafter und selbständig beobachteter Motive, die für die sprudelnde Erfindungsgabe und Produktivität der Künstler sprechen. Wie sie es zugleich verstanden haben, auf solcher Grundlage den Bildern ihrer Bestimmung als Möbelschmuck gemäß in der Massendisposition und farbigen Durchbildung einen hohen dekorativen Wert zu verleihen, das wird ihr unvergängliches Verdienst bleiben.

Die Auffassung und Behandlung des antiken Triumphes, wie sie uns das Scipio-Gemälde enthüllte, darf als typisch gelten für die Phase, die sich bis zum letzten Drittel des Quattrocento, bis zum Eingreifen des Lorenzo de' Medici, erstreckte. Es ist ein Mummenschanz, in dem Ritter von einem turnierhaften Gepräge auftreten, mit einem burgundisch-französischen Einschlag, durchsetzt mit volkstümlichen Motiven. Ein paar römische Feldzeichen oder Inschriften mußten genügen, das ganz in die moderne Anschauungswelt verflochtene Schauspiel als einen antiken Vorgang zu kennzeichnen.

Eine neue bildliche Fassung tritt uns entgegen, wenn wir zu den seit dem Ende des 15. Jahrhunderts entstandenen Triumphdarstellungen übergehen. Angesichts des florentinischen Kupferstichs nach einer Inschrift, die er trägt, der Triumph des Aemilius Paulus (Abb. 9)<sup>1)</sup> — fühlen wir uns in eine andere Welt versetzt. Er offenbart auf den ersten Blick die den Eindruck bestimmende Absicht, dem Vorgang auch formal einen antikiisierenden Anstrich zu geben. Wir kennen auch das klassische Vorbild, an das sich der Zeichner gehalten hat. Für die Hauptgruppe ist das eine Triumphalrelief des Titus-Bogens am römischen Forum benutzt (Abb. 10)<sup>2)</sup>. Man bemerkt die vier nebeneinandergeschirrten Rosse in ähnlicher Haltung, den Wagen mit seiner gewölbten Brüstung, deren Dekoration aber ganz verändert ist, die geflügelte Victoria mit der entblößten Schulter neben dem Triumphator. Auch an die beiden einander zugekehrten Profilköpfe, die auf dem Titus-Relief über den Pferde Rücken unmittelbar vor dem Kaiser sichtbar werden, hat sich der Stecher bei dem Arrangement seiner beiden Fackelträger an der gleichen Stelle gehalten. Ebenso weist offenbar die Anordnung der Gruppe vor den Rossen auf das Vorbild hin. Die nach rückwärts blickende Roma ist auf dem Stich zu der weit ausschreitenden geflügelten Gestalt geworden; die beiden links von ihr sichtbaren Profilköpfe hat unser Blatt gleichfalls übernommen. Was auf dem Relief zerstört

1) Bartsch XIII p. 106 Nr. 4. Exemplare in Berlin und Paris.

2) Schon Flavio Biondo erwähnt in seiner 1459 geschriebenen „Roma triumphans“ die Reliefs des Titus-Bogens und bemerkt, daß man hier den goldenen Tisch und den siebenarmigen Leuchter besser als aus der Beschreibung des Josephus kennen lerne. (Ausg. Venedig 1544, p. 377). Das spricht gegen die von Huelsen, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona*, S. 31 ausgesprochene Bemerkung, die Reliefs seien bis zum Pontifikat Sixtus' IV. durch Einbauten dem Anblick verdeckt gewesen.

war, ist nach eigenem Ermessen ergänzt worden. Dem Triumphator hat der Zeichner die Zügel und einen Lorbeerzweig in die Rechte gegeben, die erhobene Linke zeigt vorwärts. Anderes ist ganz frei hinzuerfunden worden: die Krieger, Signiferi und Fackelträger an der Spitze und am Ende des Zuges; der neben dem Wagen schreitende bärtige Mann, der eine Schriftrolle entfaltet, auf welcher der Anfang der Dedikation geschrieben steht, die oben auf dem Discus ausführlich zu lesen ist; auf sie scheint die nach



### 9. Triumph des Aemilius Paulus

Florentinischer Kupferstich, Ende des 15. Jahrhunderts

unten weisende Hand der Victoria hinzudeuten. Der Zug hat, von rechts kommend, eben einen Bogen durchschritten. Solch ein Bogen bildet auf dem zweiten Titus-Relief, das die Einbringung der Kriegsbeute darstellt, an gleicher Stelle den Abschluß auf der rechten Seite. Als Festdekoration ist auf dem Stich über zwei kahle Bäume ein Tuch ausgespannt, in dessen Mitte ein römischer Adler über Flammen schwebt; er hält im Schnabel einen Faden, an dem ein Täfelchen mit den Buchstaben S. P. Q. R. hängt. Der Vordergrund ist mit Rüstungsstücken und einem korinthischen Kapitell bedeckt. An dem vorderen Baumstamm, an dessen Ästen oben Bänder flattern, sind zwei Schilde und ein Panzer als Trophäen befestigt. Drei Hunde, die vor den Rossen spielen und ein vierter, der rechts an dem Bogen mit aufwärts gerichtetem Kopfe sitzt, sind das einzige genrehafte



Element, das an die realistischen Darstellungen der früheren Epoche erinnert<sup>1)</sup>.

Diesem gegenüber macht sich das nun als maßgebend hervortretende Bestreben bemerkbar, mit dem „all' antica“ wirklich Ernst zu machen. Man ist deshalb hier auf die eigentliche Quelle für die formale Gestaltung des antiken Triumphes zurückgegangen und hat sich im wesentlichen an das, was der Titus-Bogen zeigte, gehalten. Der Stecher fußte aber jedenfalls nur indirekt auf dem Triumphrelief. Vermutlich bediente er sich der



10. Triumph des Titus  
Rom, Titusbogen

Nachzeichnung eines Künstlers, die an Ort und Stelle hergestellt worden war. Wie solche Zeichnungen nach den antiken Monumenten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aussahen, ist uns aus dem Vatikanischen Skizzenbuch des Giuliano da Sangallo<sup>2)</sup>, aus dem Codex Escorialensis und anderen Quellen hinreichend bekannt. Wir können daraus entnehmen, mit wie wenig

1) Ein durch Inschrift als Triumph des Aemilius Paulus gesichertes Cassonebild der Sammlung Spiridon in Paris (Schubring Nr. 116, T. 21) ist im Stil der von uns besprochenen Darius-Trionfi gehalten. Die Zuteilung der verschiedenen antiken Triumphe auf die einzelnen Triumphatoren ist bei Schubring zum Teil willkürlich.

2) Hier findet sich auch eine Zeichnung nach dem zweiten Relief des Titus-Bogens mit der Einbringung des siebenarmigen Leuchters. Vgl. Huelsen, *Il libro di Giuliano di Sangallo, Codices e Vaticanis selecti Phototypice expressi*, Vol. XI, fol. 60.

Genauigkeit die Vorlagen kopiert wurden. Teile, die verdeckt oder verstümmelt waren, wurden mit skrupelloser Willkür ergänzt. Auf archäologische Treue kam es der Zeit nicht an. So geht auch auf unserem Stich eine freie Verwertung des antiken Vorbildes mit selbständiger Erfindung Hand in Hand. Von dem eigentlichen formalen Charakter des Reliefs ist kaum etwas geblieben, und es ist bezeichnend für den spätquattrocentistischen Stil, wie die ruhige Haltung der Skulptur einer gesteigerten Bewegung hat weichen müssen. Uns interessiert für unser Problem besonders, wie man jetzt für Kostümierung und Aufmachung einen engeren Anschluß an antike Muster suchte, ohne daß man sich aber dabei nach irgendeiner Richtung gebunden fühlte. Der Triumphator trägt z. B. nicht wie auf dem Titus-Relief und gemäß dem römischen Triumphzeremoniell die Toga, sondern hat eine Rüstung mit darüber gelegtem Mantel erhalten. Bei aller Willkürlichkeit in der Umbildung antiker Rüstungen, Feldzeichen und sonstigen Requisites tritt im Vergleich mit den quattrocentistischen Cassoni doch aber das bewußte Herausarbeiten des Antikischen als Merkmal hervor. Durch die lateinische Inschrift auf dem Discus wird der humanistische Charakter des Werkes besiegelt.

Daß aber auch hier das festliche Leben der Zeit Spuren hinterlassen, dafür scheint mir jene Art von Ehrenpforte, die durch das über zwei Bäume ausgespannte Tuch gebildet ist, zu sprechen. Tücher quer über die Straßen zu hängen war eine damals in Italien geläufige Festdekoration. Oder sollte der Zeichner oder sein gelehrter Berater auch hier aus der Antike geschöpft haben? — denn Ovid erwähnt in den Fasten, wo er die Juno-Prozession in Falerii schildert, daß sich der Zug durch eine mit Schattentüchern bedeckte Gasse bewegte. Vermutlich dürfte aber der aus einem um den ganzen Leib gelegten Kettengehänge bestehende Schmuck der Rosse, den das Original am Titus-Bogen nicht aufweist, veranlaßt sein durch das Vorkommen einer solchen Ausschmückung an Gespannen, welche die festlichen Carri zogen.

Der von Plutarch beschriebene Triumph des Aemilius Paulus ist, wie schon im ersten Kapitel erwähnt wurde, in Florenz und Rom als Festzug aufgeführt worden. Lorenzo il Magnifico ließ ihn am Johannisfest des Jahres 1491 in Florenz darstellen. Ob in dem Kupferstich Motive von daher verwertet wurden, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, da sich keine genaueren Beschreibungen erhalten haben. Das Ausführlichste, was wir über den Trionfo des Magnifico wissen, steht in den schon genannten gleichzeitig niedergeschriebenen Ricordanze des Tribaldo de' Rossi. Wir erhalten hier nur die oberflächliche Mitteilung, daß der Zug aus 15 Trionfi-Gruppen bestand, die von 40 oder 50 Ochsenpaaren gezogen wurden, und daß Lorenzo fünf Trupps von Kampffrosen aus seinen Ställen dafür zur Verfügung stellte.

Die stilistischen Eigenschaften des Stiches widersprechen jedenfalls nicht einer Entstehung nach 1491. Er gehört jener Epoche an, in der die Kunst

ganz allgemein in ein neues Verhältnis zur Antike getreten ist. Nachdem die Plastik auf dem Wege vorangegangen war, folgte die Malerei; in Florenz mit besonderem Eifer seit dem Regierungsantritt des Lorenzo de' Medici. Klassische Bauwerke und Ruinen sowie antikisierende Reliefs nahmen als dekorative Bestandteile in den Bildern überhand. Die aus dem Altertum entlehnten Stoffe und Figuren erhielten eine ganz bestimmte Ausprägung, bei der das „Antikische“ nach der Auffassung der Zeit in höherem Maße als bisher zur Geltung gebracht werden sollte. Botticelli ist uns ein besonders bezeichnender Typus für diese Richtung, deren Absichten er künstlerisch am eindrucksvollsten formuliert hat. Mit einem antiken Ideal als Ziel der Sehnsucht vor Augen hat man doch niemals die Antike wörtlich kopiert. In der Formgebung wahrte man sich volle Freiheit und machte nur in gewissen Äußerlichkeiten Anleihen bei dem Altertum. Aus einer seltsamen Mischung retrospektiver und erfinderisch produktiver Kräfte ist jenes eigentümlich phantastische Genre von bestimmter gefühlsmäßiger Färbung hervorgegangen, das ich an anderer Stelle als klassische Romantik charakterisiert habe<sup>1)</sup>. An den angedeuteten Umbildungsprozess ist zugleich aufs engste der Wandel von der Kostümierung „alla francese“ zu der „all' antica“ geknüpft, der sich in den bildlichen Darstellungen deutlich verfolgen läßt.

Während zunächst beide Geschmacksrichtungen einander durchsetzten, drängt sich die antikisierende Tendenz mehr und mehr hervor. Kunst und Leben greifen bei diesen Vorgängen in steter Wechselwirkung ineinander. Hören wir, wie Lorenzo il Magnifico bei seinen Erfindungen festlicher Aufzüge gegenüber der vorhergehenden Zeit die antiken Stoffe bevorzugte und vermehrte, so werden wir nicht fehlgehen, ihm einen wesentlichen Anteil auch daran beizumessen, daß die Trionfi nach seinem und dem maßgebenden Geschmack seiner Epoche eine mehr antikische Aufmachung erhielten. Und sollen wir uns nicht vorstellen dürfen, daß die Nymphen, Göttinnen und Götter, die hier auftraten, sich ähnlich ausnahmen wie die Gestaltenwelt auf Botticellesken und anderen die klassische Mythologie in derselben Weise interpretierenden Bildern? Legt doch auch ein Anhänger Lorenzos in einem lateinischen Gedicht, das er auf den von dem Magnifico in Szene gesetzten Trionfo der sieben Planeten verfaßte, gerade auf das antike Gepräge der Veranstaltung Nachdruck und rühmt dem Mediceer nach, daß er das Altertum auf seinem eigensten Gebiet geschlagen habe<sup>2)</sup>. Folgende Verse leiten das Epos ein:

Mirari genus antiquum, quae viderat olim  
Desinat, in terris maxima facta geri.

1) Weisbach, Studien zu Pesellino und Botticelli, Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsln. 1908, Bd. 29, S. 5 ff.

2) Naldi de Naldi, Elegia in septem stellas errantes sub humana specie per urbem Florentinam curribus a Laurentio Medice Patriae Patre duci jussas more triumphantium. Carmina illustrium Poetarum Italarum. T. VI. Florenz 1720, S. 435. — Lorenzos Verse zu diesem Trionfo in der Ausgabe der Canti Carnascialeschi 1750, S. 24.



Und an einer anderen Stelle heißt es:

Nam meliora dedit Medices, majora paravit,  
Quam quae ab antiquis gesta fuere prius.

Die antikisierende Tendenz, die an dem von uns betrachteten florentinischen Kupferstich so ausgesprochen zutage tritt, läßt sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts durchgehends an den Darstellungen antiker Triumphe, mögen sie nun dem Gebiete der Plastik oder der Malerei angehören, verfolgen. Immer reicher wurde das Material von Nachbildungen nach römischen und griechischen Monumenten, an dem man sich in den Künstlerwerkstätten schulte und das bei Bedarf zur Verfügung stand. Den besten Anhaltspunkt für die Beurteilung, welchen Umfang dieses Material annahm und wie man sich die Werke des Altertums zurechtlegte, gewährt das Skizzenbuch des Giuliano da Sangallo in der Vatikanischen Bibliothek, in dem auch eine Anzahl von Triumphdarstellungen, die den verschiedensten antiken Denkmälern entnommen sind, vorkommen.

Die Verbreitung, die als Vorwurf der bildenden Kunst der Imperatorentriumph fand, läßt sich nach der Häufigkeit seiner Verwendung für rein dekorative Zwecke an Stücken, die mannigfachen Bestimmungen dienen, am besten ermessen. Wie oft stoßen wir darauf bei Goldschmiedewerken, Plaketten, Niellen und sonstigen Gegenständen der Kleinkunst. Man scheute sich auch nicht, an Denkmälern von kirchlich-religiösem Charakter den antiken Triumph als Dekorationselement anzubringen. Einen besonders deutlichen Einblick in die Anschauungsweise der Zeit nach dieser Richtung gewährt die Kapelle der Sassetti in Santa Trinità, Florenz. Hier findet man am Schmuck der Grabstätte in Relief und Graumalerei Triumphdarstellungen neben anderen Szenen aus dem römischen Kriegsleben<sup>1)</sup>.

Das Triumphmotiv nistet sich so fest in dem Formenschatz der Renaissance ein, daß man es bei jeder Gelegenheit zur dekorativen Verwendung bereit hat, auch ohne irgendwelche Beziehung zu dem Hauptinhalt einer Darstellung. In dieser Weise sehen wir es angebracht auf dem großen Kupferstich mit der Geißelung und Vorführung Christi vor Pilatus, der zu der florentinischen Gruppe der früher Baccio Baldini zugeschriebenen Arbeiten gehört (Abb. 11)<sup>2)</sup>. Die Passionsszenen spielen sich ab in einer dreischiffigen triumphbogenartigen Halle, die auf dem Gesims die Inschrift *Templum Pilati* trägt. In einer Lünette über dem rechten Schiff gewahren wir einen antiken Triumph in abgekürzter Fassung: der Triumphator in ähnlicher Tracht wie auf dem Aemilius Paulus-Stich, mit dem Zepter vorwärts weisend, auf einem von zwei Rossen gezogenen vier-rädrigen Wagen, dessen hinteren Teil zwei nackte gefesselte Gefangene einnehmen, während ein dritter zu Fuß folgt. Die Passionsszenen sind in

1) Warburg, Festschrift für Schmarsow, S. 145.

2) Passavant V, 41, Nr. 98. Abgebildet in den Veröffentlichungen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1886, Nr. 4.

einen antiken Rahmen gestellt, und dieser Rahmen erscheint umfangreicher und aufdringlicher als der eigentliche Bildinhalt. Es ist dieselbe Verschmelzung von Antikem und Christlichem, wie sie sich bei der Sassetti-Kapelle zeigt.

Das florentinische Quattrocento hat uns kein Werk der großen Kunst, das einen Triumphzug *all' antica* in wirklich bedeutender Weise zur Darstellung brächte, hinterlassen. Um einen genialen Meister diesem Stoff gegenüber in Tätigkeit zu sehen, müssen wir uns dem Norden Italiens zuwenden und Mantegnas Triumph des Caesar, die größte uns erhaltene Leistung der Art, würdigen.



11. Passionsszenen mit Triumphdarstellung  
Florentinischer Kupferstich, Ende des 15. Jahrhunderts

Der für den Herzog Francesco Gonzaga geschaffene, Mitte der achtziger Jahre begonnene Gemälde-Zyklus, der aus neun zusammenhängenden Teilen besteht, war als Wanddekoration bestimmt, wurde 1501 zum Schmuck eines Theatersaales verwandt, in dem außerdem noch die *Trionfi Petrarca's*, vielleicht auch von Mantegnas Hand gemalt, zu sehen waren, und erhielt 1506 seinen endgültigen Platz im Palast bei San Sebastiano in Mantua. Alle Einzelheiten, die aus den Beschreibungen römischer Triumphzüge bekannt waren, finden wir hier in fortlaufender Reihung vereinigt.

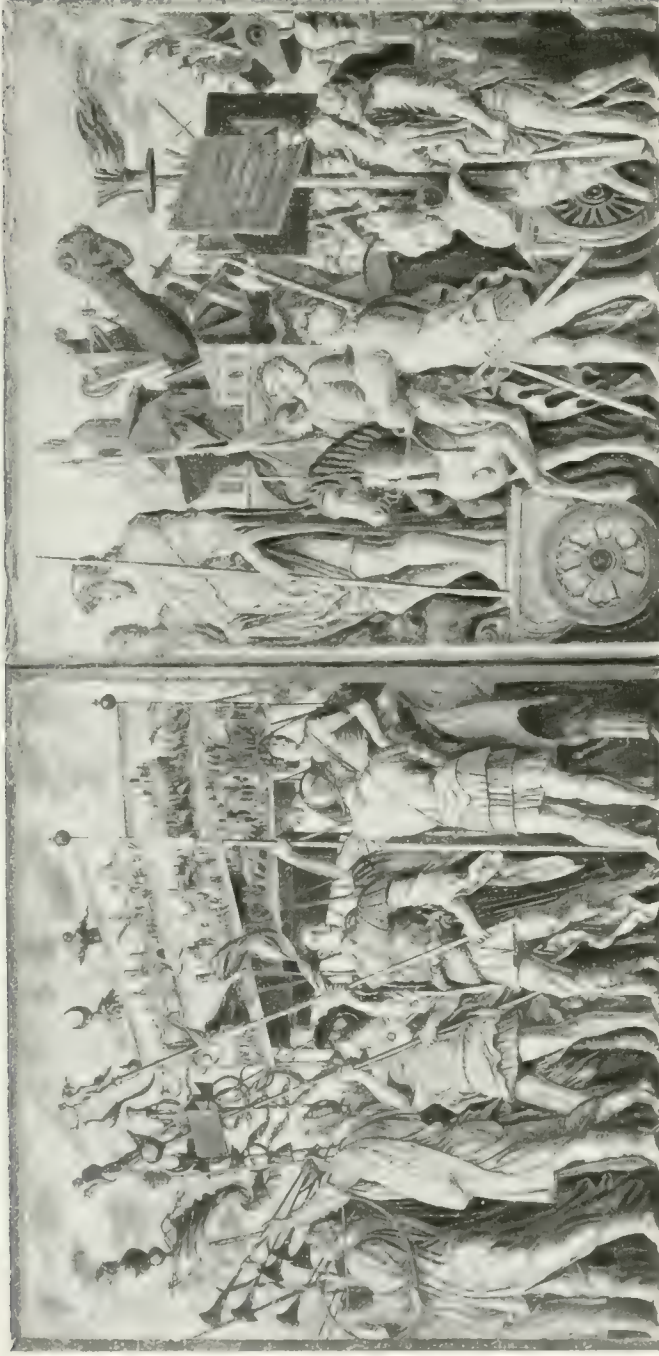
Dem Zuge schreiten Trompeter, Tubabläser und Träger römischer Feldzeichen voran; Soldaten halten die an Stangen befestigten Illustrationen von Belagerungen und Schlachten aus dem gewonnenen Feldzug, durch

welche die Taten des Triumphators der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Das zweite Stück zeigt die Einbringung der Götterbilder, voran die Statue Jupiters in riesiger Größe auf einem Wagen; im Hintergrunde Belagerungswerkzeuge neben einem Gebäude, das mit dem Mausoleum des Hadrian eine entfernte Ähnlichkeit hat; dann sehen wir die reiche Kriegsbeute, auf einem Wagen gefahren und von Männern geschleppt, vorüberziehen. Waffentrophäen, kostbare Gerätschaften, Vasen und andere Prunkgefäße verschlingen sich zu einem üppigen Durcheinander (Abb. 12). Es folgen Priesterknaben, welche die bekränzten Opferstiere geleiten, und eine Reihe von reich geschmückten Elefanten, die mit Fruchtkörben und brennenden Kandelabern belastet sind. Dann wieder Beute- und Trophäenträger, die vor dem Zuge der Gefangenen einhergehen. Diese sind mit ihrem ruhigen Gang und ihrer schwermütigen Haltung in einen starken Kontrast gesetzt zu den im Siegestaumel gehobenen, mit klingendem Spiel und klirrenden Waffen in lebhafter Bewegung vorauseilenden Truppen. Am Ende der Gruppe ein verwachsener Possenreißer, der ihren Schmerz mit höhnischen Grimassen verspottet<sup>1)</sup>. Wieder ein Musikkorps, bestehend aus Flöten- und Tubabläsern, einem Zither- und Tamburinschläger, die einen tanzenden schwarzen Dudelsackspieler in ihre Mitte nehmen, Signiferi mit flatternden, sich bunt verschlingenden Wimpeln und Standarten, das Ehrengleit Caesars, der auf dem letzten Bilde als Triumphator erscheint (Abb. 13). Auf dem gänzlich unantiken und höchst phantastisch ausgestaffierten Wagen sitzend, hält er in der Rechten Zepher, in der Linken Palme und wird von einer hinter ihm stehenden Siegesgöttin mit dem Kranze bekrönt. Er ist mit der Toga bekleidet, der historischen Tracht des römischen Triumphators. Putten mit Lorbeerzweigen und ein Jüngling, der ihm auf einer Lanze ein Signum mit einer Tafel, die die Worte *veni, vidi, vici* enthält, entgegenstreckt, sowie andere Gestalten im Hintergrunde sind um den Wagen angeordnet. Ein Triumphbogen mit Gruppen stark bewegter, wie leibhaftige Menschen sich gebärdender Figuren auf dem Giebel schließt die Bühne ab. Eine Überfülle dekorativer und figürlicher Bestandteile ist auf dem Bilde zusammengedrängt, um an dieser Stelle das größte Maß an Üppigkeit zu konzentrieren.

Man hat schon vor längerer Zeit versucht im einzelnen nachzuweisen, daß Mantegna dieselben Motive verwertete, wie sie sich in den Beschreibungen der Triumphe des Scipio bei Appian und des Titus bei Josephus finden, und daß er sich in seiner Aufreihung ganz eng an Appian anschliesse. Was den ersteren Punkt betrifft, so hat das ja nichts weiter Auffallendes, da zu seiner Zeit die ursprünglichen Quellen bekannt und ausgeschöpft waren und da selbstverständlich die eingehendsten Schilderungen der alten

1) Im Gegensatz zu Portheim, Mantegnas Triumph Caesars, Repertorium für Kunstgesch. IX, S. 274, erkenne ich hier den die Gefangenen verhöhnenden Mann und nicht in dem negerartigen Dudelsackbläser des folgenden Bildes, in dem er ihn sucht, indem er von der These ausgeht, daß sich Mantegna genau an die Reihenfolge Appians bei seiner Beschreibung des Scipio-Triumphes angeschlossen habe.





12. Mantegna, Triumph Caesars, Stück 1 und 2  
Kopie in der Wiener Galerie

Autoren die Vorstellungsweise wesentlich beeinflußt hatten. Verschiedene Einzelheiten weisen darauf hin, daß auch Suetons Beschreibung des Caesar-Triumphes Material lieferte: die Kandelaber tragenden Elefanten, die nur hier erwähnt werden, und der Mann mit der Tafel, auf der die Worte *veni, vidi, vici* stehen, den Caesar in seinem Pontischen Triumph auftreten ließ. Daß gerade Appians Text für die Gestaltung Mantegnas bestimmend gewesen sei, dafür hat kein zwingender Beweis erbracht werden können. Man hat doch auch damit zu rechnen, daß die Renaissanceschriftsteller selbst mehr oder weniger eng sich an die antiken Quellen anlehrende Triumphbeschreibungen entworfen haben. Wir haben bereits jenes in Padua, der Heimat Mantegnas, ansässigen Marcanova und seiner verlorenen Schrift über die Triumphe gedacht, ebenso wie des Valturio, der im letzten Buch seines Werkes „*De re militari*“ ganz im allgemeinen die Zusammensetzung und Erscheinung eines römischen Triumphes ausmalt. Wesentlich ist für Mantegnas Arbeit, daß wir bei ihr alle Elemente des Zuges, die aus den Quellen des Altertums bekannt waren, benutzt finden. Sie stimmt aber in ihrer Gesamtheit und Anordnung, soweit wir sehen, mit keiner antiken und modernen Beschreibung genau überein, und an Einzelheiten, die von allen bekannten Quellen abweichen, wie z. B. der Ausgestaltung des Siegeswagens, können wir erkennen, wie frei er in selbständiger Erfindung voringing. Was ihm als stoffliches Material zukam, gewann doch erst Anschauung und Gestalt durch seine bildnerische Phantasie. Als angesehenes Glied eines humanistischen Kreises, in dem er, wie wir wissen, eine besondere Rolle spielte, konnte er sich die wenigen sachlichen Unterlagen, die zur Rekonstruktion eines antiken Triumphes erforderlich sind, leicht verschaffen. Was daraus hervorging, wie das Fundament ausgebaut wurde, ist aber ganz seiner Imagination zu verdanken. Wer etwa annehmen wollte, ein gelehrter Zeitgenosse hätte, wie das oft zu geschehen pflegte, an der Zubereitung des Stoffes einen wesentlichen Anteil gehabt, dem dürfte man zu erwägen geben, dieser würde gewiß dafür gesorgt haben, daß sein Name nicht in dem Dunkel der Vergessenheit untertauchte, wenn er ihn mit einem Werk hätte verknüpfen können, das gleich nach seiner Entstehung ganz Italien mit seinem Ruhm erfüllte.

Man bedenke auch, welche Bedeutung jene Zeit gerade der poetischen Erfindung bei der Beurteilung einer derartigen künstlerischen Leistung beimaß. Statt vieler Zeugnisse, die sich dafür beibringen ließen, sei nur eines genannt, das in seiner Übertriebenheit die gültige Auffassung besonders akzentuiert. In einer Schrift, die das berühmte, zur Feier der Verleihung des römischen Bürgerrechts an Giuliano de' Medici, den Bruder Leos X., im Jahre 1513 auf dem Kapitol errichtete Festtheater schildert, für dessen Malereien der päpstliche Bibliothekar, Tomaso Inghirami, ein Programm entworfen hatte, sagt ihr Verfasser — gewiß auch in schmeichlerischer Absicht — daß der, welcher eine schöne Fabel findet und sie für die künstlerische Darstellung zurechtet, noch höheres Lob verdiene als der ausübende

Künstler<sup>1)</sup>. Wie die „invenzione“ als ein Hauptfaktor bei der Einschätzung eines Kunstwerkes in Rechnung gestellt wurde, das läßt sich von Alberti an durch die ganze Kunstliteratur verfolgen. Galt doch jenem Zeitalter die Malerei ihrem Wesen nach als zeichnende Poesie.

So wurde denn das Aufsehen, das Mantegnas Triumphzug machte, in hohem Maße auch der Erfindung zuteil, die man dem Meister kaum wird streitig machen können. Sie verwirklichte ein Ideal, an dessen Ausbau Gelehrsamkeit und Phantasie seit Jahrzehnten arbeiteten. Das vergötterte Altertum schien unter den Händen des großen Künstlers wirklich aufgelebt und durch neue Anschauungswerte der Mitwelt nahe gebracht.

Es kann ja nicht zweifelhaft sein, daß Mantegna etwas für das Gefühl seiner Zeit in besonderem Maße antikwirkendes schaffen wollte und geschaffen hat. Wie der Altertumskenner all die Motive, die ihm aus literarischen Beschreibungen geläufig waren, freudig und staunend verifizieren konnte, so hat der Meister dem Ganzen dadurch daß er es reliefmäßig anordnete, auch für das Auge ein archaisierendes Aussehen verliehen. Ein Stück wie die Gruppe mit den



13. Mantegna, Triumph Caesars, Stück 9  
Kopie in der Wiener Galerie

Gefangenen insbesondere legt die Vermutung nahe, daß ihm römische Reliefs aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. von der Art der Ara Pacis bekannt waren, die er als Vorbilder benutzte. Von dem Reliefstil der ersten römischen Kaiserzeit ist noch ein Hauch zu spüren, und man wird sich dessen besonders bewußt, wenn man etwa den an den Titus-Bogen sich anschließenden florentinischen Stich mit dem Triumph des Aemilius Paulus zum Vergleich heranzieht, dem nichts davon anhaftet. Daß Mantegna überhaupt durch das Studium antiker Skulpturwerke in seiner Art zu zeichnen,

1) Janitschek, Das capitolinische Theater von 1513. Repertorium für Kunstgesch. Bd. V, S. 269.



Gewänder anzuordnen, Faltenmotive zu formen bis zu einem gewissen Grade beeinflußt wurde, ist ja schon öfter mit guten Gründen hervorgehoben worden.

Für verschiedene Details in den Triumphszenen hat man nun auf bestimmte römische Vorbilder hingewiesen, die er kopiert haben soll, und sich auf gewisse Übereinstimmungen mit Stücken der Trajanssäule berufen<sup>1)</sup>. In der Tat sind der Trompeter und der Tubabläser an der Spitze des Zuges in ihrer Haltung durchaus verwandt mit zwei Spielern der gleichen Instrumente, die wir an einem der dortigen Reliefs finden<sup>2)</sup>, und es ist unbestreitbar, daß eine klassische Vorlage benutzt wurde. Ob aber gerade die Figuren von der Trajanssäule, wird nicht auszumachen sein; denn ein in gleicher Weise auftretender Tubabläser mit bekränztem Haar begegnet uns z. B. auch auf dem Relief mit dem Triumphwagen Marc Aurels, das damals in Santa Martina in Rom zu sehen war (heute im Konservatorenpalast). Ebenso läßt sich nicht leugnen, daß der mit einem Fell bekleidete Barbar auf dem achten Bild aus einem römischen Denkmal geschöpft ist; ob von der Trajanssäule, kann wieder nicht mit Gewißheit festgestellt werden. Die Ausschmückung des Opferstiers auf dem vierten Bilde, der wie im Altertum mit der Rückenbinde, dem dorsuale, bedeckt ist, weist gleichfalls auf die Benutzung einer monumentalen Vorlage hin. Nehmen wir zu dem schon Erwähnten die antikisierenden Rüstungsstücke, Signa und was sonst noch auf dieselbe Spur führt, so gibt es genügend Anhaltspunkte dafür, daß im Atelier Mantegnas Zeichnungen nach römischen Reliefs vorhanden gewesen sein müssen, die bei der Durcharbeitung des Gegenstandes Verwendung fanden. Wie frei die Benutzung dieses Studienmaterials erfolgte, wie alles durch eine schöpferische Phantasie umgeschaffen und neu geschaffen wurde, erhellt, abgesehen von dem Gesamteindruck am besten daraus, daß Dinge, die aus zahlreichen römischen Skulpturen bekannt sein konnten, wie die Panzer oder die Feldzeichen, sehr willkürlichen Veränderungen unterworfen wurden. Und so ist auch mit den Nachbildungen römischer Bauwerke im Hintergrund, die sich zum Teil noch identifizieren lassen, verfahren. Einer Zeit, die kein ausgeprägtes archäologisches Unterscheidungsvermögen besaß, vermochte aber die wenn auch beschränkte Heranziehung der monumentalen Hinterlassenschaft des Altertums die Serie als ein Werk von rein antikischem Gepräge erscheinen zu lassen. Zu einer inhaltlichen Rezeption tritt hier die formale.

In der künstlerischen Gestaltung des Vorgangs macht sich eine merkwürdige Vermischung von einer nach illusionistischer Wirkung strebenden realistischen und einer dekorativ-phantastischen Behandlung bemerkbar. Während in einzelnen Partien das Gegebene als Wirklichkeitserscheinung denkbar wäre, zeigt sich anderes, wie besonders das Stück mit dem Siegeswagen,

1) Portheim a. a. O.

2) Cichorius, Trajanssäule, Taf. X.

das als Realität nicht konstruierbar ist, rein dekorativ empfunden. Trotz dieses Schwankens entbehrt das Ganze in seiner Anlage nicht einer inneren künstlerischen Wahrscheinlichkeit. Es heischt mit einer ungeheuren Energie ein Daseinsrecht für die Vorstellungswelt, die hier zur Versinnlichung kommt.

Als ein echtes Erzeugnis des Humanismus ist das Werk der Ausdruck einer Phantasie, die sich mit Vorbedacht in die antike Kultur zurückzusetzen und daraufhin künstlerische Mittel ausfindig zu machen trachtet. Auf einen bestimmten, in solchen Idealen lebenden und schwelgenden Kreis berechnet, macht es auf eine gewisse Exklusivität Anspruch und verschmäht die rein volkstümlichen Elemente, mit denen die früheren Cassonemaler den Stoff popularisierten. Wenn gewiß damit auch eine verstandesmäßigere, von rationalistischen Erwägungen beeinflusste Auffassung in die Konzeption eindrang, so war Mantegna doch nicht der Mann, der sich mit irgendeiner kalten Abstraktion begnügte; er hat das allgemein Menschliche und Ewige, das in dem Stoff lag, herausgeföhlt und seiner künstlerischen Erfindung aufzuprägen gewußt, so daß aus der Überlieferung heraus, die seine Phantasie in Schwingung versetzte, die Idee in einen Organismus von bildmäßiger Kraft gebannt wurde. Die Stimmung, die ein Ereignis wie der römische Triumph auslöste, wollte er wecken. Er hat das Hochgemute des Siegestaumels und der Festfreude mit den spröden Mitteln seiner Kunst zu veranschaulichen, das Üppige und Schwelgerische des triumphalen Aufgebots durch die Fülle und den dekorativen Reichtum von Figuren und Gerätschaften in sinnlicher Lebendigkeit zu vergegenwärtigen gesucht. Den seelischen Grundton wußte er ins Heroische zu steigern. In seinen Zyklus ließ er ein Zeitgefühl, das den Kultus des Ruhmes von sich aus erneuert hatte, hineinklingen. So wurde das in der Triumphvorstellung liegende heroische Pathos anschaulich gemacht und berührte sich, in eine neue und eigene Formensprache übersetzt, mit dem antiken Ideal.

Gewiß werden wir nun auch hier ohne weiteres voraussetzen dürfen, daß aus dem Festapparat der Zeit manches in die Ausstattung der Bilder eingeflossen ist, was zu einer Unmittelbarkeit der Wirkung beitrug. Beobachtungen in der Wirklichkeit, Entlehnungen aus der Antike, phantasievolle Erfindung griffen mit merkwürdiger Verschmelzung ineinander und führten zu einer Leistung aus einem Guß. Die herbe Strenge von Mantegnas Stil war das künstlerisch-bindende Element; sie gibt dem Ereignis auch seinen Abstand für die Vorstellung, so daß es nicht im Realistisch-Zeitlichen versinkt wie manche Darstellungen in der Art der Cassonemaler, sondern in eine Sphäre gerückt ist, die von einem der Antike verwandten Geist durchweht erscheint. Dem römischen Stoff war ein heroischer Stil geschaffen.

Wo man nur für das Heroische ein Organ hatte, fand der Zyklus stets rückhaltlose Bewunderung. Selbst ein so anders geartetes Temperament wie Rubens begeisterte sich daran, so daß er, schon ein reifer, auf der

Höhe seines Ruhmes stehender Meister, Teile des Werkes frei kopierte. Für uns Deutsche wird es immer denkwürdig bleiben, daß Goethe Mantegnas Triumph durch eine eingehende Beschreibung feierte.

Was wir an der Leistung des Paduaners als das Antik-Heroische gekennzeichnet haben, das war für die Zeitgenossen das Neue, „Moderne“, war das Element, das die größte Anziehungskraft ausübte und zur Nachahmung reizte. Die Art der Interpretation des klassischen Stoffes, wie sie hier an einem vielgerühmten Beispiel dargetan war, wurde für das ausgehende Quattrocento vorbildlich. Wo nur antike Gegenstände zur monumentalen Dekoration von Wänden und Decken herangezogen wurden — und das nahm in weltlichen ebenso wie in kirchlichen Räumen immer mehr überhand — hielt man sich an diese Art der Auffassung<sup>1)</sup>. Die Renaissance sah hier ein Ideal verwirklicht, dem sie von ihren Anfängen an zustrebte. Für das, was der Humanismus literarisch erarbeitet hatte, war eine als homogen empfundene künstlerische Form gewiesen worden.

Mantegnas Arbeit steht an der Grenzscheide zweier Epochen: der quattrocentistischen, die in kühnem Ringen ein bedeutendes Maß von Kraft an das Problem der Wirklichkeitsgestaltung wendet, und dem Cinquecento, das, auf dem von früheren Generationen Erreichten weiterbauend, einem formalen Ideal huldigt und mit dem Gewinn eines unbehinderten aber sehr bald formelhaft ausartenden Könnens an der vielfachen Abwandlung einmal aufgestellter Typen Genüge findet. Wie so oft, war auch bei unserem Gegenstand der erste große Wurf der glücklichste. Keine der späteren italienischen Wiedergaben des römischen Triumphes, mag sie auch freier in der Formgebung sein, kann sich an Frische und Originalität der künstlerischen Erfindung, charaktervoller Durchbildung, heroisch wirkender Gestaltung mit Mantegna messen.

Im 16. Jahrhundert veränderte sich der Standpunkt dem Stoff gegenüber, der an Interesse nichts einbüßte; im Zusammenhang mit der Hauptrichtung, welche die Kunst einschlug, wurde die Darstellungsweise mehr und mehr klassizistisch. Jene Naivität, mit der sich das Quattrocento alles auf seine Weise und gemäß seinen Ausdrucksmöglichkeiten zurechtgelegt hatte, ging verloren. Eine intensive Beschäftigung mit den immer zahlreicher dem Boden entsteigenden Denkmälern des Altertums führte zu der Tendenz, sich das, was man als das wesentlich Antike auffaßte, ganz zu eigen zu machen. Das beeinträchtigte eine selbständige, in freier Schöpferlaune sich betätigende Produktion. Ein durchgearbeitetes Denkmälerrepertorium lag in den Ateliers zur Verwertung bereit. Es ist zur Genüge bekannt, wie durch Raffaels Tätigkeit als Leiter der archäologischen Bestrebungen am päpstlichen Hof eine für damalige Verhältnisse in großem Maßstab

1) Ein Imperatorentriumph aus der Schule Mantegnas hat sich im Kreuzgang von Santa Giustina in Padua erhalten unter den antike Szenen wiedergebenden Chiaroscuro, welche Malereien aus der Legende des hl. Benedikt umfassen, dem Bernardo Parentino zugeschrieben; abgebildet bei Venturi, *Storia dell'Arte italiana* VII, 3. Teil, S. 290.



durchgeführte Organisation geschaffen wurde, wie er durch seine Beauftragten in und außerhalb Italiens Aufnahmen nach antiken Überresten machen ließ, so daß ein reicher Bestand an Vorbildern zusammenfloß. In welcher Weise man das aus dieser Quelle Geschöpfte in die eigene Arbeit einbezog, läßt sich an den Raffaelschen Dekorationen in den Loggien des Vatikans und in der Villa Madama deutlich wahrnehmen<sup>1)</sup>. Was aber bei Raffael selbst naives und seiner Natur gemäßes Sicheinfühlen in die klassische Formenwelt und phantasievoll freies Umgestalten ihrer Bildungen bedeutete, das wurde unter den Händen seiner Nachfolger plumpe Nachahmung und klassizistischer Ehrgeiz. Von den Reliefs der Marc Aurel-Säule, die Raffael hatte abzeichnen lassen, übernahm z. B. Giulio Romano skrupellos ganze Figuren in seine Werke. Man klammerte sich an ein Dogma, daß durch die Anpassung an antike Vorbilder die Kunst in formaler Hinsicht das ersehnte Maß an Idealität gewönne, die klassischen Stoffe aber, die man bearbeitete, eine größere Glaubwürdigkeit erhielten.

Die Auffassung, die sich im 16. Jahrhundert herausbildete, finden wir bei Lomazzo formuliert. Im sechsten Buche seines *Trattato di Pittura, Scultura ed Architettura*, wo er ein besonderes Kapitel den *Trionfi* widmet<sup>2)</sup>, werden diese als dankbares Thema für die bildende Kunst empfohlen und in ihrer stofflichen Bedeutung ausführlich behandelt. Als Beispiel eines römischen Triumphes beschreibt er den des Aemilius Paulus nach Plutarch und knüpft daran den Hinweis, daß man dessen Schilderung auch anderen Darstellungen zugrunde legen könnte. Bemerkenswert ist, daß in jedem Falle für die ganze Ausstattung und die Trachten ein dem klassischen Vorwurf entsprechendes Lokalkolorit gefordert wird. Um dabei den rechten Weg einzuschlagen, wird als Anhaltspunkt ausdrücklich auf die erhaltenen Vorbilder aus dem Altertum, wie sie an den Reliefs der Triumphbogen und auf Medaillen zu sehen seien, verwiesen, deren sich zu ihrem Nutzen Künstler wie Giulio Romano, Rosso Fiorentino, Pierino del Vaga und andere bedient hätten<sup>3)</sup>. Ein Begriff von historischer Treue und klassischem Stil hat sich entwickelt. Wie sehr man gegen Anachronismen, gegen jene Naivitäten und unverschleierte Einflechtungen von Episoden aus dem zeitgenössischen Leben, wie sie sich die Quattrocentisten erlaubten, empfindlich wurde, zeigt die Stelle in Lodovico Dolces Dialog über die Malerei „Aretino“, wo er den Begriff des „decoro“, dessen, was als „das Angemessene“ zu gelten hat, erläutert<sup>4)</sup>. Da heißt es, daß auf die Nationalität, Sitten, Gegenden,

1) Vgl. Amelung und Wege in Theobald Hofmanns Werk: Raffael als Architekt, Villa Madama 1908.

2) Ausg. Rom 1844, Vol. II, p. 299 ff.

3) Wie man auch bei den Festzügen nach solchen Werken der Antike kopierte, dafür bietet ein bezeichnendes Beispiel der römische Karnevalszug des Jahres 1545, für den jede Region der Stadt einen eigenen Wagen ausgestattet hatte; auf einem dieser Wagen sah man eins der Reliefs vom Constantinsbogen wiedergegeben. Vgl. Vincenzo Forcella, *Feste in Roma sotto Paolo III.*, Rom 1885.

4) Quellenschriften für Kunstgesch. Wien 1871, S. 41.

Weisbach, *Trionfi*

Zeitepochen Rücksicht zu nehmen ist. „Bei Waffentaten Caesars oder Alexanders des Großen ist es unangemessen, wenn die Soldaten so bewaffnet sind wie heute; Mazedoniern sind andere Waffen zu geben als Römern. Lächerlich ist es, Caesar mit einem türkischen Turban, einer Kappe gleich der unseren oder in venezianischer Tracht auszustatten.“ — Künstlerisch wurde durch solche Rigorosität nichts gewonnen.

Im Gegenteil, unter dem Zwange der klassizistischen Tendenz kam es für den Triumph zu keinen originalen und durch individuelle Erfindungsgabe fesselnden Leistungen mehr. Die Darstellungen sehen sich mehr oder weniger ähnlich, binden sich alle an ein endgültig festgelegtes gemeinsames Ideal. Die Raffael-Schule, die, wie schon erwähnt, über ein umfangreiches Studienmaterial verfügte und auf das gründlichste Verständnis des Altertums pochte, wurde für dieses Gebiet tonangebend. Was aus ihrer Mitte an Zügen römischer Triumphatoren hervorgegangen ist, das sind erfindungsarme Konstruktionen, bar jedes Stimmungsreizes, die aus der Sphäre des Literarisch-Lehrhaften nicht den Weg zu einem wirklich künstlerischen Bildungsprozess zu finden wissen.

Giulio Romano steht als der einflußreichste und verhängnisvollste Propagator antiker Gegenstände an der Spitze. In seinem Stoffkreise finden wir den Triumph mehrfach vertreten. Ein aus Mantua stammendes Bild im Louvre zeigt den Triumphzug von Titus und Vespasian nach dem Siege über Judäa, mit wenigen Figuren und nur auf die Gruppe der Triumphatoren und ihre unmittelbare Umgebung beschränkt (Abb. 14). Der historischen Überlieferung gemäß triumphieren hier beide Fürsten gemeinsam, aber nicht, wie Josephus berichtet, zu Pferde, sondern auf einem Wagen. Reminiszenzen an den Titusbogen spielen in die Anlage hinein. Die beiden Episoden, der Triumphwagen und die Einbringung des siebenarmigen Leuchters, bei dem römischen Bogen auf die zwei großen Reliefs der Durchfahrt verteilt, sind zu einem Bilde vereinigt. Auch die beiden einander zugewandten bekränzten Figuren links von dem Gespann schließen sich offenbar an die an gleicher Stelle auf dem Triumphalrelief befindlichen Köpfe an. Die Victoria läßt Giulio mit Kronen in den Händen über den Imperatoren schweben, ganz in jenem idealisierenden Zeitgeschmack befangen, der sich in einem gekünstelten Schwung nicht genug tun kann. Weichlich wie die Formgebung ist auch der Empfindungsgehalt der Figuren. Wie weit entfernt sich das sentimentale Pathos der dem Wagen voraufschreitenden Personifikation der Judäa von der strengen Hoheit, die Mantegnas Schöpfung auszeichnet. Das Tor, dem diese Gestalt zuschreitet, ist dem Titusbogen nachgebildet. Nach allen Richtungen also eine Ausbeutung des römischen Vorbildes. Wie ein Regisseur mit demselben Vorrat an Versatzstücken verschiedene szenische Wandlungen bestreitet, so waren in den Ateliers die für Triumphdarstellungen notwendigen Bestandteile zur Hand.

Die Nachfrage war groß, und die hohen Herren, die ihren Palast oder ein Schloß ausschmücken lassen wollten, setzten mit Vorliebe einen Triumph

auf das Programm. Giulio Romano, der typische Hofmaler, hat auf Bestellung des Herzogs von Ferrara eine Folge von Kartons für Wandteppiche, Szenen aus der Geschichte Scipios, entworfen, die in Flandern gewebt wurden, darunter neun Stücke, die sich auf den Triumph des Siegers über die Karthager bezogen<sup>1)</sup>. Den Triumphzug desselben Feldherrn malte ein anderer Raffael-Schüler, Pierino del Vaga, an die Decke der Vorhalle des Palazzo Doria in Genua<sup>2)</sup>.

Von Giulio Romanos Schüler Rinaldo Mantovano besitzt die Wiener Galerie ein längliches, vielfiguriges Bild (Abb. 15): inmitten des durch eine



14. Giulio Romano, Triumph des Titus und Vespasian  
Paris, Louvre

Landschaft sich bewegendes Zuges ein auf dem Wagen triumphierender Feldherr, ohne überzeugenden Grund als Julius Caesar ausgegeben, den man im Cinquecento kaum noch mit bärtigem Kopf vorgeführt haben würde. Eine manierierte abgeschmackte Darstellung, die ganz auf dem geläufigen Schulgut fußt. Auf ein Deckenbild in Raffaels Loggien, den Triumph König Davids (Abb. 28), läßt sich das Rossepaar des Wagens und die Haltung des neben dem

1) Von der ganzen Karton-Folge hat sich nur ein Stück im Louvre erhalten. Vgl. Dollmayr, Giulio Romano und das klassische Altertum, Jahrb. der Kunstslgn. des allerb. Kaiserhauses. 1901, Bd. XXII, S. 195.

2) Abbildung bei Dollmayr, Raffaels Werkstätte, Jahrb. der Kunstslgn. des allerb. Kaiserhauses, Bd. XVI, S. 301.

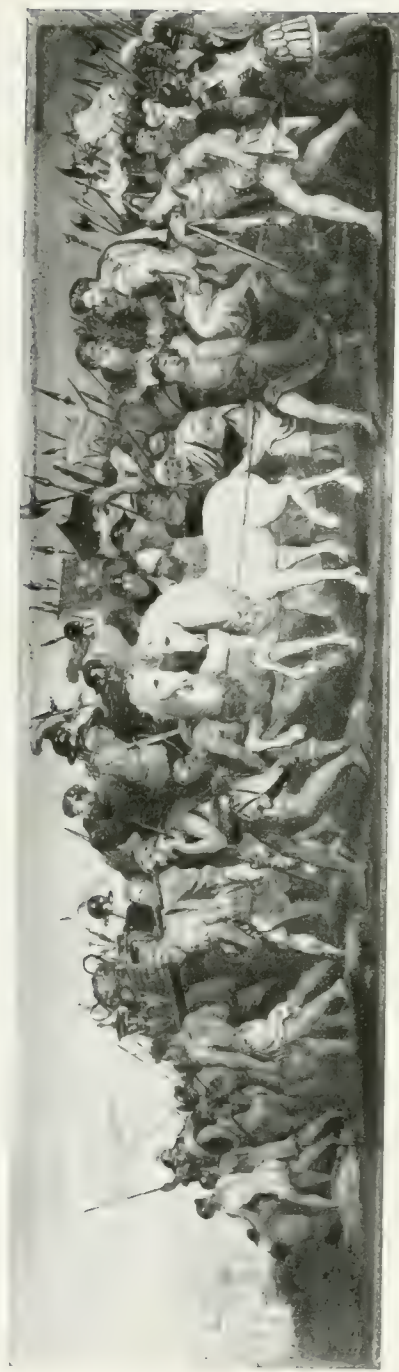


Triumphator schreitenden Kriegers mit geschulterter Lanze, die Linke am Schwert, zurückführen. Damit dürfen wir aber diese cinquecentistische Gruppe kompilatorischer Bilder, in der nicht der geringste schöpferische Trieb mehr waltet, auf sich beruhen lassen.

In Rom, wo man seit dem 16. Jahrhundert besondere Anstrengungen machte, die eigene antike Vergangenheit ans Licht zu ziehen, wo man den alten Steinen, Zeugen einstiger Größe, ein neues Lebensfeuer entzünden zu können meinte, wo sich an den Triumph, diesen Höhe- und Glanzpunkt des offiziellen altrömischen Lebens, eine besondere lokale Erinnerung knüpfte, ergaben sich für die Einführung künstlerischer Triumphdarstellungen noch mehr Gelegenheiten und Möglichkeiten als irgendwo anders. Nachdem das Oberhaupt der Stadt, der Papst, sich allmählich in die ihm von dem Humanismus aufgedrungene Rolle hineingefunden hatte, in seiner Person den Nachfolger der Cäsaren ebenso wie den Nachfolger Christi zu betonen, wurde es selbstverständlich, daß auch an Stellen, wo er zu gebieten hatte, der ganze heidnische Bilderkreis und die Symbolik des antiken Ruhmkultus erschien. Wie in dem Gedankenkomplex, der dem Gemäldezyklus der Raffaelschen Stenzen zugrunde liegt, die heidnische und die christliche Vorstellungswelt sich paart, daran braucht hier nur erinnert zu werden. Ein ganzes Aufgebot von Episoden aus dem kriegerischen und festlichen Leben des alten Rom zeigen die dekorativen Grisailen an den Wölbungen des Heliodor-Zimmers, darunter selbstverständlich Triumphszenen. Wir werden später noch Gelegenheit haben, Julius II., dessen Geist hier waltete, in seinen Beziehungen zur Antike und insbesondere zu der Triumphvorstellung zu beleuchten.

Von der in Rom bestehenden Neigung zu retrospektiver Betrachtung zeugen dann die Wandmalereien, mit denen im Laufe des 16. Jahrhunderts das Kapitol, der Sitz der städtischen Verwaltung und gleichsam das ideale Zentrum des alten Rom, geschmückt wurde. Da sah man in dem Konservatorenpalast an den Wänden eines Raumes, der heutigen Sala dei Fasti, von der Hand Peruzzis Züge von Triumphatoren, deren Namen aber wegen der unvollständigen und schlechten Erhaltung der Fresken nicht zu bestimmen sind<sup>1)</sup>. Ein anderer Saal (Sala del Trono) zeigt in dem gemalten Fries Szenen aus der Laufbahn des Scipio Africanus, über dem Fenster seinen Triumph. In einem dritten kleinen Zimmer rekonstruierte Daniele da Volterra (wenn die Tradition, die ihm das Werk zuweist, recht hat) auf einem fortlaufenden, um alle Wände sich herumziehenden Fries einen langen, figurenreichen römischen Triumphzug, der den des Marius vorstellen sollte, mit Verwertung aller der Elemente, die man aus den alten Quellen gesammelt hatte: ein kaltes Repräsentationsstück, das mehr ein historisch-archäologisches Anschauungsbild im Sinne der damaligen Zeit als eine künstlerische Leistung darstellt.

1) Wickhoff, Jahrb. der Kunstsgn. des allerrh. Kaiserhauses, 1899, Bd. XX, S. 186. Steinmann, Sixtinische Kapelle II, S. 103.



15. Rinaldo Mantovano, Römischer Triumph  
Wien, Galerie

Will man den Umfang des Aufgabenkreises ermessen, der für die retrospektiven Erfindungen in Frage kam, so darf man jenen Fassadenschmuck nicht außer Acht lassen, von dem uns heute nur noch wenige Reste erhalten sind: die Graumalereien an Palästen und Häusern, für die man mit Vorliebe Szenen aus der römischen Geschichte und Mythologie wählte — auch hier Gelegenheit zur Anbringung des Triumphes. Die Glanzzeit dieser römischen Fassadenmalerei ist mit der für uns so schwer greifbaren Persönlichkeit des ganz von antiken Vorstellungen beherrschten Polidoro da Caravaggio verknüpft. Nach alledem mag man sich nun bewußt halten, wie oft ein Bewohner Roms Triumphbilder zu Gesicht bekam und wie tief sich das in die Anschauungswelt der Zeit einprägen mußte.

Als Abschluß dieser Betrachtungen wollen wir noch ein pomphaftes Denkmal, das an hervorragender Stelle in Florenz Platz gefunden hat, etwas eingehender ins Auge fassen. Nichts ist wohl bezeichnender für die gemeinsamen geistige Haltung Italiens, als daß Großherzog Cosimo I., als er der Sala dell' Udienda in dem Palazzo Vecchio, den er zu seiner Residenz gemacht hatte, einen Freskenschmuck verlieh, auch zu einem römischen Stoff griff. Die Taten und der Triumph des M. Furius Camillus wurden von Francesco Salviati an die Wände gemalt. Der Gallierbesieger scheint sich in Florenz eines besonderen Interesses erfreut zu haben, da man ja auch, wie wir im ersten Abschnitt sahen, am Johannestag des Jahres 1513 unter der Ägide der eben aus der Verbannung zurückgekehrten Mediceer seinen Triumph als Festzug aufgeführt hatte. Salviati stellt in den Vordergrund seines Freskos (ebenso wie Giulio Romano auf dem Louvre-Gemälde) nur die Hauptsache, den Triumphator selbst und seine unmittelbare Umgebung (Abb. 16). Sein Zug besteht aus zwei Gruppen<sup>1)</sup>. Voran das Heiligtum der Juno, deren Standbild auf einem altarartigen Aufbau mitgeführt wird, von Priestern geleitet; eine Anspielung darauf, daß Camillus das Standbild dieser Göttin von Veji nach der Zerstörung der Stadt nach Rom entführt hatte. Es folgt der übermäßig reich ausgezierte Wagen mit dem Triumphator, über dessen Haupt eine schwebende Victoria den Kranz hält. Die Rosse des Gespanns erweisen sich wieder als Abkömmlinge von denen des Titusbogens. In gebückter Haltung schreiten die Gefangenen mit auf den Rücken gefesselten Händen zu beiden Seiten des Wagens, umgeben von einer kriegerischen Schar mit Feldzeichen und Trophäen. Im Hintergrunde sieht man einen anderen Teil des Zuges sich auf die Stadt Rom zu bewegen.

Die künstlerische Anlage des Bildes läßt sich dem von Giulio Romano und der Raffael-Schule auf demselben Gebiete Geleisteten an die Seite stellen, wenn sich Salviati in seiner persönlichen Handschrift auch gleich als Florentiner und Epigone Michelangelos zu erkennen gibt. Vasari, der als Freund des Malers besonders gut über ihn unterrichtet sein mußte, erzählt

1) Eine Zeichnung zu dem Fresko befindet sich in den Uffizien.





16. Salviati, Triumph des Camillus  
Florenz, Palazzo Vecchio

uns, daß er sich zu Mantua aufhielt und dort die Werke Giulios studierte. Er huldigt jenem im Prunkhaft-Dekorativen sich ergehenden Stil, den der Manierismus bei seinen Fresko-Aufgaben bevorzugt. Welche Fülle an kostbaren, in bizarren Formen gehaltenen Gerätschaften, die mit einem Gefallen am Kleinodienhaften in sorgfältiger Durcharbeitung gegeben sind! Eine derartige Darstellung ist ganz auf den höfischen Geschmack der Zeit berechnet, der eine wählerische Prachtentfaltung bei einer kühlen und zereemoniösen Gesamthaltung verlangt, so daß irgendwelche anderen aus dem Stoff zu schöpfenden gefühlsmäßigen Werte nicht mehr dagegen aufkommen. Salviati war, wie Vasari berichtet, als dekoratives Talent besonders geschätzt. Bei der Ausführung von Festschmuck wurde er vielfach herangezogen. Als Karl V. nach Rom kam, beteiligte er sich an den Grisailen für den Triumphbogen, den Antonio da Sangallo bei der Kirche San Marco errichtete. Er wirkte mit an dem Festschmuck gelegentlich des Einzuges von Pier Luigi Farnese in Castro und zur Feier der Hochzeit des Großherzogs Cosimo mit Eleonora von Toledo in Florenz.

Mit solchen Aufgaben steht eine lavierte Federzeichnung von seiner Hand im Kupferstichkabinett der Galleria Nazionale in Rom im Zusammenhang, die dem Camillus-Triumph eng verwandt ist (Abb. 17). Daß das auch einen Trionfo vorführende Blatt, welches von späterer Hand die Unterschrift Lo Stradano trägt, gewiß nicht dem Stradanus, sondern vielmehr Salviati zuzuschreiben ist, lehrt auf den ersten Blick ein Vergleich mit dem Fresko und mit anderen Zeichnungen des Künstlers. Da im Hintergrunde die Stadt Florenz mit ihren charakteristischsten Bauwerken, Domkuppel, Campanile, Palazzo Vecchio, zu sehen ist, so läßt sich daraus schließen, daß es sich um einen wirklich aufgeführten oder doch einen geplanten Trionfo handeln wird. Der Zug bewegt sich am linken Ufer des Arno entlang und dann über den Ponte della Trinità. Vor dem Zugang zur Brücke ist ein Triumphbogen errichtet, weiter nach vorn ein Standbild der Fama, die eine Doppelflöte bläst. Zwischen beiden Monumenten haben sich Schaulustige aufgestellt. Eine lange Reihe von Reitern geht dem Triumphwagen voraus, dem der Vordergrund eingeräumt ist. Der von vier Rossen gezogene Wagen wird von einer gekrönten Frau gelenkt, die in der Linken ein Zepter, in der Rechten eine nur undeutlich skizzierte weibliche Figur, vermutlich eine Victoria, hält. Hinter ihr gewahrt man Waffentrophäen. Zu ihrer Seite wird von Jünglingen ein Palast oder Kastell getragen auf einer Bahre, deren Stoffbehang mit der florentinischen Lilie verziert ist, wodurch die triumphierende Gestalt offenbar als eine Personifikation der Florentia gekennzeichnet wird. Zwei gefesselte Gefangene schließen sich an. Sie sind in ihrer Haltung denen des Camillus-Fresko sehr ähnlich, wie auch der Kopf des vorderen Bahrenträgers dort bei dem jungen Lictor neben dem Triumphwagen wiederkehrt. In der rechten unteren Ecke der Zeichnung tauchen ein paar merkwürdige fratzenhafte Köpfe auf. Daß dem hier dargestellten Vorgang eine aktuelle Bedeutung zukam, dafür sprechen



die als Florenz zu identifizierende Lokalität, die Zuschauer sowie die ganze Art der Wiedergabe. Worauf sich aber der Trionfo bezieht, ob etwa auf die Eroberung von Siena, das größte und wichtigste kriegerische Ereignis unter der Regierung Cosimos I., das durch einen Siegeszug gefeiert wurde, vermögen wir nicht anzugeben. Das Verhältnis von Fresko und Zeichnung stellt uns aber noch einmal vor das Problem der Wechselbeziehungen



17. Salviati, Zeichnung eines Trionfo  
Rom, Galleria Nazionale

zwischen dem Gegenwartserlebnis des Festzuges und der bildlichen Formulierung des Triumphes.

Das künstlerische Gesamtergebnis für die Rekonstruktionen des antiken Triumphes kann angesichts der häufigen Wiederholungen des Gegenstandes nicht sehr hoch bewertet werden. Unter den Darstellungen von teils romantischem, teils realistischem, teils burleskem Charakter, wie sie namentlich die Cassonemalerei des Quattrocento aufweist, findet sich gewiß manches



Anziehende und Liebenswürdige, aber dem eigentlichen Wesen des Stoffes sucht doch erst die das heroische Element herausgreifende Wiedergabe gerecht zu werden. Ein einziges epochemachendes Meisterwerk ist dieser bewußt retrospektiven Auffassung zu verdanken: Mantegnas Zyklus; dann fällt sie bald einer akademischen Behandlung und einem Schwall heroisches Pathos vortäuschender Phrasen anheim.

## 2. Trionfi zeitgenössischer Persönlichkeiten

Von der bildenden Kunst wurde nun auch verlangt, daß sie jene von uns im ersten Kapitel geschilderten zeitgenössischen Trionfi, die nach dem Vorbild der Antike einem Fürsten zu Ehren veranstaltet wurden, und bei denen dieser selbst in der Rolle des Triumphators erschien, in ihr Programm aufnahm. Hier und da knüpft das Kunstwerk wohl an solch ein in Wirklichkeit vor sich gegangenes Ereignis an; aber auch ohne das hat sich die Form als bildliche Glorifikation des Renaissanceherrschers durchgesetzt und tritt allenthalben auf als ein Typus höfischer Idolatrie.

In unmittelbarem Anschluß an den triumphalen Siegesinzug eines Fürsten ist ein Werk entstanden, das sich als das mächtigste und bedeutendste der Gattung bis heute erhalten hat: der Triumphbogen mit reichem Bilderschmuck, den Alfonso der Große am Castel Nuovo von Neapel zwischen zwei Türmen der Stadtburg errichten ließ, um den Sieg über die Gegner von der Anjovinischen Partei, dessen Feier, wie wir sahen, gleich durch seinen Trionfo begangen wurde, auch durch ein monumentales Zeugnis zu verewigen. Der Gedanke war natürlich durch die einem gleichen Zweck dienenden römischen Triumphbogen eingegeben. Aber in formaler Hinsicht ist, wenn sich auch in Einzelheiten zahlreiche Anlehnungen an antike Motive bemerkbar machen, als dekoratives Ganzes etwas völlig Neues entstanden (Abb. 18).

Die ganze Breite des ersten Stockwerks nehmen die Reliefdarstellungen ein, die in einer abgekürzten Fassung den wirklichen Siegesinzug Alfonsos wiedergeben, wie sich aus Bestandteilen, die uns durch die schriftlichen Quellen bekannt sind, entnehmen läßt<sup>1)</sup>. Musikanten zu Pferde und zu Fuß, darunter ein paar Knaben, ziehen dem Triumphwagen voran, dessen Rosse von einer Victoria geleitet werden. Auf dem zweirädrigen kastenförmigen Gefährt, dessen vordere Fläche mit antikisierenden Ornamenten verziert ist, sitzt der König auf einem Thronsessel und hält in der Linken den Reichsapfel; vor ihm züngelt eine Flamme auf, die Nachbildung seines Hauptemblems. Hofleute halten den Baldachin über dem Fürsten und folgen dem Wagen. Den Beschluß des Zuges, der an der von vorn nicht sichtbaren Stelle des sich anschließenden tempietto-artigen Bauwerks ausläuft, bilden Männer in orientalischer Tracht, einer einleuchtenden Ver-

1) Vgl. Fabriczy, Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsln., Bd. XX., und unser Kap. I, S. 13.



18. Triumphbogen Alfonsos I.  
Neapel, Castel Nuovo

mutung nach Mitglieder der Gesandtschaft des Königs von Tunis, die, zur Zeit des Triumphes in Neapel anwesend, von Alfonso aufgefordert wurden, im Zuge die Länder darzustellen, die den normannischen Herrschern von Sizilien tributpflichtig waren<sup>1)</sup>. Innerhalb der giebelbekrönten architektonischen Umrahmung ganz zur Linken steht das den Triumphator begrüßende Volk. Eine Mischung moderner und antiker Bestandteile gibt der Darstellung das für die Epoche charakteristische Gepräge. Durch das Zeitkostüm, das die Teilnehmer des Zuges tragen, hat das Ganze seinen bestimmten lokalen Anstrich erhalten. Das Gespann schließt sich aber zweifellos an ein klassisches Vorbild an, ebenso wie die es geleitende Göttin. In dem Tubabläser mit erhobenem Instrument unter der Musikantengruppe zu Fuß erkennen wir eine Figur, die wir gleichfalls als Lehngut von einem römischen Monument anzusehen haben, und die uns ähnlich bei Mantegna begegnete. Von echt quattrocentistischem Realismus ist die gesamte Formgebung getragen, die sich über ein gutes Durchschnittsniveau nicht erhebt.

Noch ein zweitesmal ließ Alfonso seinen Einzug verherrlichen in einem ziemlich schwachen Türrelief der Sala del Barone im Castel Nuovo, das zeitlich vor dem Relief des Bogens hergestellt wurde<sup>2)</sup>. Die Anlage des Triumphes ist im großen und ganzen die gleiche, nur sehen wir hier noch eine Gruppe, die in dem wirklichen Zuge figurierte, aufgenommen: den antiken Weltherrscher (Caesar oder Alexander?), der Alfonso entgegenkam und ihm das was zu sehen war, deutete. Er ist auf dem Relief über dem vorderen Teile des Zuges sichtbar in der Gestalt eines jungen Mannes, der in Übereinstimmung mit den schriftlichen Beschreibungen auf einer Erdkugel steht.

Gehörte die Errichtung von Triumphbogen als Gelegenheitsdekoration zu den häufigsten und beliebtesten Bestandteilen des italienischen Festwesens, so steht doch der Fall, daß ein Herrscher wie Alfonso seine Taten durch einen für die Ewigkeit bestimmten steinernen Bogen all' antica feiern und eine Darstellung seines Triumphzuges darauf setzen läßt, in der Renaissance einzig da. Wohl aber gibt es noch ein Beispiel dafür, daß das Reiterdenkmal eines Fürsten auf ein Postament von triumphbogenartiger Form gesetzt wurde: das Monument des Herzogs Niccolò III. von Este in Ferrara. Der heute verschwundene eherne Reiter war eine gemeinsame Arbeit der Florentiner Antonio di Christoforo und Niccolò Baroncelli, während der erhaltene Unterbau neuerdings auf einen Entwurf von Leon Battista Alberti zurückgeführt worden ist<sup>3)</sup>. Als Vorbild für diese Gestaltung werden wir römische Triumphmedaillen anzusehen haben, deren Revers wiederholt einen Bogen mit dem Standbild des triumphierenden Imperators darauf zeigt.

1) E. Bertaux, *Archivio storico per le Provincie napoletane*, Neapel 1900, S. 52.

2) Abgebildet bei Bertaux, a. a. O., S. 60. Venturi, *Storia dell' Arte italiana* VI, S. 853.

3) Ad. Venturi, *Un'opera sconosciuta di L. B. Alberti*, *L'Arte* 1914, S. 153.



In dem Werk von Castel Nuovo sehen wir die Triumphvorstellung in ihrer eigentlichen und ursprünglichen antiken Bedeutung auf die Gegenwart übertragen. Bogen, Triumphalrelief, kurz alles ist auf ein und dieselbe Person bezogen, die der Held eines wirklichen Zuges gewesen — etwa wie bei dem römischen Titusbogen. War im alten Rom die Errichtung eines Siegesbogens von der Zustimmung der Regierung und des Volkes abhängig („Senatus populusque Romanus“)

— was auch von den Kaisern noch als Fiktion aufrechterhalten wurde — so setzt der

Renaissancefürst das ganz aus eigener Machtvollkommenheit ins Werk. Dem Betätigungsdrang der italienischen Tyrannen war das Größte und dem Gedanken nach Gewaltigste gerade groß und gewaltig genug. Wirkt nicht auch, wenn man die verschiedenen Zeiten und ihre sittlichen Maßstäbe berücksichtigt, das Auftreten Alfonsos, mag er auch für seine Person einer

bigotten spanischen Frömmigkeit ergeben gewesen sein, in der äußeren Erscheinung heidnischer als das der alten römischen Triumphatoren? Denn der römische Triumph hatte von alters her eine transzendente Seite, war eine religiöse Zeremonie und wurde als Weihe für die Gottheit aufgefaßt, was äußerlich durch die Mitführung und Darbringung der Opfergaben dokumentiert wurde. Des Königs Alfonsos Siegesinzug stand außerhalb jeder Beziehung zu seiner, der christlichen Religion. Sein Triumphbogen, der eine Fülle antiker Motive und heidnischer Personifikationen aufweist, enthält außer den Gestalten der Tugenden keinerlei Anspielungen auf christliche Gedankenkreise.



19. Triumph des Sigismondo Malatesta  
Rimini, San Francesco

Leider fehlten Alfonso bei der Errichtung des Werkes solche künstlerischen Kräfte, die der Größe der Idee gewachsen waren und sie in eine wahrhaft monumentale Form hätten fassen können. Dazu hätte es eines Leon Battista Alberti oder gar eines Michelangelo bedurft. Die herangezogenen Meister, die sich wohl an einzelnen Motiven römischer Bauwerke inspirierten, aber für das Grandiose ihrer Gesamterscheinung kein Organ hatten, waren dazu nicht imstande. Neben der vornehm erhabenen Wirkung antiker Triumphbogen hat Alfonso's Schöpfung mit ihrer dekorativ überladenen Prunkfassade ein etwas stutzerhaftes Ansehen.

Auf einem Bildwerk in Stein, allerdings von geringeren Dimensionen, hat auch Alfonso's Gegner, der wagemutige Sigismondo Malatesta, ein herausfordernder Rivale aller Fürsten seiner Zeit, in seinem Unternehmungsgest, seinem Bildungstrieb und seiner Ruhmsucht ein echter Renaissance-typus, seinen Triumph einmeißeln lassen (Abb. 19). Die Kirche des heiligen Franciscus in Rimini, die er in einen Ruhmestempel für sich und die Seinigen verwandelte, der Alberti die leider nicht vollendete Fassade mit triumphbogenartigem Aufbau vorsetzte, birgt in der ersten Kapelle links ein an die Wand gelehntes Monument, das er den Mitgliedern seines Hauses weihte. Die Inschrift, die es trägt, spricht für den Geist, aus dem es geschaffen wurde:

Sigismundus Pandulfus Malatesta Pandulfi F. Ingentibus  
Meritis Probitatis Fortitudinisque Illustri Generi Suo  
Maioribus Posteris Que.

Einen auf Konsolen ruhenden Sarkophag schmücken an der Vorderseite zwei figürliche Reliefs zu beiden Seiten der Inschrift. Das linke zeigt die Mitglieder des Hauses Malatesta versammelt im Tempel der Minerva unter dem Schutze der Göttin, in ihrer Mitte Sigismondo, durch seine prächtige ritterliche Tracht sich von seinen Begleitern abhebend. Auf dem zweiten triumphiert Sigismondo auf einem Wagen, dessen vier Rosse von Knappen angetrieben werden. Neben dem äußersten Knappen rechts gewahrt man, bei der ungeschickten Anordnung nur schwer sichtbar, einen Gefangenen, dem die Hände vorn zusammengebunden sind. Der auf einem mit Löwen verzierten Thron sitzende Triumphator hält in der einen Hand das Zepter, in der andern den Lorbeerzweig. Neben ihm steht ein nackter Jüngling, der in eine Tuba bläst, jedenfalls der Gott Mars oder der Genius des Kriegsrühms, so daß in den Reliefs die beiden fürstlichen Machtbetätigungen, das eine Mal unter dem Regiment des Friedens (Wissenschaft und Kunst), das andere Mal unter dem des Krieges symbolisiert werden. Girlanden und Schilde tragende Putten sind auf der Plattform des Wagens zu Füßen des Herrschers verteilt. Der Wagen, der nur von einigen wenigen Personen zu Fuß begleitet wird, bewegt sich unter einem Triumphbogen hindurch. Seiner ganzen Anlage nach ist das Denkmal in erster Linie ein Ehrengedächtnis für den Stifter, Herzog Sigismondo, und er hält sich dadurch

der Nachwelt gegenüber entschädigt für das sehr einfache, jedes figürlichen Schmucks entbehrende Grabmal, das man ihm an der Eingangswand der Kirche errichtete. Die Reliefs mit ihren überschlanen, etwas wesenlosen und preziösen Gestalten sind im Stil des Florentiners Agostino di Duccio, des Hauptdekorators der Kirche, gehalten, zu schwach für eine eigenhändige Ausführung des Meisters, aber wohl aus seinem Atelier hervorgegangen. Was sich mit Antikem in Zusammenhang bringen läßt, ist wenig. Die Pferdetreiber sind all' antica gekleidet. Inwieweit die sehr ungeschickten Rosse auf klassische Muster zurückgehen, läßt sich nicht feststellen. Aber der merkwürdige Aufbau des Wagens scheint einer Anregung durch das römische Altertum seine Entstehung zu verdanken. Die übereinander geschichteten Etagen erinnern an die Form des Scheiterhaufens, wie er auf den Konsekrationsmedaillen römischer Kaiser vorkommt und der wie hier aus vier bis fünf Stockwerken besteht<sup>1)</sup>. Am überzeugendsten für die Ableitung sind die Girlanden, die sich an Sigismondos Wagen um das unterste Stockwerk herumziehen, und die an dem für die Zeremonie der Vergöttlichung des Kaisers bestimmten Pracht-Scheiterhaufen an der gleichen Stelle angebracht sind. Als Bekrönung der Scheiterhaufen zeigen die Medaillen Bigen und Quadrigen. Der Sinn dieses Apparates ist dem Quattrocento wahrscheinlich nicht bekannt gewesen; man wird darin nach Analogie der Triumphalmedaillen ein Triumphsymbol gesehen haben. Und so mag es gekommen sein, daß der Verfertiger unseres Reliefs sich an eine solche Medaille für die Bildung seines Wagens anlehnte. Immer wieder zeigt sich, wie viel die Renaissance gerade aus der Kleinkunst der Antike geschöpft hat. Die kleineren Objekte, die in den Kabinetten der Sammler aufbewahrt wurden und von Hand zu Hand gehen konnten, haben dazu beigetragen den Motivenschatz zu bereichern. Und auch für die formale Stilbildung dürften dem Quattrocento im ganzen mehr treibende Energien durch die Kleinkunst als durch die Monumentalplastik der Antike zugeführt worden sein<sup>2)</sup>.

In einem ähnlichen Verhältnis zum Altertum wie das Relief in Rimini steht die Titelminiatur einer König Ferrante von Neapel gewidmeten Handschrift von Xenophons *Cyrupädie* im Berliner Kupferstich-Kabinett, die den seinem Vater sehr wenig ebenbürtigen natürlichen Sohn Alfonsos I., dem nur Grausamkeit und alle die kleinen Leidenschaften des Renaissancetyrannen eigen waren, auf einem Triumphwagen einherfahrend zeigt (Abb. 20). Den

1) Diesen Hinweis verdanke ich Prof. R. Delbrück. Vgl. H. Graeven, *Heidnische Diptychen*, *Röm. Mitt. des Kais. deutsch. Archäol. Inst.* Bd. XXVIII, 1913, S. 281 ff. u. Taf. VIII.

2) Eine andere triumphale Huldigung für den Malatesta auf einer Miniatur der *Argonauten-Handschrift* des Basinius von Parma (1454) finden wir abgebildet bei Yriarte: *Rimini*, Paris 1882, S. 88, Fig. 50, mit der Unterschrift: *Triomphe de Sigismonde*. Es ist aber kein eigentlicher Triumph. Sigismondo, den Lorbeerkrantz auf dem Haupt, schreitet an der Spitze einer Anzahl von Männern die Stufen einer Art Kanzel hinauf; in dem Zuge vier Banner mit der florentinischen Lilie; dahinter Pferde, von Knappen gehalten.



ganzen Vordergrund nimmt der Wagen ein, an dessen hohem Aufsatz Embleme des Fürsten angebracht sind. Auf der obersten Stufe steht der Thron. Der König ist mit der offiziellen Friedenstracht angetan; die Linke ruht auf dem Schwertknauf, die Rechte hält den Lorbeerzweig; Panzer und Helm stehen ihm zur Seite. Das Gefolge, unter dem wohl mancher Figur ein porträthafes Aussehen verliehen zu sein scheint, ist in den Hintergrund gedrängt. Der Zeitcharakter überwiegt in der bildlichen Veranschaulichung so stark, daß man gar nicht auf den Gedanken kommen würde die Antike heraufzubeschwören, wiese nicht die Anordnung des frontal gestellten Viergespanns zwingend darauf hin, daß dem ein römisches Vorbild zugrunde gelegen haben muß. Die Art wie die Rosse paarweise angeschirrt sind, so daß in der Mitte ein freier Raum bleibt, ist dieselbe wie wir sie an Quadrigen von Rossen und Elefanten auf römischen Triumphalmedaillen finden<sup>1)</sup>. Einer solchen hat der Künstler wahrscheinlich die Anlage seines Gespanns entnommen, während der Wagen mit dem höchst reizvoll dekorierten Aufsatz eine Erfindung im Geschmack des Renaissance-Trionfo ist.

Die Triumphalmedaillen haben überhaupt in mannigfacher Weise auf die Triumphvorstellungen und Triumphbildungen der Zeit eingewirkt. Wie in der Antike so hat man auch in der Renaissance die Rückseite einer Porträtmedaille zuweilen mit einem Triumph verziert. Von dem großen Wiedererwecker der Medaillenkunst, Pisanello, besitzen wir den Entwurf für den Revers einer Medaille Alfonsos von Neapel im Codex Vallardi des Louvre; darauf ein Triumphwagen mit der Umschrift: *Triumphator et Pacificus*. Eine von ihm ausgeführte Medaille desselben Herrschers zeigt einen geflügelten Genius auf dem von vier Rossen gezogenen und von zwei Pagen geleiteten *carro trionfale*.

Im Zusammenhang mit dem Brauch, den Revers einer Medaille durch eine Triumphdarstellung auszuzeichnen, steht es nun auch zweifellos, wenn wir auf der Rückseite von gemalten Bildnissen einen Trionfo des Porträtierten wiedergegeben finden. Wir haben dafür berühmte Beispiele in den Porträts des Herzogs Federigo von Urbino und seiner Gemahlin Battista Sforza von Piero della Francesca (Abb. 21). Zwei Schimmel ziehen den vierrädrigen Triumphwagen Federigos. Er sitzt gepanzert auf einem Klappsessel; in der vorgestreckten Rechten hält er ein Zepter, auf dem linken Oberschenkel ruht sein Helm. Eine geflügelte Fama steht hinter ihm auf einer Weltkugel und hält einen Kranz über seinem Haupt, der Victoria auf den römischen Triumphatorenwagen entsprechend. Vor ihm auf der Plattform des Wagens sitzen vier Virtutes: *Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia*. Von einem

1) Als Beispiele seien genannt für Pferde: Bronzemedaille mit den Brustbildern des Elternpaares und des Sohnes der Philippi, vgl. F. Gnechi, *I Medaglioni romani*, Mailand 1912, Bd. II, Tav. 109, 4 u. 8; W. Kubitschek, *Ausgewählte röm. Medaillons der kaiserl. Münzensammlung in Wien*, 1909, Abb. 122. — Für Elefanten: Medaille des Diocletian und Maximian, Graeven, *Röm. Mitteilgn.* Bd. XXVIII, 1913, Taf. 8, Abb. 9.



20. Triumph Ferrantes von Neapel  
Handschrift im Berliner Kupferstich-Kabinett

kleinen Postament über der Deichsel lenkt ein geflügelter Putto die Rosse. Unter dem Bilde liest man den Vers:

Clarus insigni vehitur triumpho  
 Quem parem summis ducibus perhennis  
 Fama virtutum celebrat decenter  
 Sceptra tenentem.

Der ganz gleich gebaute Wagen der Fürstin hat als Gespann zwei Einhörner, deren Führer auch hier ein geflügelter Putto ist. Battista Sforza hält mit gesenktem Blick ein aufgeschlagenes Buch in beiden Händen und wird durch die begleitenden Allegorien als tugendhafte, fromme und sittsame Gattin gefeiert. Den vier Kardinaltugenden neben Federigo entsprechen hier die drei theologischen: Fides mit Kreuz und Kelch, Caritas mit dem Pelikan, von der rückwärtig sitzenden Spes ist nur ein Stück ihres Hinterkopfes sichtbar. Hinter der Herzogin stehen zwei weitere allegorische Gestalten ohne Attribute, von denen die dicht verhüllte wohl als Pudicitia zu deuten ist.

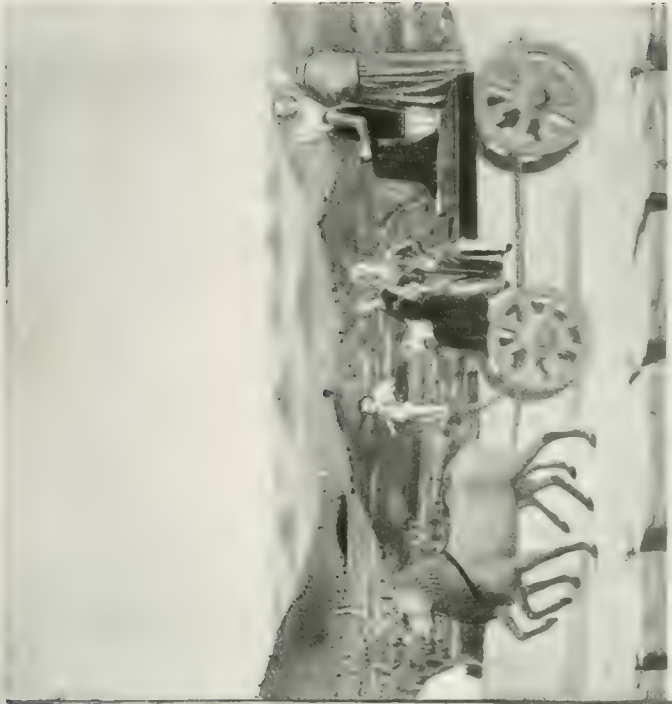
Auf beiden Gemälden fährt der Wagen auf felsigem Boden über eine Höhe, von der aus der Blick über eine weite Landschaft im Hintergrunde schweift, eine Anspielung auf das von dem Fürsten beherrschte Gebiet. Die Darstellungen sind dem halb humanistischen, halb scholastischen Vorstellungskreise des Quattrocento entsprossen. Der klassische Triumphgedanke wird mit allegorisch-kirchlichen Bildungen des Mittelalters verkuppelt, wie es auch in den festlichen Aufzügen der Zeit geschah. Ein neuer Gedanke ist es, daß die Frau mit den sie auszeichnenden Eigenschaften an dem Triumph des Mannes teilnimmt. Dadurch wird das ethisch-christliche Element, das hier hineinspielt, verstärkt. Mit Ausnahme der Rosse des herzoglichen Wagens, die mehr oder weniger unmittelbar auf ein römisches Muster zurückgehen, macht sich keine weitere Abhängigkeit von der Antike bemerkbar. Wie weit entfernt sich Pieros Ruhmesgöttin von dem Formideal einer antiken Victoria! Er hat den rezipierten Stoff in seine Formenwelt umgedacht, aus der heraus eine Vision von starker persönlicher Anschauungskraft geboren wurde. Das etwas steife und schwerfällige, aber im höchsten Sinne monumentale Wesen, das seiner Kunst eigen ist, verleugnet sich auch nicht in der miniaturartigen, farbig höchst reizvollen Ausarbeitung der kleinen Trionfi, deren fein abgewogene dekorative Haltung nicht ihr geringstes Verdienst ist. Diesem fürstlichen Elogium kann eine innere künstlerische Berechtigung nicht bestritten werden.

Federigo von Montefeltre ist wohl einer der am reichsten mit Triumphehren bedachten italienischen Fürsten. Wir hörten schon, wie sein Sieg über Volterra in Florenz durch einen Triumph gefeiert wurde. Sein Hofmaler, Giovanni Santi, läßt ihn in seiner der Regierung und den Taten des Herzogs gewidmeten Reimchronik in einem allegorischen Triumphzug auftreten, geführt von Pallas und Apollo, während Fama in einer Wolke über





CLARVS INSIGNI VEHIT VR TRIVMPIO •  
 QVEM PAREM SVNMIS DVICIBVS PERHENNIS •  
 FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •  
 SCEPTRA TENENTEM •



QVE MODVM FELIX TENIT SVGNDOIS •  
 CONIVGIS MAGNI DECORATA REVM •  
 LA DE GESTARVM VCLITAT PER ORA •  
 CVNCTA VIRORVM •

21. Piero della Francesca, Trionfo Federigo von Urbino und seiner Gemahlin

Florenz, Uffizien

ihm schwebt<sup>1)</sup>. Und noch nach seinem Tode ließ sein Sohn, Herzog Guidobaldo, vor seinen und seiner Gemahlin Augen die festliche Aufführung eines Trionfo seines Vaters veranstalten. Er saß auf dem von zwei Kentauren gezogenen Triumphwagen im Verein mit den Helden des Altertums, Scipio und Caesar, etwas unterhalb eine Sibylle, höher ein Engel mit einem Palmzweig<sup>2)</sup>.

Hatte Papst Julius II., wie wir wissen, sich als Schlachtensieger durch einen wirklichen Triumphzug feiern lassen, so kann es nun nicht mehr überraschen, wenn wir auch im Bilde dem Papst als Triumphator all' antica begegnen (Abb. 22). In einer Handschrift der Vaticana, die Lobgedichte auf Julius II. und seinen Nepoten Francesco Maria della Rovere enthält von einem gewissen Michael Nagonius, findet sich eine künstlerisch wenig bedeutsame Miniatur, die den Papst in solchem Aufzug vorführt<sup>3)</sup>. Vor den zweirädrigen Wagen sind vier Rosse geschirrt, die wie bei den Montefeltre-Porträts und auch sonst öfter von einem geflügelten Putto kutschiert werden. Die Tiara auf dem Haupt, in der Linken den berüchtigten Stock, sitzt der Papst auf dem glatten Verdeck des Wagens und streckt den rechten Arm gegen den Himmel aus, an dem eine Erscheinung sichtbar wird: wie eine weibliche Gestalt mit bittend gefalteten Händen aus Wolken auftaucht, von der ein Strahlenbündel niederfährt und ein Spruchband ausgeht mit den Worten: Hierusalem miserere tue. Der Text (Buch 1, fol. 10) belehrt uns, daß die Figur Jerusalem vorstellen soll; denn hier tritt die Personifikation dieser Stadt trauernd und klagend auf und beginnt mit den Worten des Spruchbandes den Papst anzureden. Das Gedicht fordert zu einem Kreuzzug auf. Neben dem Papst steht gerüstet sein Nepot, der gleichfalls auf das Zeichen hinweist, hinter seinem Sessel ein Kardinal und ein Mann in Amtstracht. Ein Gefolge von Weltlichen und Kriegern begleitet den Wagen. Im Vordergrund trägt ein Gerüsteter das päpstliche Banner. Gefangene mit auf

1) Holtzinger, Ausgabe von Santis Reimchronik S. 10, Vers 24 ff. Ähnlich wird in einem zu Ehren der Medici von einem ihrer Anhänger, dem Notar Bastiano Foresi, verfaßten Epos, das den Titel trägt: „Trionfo delle Virtù“, Cosimo der Alte als Triumphator eingeführt. In das von allegorischem Schwulst starrende und von keinem poetischen Hauch berührte Machwerk ist ein Trionfo Cosimos eingeflochten, wo er, wenn auch nur ein zu fürstlicher Stellung gelangter florentinischer Herrscherr, nach dem antiken Ritus auf einem Wagen erscheint, als Überwinder der Laster:

Sopra un carro da quattro officiali  
tirato, in dignità tanto mirabile,  
che la memoria in giù convien si caer  
nè l'intellecto gli saria durabile.

Dem Triumphwagen folgen in langer Reihe gebunden und besiegt die Laster. — Bastiano Foresi, *Il Trionfo di Cosimo de' Medici*, frammento di un poema inedito del secolo XV. Ancona, Morelli, Tip. Sarzani 1885.

2) Nach einem Brief von Benedetto Capilupio an Marchese Federigo Gonzaga. *Bombe: Die Kunst am Hofe Federigos*. Monatsh. f. Kunstwiss. 1912, S. 469.

3) Zuerst veröffentlicht bei Steinmann: *Die Sixtinische Kapelle*, Bd. II, S. 18.

dem Rücken gefesselten Händen werden mitgeführt. Unter dem Bilde steht das Distichon:

Hierusalem Syonque Tuus Pater Ecce Triumphat  
Julius Expulsis Hostibus Atque NEPOS.

Das Bild feiert den Papst also als siegreichen Kriegsherrn mit den Attributen des weltlichen Trionfo. Auch das Blatt, das den Titel trägt, ist in reichem Miniaturschmuck als Ehrendenkmal des Papstes ausgestaltet (Abb. 23). In das Rankenwerk der Randbordüre sind Waffentrophäen verflochten und von Eichenkränzen umschlossene Medaillons von Mitgliedern der Familie Rovere, nach Art römischer Kaisermedaillen angelegt, in größerem Format in der Mitte des unteren Randes das Bildnis des Papstes mit der Umschrift: Triumphus Pontificum Jul. P P II.

Dieselbe Triumphstimmung klingt uns aus dem langen Widmungsschreiben des Opus entgegen, das für die Art, wie man den Papst ganz wie einen antiken Imperator behandeln zu können meint, ungemein bezeichnend ist. Seine Kriegstaten werden mit tönenden Worten und dem ganzen Aufgebot höfischer Idolatrie in den Himmel gehoben, der Fall und die Befreiung Bolognas gefeiert, der Ruhm des waffengewaltigen Papstes in immer neuen Phrasen verkündet<sup>1)</sup>.

In Mantua, wo wir der bedeutsamsten Rekonstruktion des antiken Triumphes — von der Hand Mantegnas — begegneten, ist auch einer der umfanglichsten Fürsten-Trionfi, gleichfalls in der Gestalt eines figurenreichen Wandgemäldes und als Gegenstück zu jenem gedacht, entstanden. Im Auftrage des Herzogs Federigo Gonzaga malte Lorenzo Costa im Jahre 1522 einen Triumphzug dieses Fürsten auf einem ausgedehnten Breitbilde, das ursprünglich an der Schmalwand des Saales im Palazzo von San Sebastiano in Mantua hing, an dessen Langseiten der Triumph Caesars angebracht war (Abb. 24). Emil Schaeffer<sup>2)</sup> ist die Veröffentlichung und richtige Deutung des mehr inhaltlich als künstlerisch interessanten Gemäldes (beim Fürsten Clary-Aldringen im Schlosse zu Teplitz), zu verdanken, auf dessen ausführliche Beschreibung hier verwiesen sei. Es galt einer Verherrlichung für die siegreiche Teilnahme des Herzogs an der Schlacht von Pavia gegen die Franzosen.

1) Das Widmungsschreiben beginnt: Dum mecum cogitarem Beatissime pater, quid tibi velut alteri Julio augusto pio foelici maximo et semper invicto maius dari posset quam ipsa gloria laus et aeternitas, libenter hoc monumentum tuo numini sanctissimo prestiti, et quantum ipse potui de tuarum rerum gestarum gerendarumque memoria, de tua inclyta et divinitus quodommodo coronatione, de potentia, de futura Hierusalem et Syon per te patrem fidelissimum et christiane securitatis principem redemptione et de tante auctoritatis amplitudine scripsi, ut legendo posteri de tuis virtutibus sanctissimis imperatoriisque obstupescant. Non id quod virtute et iustis armis in hostes viriliter gesisti pretermisi; non alias bellicosissimas nationes, quas tu divino marte calcabis silentio preterivi; non insignes tui victorias triumphosque maximos.

2) Von Bildern und Menschen der Renaissance, Berlin 1914, S. 125 ff. Ich verdanke Dr. Schaeffer auch die photographische Vorlage für die Abbildung.





22. Triumph Papst Julius' II.

Handschrift des Nagonius, Vatikanische Bibliothek

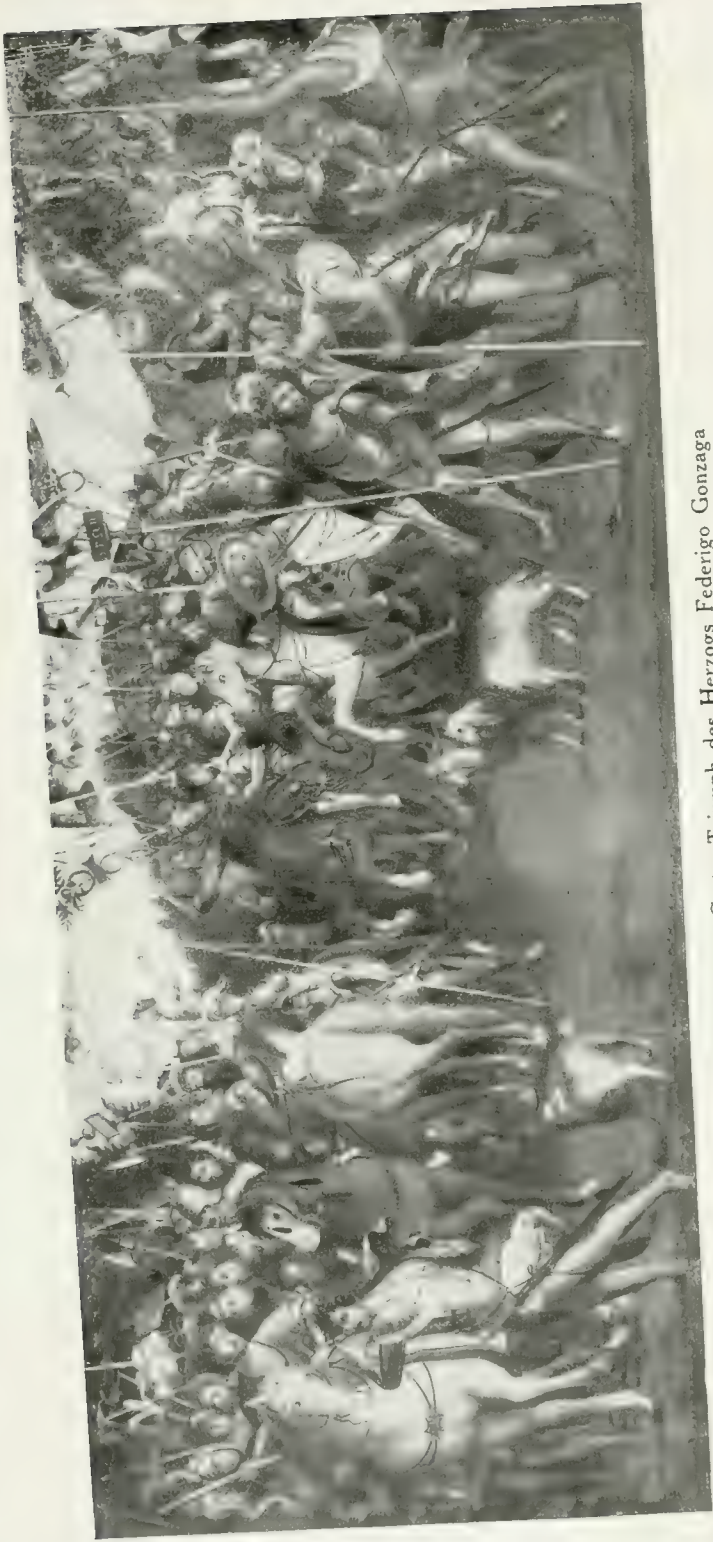




Der Zug unterscheidet sich darin wesentlich von den üblichen Triumphdarstellungen, daß das Wagengepränge gänzlich fehlt. Zu Roß, das Zepter in der Rechten hoch haltend, sehen wir Federigo an der Spitze seiner Scharen. Daß er die Hauptperson ist, wird in allzu drastischer und wenig geschmackvoller Weise noch dadurch angedeutet, daß ein Krieger zu Fuß den Beschauer auf ihn weist. Im Halbkreis dehnt sich der Zug um die freie Mitte des Gemäldes, so daß rechts und links die Figuren den vorderen Bildrand berühren. Hofleute und dichtgedrängte Kriegerscharen zu Fuß und zu Roß, darunter zahlreiche Banner- und Standartenträger und Musikanten folgen dem Anführer. Auf der rechten Seite sieht man, wie eine reich gekleidete Frau, die einen Affen auf dem Schoße hält, mitgeführt und von Soldaten verhöhnt wird. Schaeffer deutet sie als Personifikation des überwundenen Frankreich, wobei der Affe — nach Analogie einer auch sonst vorkommenden Anwendung — als Symbol des Hochmuts aufzufassen sei. Der freie Raum in der Mitte, um den sich der ganze Zug gruppiert, wird nur von zwei Tieren eingenommen, einem Lamm und einer Ziege. Daß diesen an so hervorragender Stelle im Zentrum stehenden Tieren eine besondere Bedeutung zukommen müsse, ist Schaeffer gewiß zuzugeben, der, da das weibliche Lamm und die Ziege als Symbole für die *Vita activa* und *contemplativa* nachzuweisen sind, hierin eine Anspielung auf die Tugenden des triumphierenden Herrschers sieht, eine Vorstellung, die uns bei der Besprechung des Julius-Denkmal von Michelangelo noch weiter beschäftigen wird. Das Kostüm der Figuren ist halb Wirklichkeit, halb Fest- und Theaterpomp. Daß ein Triumphzug *all' antica* beabsichtigt ist, wird durch die Nachbildungen römischer Rüstungen und Feldzeichen angedeutet. Welch ein Abstand aber zwischen diesem haltlosen, mit schwankenden unproportionierten Gestalten vollgestopften Gemälde des greisenhaften Costa und Mantegnas streng gebautem, weise durchdachtem und hochgestimmtem Zyklus! Wie schwächlich wirkt jener gesammelten Kraft gegenüber das hier schon im Anschluß an cinquecentistische Vorbilder sich äußernde idealisierende Bestreben des noch mit einem Fuß im vorhergehenden Jahrhundert stehenden Ferraresen, durch schwungvoll bewegte, aber ausdruckslose Haltungen einer heroischen Wirkung zu dienen. Darin nähert er sich der Auffassung der Raffael-Schule und dem bald nach ihm in Mantua in Tätigkeit tretenden Giulio Romano. Ein Mittelding zwischen quattrocentistischem und cinquecentistischem Empfinden, haftet dem Triumph des Federigo Gonzaga eine zwitterhafte Stillosigkeit an.

Als Mantua durch Giulio Romano zu einer Hochburg des römischen Klassizismus wurde, beauftragte ihn Herzog Federigo, der sich selbst als Triumphator neben dem Bilde des triumphierenden Caesar vorführen ließ, auch dem Kaiser Sigismund, der seinen Vorfahren Giovanfrancesco Gonzaga im Jahre 1433 zum Markgrafen von Mantua ernannt hatte, ein Ehrengedächtnis in Gestalt eines Triumphes zu errichten. Es ist ein Reliefstreifen im Palazzo del Tè, der nach Entwürfen Giulios von Primaticcio und dem





24. Lorenzo Costa, Triumph des Herzogs Federigo Gonzaga  
Teplitz, Furst Clary-Aldringen



25. Giovanni Bologna, Triumph des Großherzogs Cosimo I.  
Relief am Reiterdenkmal in Florenz

Mantuaner Giovanni Bastista in Stucco ausgeführt wurde<sup>1)</sup>. Wie auf dem Gemälde Costas fehlt auch hier der Wagen, ist der Triumphator zu Pferde dargestellt. Im übrigen aber geht dieses Werk seine eigenen Wege. Bis in die Einzelheiten tritt eine starke formale Abhängigkeit von der römischen Antike zutage. Der reitende Kaiser, ein Zepter in der Hand, das Haupt mit einem Kranz bedeckt, ist ganz wie ein römischer Imperator aufgefaßt. Likatoren zu Fuß und zu Pferde schreiten ihm voran. Das Kriegsvolk ist in engem Anschluß an die Reliefs der Trajanssäule gegeben. In der Mitte des Zuges sieht man einen Triumphbogen, vielleicht eine Anspielung auf den, der seinerzeit Sigismund zu Ehren in Mantua errichtet worden war. Stieße man nicht an einzelnen Stellen auf das kaiserliche Wappen, man könnte nicht erraten, auf wen sich das Ganze bezöge — so völlig geht die Behandlungsweise mit der von Giulio bei den Zügen antiker Triumphatoren angewandten zusammen. Man weiß jetzt nichts Besseres, als den römisch-deutschen Kaiser mit einem ganz altrömisch gefärbten Trionfo zu begnaden.

Als offizielle Glorifikation hoher Herren bleibt der Triumph ein stehendes Motiv in dem Bildervorrat der Renaissancekultur. Am Ausgang des Cinquecento treffen wir an dem Sockel des Reitermonuments Cosimos I. auf Piazza della Signoria in Florenz ein Bronzerelief, das einen Trionfo des Großherzogs darstellt — ein erst nach seinem Tode von einem der Nach-

1) Dollmayr, Giulio Romano und das klassische Altertum, Jahrb. der kunsthistor. Slgn. des Allerh. Kaiserh., 1901, Bd. XXII, S. 190 ff. Der Triumph ist nachgebildet in Stichen von P. S. Bartoli und Antonio Stella.

folger bestelltes Werk des Giambologna (Abb. 25). Die verschiedensten Elemente: dem Zeitcharakter Entsprechendes, Antikes, Symbolisches sind durcheinander gemengt und in ein Ganzes zusammengefaßt, das sich zu keiner geschlossenen Einheit fügen will. Als Haupt- und Mittelstück der von vier Rossen gezogene Wagen mit dem Triumphator, Waffentrophäen zu seinen Füßen; neben den Rädern zwei nackte Gefesselte in der bekannten Haltung, andere Gefangene folgen; Reiter und Fußtruppen geleiten den Wagen; am Stadttor erwarten Gruppen in bürgerlicher Tracht den Zug; ganz im Vordergrund ein alter Bettler, der den Sieger um ein Almosen anfleht; in den Ecken am Boden hingelagert Personifikationen der Florentia und des Arno. Die Einbeziehung der beiden Stadtgenien in den im übrigen als real fingierten Triumphzug ist ein Motiv, das auf den Barock hinweist, der sich ja dann bei glorifizierenden Darstellungen in einer Überladung mit symbolischen und allegorischen Zutaten gefällt. In der für die Epoche bezeichnenden Verbindung von manieristischem Pathos und nüchternem Realismus erweist sich das Relief künstlerisch als eine wenig erquickliche Leistung.

Nur beiläufig sei daran erinnert, wie bei fürstlichen Denkmälern — auch in späterer Zeit — einzelne Motive aus der Triumphal-Zeremonie zur Verherrlichung des Dargestellten angebracht werden. So treffen wir die Gefesselten (Sklaven) an den Sockeln der Monumente Großherzog Ferdinands I. von Pietro Tacca in Livorno und des Großen Kurfürsten von Schlüter in Berlin.

Ein höchst merkwürdiger Fall ist uns schließlich bekannt, wo nicht eine Persönlichkeit, sondern das Familienwappen zum Gegenstand eines Trionfo gemacht worden ist (Abb. 26). An dem Palazzo Doria in Genua befindet sich



26. Trionfo des Doria-Wappens  
Genua, Palazzo Doria



über dem Türsturz des Eingangs von Via David Chiossone ein Relief: ein von zwei Kentauren gezogener Carro trionfale, der in der Mitte das Geschlechtswappen der Doria trägt; zwei Krieger halten es, von denen der linke mit dem Siegerkranz über dem Helm den Besteller, Giacomo Doria, wiedergibt, der sich 1522 bei dem Kampf um Rhodus auszeichnete; geflügelte Putten begleiten den Wagen, dem zwei Gerüstete zu Fuß folgen. Das Werk, das von dem Bildhauer Pace Gaggini herrühren soll<sup>1)</sup>, feiert also den Stamm durch das triumphierende Wappen, dem die Persönlichkeit des Siegers und Auftraggebers nur als sekundäre Begleitfigur beigegeben ist. Durch die Art der Aufmachung erscheint die Darstellung in das Bereich des Mythologisch-Fabelhaften gerückt und mag uns so zu den ganz im Phantastischen sich abspielenden Triumphen überleiten.

### 3. Legendarische, mythologische, allegorische Trionfi

#### a. Alttestamentliches

Parallel den literarischen Beschreibungen und szenischen Aufführungen von Trionfi, deren Stoff den verschiedensten mythologischen, legendarischen, allegorischen Gebieten entnommen war, gehen zahllose bildliche Darstellungen, die aus denselben Quellen schöpfen. Unsern Streifzug durch diese Region, der bei der Fülle des Materials nur ein flüchtiger sein und an den markanten Punkten verweilen kann, wollen wir mit dem alttestamentlichen Bilderkreis eröffnen.

In derselben Weise wie die antiken Feldherren und Imperatoren und die modernen Fürsten hat die Kunst Figuren des Alten Testaments zum Gegenstand von Trionfi gemacht. Es sei darin erinnert, wie das bekannte und viel angewandte ikonographische Schema des Mittelalters, die neuf Preux, drei Hauptgestalten des Judentums mit antiken Heroen und nordischen Paladinen in einer Bilderreihe zusammenstellte und dadurch das Heldentum der verschiedenen Weltzeitalter symbolisierte, wie sich daraus in Italien erweiterte Zyklen von „Uomini famosi“ entwickelten. Einer Heroisierung jüdischer Gestalten, wie sie die Renaissance allgemein durchführte, war dadurch vorgearbeitet. So wurde denn auch zwanglos das Darstellungsschema des Trionfo auf diesen Kreis übertragen und, verblaßt wie nun einmal der eigentliche antike Triumphgedanke war, nicht nur für die siegreichen Streiter, sondern auch für andere Figuren des Judentums angewandt.

Besonders gern machte man David zum Gegenstand eines Trionfo, wofür uns wieder die Cassonemalerei Anhaltspunkte bietet. War er ja doch auch allgemein einer der Lieblingshelden der Renaissance und als Einzelgestalt in heroischer Nacktheit ein bevorzugtes Motiv für die Plastik, an dem sich Künstler wie Donatello, Verrocchio, Michelangelo versuchten. Bei ihm ließ sich das Triumphgepränge hinreichend durch die Erzählung der

1) Vgl. Luigi Augusto Cervetto, I Gaggini da Bissone, Mailand 1903, S. 88.



27. Pesellino, Triumph Davids  
Lockinge House, England



30. Trionfo der Königin von Saba  
London, Earl of Crawford



28. Raffael, Triumph Davids  
Vatikan, Loggien

Bibel rechtfertigen, die von seiner feierlichen Einholung nach dem Siege über die Philister berichtet: Saul hat Tausende geschlagen, David aber Zehntausende. Dieser Trionfo hatte auch in den festlichen Aufzügen seinen Platz. Er tritt noch im Jahre 1549 innerhalb der Prozession des Johannesfestes in Florenz auf, ausgestattet durch die Bruderschaft des Erzengels Raffael<sup>1)</sup>. Auf den Bildern finden wir entweder David allein auf dem Carro im Zuge oder im Verein mit König Saul, der auf einem zweiten Wagen fährt.

Als glänzendes Prunkstück mit novellistischer Erzählerfreude breit ausgemalt ist Pesellino's Triumph von David und Saul, zugleich eins der künstlerisch vollendetsten Cassonebilder des Quattrocento (Abb. 27). Da der Gegenstand in meinem Buch über Pesellino ausführlich behandelt ist, so brauche ich nur auf die dortige Beschreibung zu verweisen. Der mit einem Sinn für anmutige Formen so reich ausgestattete Künstler hat den Vorgang in derselben Weise, wie es gleichzeitig mit den antiken Triumphen geschah, in seine Zeit transponiert und mit einem romantisch-märchenhaften Geist umkleidet. Die Verbindung mit der Gegenwart wird hier noch besonders dadurch nahe gerückt, daß vor dem Zuge am rechten Bildende die Begegnung

1) D'Ancona, Origini del Teatro italiano I<sup>2</sup>, S. 245.





## 29. Trionfo Josefs

Florentinische Weltchronik, London, British Museum

des Paares, für das die Brautruhe bestimmt war, in dem hochzeitlichen Aufzug von erlesener Pracht angegliedert ist. Ein hochgestimmtes Werk, das uns so recht empfinden läßt, welch eine Fülle künstlerischer Inspiration und lebensfroher Ausdrucksmöglichkeit ein derartiger Stoff für die Frührenaissance in ihren glücklichsten Stunden hergab<sup>1)</sup>.

Wie der antike so erscheint auch der jüdische Trionfo im 16. Jahrhundert in klassischem Gewande. In Raffaels Vatikanischem Loggienbild, dessen Ausführung Pierino del Vaga zufiel, triumphiert nicht wie sonst der junge Philistersieger, sondern der alte König (Abb. 28). Die Krone auf dem Haupt, in der Rechten die Zither, steht er als Herrscher und Psalmist auf dem an den Wagen des Titusbogens erinnernden Gefährt, dem ein Gefangener mit gefesselten Händen in der von römischen Denkmälern bekannten Barbarentracht vorausschreitet. Eine dicht gedrängte Schar von Kriegeren, einige mit Trophäen und Bannern, bildet das Gefolge. Man kann sich jetzt kein Triumphschauspiel mehr anders als in formaler Anlehnung an römische Muster vorstellen.

Der Triumph Josefs ist uns in ein paar Beispielen erhalten. Einen stofflichen Anhaltspunkt für die Darstellung bot gewiß die Stelle der Genesis (Kap. 41), wo es heißt: „Und (Pharao) ließ ihn auf seinem andern Wagen fahren, und ließ vor ihm her ausrufen: Das ist des Landes Vater. Und

1) Andere Cassonebilder mit demselben Triumph: David allein: Siena, Akademie N. 217 (Schubring 462); David und Saul: Florenz, Villa Castello (Schubring 190, Taf. XL), Richmond, Slg. Cook (Schubring 335).

setzte ihn über ganz Ägyptenland.“ Eine Federzeichnung in der fälschlich Maso Finiguerra zugeschriebenen Bilderchronik des British Museum<sup>1)</sup>, die einen so tiefen Einblick in die Auffassungen und Gepflogenheiten um die Mitte des Quattrocento gewährt, bietet nichts weiter als einen Wagen mit dem triumphierenden Joseph (Abb. 29). Er hat eine Krone auf dem Haupt, hält in der Rechten ein Zepter, in der Linken einen Lorbeerzweig. Sein mit Rankenwerk reich geschmückter Thronessel, der auf Löwenfüßen ruht und dessen Armlehnen in der Form von Delphinen gebildet sind, zeigt in seiner dekorativen Anlage enge Verwandtschaft mit dem Thron auf dem Cassonebild des Scipionischen Triumphes (Abb. 5). Die auf einem üppig verzierten Untersatz ruhende Plattform des vierrädrigen Wagens ist indessen hier rund und trägt vor und hinter Joseph zwei Vasen, von denen die eine die sieben fetten, die andere die sieben mageren Ähren enthält. Auch die beiden nackten Putten, die auf den Pferden sitzen, haben an den Spitzen der Standarten, die sie tragen, die Ähren-Embleme. Die Ornamentik schwankt zwischen den Formen eines spätgotischen üppigen Rankenwerks und der Frührenaissance. Man hat hier unmittelbar den Eindruck, den Entwurf für die Gruppe eines Festzugs vor sich zu haben. — In ganz ähnlicher Weise begegnet uns ein triumphierender Joseph auf einem Cassonebild mit verschiedenen Darstellungen seiner Geschichte (Paris, Sammlung Wildenstein<sup>2)</sup>). Auch hier fährt er mit dem Zepter im Arm, auf einem Thronessel sitzend, allein ohne Begleitung in der Mitte des Gemäldes auf dem Carro trionfale.

Und nun muß hier auch noch der schönen heidnischen Freundin König Salomos, der Königin von Saba, gedacht werden, deren Abenteuer die Fabulierlust quattrocentistischer Maler in demselben Maße anregten wie die Erzählungen von David, Joseph und anderen alttestamentlichen Figuren, und deren Zug ins jüdische Land sie mit der uns nun zur Genüge bekannten Begriffsübertragung in einen Trionfo verwandelt haben. Auf zwei florentinische Truhenbilder (London, Earl of Crawford) wollen wir die Aufmerksamkeit lenken, die den Vorgängen zwischen Salomo und der morgenländischen Fürstin gewidmet sind<sup>3)</sup>. Das eine ist ganz ausgefüllt von dem triumphalen Einzug der Königin, die auf einem prächtigen Baldachinwagen fährt, eskortiert von einem reichen Gefolge von Herren und Damen zu Fuß und zu Roß (Abb. 30); auf dem andern als Hauptszene die Begegnung mit Salomo in Jerusalem, während links der abgezäumte Prunkwagen mit dem Gefolge hält. Der aufgebotene Apparat stimmt mit den gleichartigen Zeremonien in der uns bekannten Gruppe von Trionfi aus der Mitte des Quattrocento überein. Und auch dieser Trionfo ist uns als Stoff eines szenisch dargestellten Aufzugs überliefert. Bei den schon erwähnten Feierlichkeiten zur

1) Sidney Colvin, *A Florentine Picture Chronicle*, London 1898.

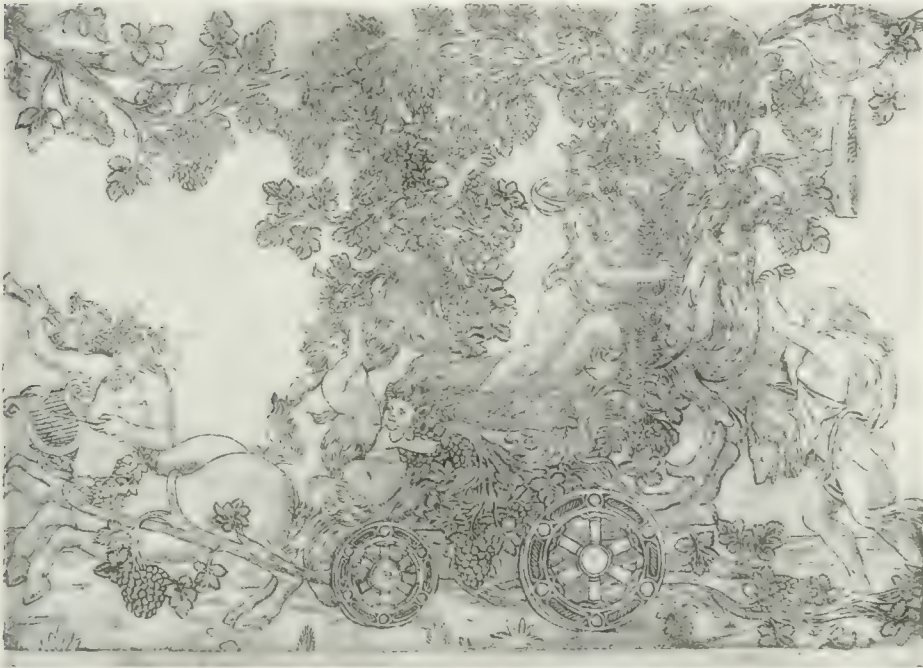
2) Schubring Nr. 354, Taf. LXXIX.

3) Schubring Nr. 196, 197, Taf. XLII.

Hochzeit von Costanzo Sforza und Camilla von Aragon zu Pesaro im Jahre 1475 führte die Judenschaft der Stadt im Saal des Schlosses den Zug der Königin von Saba auf, wie sie dem König Salomo Geschenke darbringt, mit Elefanten und einem großen Gefolge, während ein Mann in türkischer Tracht einen begleitenden Text sprach<sup>1)</sup>.

#### b. Klassisch-mythologische und allegorische Trionfi.

Für Triumphe mythologischer Gestalten des klassischen Altertums bot die Antike selbst schon in Sarkophagreliefs und anderen Gegenständen der



31. Trionfo des Bacchus und der Ariadne  
Florentinischer Kupferstich

Kleinkunst genügend Vorbilder, die von der Renaissance ausgiebig benutzt wurden. Diese Gattung von Trionfi ist auch erst in Aufnahme gekommen, als man zu einem formalen Anschluß an die Antike herangereift war.

An erster Stelle ist hier Bacchus zu nennen, der entweder allein oder im Verein mit Ariadne auf dem Wagen fahrend zur Darstellung gebracht wird. Wurde doch auch, wie wir schon erwähnt haben, nach einer antiken Überlieferung der Gott Dionysos als der mythische Erfinder des Triumphes angesehen. Einen antiken Cameo benutzte Donatello als Vorbild für sein

1) Tabarrini, Descrizione del convito e delle feste etc. S. 39f.



Tondo mit dem Triumph des Bacchus und der Ariadne im Hof des Palazzo Riccardi. Das Paar sitzt Arm in Arm auf einem zweirädrigen Wagen, der von zwei Genien gezogen und von dem Amorknaben gelenkt wird, während ein Amorino ein Rad schiebt. Durch ein Sarkophagrelief wurde vermutlich der Botticelleske Kupferstich (Pass. V, p. 44, Nr. 104)<sup>1)</sup> inspiriert, der beide — ähnlich umschlungen wie bei Donatello — auf einem von zwei Kentauren gezogenen, mit üppigem Weinlaub verzierten Wagen, auf dem Satyrn ihr Wesen treiben, zeigt (Abb. 31), während das Ergänzungsstück den bacchischen Zug, Mänaden und einen flötenblasenden Satyr, der dem Gefährt voraneilend gedacht ist, wiedergibt. Denselben Vorgang mit einem Pantherwagen malte Giulio Romano an eine Wand der Grotta des Palazzo del Tè — gleichfalls im Anschluß an ein Sarkophagrelief<sup>2)</sup>. Auch die Cassonemalerei hat sich natürlich den den erotischen Neigungen der Zeit höchst sympathischen Stoff nicht entgehen lassen<sup>3)</sup>. — Mit dem aus der Antike geschöpften und durch die Renaissance erschlossenen Apparat arbeitete noch Annibale Carracci, als er zum Mittelstück seiner Deckendekoration in der Galleria Farnese den Trionfo des Bacchus und der Ariadne nahm. Hier fahren beide nebeneinander auf zwei Wagen, der des Bacchus von zwei Panthern, der der Ariadne von zwei Ziegenböcken gezogen; ein reiches, lebhaft bewegtes bacchisches Gefolge, geführt von dem trunkenen Silen auf einem Esel, begleitet das Paar. Ganz bewußt ist auf die Vorbilder der Antike und der römischen Hochrenaissance zurückgegriffen. In Anlage und Auffassung erinnert das Fresko noch an die manieristische Klassik Giulio Romanos — erst Rubens hat ein derartiges Thema ganz im Gefühl und im Stil des Barock umgearbeitet.

Die Frührenaissance hat auch die gleichfalls dem antiken Formenvorrat entlehnten Eros- oder Putti-Triumphe eingeführt. Das beliebte hellenistische Motiv wird in verschiedener Weise variiert und hat öfter einen humoristischen Beigeschmack. Die Beschäftigungen Erwachsener werden in dem Treiben der Kinder travestiert (z. B. auf dem Niello der Wiener Albertina, Pass. 664). Auf dem als Zierstück eines Behälters gedachten Florentiner Quattrocento-Stich, Triumph des Feuers<sup>4)</sup>, der auf dem Carro trionfale einen feuerspeienden Aufbau zeigt, ist das ganze zahlreiche Personal mit Putten bestritten. Wie in diesen Fällen so wurde das Motiv überhaupt gern als dekorative Füllung ausgenutzt. Eins der bekanntesten Beispiele aus der monumentalen Kunst ist der kleine Puttentriumph

1) Abgebildet in den Veröffentlichungen der Internat. Chalkographischen Gesellschaft, 1890, Nr. 4.

2) Dollmayr, Giulio Romano und das klassische Altertum, Jahrb. der Kunstslg. des Allerh. Kaiserh., Bd. XII, S. 188.

3) Vgl. Schubring Nr. 382, Taf. LXXXIX; Nr. 518, Taf. CXX.

4) Bartsch, Bd. XIII, p. 150, N. 22. Pass. V, p. 38, N. 89. Abb. in der X. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Florentiner Zierstücke, herausg. von Kristeller, 1909, N. 25.

an dem Helm Goliaths zu Füßen von Donatellos Bronzedavid im Bargello, wo das heitere Treiben in Kontrast steht zu dem todesstarrten Haupt des Erschlagenen; — wie ja auch an den Kanzeln Donatellos in San Lorenzo die Puttenfriese ganz im Geschmack der Frührenaissance ein Gegengewicht bilden gegen die düstere Stimmung des sich darunter abspielenden Passionsdramas.

Es ist nun aber nicht unsere Absicht, eine auch nur annähernd vollständige Übersicht all der Figuren der klassischen Mythologie zu geben, die von einer humanistisch belasteten Phantasie auf den Carro trionfale gesetzt wurden. Zu

welchen abstrusen Konstruktionen es dabei manchmal kam, mag ein Beispiel veranschaulichen. Unter den Illustrationen jenes berühmten archäologisch-romanischen Buches, der *Hypnerotomachia Poliphili* (Venedig 1499), sieht man auf den Holzschnitten, welche die Macht der Liebe veranschaulichen sollen, Europa mit dem



32. Raffael, Triumph der Galathea  
Rom, Farnesina

Stier, Ledaden Schwan im Schoß, Danae den Goldregen empfangend, hoch zu Wagen, von zahlreichem Gefolge geleitet, einherfahren. Unserer Zeit würde die Intimität dieser Situationen nicht gerade einer solchen öffentlichen Schaustellung angemessen erscheinen. Aber damals war man ja gewohnt, bei den festlichen Umzügen mythologische Szenen allerart auf den carri aufgebaut zu sehen, und unter den in Florenz gezeigten Trionfi, zu denen uns die Texte überliefert sind, treffen wir auch solche von klassischen Liebespaaren, Paris und Helena, Bacchus und Ariadne (Verfasser Lorenzo il Magnifico)<sup>1)</sup>,

1) Vgl. die Ausgabe: *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate etc.*

wie man überhaupt bei derartigen Vorführungen einer erotischen Phantasie gern die Zügel schießen ließ.

Endlich wäre noch kurz auf die Trionfi der Seegottheiten zu verweisen, die auch schon in der Antike vorgebildet waren. Ein florentinisches Cassonebild des Louvre (Schubring Nr. 379, Taf. LXXXIX) gibt den Brautzug der Thetis in dieser Form. Das berühmteste Beispiel ist Raffaels Galathea-Fresko in der Farnesina (Abb. 32). Dem konstruktiven Materialismus des Quattrocento entwachsen ist der Zug der Meergöttin mit ihrer Begleitung von Tritonen, Nereiden und Amoretten aus einem einer idealen Sphäre angehörenden formalen Gefühl heraus geschaffen. Die Antike ist nicht nachgetastet, sondern aus dem gleichen Harmoniebewußtsein nachempfunden. Eine enthusiastische Stimmung liegt über der ganzen Szene und über dem Ausdruck der Gesichter. Idee und Gestaltungsvermögen sind völlig konform, so wie die Hochrenaissance in der glücklichsten Stunde ihrer kurzen Blütezeit ein solches Thema angefaßt wissen wollte. —

Zwischen den allegorischen und den mythologischen Trionfi läßt sich keine scharfe Trennungslinie ziehen. Antike Figuren treten vielfach in allegorischem Sinn auf. Ob etwa Venus oder Amor in der eigentlichen Bedeutung als antike Götter oder als Allegorien der Liebe zu fassen sind, das hängt von dem Zusammenhang ab, in dem sie erscheinen. Zu diesen Gestalten treten die traditionellen mittelalterlich-scholastischen Personifikationen.

Unter dem Bilde antiker Götter waren die Planeten aus dem Altertum überliefert und wurden von der Renaissance mit einem besonderen Wohlgefallen in ihren Darstellungskreis aufgenommen. Planetenspiele waren ein beliebter Gegenstand bei festlichen Darbietungen. Bei der öfter erwähnten Hochzeit von Costanzo Sforza und Camilla d'Aragona in Pesaro erschienen auch die sieben Planeten vor dem fürstlichen Paar und rezitierten Verse, die sich auf die Eigenschaften und Mythen der Götter bezogen, die sie repräsentierten. Lorenzo il Magnifico dichtete ein Carmen zu dem von ihm veranstalteten Trionfo der Planeten. Und noch bei den Hochzeitsfeierlichkeiten für Don Francesco, den Sohn des Großherzogs Cosimo I., und der österreichischen Erzherzogin in Florenz, die uns Vasari beschrieben hat, traten die Planetengottheiten auf.

So sehen wir denn auch in dem Freskenzyklus des Palazzo Schifanoja, jenem Hauptwerk der ferraresischen Schule des Quattrocento, Götter als Schutzpatrone von Sternbildern triumphieren<sup>1)</sup>. Und diese Irdisches und Kosmisches umfassende, auf alte astrologische Vorstellungen zurückgehende, das höfische Leben des Herzogs Borso mit dem Lauf und den Wirkungen der Gestirne verknüpfende Folge stellt den figürlichen und szenischen Apparat der verschiedenen Regionen mit einer naiven Freude an der lebendig sinnlichen Realität auf die gleiche Stufe und übt mit dieser auf einem starken

1) Vgl. Franz Boll, *Sternglaube und Sterndeutung*, Leipzig 1918, S. 76.





33. Minerva als Schutzgöttin des Tierkreisbildes des Widders  
Ferrara, Palazzo Schifanoja

Gegenwartsgefühl aufgebauten künstlerischen Anschauung noch heute eine ungebrochene Anziehungskraft aus (Abb. 33).

Von dem Umfang der allegorischen Trionfi durch Ausbreitung des zahlreichen und weit zerstreuten Materials eine Vorstellung zu geben, liegt nicht im Rahmen unserer Aufgabe. Wir müssen uns darauf beschränken, einige der hauptsächlichsten Typen und bemerkenswertesten Leistungen vorzuführen, indem wir uns auf das im ersten Kapitel über das Vorkommen des Triumphierens allegorischer Gestalten in der Literatur Gesagte beziehen.

Im Anschluß an Petrarcas Trionfi hat sich seit dem Beginn des Quattrocento jener bekannte Bilderzyklus entwickelt, der etwa zwei Jahrhunderte lang eins der populärsten Themen den einzelnen Kunstgattungen lieferte. Nicht nur in den zahlreichen Handschriften und Drucken des Werkes, sondern auch an Cassoni und anderen Möbelstücken, auf Wandgemälden, Kupferstichen, Reliefs, Majoliken, Teppichen kommen bildliche Darstellungen vor, die durch diese Quelle angeregt wurden<sup>1)</sup>. Für die Wiedergabe des Inhalts bildete sich als Schema, das am häufigsten angewandt wurde, heraus, daß die sechs Allegorien, die sich bei Petrarca in den verschiedenen Büchern seines Epos ablösen, auf Wagen triumphierend, von einem zu Fuß schreitenden Gefolge begleitet, auftreten, wozu, wie schon erwähnt wurde, das Gedicht selbst keinen unmittelbaren Anlaß bot. Daß der Bilderzyklus im Quattrocento eine so einheitliche Prägung in der Gestalt von Wagenzügen erhielt, erklärt sich daraus, daß sich für die Renaissance jeder Triumphidee unwillkürlich die Vorstellung eines bewegten Zuges als sinnlich faßbare Form unterschob und daß gleichzeitig in den Straßenumzügen ein Material fertig

1) Vgl. Weisbach, Pesellino S. 71 ff., Petrarca und die bildende Kunst, Repertor. für Kunstwiss. Bd. XXVI, 265 ff. Ein reiches Abbildungsmaterial in dem Prachtwerk: Prince d'Essling u. Müntz: Pétrarque, Paris 1902.

vorgebildet war, an das sich für eine Belebung der Anschauung anknüpfen ließ. Bei den festlichen Gelegenheiten standen allegorische Triumphe außerordentlich häufig auf dem Programm. Wir haben auch Kunde, daß Petrarcas *Trionfi* gelegentlich der Vermählung von Beatrice von Aragonien mit Matthias Corvinus von Ungarn in Neapel aufgeführt wurden (1476)<sup>1)</sup>.

Beschreibungen festlicher Veranstaltungen, bei denen einzelne von den Allegorien, die bei Petrarca figurieren, im *Trionfo* erscheinen, sind uns so zahlreich überliefert, daß wir nur ein paar als Beispiele herauszugreifen brauchen. Von dem *Trionfo della Fama* bei der Vermählung von Costanzo Sforza und Camilla d'Aragona in Pesaro wurde schon im ersten Kapitel gesprochen. Bei derselben Gelegenheit erschien auch ein *Trionfo della Pudicizia*, der die Braut bei ihrem Einzug in die Stadt erwartete; auf dem Wagen der *Pudicizia*, die mit einem Silbergewand bekleidet war und eine goldene Palme in der Hand hielt, sechs durch ihre Keuschheit berühmte Frauen, auf einem zweiten Wagen als Begleiterinnen weiß gekleidete Jungfrauen mit Lilien. Und bei der zweitägigen Feier im Schloß, die an Genüssen, Leckereien, seltenen Speisen, Parfüms, Aufführungen, Pantomimen, Rezitationen ein Übermaß bot, wurde dem Paare von dem Konditor Lodovico di Bartolommeo eine auf einem Ochsenwagen triumphierende *Pudicizia* aus Zuckerwerk als Geschenk überreicht<sup>2)</sup>. Nichts spricht wohl mehr dafür, zu welcher Volkstümlichkeit es der Stoff brachte, als daß man bei jeder Gelegenheit ein Triumphmotiv bereit hatte. Von dieser wie eine Travestie des Triumphgedankens wirkenden Spielerei des modellierenden Zuckerbäckers wenden wir uns dann zu jenem in Florenz als Karnevalszug vorgeführten *Trionfo della Morte*, durch dessen bitteren Ernst und schaurigen Anstrich der Maler Piero di Cosimo, der ihn inszeniert hatte, den Florentinern das Spiel gründlich verdarb, so daß ein allgemeines Grauen die Zuschauer erfaßte. Vasari (IV, 135) hat uns eine ausführliche und packende Schilderung von der Erfindung des phantastischen Sonderlings überliefert, die in der Hauptsache den meisten der uns bekannten bildlichen Darstellungen dieses Triumphes entspricht.

Die Kunst hat im allgemeinen die allegorischen *Trionfi* in derselben materiell handgreiflichen Weise ausgestaltet wie die von Menschen aus der Gegenwart, der Geschichte und Sage. Wir dürfen uns daher die Schilderung ihrer Anlage ersparen, da wir prinzipiell nur dasselbe zu wiederholen hätten, was schon für jene Themen gesagt worden ist. Es genügt, im Hinblick auf unsern Zusammenhang ein paar Spielarten dieser Gattung herauszugreifen, die in ihrer künstlerischen Entwicklung dieselben allgemeinen Wandlungen aufweist wie die übrigen Triumphmotive.

Einen Höhepunkt der quattrocentistisch-romantischen Darstellungskunst bezeichnet auch hier wieder Pesellino mit seinen beiden Cassonebildern der

1) D'Ancona, *Origini del Teatro italiano* I<sup>3</sup>, S. 284.

2) Tabarrini a. a. O. S. 6, 51.



34. 35. **Pesellino, Petrarca-Trionfi**  
Boston. Mrs Gardner



Petrarca-Trionfi (Boston, Mrs. Gardner. — Abb. 34, 35). Dieselben Schönheiten wie auf seinem David-Triumph. Wagenzüge mit einem Gefolge von Herren und Damen, edelstes Gewächs florentinischer Gesellschaft und Geselligkeit, in einen Rhythmus von feinstem Schwingungsreiz eingestellt. Uppig quellender Erfindungsreichtum und Gestaltungsvermögen lassen den Künstler alles Trockene, das dem Schema anhaftete, vermeiden. Wir haben hier das Gefühl, daß der nationale Volksgeist mitarbeitete und dem spröden Thema eine Dosis warmen Lebens zuführte.

Daß sich auch die Fabulierlust des venezianischen Cinquecento an dem Stoff betätigte, zeigt ein Petrarca-Zyklus von Gemälden größeren Umfangs, auf jedem ein Trionfo, von der Hand des Bonifazio Veronese, den Ridolfi ausführlich beschrieben hat<sup>1)</sup>. Ein giorgioneskes Element klingt nach und gibt den Darstellungen einen weich elegischen Grundzug. Ein reiches Aufgebot von Figuren umschließt die Wagen. Den Triumph der Liebe hat der Künstler zu einem Ensemble von halb mythologischem, halb modern gesellschaftlichem Charakter ausgestaltet in echt venezianischem Geschmack (Abb. 36). Da sitzt auf dem von dem Viergespann gezogenen Wagen der Knabe Amor und schießt blind seinen Pfeil in die Welt hinaus; vor ihm mit einer Kette gefesselt der Vater der Götter und Menschen, schmerzvoll zu seinem Mundschenk Ganymed niederblickend, gegen den sich der hinter den Pferden sitzende Adler mit einer wilden Kopfdrehung und geöffnetem Schnabel zurückwendet. Klassische Liebespaare, Mars und Venus, Apoll und Daphne, folgen in traulicher Umschlingung dem Götterknaben auf dem Fuße. Im Vordergrund am Boden eine erotische Szene. Andere Paare in romantischem Aufputz und in Zeittracht begleiten den Zug. Im Gegensatz zu der Behandlung Pesellinos zeigt diese Art der Durchführung so recht, wie wandlungsfähig der Stoff war und wie sich jeder das Seine daraus zu holen vermochte.

Es wurden aber auch aus der Folge der allegorischen Triumphe Petrarcas einzelne herausgegriffen und verschiedene kombiniert, je nach dem Zweck, dem die Arbeit und der Auftrag galt. War doch jede der Personifikationen, die Petrarca in einen bestimmten geistigen Zusammenhang gebracht hatte, für sich in der Zeitphantasie als fester Besitz verankert. Der Triumph des Ruhmes besonders, der als Ausdruck persönlicher und irdischer Glorifikation in Literatur und Festwesen seinen festen Platz erhalten hatte, wurde in demselben Sinne von der monumentalen Kunst verwertet.

Ein Bilderpaar verdient wegen seines Ideengehaltes für den Gang unserer Untersuchung besondere Beachtung. Im Jahre 1490 malte Lorenzo Costa, derselbe, der später den Triumphzug des Herzogs Federigo Gonzaga für den Palast in Mantua schuf, an eine Wand der Bentivogli-Kapelle von

1) Vgl. Hadelns Ausgabe von Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, Berlin, Grote, 1914, I, S. 290. Der Trionfo dell' amore und della castità in der Wiener Galerie; der Trionfo della morte und della divinità im Weimarer Museum sind vermutlich nur alte Kopien. Die ganze Folge gestochen von Pomarede.



36. Bonifazio Veronese, Triumph Amors  
Wien, Gemäldegalerie

S. Giacomo Maggiore in Bologna zwei große Gemälde mit Trionfi nach Petrarca (Abb. 37, 38). Er ist dabei in sehr freier Weise vorgegangen und hielt sich nicht an das geläufige Schema. Das ist auch der Grund dafür, daß die Gemälde teilweise nicht richtig gedeutet worden sind. Crowe und Cavalcaselle bezeichnen sie als Triumph des Lebens und des Todes, während die älteren Quellen ihnen die zutreffende Benennung Trionfo della Fama und della Morte geben<sup>1)</sup>. Costa hat auf seinen zwei Bildern sogar vier Triumphe



37. Costa, Trionfo della Morte  
Bologna, S. Giacomo Maggiore

vereinigt; denn unzweifelhaft ist über dem Tod die Glorie im Himmel auf den Trionfo della Divinità zu beziehen, und in derselben Darstellung gibt es auch noch eine Anspielung auf Petrarcas Trionfo della Pudicizia: in der linken

Ecke die keuschen Jungfrauen mit ihrem Symbol, dem Hermelinbanner, die unter Führung Lauras dem Todeszuge begegnen, wie es der Dichter in seinen Versen schildert. Der Todeswagen mit einem sarkophagartigen Aufsatz, auf dem ein Gerippe mit einer Sense im Arm sitzt, wird von zwei Stieren gezogen, auf denen Gerippe reiten; Angehörige der ver-

schiedensten Stände als Gefolge — die häufigste Art der Wiedergabe dieses Trionfo. In den Lüften die mandorlaförmige Glorie, die aus Engeln gebildet wird und Heiligengestalten umschließt, und in der höchsten Region Gottvater, der seine Hände segnend über Christus und Maria ausbreitet. Zu ihnen schwebt eine nackte Seele mit gefalteten Händen auf, über der zwei Engel beten.

1) Graticola di Bologna ossia Descrizione delle pitture, sculture e architetture . . . .  
atte l'anno 1560 del pittore Pietro Lamo. Bologna 1844, S. 35.



Der Triumph des Ruhmes zeigt den von zwei Elefanten gezogenen Wagen der Fama inmitten zahlreicher männlicher und weiblicher Figuren. Die Göttin hält in der Linken ein Blashorn und richtet ihren Blick auf den Beherrscher Bolognas, Giovanni Bentivoglio, der in kriegerischer Rüstung mit seinen Familienangehörigen und von Gefolge umgeben im Vordergrund steht. Der ganze obere Teil, etwa zwei Drittel des Bildes, wird von einer kreisrunden Scheibe eingenommen, die eine große Anzahl verschiedenartiger kleinfiguriger Szenen aus der Genesis und aus der antiken Geschichte mit Anspielungen auf die

Wechselfälle des Glücks enthält<sup>1)</sup>. Wir haben darin das Erdenrund zu erkennen, das eine häufige symbolische Beigabe der Fama ist. Es wird in Boccaccios „Amorosa Visione“ als Bestandteil des Triumphwagens des Ruhmes beschrieben, wurde ebenso bei festlichen Aufzügen des Trionfo della Fama verwandt und in Darstellungen der bildenden Kunst übernommen. Hier finden wir es nicht in unmittelbarer Verbindung mit dem Gefährt, sondern über ihm frei schwebend füllt es den ganzen Hintergrund aus<sup>2)</sup>.

Es ist also dahin gekommen, daß an der Wand eines kirchlichen Sanktuariums der Triumph des irdischen Ruhmes angebracht werden konnte, in Beziehung gesetzt zu dem Stadtherrn, als eine Huldigung für ihn, der selbst als eine Hauptperson kriegerisch gerüstet im Gefolge der Fama erscheint. Die Zusammen-



38. Costa, Trionfo della Fama  
Bologna, S. Giacomo Maggiore

1) Vgl. S. 33. — Die einzelnen Episoden mit ihren Inschriften sind ausführlich beschrieben bei G. Gozzadini, *Memorie per la vita di Giovanni II Bentivoglio*. Bologna 1839, S. 80 ff.

2) Wer sich einen Begriff davon machen will, wie wenig selbst ein Geschichtschreiber der italienischen Kunst in die Ikonographie solcher Darstellungen einzudringen vermochte, der vergleiche die Beschreibung bei Venturi, *Storia dell' arte italiana*, Vol. VII, P. 3, S. 764 ff.



39. Bacchiacca, Die Jugend  
London, Sammlung Benson

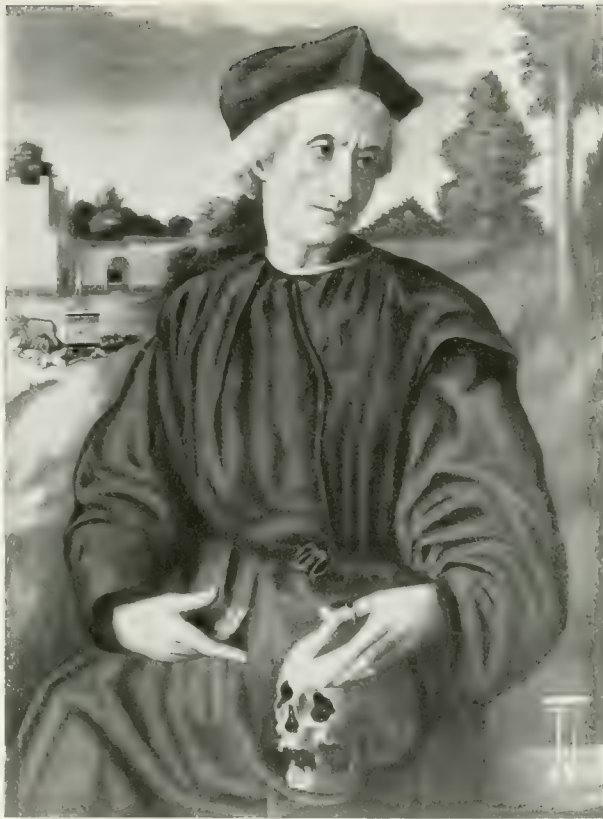
stellung mit dem Trionfo della Morte besagt im Sinne Petrarcas, daß der irdische Ruhm über den Tod triumphiert. Dem christlichen Erlösungsgedanken wird nur durch den kleinfigurigen und unscheinbaren Trionfo della Divinità über der Todesdarstellung Rechnung getragen. Die Glorifikation des Fürsten ist das, worauf der eigentliche Nachdruck gelegt ist; eine Umschreibung derselben Idee, die sonst auch dadurch, daß der Fürst selbst als Triumphator auftritt, verwirklicht wird. Wie bei dem „Tempel“ des Sigismondo Malatesta, so muß hier das Gotteshaus sich dazu hergeben, für den irdischen

Ruhm eines Herrschers die Vermittlung zu übernehmen.

Wie mannigfach die Rollen sind, die dem Triumphmotiv in dem Vorstellungskreis der Zeit zugewiesen wurden, wie es sich mit verschiedenen Arten von Gedankenreihen verspannt, läßt sich noch daraus entnehmen, daß ein florentinischer Maler am Anfang des 16. Jahrhunderts, Bacchiacca, auf zwei Bildnissen durch die Anbringung eines Trionfo den Sinn der Darstellung zu akzentuieren sucht. Das Bild eines Jünglings (London, Sammlung Benson) und das eines Greises (Cassel) sollen offenbar die Jugend und das Alter in symbolischer Weise zur Anschauung bringen und waren gewiß, zumal da sie die gleiche Größe haben, als Gegenstücke gedacht (Abb. 39, 40). Der junge Mann sitzt im Vordergrund auf einer Steinbrüstung und schlägt die Laute; neben ihm steht eine Blumenvase und eine Sanduhr, deren oberer Teil noch gefüllt ist. Hinten in kleinen Figuren zieht durch eine Berglandschaft ein Triumph Amors; rechts die Szene, wie Apollo die in den Lorbeer sich verwandelnde Daphne umfaßt. Der Trionfo wirkt also hier mit anderen Symbolen zusammen, um das der Liebe geweihte Lebensalter und die seelische Verfassung des Dargestellten zu kennzeichnen. In derselben Bedeutung

zeigt das Gemälde des Alten, der in der Linken einen Totenschädel hält, auf den er mit der rechten Hand deutet, im Hintergrunde den Triumphwagen des Todes, eine ideogramatische Verbildlichung der auf die Vergänglichkeit alles Irdischen gerichteten Gedanken des Mannes.

Der allegorische Trionfo hat seine Blüte im Quattrocento, als man ihn mit einer gewissen Nativität in eine bildliche Erscheinung von erdhaftem Charakter umdeutet und sich auf Vorstellbarkeiten stützt, die aus dem wirklichen Leben ihre Kraft ziehen. Werke wie die Fresken des Palazzo Schifanoia oder die Truhnenbilder Pesellinos üben noch heute durch die ihnen inne-



40. Bacchiacca, Das Alter  
Cassel, Gemäldegalerie

wohnenden künstlerischen Eigenschaften, durch ihre zwischen einer Wirklichkeits- und einer Phantasiewelt frei schwebende Anmut ihren Zauber aus. Sobald der Triumphstoff nur noch in dem Gedanklich-Abstrakten und in schematisierten Formen sein Dasein fristet, ist es um seine künstlerische Wirkung geschehen.

#### 4. Der christliche Trionfo

Die mittelalterliche Kunst hatte, wie wir eingangs sahen, den Triumph der Kirche nur symbolisch gestaltet. Nachdem aber durch die Renaissance die Vorstellung des Zuges mit der Triumphidee fest verkettet war, trug man kein Bedenken, auch den christlichen Triumph in der an die Antike anknüpfenden Form auftreten zu lassen. Aber weder Kirche noch Kunst mochten sich bei dieser Fassung recht glücklich befinden. Das alte Bild des Triumphes der Kirche in übertragenem Sinn als überirdische Vision war zu tief eingewurzelt und bot formal auch eine dankbarere Aufgabe, als daß man sich leicht darüber hätte hinwegsetzen sollen. Ein in seiner ganzen Anlage naturgemäß nach einer Seite ausgerichteter Zug eignete sich nicht sehr für die monumentale Behandlung des sakralen Themas. Man



hatte öfter auch bei der Wiedergabe der Folge der Petrarca-Trionfi gerade für den Trionfo della Divinità an der Darstellungsform der Glorie festgehalten, wie auf Pesellinos Cassonebild (Abb. 34). Selbständig auftretende christliche Triumphe unter dem Bilde des Wagenzuges sind denn auch in der Renaissance nicht sehr häufig und beschränken sich im wesentlichen auf Werke der gewerblichen und Kleinkunst und solche von illustrativem Charakter.

Das künstlerisch Wertvollste, was wir besitzen, ist die berühmte Holzschnittfolge nach Tizians Zeichnung, der Trionfo della Fede, um das Jahr 1510 in der früheren Zeit des Meisters entstanden<sup>1)</sup>. Ein langer Zug kirchlicher Gestalten, in dessen Mitte auf einem Wagen Christus, dem der Himmelsglobus als Sitz dient (Abb. 41). Das vierrädrige Gefährt wird von den Evangelistensymbolen gezogen, die Kirchenväter greifen in die Räder. Vertreter des Alten Testaments mit Adam und Eva an der Spitze eröffnen den Zug. Es folgen Propheten und Sibyllen, und vor dem Wagen der gute Schächer und die von Herodes gemordeten bethlehemitischen Kinder als die ersten, deren Blut für Christus vergossen wurde. Hinter dem Wagen schreiten Johannes der Täufer und die Apostel, Märtyrer und Confessores. Den Beschluß des Zuges bilden zwei heilige Jungfrauen mit Palmzweigen, in denen wir Vertreterinnen der Virgines zu erkennen haben so daß sich das Gefolge des Wagens aus den mittelalterlichen Chören des Paradieses zusammensetzt. Die Jungfrauen verschwinden zum Teil in dem Triumphbogen, durch den sich der Zug hindurchbewegt hat und von dem nur ein Stück des gewaltigen Unterbaues mit der Wölbung in der Mitte gegeben ist. Mit deutlichem Anklang an die Antike wird also der Triumphgedanke verbildlicht. Nach Art eines römischen Triumphators nimmt Christus seinen Siegeszug durch die Welt. Wie weit hat Tizian später diesen aus dem Quattrocento überkommenen konstruktiven Realismus, der sich mit der Folge der Petrarca-Trionfi Bonifazio Veroneses berührt, hinter sich gelassen! Bei aller Bewunderung für den machtvollen Ausdruck in der Anlage und die dem Holzschnittstil so glücklich angepaßte grandiose Zeichenweise kann man nicht umhin, die Inkongruenz zwischen der religiösen Idee und dem aufgebotenen Apparat zu empfinden.

Man hat als unmittelbare Quelle der Inspiration für Tizian auf Savonarolas Schrift „Triumphus crucis“ hingewiesen<sup>2)</sup>. Laut Vasari (III, 317) soll auch schon Botticelli einen Trionfo della Fede nach Savonarola in Kupfer gestochen haben, der jedoch nicht erhalten ist. Aber Savonarola selbst fußt, wie wir anfangs ausführten, mit seinem Werk und der darin gegebenen Verbildlichung auf einer in seiner Zeit lebendigen Vorstellung; er hat den Typus nicht erfunden. Es standen ja auch die zahlreichen Illustrationen zu Petrarcas Trionfi vor Augen, die den Trionfo della Divinità unter dem Bilde eines Wagens zeigten, auf dem Gottvater oder die Trinität erscheint: das Gefährt entweder von den Evangelisten oder ihren Symbolen gezogen, zuweilen auch

1) Erste Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, herausgegeben von Paul Kristeller, Berlin 1906.

2) E. Mâle in seinem Aufsatz: „Les Triomphes“, Revue de l'Art ancien et moderne, 10. Febr. 1906.



41. Tizian, Trionfo della Fede

Holzschnitt der Folge in der Ausgabe von 1517

ganz ohne Vorspann. Nur kurz sei auch noch einmal auf die in den Prozessionen auftretenden Carri mit heiligen Figuren erinnert. Es bedarf also gar nicht der Heranziehung von Savonarolas Schrift für Tizians Trionfo, zumal nichts Bestimmtes dafür spricht, daß diese Quelle den Ausgangspunkt für seine Inspiration bildete. Sein Holzschnittwerk ist nur eine weitere Ausgestaltung des durch die Petrarca-Illustratoren vorgebildeten Darstellungsmotivs.

Das Triumphieren heiliger Personen der christlichen Kirche auf Wagen<sup>1)</sup> war dem Anschauungskreis der Renaissance ebenso vertraut wie das antiker, jüdischer, allegorischer und mythologischer Gestalten. Aber wenn man sich auch bei den Prozessionen in flüchtigen festlichen Stunden an diese leicht hantierbare Form zur sinnlichen Vergegenwärtigung eines Übersinnlichen gewöhnen mochte, in der großen Kunst konnte das mit humanistischem Geist getränkte triumphale Schema als Ausdruck der kirchlichen Mysterien nicht allgemein durchdringen.

Es gab aber auch noch Formen, bei denen der Triumph nicht in der materiellen Versinnlichung des Zuges, sondern als Idee, aus gewissen Zeichen und Sinnbildern auffaßbar und ablesbar, erscheint. Ihnen begegnen wir in der Sepulkralkunst.

1) Ein weiteres Beispiel der Holzschnitt in: Leandro Albertus Bononiensis, *De viris illustribus ordinis Praedicatorum*, Bologna 1517. Auf einem vierrädrigen, reich verzierten Wagen ohne Bespannung sitzt der heil. Dominicus; vier Virtutes schreiten dem Wagen voran; Mönche mit Märtyrerpalmen folgen. Am Himmel erscheint in einer Wolke Maria mit dem Kinde, das gegen Dominicus eine Krone ausstreckt.

## Triumph und Grabmal

### 1. Die Anwendung der Glorifikations- und Triumphidee auf den Grabschmuck

Der an der Triumphidee sich inspirierende Ruhmkultus wurde von der Renaissance auch in die Ausstattung des Grabmals übertragen. Man hatte einen reichen Formenschatz mit allegorischen und symbolischen Anspielungen zur Verfügung, um in mannigfacher Weise die triumphale Vorstellung auf Leben und Tod des zu Ehrenden zu beziehen. Der vorhergehenden Zeit des Mittelalters gegenüber tritt der Gedanke, das Grabmal zu einem Schauplatz persönlicher Glorifikation zu machen, ganz in den Vordergrund, und auch darin bewies man sich als Erbe der klassischen Vergangenheit.

Nachdem durch das Christentum jenem antiken Ruhmkultus, der in dem monumentalen Grabmal einen imposanten Ausdruck gefunden, ein Ende bereitet war, hat es mehr als ein Jahrtausend gedauert, bis die Kirche es zuließ, daß der Mensch seine Bestattungsstätte zu einem Zeugnis eigener Verherrlichung und zu einem triumphalen Denkmal machte. Der bildliche Schmuck der frühesten christlichen Gräber bezweckte nichts weniger als eine Verewigung weltlicher Taten und eine Verkündung irdischen Ruhmes. Für die Sepulkralkunst wurde ein Darstellungskreis und eine Symbolik eingeführt, die die Seele ganz mit Jenseitsgedanken erfüllen oder durch Vorführung von Beispielen aus der Heilsgeschichte erleuchten sollten. Die Bilder wurden nicht mit Rücksicht auf den Verstorbenen und seine Taten, sondern zur religiösen Erhebung und Stärkung der Grabbesucher ausgewählt. Die Bestattungsplätze der Katakomben waren zugleich Erbauungsstätten, deren Friede durch keinen weltlichen Klang gestört werden durfte. Während in der frühchristlichen Sarkophagplastik die bei den Römern übliche Sitte, Porträts der Verstorbenen anzubringen, noch eine Zeitlang beibehalten wurde, verschwindet sie ebenso wie jeglicher Bilderschmuck mit dem Untergang der christlichen Antike. Das frühe Mittelalter kennt bloß den glatten Sarkophag ohne figurale Skulptur, mit einer Inschrift versehen und in besonderen Fällen von einem Säulentabernakel überdeckt.

Sobald wir nach langer Zeit wieder figürliche Bestandteile in den Grabschmuck eingeführt sehen, ist es die liegende Figur des Toten, die in Lebensgröße über dem Sarkophag erscheint, während eine Inschrifttafel seine Verdienste und Taten hervorhebt. Die Grabstatue bildet entweder das einzige Figurenstück des Monumentes, oder sie wird in Beziehung gesetzt zu Gestalten,



die dem Jenseits angehören, Gottvater, Christus, Maria, Engel, Heilige. Zuweilen bei reicheren Denkmälern tritt der Verstorbene ein zweites Mal knieend auf und wird einer der göttlichen Personen empfohlen. Die individualisierte Porträtstatue, die etwa in dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts in Aufnahme kommt, in Verbindung mit einer preisenden Inschrift, bezeichnet in der christlichen Sepulkralkunst die erste bedeutungsvolle Etappe auf dem Wege zu einer Glorifikation der irdischen Laufbahn des Verstorbenen.

Was für Gesichtspunkte nun für die Ausstattung des Grabmals in Frage kamen, sagt uns der florentinische Gelehrte Buoncompagno in seinem *Candelabrum eloquentiae* (13. Jahrhundert), wo ein Abschnitt dem Grabschmuck gewidmet ist. Fünf Gründe führt er an, welche die Nachkommen zur Verzierung der Grabstätte veranlassen: Gewohnheit, Frömmigkeit, Zuneigung, die Verdienste des Betreffenden und oberflächliche Ruhmsucht<sup>1)</sup>. Mochte man das letzte Motiv auch geringschätzig ansehen, so bildete die Grabdekoration doch den Weg, auf dem sich der Ruhmkultus der Persönlichkeit mehr und mehr Eingang in die christliche Kunst verschaffte. Während im 13. Jahrhundert aber die Beziehung auf das Göttliche noch stark überwog und alles Persönliche dahinter zurücktrat, gewinnen im 14. Jahrhundert Elemente, die einer reinen Glorifikation dienen, immer mehr an Ausdehnung. Der Papst, der dieses Jahrhundert eröffnet, Bonifaz VIII., ist erfüllt von einer schrankenlosen Ruhmbegierde, die sich auch darin äußert, daß er in verschiedenen italienischen Städten, ja in Kirchen Bildsäulen von sich errichten ließ, was ihn sogar in den Verdacht brachte, daß er sich göttliche Ehren anmaße. Namentlich sind es zunächst gewisse weltliche Potenzen und Stände, die auf die Erhaltung ihres Andenkens und Wirkens bedacht sind und das Grabmal für solchen Zweck benutzen. Die Monumente des Todes werden Zeugnisse für ein starkes Lebensbewußtsein.

In erster Linie sind es die Fürsten, die als Beweise ihrer Macht und zur Hebung des Ansehens ihrer Dynastie ruhmredige Sepulkraltstätten errichteten. In den höfischen Zentren hat die Grabplastik im Trecento die gewaltigsten Dimensionen angenommen. Die Denkmäler der Skaliger auf dem Hofe der Kirche S. Maria Antica in Verona und der Anjou in den Kirchen Neapels reden noch heute eine deutlich vernehmbare Sprache. Wir finden da den Fürsten in prächtiger Erscheinung auf seinem Thron, oder hoch zu Roß als Repräsentanten kriegerischer Gewalt, zum Teil umgeben von Familienangehörigen und Großen des Reiches. Die Verherrlichung des Lebenden wird hier ein Hauptgegenstand für den bildnerischen Schmuck. Am Sarkophag des Cansignorio della Scala (1374) geben Reliefs eine Schilderung der kriegerischen Taten des Herzogs. Sie treten an dem überreich verzierten Denkmal als neues Motiv zu dem christlichen Bilderkreis, der hier auch schon stark mit klassischen Entlehnungen durchsetzt ist.

1) *Demum sit notandum, quod quinque sunt, que posteros ad faciendam exhortationem sepulcerorum inducunt: consuetudo, devocio, dilectio, merita personarum et inanis glorie appetitus.* Nach Fritz Burger, *Das florentinische Grabmal*, S. 21.

Historische Reliefs mit Darstellungen aus dem Wirkungskreis des Verstorbenen bilden auch sonst bei reicher ausgestatteten Monumenten des Trecento öfter einen Bestandteil des Grabschmucks. So bei den Denkmälern des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo (1330), des Erzbischofs Simone Saltarelli († 1342) in Pisa, S. Caterina, und des Taddeo Pepoli († 1347) in Bologna, San Domenico. Eine Biographie in Bildern überliefert der Nachwelt das Gedächtnis an den irdischen Wandel des Heimgegangenen.

Für eine Klasse von Persönlichkeiten, die öffentlichen Lehrer, hatte sich ein besonderer Grabmaltypus herausgebildet. Man stellte den Professor auf dem Katheder, umgeben von seinen Zuhörern, dar und hielt so sein Andenken in der von ihm entfalteten Tätigkeit wach. Die weit verbreitete Gruppe der im großen und ganzen einheitlich angelegten Professorengräber ist ein deutlicher Ausdruck des Standesbewußtseins dieser Gelehrtenkategorie, die für sich eine Anwartschaft auf Nachruhm geltend macht.

Das Renaissancegrab verwendet Elemente, die sowohl inhaltlich wie formal schon im Trecento vorgebildet waren. Die in den von uns gekennzeichneten Typen zu Tage tretende Tendenz, den Toten in seinen Beziehungen zum Diesseits zu feiern, wird im Quattrocento fortgesetzt und verstärkt. Wie man sich dabei von der Absicht den Kultus der Persönlichkeit zu fördern leiten ließ, hat Leon Battista Alberti in den Worten ausgedrückt: *ad nominis posteritatem sepulcra plurimum valere in promptu est* (*De re aedificatoria* lib. VIII). Indem man den vom Trecento übernommenen Formenapparat durch Anleihen bei der Antike bereicherte, griff eine immer weitergehende Paganisierung des Grabmals um sich; und damit erhielt sein Stoffgebiet auch einen Zuwachs aus dem Vorstellungskreise der klassischen Glorifikation und aus der Triumphal-Ikonographie.

Schließt sich das Quattrocento im Wandgrab zunächst noch an den gotischen Typus an, so gibt es sich dann mit dem Enthusiasmus einer neuen Überzeugung ganz dem antikisierenden Geschmack hin. Die liegende Figur des Toten bleibt erhalten und bildet gewöhnlich einen Hauptbestandteil des Grabschmucks. Nur in wenigen Fällen tritt zu dem Sarkophag mit der Leiche das Standbild des Lebenden. Es geschieht meines Wissens in der ersten Zeit nur da, wo ein Feldherr zur Verherrlichung seines Kriegsruhms eine Reiterdarstellung in Verbindung mit dem Grabmonument erhielt, wie der Condottiere Sarego in Verona, S. Anastasia (1432), oder der päpstliche Truppenführer Antonio Rido aus Padua († 1457) in Rom, S. Francesca Romana, das erstere Denkmal im Übergangsstil mit gotischen Bestandteilen, das letztere in reiner Frührenaissance. Ein vierteiliger Aufbau mit reichstem figürlichem und dekorativem Schmuck, bekrönt von der hölzernen Reiterstatue des Feldherrn, das Colleoni-Grab in Bergamo (um 1500). Die historisch-biographischen Reliefs verwendet das Quattrocento in der ersten Zeit nicht. Überhaupt macht sich jener Überfülle der gotisch-barocken Denkmäler gegenüber im Anfang eine nach Vereinfachung strebende Reaktion bemerkbar, bis es zu einer Klärung des Formwillens gekommen ist. Dann aber rafft

die Plastik alle ihr zu Gebote stehenden Mittel zusammen und ergeht sich in den reichsten vielgestaltigen Bildungen.

In dem Wunsche den Verstorbenen für die Nachwelt lebendig zu erhalten schuf sich das Quattrocento als neuen Typus das Grabmal, an dem seine Büste in Freiskulptur oder Relief angebracht wurde. Vorbildlich dafür war jedenfalls die Antike, denn die Form des Büstengrabes in der altrömischen Kunst war der Zeit bekannt. Wie die Porträtmedaille so kam auch das Büstengrab als neuer Ausdruck des Persönlichkeitskultus unter Anlehnung an antike Beispiele in Aufnahme. Die Büste findet entweder an einem umfangreichen Aufbau mit Sarkophag ihren Platz (Monumente des Bischofs Leonardo Salutati im Dom von Fiesole, des Bernardo Giugni in der Florentiner Badia, hier als Relief, beide von Mino; Grabmal des Benedetto Maffei in Rom, S. Maria sopra Minerva); oder aber sie steht allein für sich in einer aus einer Wand-



42. A. Rizzo,  
Grabmal des Dogen Niccolò Tron  
Venedig, S. Maria de' Frari



platte ausgehöhlten Nische; ein Typus, der sich besonders eng an den alt-römischen anschließt. Dieser wurde gern angewandt für die Gräber von Künstlern, deren Physiognomie man der Nachwelt überliefern wollte, und wo keine bedeutenden Mittel zur Verfügung standen (Filippo Lippi in Spoleto, Dom; Brüder Pollajuolo in Rom, S. Pietro in Vincoli). Zuweilen flocht man auch zur Kennzeichnung des Berufs des Verstorbenen, in dem er sich verdient gemacht, in die dekorativen Bestandteile die Instrumente ein, die er bei seiner Tätigkeit gebrauchte, wie Zirkel, Winkelmaß, Bohrer, Hammer, Pinsel an dem Büstengrab des Bildhauers Andrea Bregno in Rom (Klosterhof der Minerva).

Wie bei diesen Typen jede Anspielung auf das Jenseits fehlt, so ist überhaupt das Zurücktreten des christlichen Gestaltenkreises und die zunehmende Verweltlichung der Grabstätte als Symptom der Zeit bezeichnend. Bis zu welchem Maße die Anwendung heidnischer Motive und Formen getrieben werden konnte, tritt besonders sinnfällig an den Sassetti-Gräbern von Giuliano da Sangallo in Florenz, S. Trinità, hervor, in deren ornamentaler Dekoration pfeilschießende Kentauern und Widderköpfe Hauptbestandteile bilden, während ein figürliches Relief der Leichenfeier nach einem antiken Sarkophag kopiert ist und Wandgemälde Szenen aus dem römischen Kriegsleben darstellen, darunter der von uns schon erwähnte Feldherrntriumph.

Parallel mit solcher Paganisierung geht eine Steigerung der Glorifikation des Verstorbenen. Man kann das sehr deutlich an der Entwicklung der Dogengräber in Venedig verfolgen. Bis zum letzten Viertel des 15. Jahrhunderts machen sich hier Nachwirkungen des Trecento hemerkbar und behält der mittelalterlich-scholastische Gedankenkreis die Oberhand. Bei dem Denkmal des Dogen Niccolò Tron († 1473, S. Maria de' Frari) wird zum erstenmal der Beigesetzte als im Leben stehende Persönlichkeit in den Mittelpunkt des Interesses gerückt (Abb. 42). Es ist ein gewaltiger Aufbau von vier Stockwerken in reinen Frührenaissanceformen mit reichem Figureschmuck, der einige wenige biblische Gestalten nur am oberen Abschluß enthält. Der Tote ist, wie zuweilen schon im Trecento, zweimal zur Darstellung gebracht. In der Mittelnische des untersten Stockwerks steht er aufrecht, dem Auge des Beschauers zunächst, angetan mit seiner Amtstracht, in repräsentativer Haltung, flankiert von zwei Tugenden. In der Abteilung darüber werden ganz weltliche Töne angeschlagen: zu beiden Seiten der über der Dogenfigur angebrachten rühmenden Inschrift Reliefs mit Putten, die neben einer Vase stehen, nach einem antiken Vorbild, und in den Randnischen je ein gewappneter Schildhalter als Freistatuen. Das dritte Stockwerk enthält den aufgebahrten Toten auf dem Sarkophag, dessen Seiten außer drei Tugenden Reliefs mit römischen Profilköpfen schmücken. Alle übrigen Nischen sind mit Statuen von Virtutes gefüllt. Das weltliche und heidnische Element ist stark vorgeschoben, der Charakter des Ehrendenkmal in dem neuen humanistischen Geschmack durch die ganze Art der Verteilung des künstlerischen Schmucks betont.

Vollends ein Triumphalmonument im eigentlichen Sinne darf das Grabmal des Pietro Mocenigo in SS. Giovanni e Paolo genannt werden (zwischen

1478 und 1481 vollendet). Schon in seinem tektonischen Aufbau erinnert es an die Form eines Triumphbogens (Abb. 43). In der Mitte eine breite Bogennische, die nichts weiter enthält als den von drei Kriegern getragenen Sarkophag, auf dem der Bestattete gleichsam im Triumph vorgeführt wird. Dem Sarkophag ist die Rolle einer Art Bahre zugewiesen, auf der in der Mitte der Doge steht, über der kriegerischen Rüstung einen Mantel, die Dogenmütze auf dem Haupt, flankiert von je einem halbnackten Knaben, der eine mit dem Kommandostab, der andere mit dem Schild des Feldherrn im Arm. Der Bilderschmuck des Sarkophags hat rein weltlichen Charakter. Der Geist, aus dem heraus das Ganze geschaffen ist, wird durch die Inschrift in der Mitte der Vorderfront zur Genüge gekennzeichnet: *Ex hostium manubiis*. Rechts und links davon historisch-biographische Reliefs, wie sie an den großen Trecentogräbern schon vorkamen: der Einzug des Dogen in Scutari und die nach der cyprischen Erhebung an Catarina Cor-



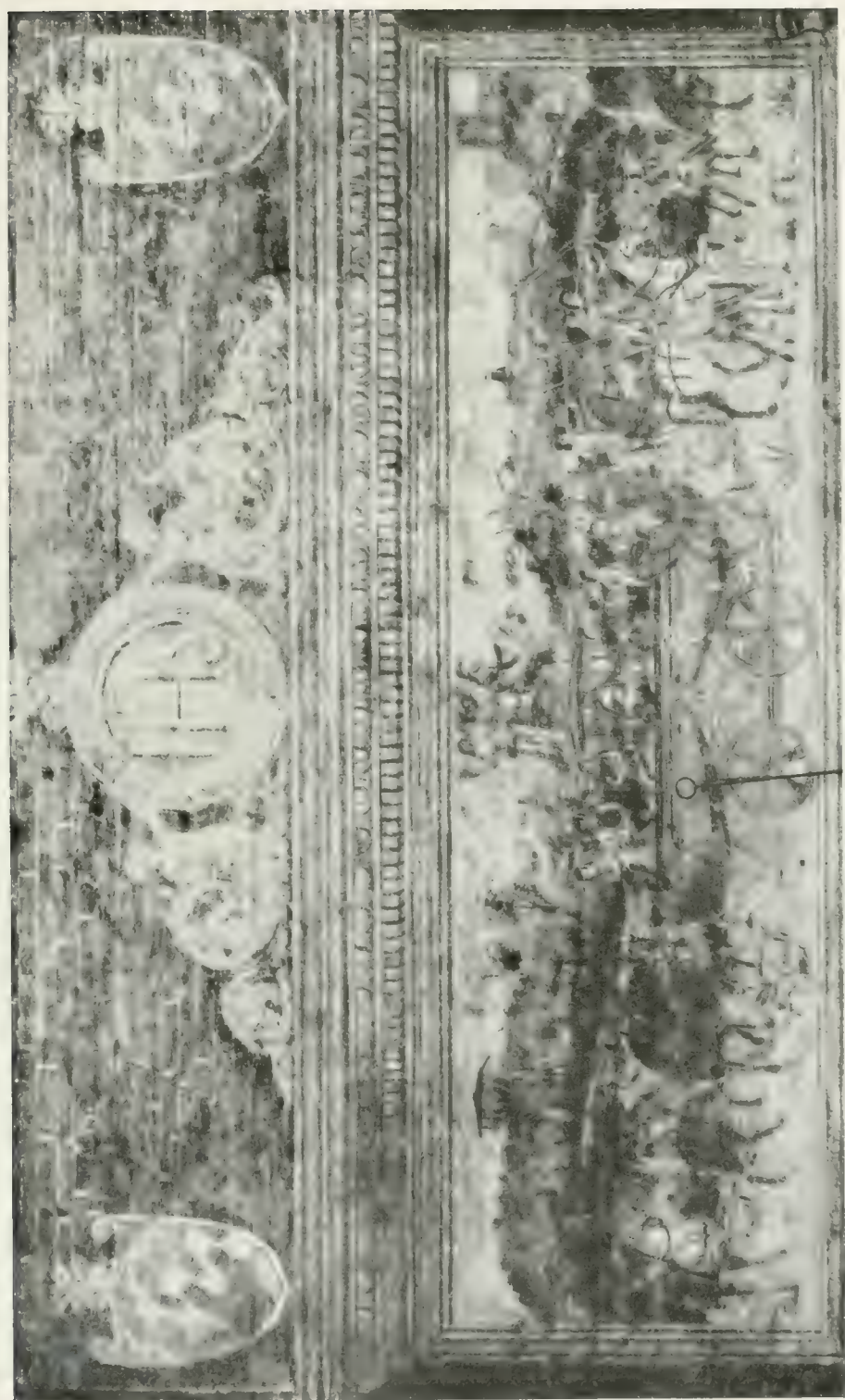
43. Lombardi, Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo  
Venedig, S. S. Giovanni e Paolo

naro erfolgte Übergabe von Famagosta, zwei rühmliche Ereignisse aus der amtlichen Laufbahn des Verstorbenen, die man einer feierlichen Verewigung für wert hielt. An den Flanken des Sarkophags und an den seitlichen Sockelreliefs wurden Vertreter der Tapferkeit, die Heiligen Georg und Theodor, sowie Taten des Herkules angebracht. Die Mitte des Basamentes nimmt eine lange Inschrift ein, in der die Ruhmeschronik des Dogen eingetragen ist, umgeben von Trophäen. In den das breite Mittelfeld einfassenden Nischen halten Gewappnete in römischer Tracht die Ehrenwacht. Läßt man das Auge nach hoch oben schweifen, so gewahrt man über dem Gesims in der Mitte einen Aufsatz mit einem Reliefbild der drei Marien am Grabe, und darüber als Giebelbekrönung die Statuen des auferstandenen Christus und zweier Engel. Die heiligen Vorgänge sind in die oberste, himmlische Region gerückt, damit aber auch ziemlich außer Sehweite verbannt — scheinbar nur noch eine Konzession an den frommen Glauben. Der Grundcharakter eines kriegerischen Erfolgen gewidmeten Triumphalmonumentes wird dadurch kaum berührt.

An einem Dogengrab sehen wir nun auch ganz offen den Bestatteten zum Helden eines Trionfo all'antica gemacht. Es steht im rechten Seitenschiff der Frarikirche und gehört dem Jacopo Marcello an, der siegreich mit den Türken und dem Könige von Neapel gekämpft und auf dem Schlachtfeld den Heldentod gefunden hat (1484). In der plastischen Anordnung und Verteilung des Figureschmucks mit dem Mocenigo-Denkmal verwandt, erhält es nach oben über der Nische eine Fortsetzung durch eine an die Wand in Fresko gemalte Scheinarchitektur, die mit einer sarkophagartigen Formbildung ihren Abschluß findet. An der Vorderseite dieses „Sarkophages“ gewahrt man, heute infolge starker Zerstörung nur schwer sichtbar, die Triumphdarstellung, die allen, welche bisher das Grabmal beschrieben haben, entgangen ist (Abb. 44). Aus der Mitte des von zwei Rossen gezogenen carro trionfale wächst ein Postament hervor, das einen kleinen Steinthron trägt, auf dem der Doge gerüstet sitzt, in der Linken einen Kommandostab, die Rechte befehlend vorgestreckt, hinter ihm drei (?) weibliche allegorische Gestalten, von denen die vorderste ein Füllhorn hält; Füllhörner schließen auch die Seiten des kastenförmigen Wagens ab, dessen Vorderfläche mit antikisierender Ornamentik dekoriert ist, während darüber ebenso wie an dem Postament Festons aufgehängt sind. Um dieses Postament herum gruppiert sitzen Gefangene mit gefesselten Armen. Ein kriegerisches Gefolge zu Fuß und zu Roß, darunter zwei Tubabläser, geleitet den Triumphator. Die Sitte plastische Wandgräber durch Freskomalereien einzufassen war in Oberitalien sehr verbreitet. Da die gemalten Partien meist zerstört oder übertüncht sind, so vermag man nicht zu sagen, ob wir es hier mit einer Ausnahme zu tun haben oder ob solche Trionfi häufiger an dieser Stelle vorkamen.

Wohl aber ist uns noch ein Grabmal bekannt, an dem in plastischer Arbeit eine Triumphdarstellung den Hauptschmuck bildet. Orlando Pallavicino († 1509), der Herr von Cortemaggiore (in der Nähe von Piacenza), ausgezeichnet als Mäcen von Wissenschaft und Kunst, errichtete es dem An-





14. Fresko mit dem Triumph des Dogen Jacopo Marcello  
Venedig, S. Maria de' Friari

denken seiner Eltern in der Kirche San Francesco seiner Residenz (Abb. 45). In einer großen, von Doppelpilastern eingefassten Nische ist über dem reich



45. Grabmal Pallavicini  
Cortemaggiore, San Francesco

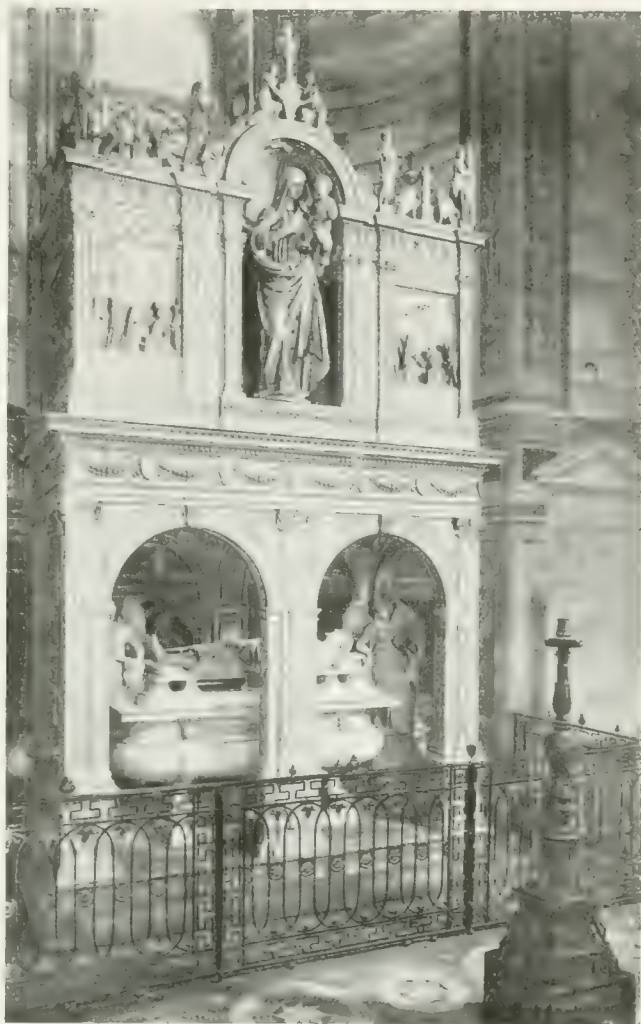
verzierten Sarkophag eine Art Fries angebracht<sup>1)</sup>: Die Mitte nimmt der von vier Rossen gezogene carro trionfale mit dem Elternpaar ein, dessen eines Rad von einem Putto geschoben wird; ein nur mit einer Chlamys bekleideter Jüngling zu Fuß treibt die Rosse an; links von ihm grüßt ein Reiter mit erhobener Rechten das triumphierende Paar. Hinter dem Wagen zwei Reiter und ein Mann mit Fackel. Auf der entgegengesetzten Seite: Ein Jüngling in Zeittracht mit einem Palmzweig in der Linken wendet sich nach einem ihm zulaufenden Kinde, dem ein Mann die rechte Hand auf den Kopf legt; in der Reihe dahinter ein Fackelträger und eine Frau(?), die jenem Manne zugekehrt ist. Was für Beziehungen und allegorische Anspielungen gemeint sind, läßt sich nicht herauslesen; die Be-

schreibung zeigt aber schon, wie stark die Anlehnung an die Antike ist. Ein Stockwerk darüber enthält Nischen mit Statuen der Justitia, Temperantia,

1) Da ich das Monument nicht aus eigener Anschauung kenne, so beschreibe ich es nach dem Stich bei Litta, Famiglie illustri italiane in dem der Familie Pallavicini gewidmeten Abschnitt. Vgl. Cristoforo Poggiali, Memorie storiche di Piacenza, T. VIII, 1760, p. 52f. Ireneo Affò, Memorie degli scrittori e letterati parmigiani, T. III, 1791, p. 72.

Spes, Fortitudo. Wir sehen also Gian Lodovico Pallavicino, den Gründer von Cortemaggiore († 1478), und seine Gattin an ihrem Ehrengrabmal von dem Sohn durch einen Trionfo in der bekannten Aufmachung ausgezeichnet. Es ist derselbe gedankliche Zusammenhang, aus dem heraus Federigo von Urbino seinen und seiner Gemahlin Triumph auf die Rückseiten der Porträts von Piero della Francesca malen ließ und der seinen Sohn Guidobaldo bestimmte, den Vater nach seinem Tode durch die Auf-führung eines Trionfo, in dem er in Person auftrat, zu ehren.

Kommt auch die Triumphdarstellung selbst in der Grabplastik nur selten vor, so findet doch jener ganze, persönlicher Verherrlichung dienende triumphale Apparat, wie wir ihn bei den beschriebenen Denkmälern trafen, in verschiedenen Kombinationen allenthalben Verbreitung. Die schon dem Trecento bekannten historisch-biographischen Reliefs werden seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an den mit glänzenderen Mitteln ausgestalteten Monumenten



46. Grabmal des Herzogs Gian Galeazzo Visconti  
Pavia, Certosa

gern angebracht, um die Taten des Verstorbenen der Nachwelt zu überliefern.

Den prächtigsten Typus des Fürstengrabes und das reichste Aufgebot glorifizierender Darstellungen vereinigt das Denkmal des Herzogs Gian Galeazzo Visconti von Mailand in der Certosa von Pavia (1494 begonnen). Es ist ein zweistöckiger Freibau, in dessen mit einer Bogenhalle sich öffnendem Untergeschoß der Sarkophag mit dem aufgebahrten Fürsten steht; zu



seinen Häupten und Füßen geflügelte Viktorien (Abb. 46). Diese beiden Statuen sowie der Sarkophag sind erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts ausgeführt worden; alles andere ist die Arbeit oberitalienischer Quattrocentisten nach dem Entwurf von Cristoforo Romano. Der Charakter eines kriegerischen Verdienst geweihten Ehrendenkmal ist hier ebenso betont wie bei dem Dogen Pietro Mocenigo. Pilaster und Wandfelder sind mit Trophäen und anderen antiken Motiven dekoriert. Den Hauptbestandteil des Oberstocks bilden die Reliefs mit den bemerkenswerten Ereignissen aus dem Leben des Toten. Die Reihe wird vorn und hinten durch Nischen unterbrochen, deren eine den thronenden Herzog, die andere die Madonna umschließt. Als Gesimsbekrönungen Statuen der Tugenden und über den Nischen das Visconti-Wappen, von zwei Viktorien gehalten und von einem Tropaeum überragt. Es ist eine wahre Ruhmeshalle mit einer Ansammlung kriegerischer Symbole, in die sich die Stätte des Todes verwandelt.

Die ausführlichste Ruhmeschronik mit einer langen Reihe erzählender Reliefs enthielt das Grabmonument für Gaston de Foix, den Sieger in der Schlacht von Pavia, das aber, aus seinem Zusammenhang gelöst, nur fragmentarisch auf uns gekommen und an verschiedenen Stellen zerstreut ist<sup>1)</sup>.

Den Luxus eines großen Freibaus, wie er bei den beiden letzten Denkmälern angewandt wurde, konnte man sich nur da gestatten, wo ungewöhnliche Mittel und ein besonderer Kapellenraum zur Verfügung standen. Der Typus blieb für Ausnahmefälle und auf Persönlichkeiten fürstlichen Ranges beschränkt. Wo aber fürstliche Ambition und künstlerischer Tatendrang zusammentrafen, da mußte diese stolzeste Grabform als besonders wünschbar zur Verwirklichung locken. So geschah es in der ersten Stunde hochgespannter Gefühle und Erwartungen, als Geister wie Papst Julius II. und Michelangelo miteinander in Berührung traten. Über das Julius-Monument und seine Beziehungen zu der Triumphidee soll in einem besonderen Abschnitt gehandelt werden, was sich durch die Bedeutung des Gegenstandes und den Umfang der daran geknüpften Betrachtungen rechtfertigt.

Zunächst aber wollen wir noch einen Blick auf die vorhergehenden Papstgräber der Renaissance werfen, um über die bei dieser Aufgabe zu Tage tretenden Gesinnungen und künstlerischen Ziele im klaren zu sein, ehe wir uns jenem der Idee nach bedeutendsten und inhaltreichsten Denkmal zuwenden.

Daß sich für das Papstgrab nicht ein eigener, auf die besondere Bestimmung zugeschnittener Typus herausbildete, ergab sich schon daraus, daß seine Errichtung privater Fürsorge überlassen blieb, daß diese Pflicht in der Regel den Nepoten des verstorbenen Papstes zufiel und daß es von deren Willen abhing, wie sie sich ihrer entledigen wollten. Die Denkmäler der Päpste<sup>2)</sup>

1) Vgl. Giuseppe Bossi, *Descrizione del Monumento di Gastone di Foix*, Milano 1852.

2) Sie sind sämtlich abgebildet in der dritten Auflage von Gregorovius, *Die Grabdenkmäler der Päpste*, Leipzig, Brockhaus 1911.

unterscheiden sich daher prinzipiell weder dem Inhalt noch der Form nach von den anderen Grabbauten. Sie machen auch keine Ausnahme innerhalb der allgemeinen Verweltlichung der Gedankenrichtung. Bis auf Paul II. († 1471) waltet das kirchlich-theologische Element in dem Gesamtausdruck des Grab schmucks vor. Das heute nur in Fragmenten erhaltene Monument, das diesem sinnenfreudigen und eitlen Papst in der alten Peterskirche errichtet wurde nach dem Entwurfe von Mino da Fiesole, der sich für den Aufbau die alte römische Triumphbogenform zum Muster nahm, gehört zu den umfangreichsten und überladensten Wandgräbern der Frührenaissance, sucht aber in seinem Gestaltenkreis noch durchaus christliche Vorstellungen zu erwecken<sup>1)</sup>.

Das erste Papstgrab, bei dem die humanistische Glorifikation ausschlaggebend war, wurde Sixtus IV. († 1484) zu Teil, dem großen Mäcen von Kunst und Wissenschaft, der so viel für die Umgestaltung und Erneuerung des römischen Stadtbildes getan hat. In dieser Eigenschaft feierte ihn sein Neffe, Kardinal Giulio della Rovere, als Julius II. auf dem Stuhle Petri sein späterer Nachfolger, der ihm das Denkmal durch den Florentiner Antonio del Pollaiuolo in der Peterskirche setzen ließ. Jede Anspielung auf das Jenseits fehlt. Es ist ein katafalkartiger Freibau, der die liegende Figur des Toten trägt, das Basament verziert mit Reliefs, die Gestalten von Tugenden und freien Künsten nebst Wappen darstellen. Aber man hat sich nicht nur auf die Vertreterinnen des Trivium und Quadrivium beschränkt; zu den Artes liberales tritt ihre Königin, die Philosophia, und bezeichnenderweise die „Prospectiva“, das neugeborene Lieblingskind der Renaissance. Daß die Repräsentation der Allegorien auf eine persönliche Verherrlichung des Toten und seiner Verdienste hinauslief, lag für jeden Zeitgenossen zu Tage.

Das gleichfalls von Pollaiuolo für Sixtus' Nachfolger Innozenz VIII. († 1492) geschaffene Monument bringt die Neuerung, daß beim Papstgrabe wie schon anderwärts zu der Figur des Toten auf dem Sarkophag der Lebende in voller Leibhaftigkeit tritt. Wie die ursprüngliche Verknüpfung der einzelnen Glieder des Denkmals war, das aus der alten in die neue Peterskirche übertragen und nicht getreu wiederhergestellt wurde, läßt sich heute nur nach einer Zeichnung des Barock nach der früheren Aufstellung (Berlin, Kupferstich-Kabinett) entnehmen<sup>2)</sup>. Danach befand sich entgegen der heutigen Anordnung der thronende Papst unter dem Sarkophag zunächst dem Beschauer, wodurch die neue Tendenz in dem Gedankengehalt des Monumentes noch stärker zum Ausdruck kam. Innozenz ist hier in einem besonders bedeutungsvollen Augenblick seiner Regierung zur Darstellung gebracht. Er hält die ihm von Sultan Bajazet übersandte heilige Lanze in der einen Hand und erteilt mit der andern den Segen, so wie man ihn in Wirklichkeit bei der Zeremonie der Ein-

1) Fritz Burger, Neuaufgefundene Skulptur- und Architekturfragmente vom Grabmal Pauls II. Jahrb. der k. preuß. Kunstslgn. XXVII, 129.

2) Vgl. Frieda Schottmüller, Eine Zeichnung nach Pollaiuolos Grabmal Innozenz' VIII. Amtl. Berichte der Berliner Museen, April 1915, S. 142.

holung der Reliquie von Porta del Popolo gesehen hatte. Das Ereignis bedeutete nicht nur eine feierliche Amtshandlung, sondern auch den Türken gegenüber einen wenn auch nur geringen politischen Erfolg, so daß es von einem Zeitgenossen als die „letzte Tat“ des Papstes bezeichnet wurde. Vom Glanz dieser Tat umstrahlt und als Mehrer des Reliquienbesitzes der Kirche zeigten ihn die Nepoten in seinem Ruhmesdenkmal kommenden Geschlechtern.

Bei einer Reihe von Papstgräbern des 16. Jahrhunderts kommt die Liegefigur des Toten dann ganz in Wegfall, und es bleibt als beherrschendes Element die



47. Grabmal Papst Hadrians VI.  
Rom, S. Maria dell' Anima

thronende Gestalt als Repräsentantin päpstlicher Machtfülle (Leo X., Clemens VII., Paul III., Paul IV.). Durch Michelangelos Medici-Gräber in Florenz, wo auf eine Aufbahrung der Toten verzichtet und nur eine Heroisierung der Lebenden in den sitzenden Marmorfiguren der Herzöge gegeben ist, hatte der Typus ein sozusagen kanonisches Ansehen erhalten. Abhängig davon sind die einander entsprechenden Denkmäler der Mediceerpäpste Leo X. und Clemens' VIII. im Chor von S. Maria sopra Minerva, die auf einen Entwurf Michelangelos zurückgehen sollen. Indem an den genannten Monumenten

alles fehlt, was an Tod und Vergänglichkeit mahnt, und indem der Papst in lebendiger Gegenwartigkeit als das Zentrum der ganzen Komposition erscheint, wird der leitende Gedanke eines persönlichen Ehrendenkmal ganz in den Vordergrund gerückt.

Und wie stark kommt das weltliche und humanistische Element dann selbst bei dem Grabmal eines so sittenstrengen, glaubensstarken und rigorosen Papstes, wie der Niederländer Hadrian VI. es war, zum Durchbruch, das ihm 1529 in S. Maria dell' Anima zu Teil wurde (Abb. 47). Zwar wurde auf dem Sarkophag die ruhende Gestalt des Bestatteten mit aufgestütztem Arm nach



dem von Sansovino in den Kardinalsgräbern von S. Maria del Popolo geschaffenen Vorbild beibehalten, aber den Sockel darunter schmückt ein historisches Relief: wie der Papst, gefolgt von der hohen Geistlichkeit, zu Roß in die ewige Stadt einzieht und am Tore von der Göttin Roma begrüßt wird, während der Tiber in der Personifikation eines antiken Flußgottes einem Füllhorn sein Wasser entströmen läßt. Es ist also eine Art Trionfo. Auf den Stufen des Sarkophages sitzen zwei Knaben, die Fackeln auslöschten, die antiken Todesgenien, die schon im Quattrocento in die Grabplastik Eingang gefunden hatten. In den Bogenzwickeln des Giebelaufbaus, der das Denkmal nach oben abschließt, schweben gar zwei geflügelte Viktorien, von denen die eine Tiara und Siegespalme, die andere die Schlüssel und einen Lorbeerzweig trägt. Irgendeine Veranlassung zur Anbringung solcher Triumphsymbole hat das kurze Wirken Hadrians gewiß nicht gegeben. Man wandte derartige Glorifikationsmotive jetzt an als geläufiges Formgut, ohne der eigentlichen und ursprünglichen ihnen innewohnenden Bedeutung besonders Rechnung zu tragen.

Wir sehen also: Reservatrechte und eine von der übrigen Sepulkralkunst sich absondernde Typologie hat es für den Grabschmuck des Oberhirten der Christenheit nicht gegeben. Dieselben Ambitionen, die sich sonst geltend machen, fallen bei der Aufstellung der Programme für den Darstellungskreis ins Gewicht. Die humanistischen Glorifikationsvorstellungen spielen auch hier mehr oder weniger verschleiert hinein. Wir können nun, nachdem wir genügend Vergleichsmaterial und Stützpunkte gewonnen haben, dazu übergehen, unsere Auffassung von dem Julius-Grabmal Michelangelos und seinem Verhältnis zu der Triumphidee zu begründen.

## 2. Das Grabmal Papst Julius' II.

Um in die gedankliche Entwicklung, die sich bei der langen Herstellungszeit und bei den verschiedenen Redaktionen des Julius-Monumentes abgespielt hat, einzudringen, um Michelangelos Verhältnis zu den überkommenen Ideen, sein geistiges Operieren und die ganz persönliche und einzige Art der Bearbeitung des Stoffes sich zum Bewußtsein zu bringen, ist es nötig, sich die Entstehung des Denkmals zunächst genetisch zu vergegenwärtigen — auf die Gefahr hin teilweise schon Bekanntes dabei zu wiederholen.

Als Julius II. den Auftrag erteilte (1505), hatte er zwei Jahre vorher erst den Stuhl Petri bestiegen. Er überließ die Sorge für sein Grabmal nicht seinen Nepoten, sondern nahm die Sache noch bei seinen Lebzeiten in die Hand. Mag es nun sein, daß ihm der Plan von anderer Seite nahegelegt wurde, damit er einen Mann wie Michelangelo durch eine seiner würdige große plastische Aufgabe an seinen Dienst zu fesseln vermöchte, oder daß er aus eigenem Antrieb auf den Gedanken verfiel. Wenn er sich dazu verstand, so kann das Grundmotiv für die nicht ganz gewöhnliche Handlung nur das gewesen sein, ein Denkmal für sich in die Wege zu leiten, das seinen eigensten Intentionen

entsprechen sollte, dessen Durchführung er noch bei seinen Lebzeiten zu überwachen gedachte. Mit den größten Plänen und Taten umgehend, war er, ein ausgeprägter ruhmduertiger Renaissancecharakter, um die monumentale Verewigung seines irdischen Wandels bemüht. Was er von dem Künstler, den er erwählte, zu halten und zu erwarten hatte und welche Ansprüche er an ihn stellen konnte, darüber wird er bei dem Ruf, der diesem voranging, und nach dem ersten Eindruck, den er von ihm empfing, nicht zweifelhaft gewesen sein.

Der Plan, den ihm Michelangelo für das zur Aufstellung in der neuen Peterskirche bestimmte Monument vorlegte, ging gleich ins Gigantische. Dieser war sich klar, daß etwas Außerordentliches entstehen sollte. Mit der vergötterten Antike und mit dem Größten seiner Zeit wollte er in Wettbewerb treten. Am 2. Mai 1506 schrieb er dem Freunde Giuliano da Sangallo: „Ich bin gewiß, wird das Denkmal errichtet, so hat es in der ganzen Welt nicht seinesgleichen.“ In dem Ungeheuren der Konzeption lag aber zugleich der Keim für die zu dem tragischen Schlußakt führende Entwicklung.

Für den ersten Entwurf, über den wir nur durch die mehr als ein halbes Jahrhundert später veröffentlichten Beschreibungen bei Condivi und Vasari, die sich in Einzelheiten widersprechen, unvollkommen in Kenntnis gesetzt sind, ergibt sich aus einer Kombination der beiden Berichte folgendes Bild: Ein gewaltiger rechteckiger Freibau mit vier Fassaden. Das Untergeschoß durch Nischen mit Viktorien und durch Hermen, vor denen Gefesselte standen, gegliedert. Auf den Ecken des Gesimses über diesem Geschoß vier Figuren, zwei männliche und zwei weibliche: Moses, Paulus, Vita activa und Vita contemplativa. Über der Plattform des Erdgeschosses erhob sich ein Aufbau, der sich stufenweise verjüngte und oben zwei Figuren trug: die Erde unter dem Bilde der Kybele und den Himmel, welche eine Bahre hielten. Im Innern lag ein tempelartiger Raum für die Aufnahme des Sarkophages, der sich nach Vasari im Erdgeschoß, nach Condivi in dem obern Aufbau befand. Im ganzen waren vierzig Marmorstatuen und außerdem Bronzereliefs mit den Taten des Papstes, die den Aufsatz schmücken sollten, geplant.

Man wird anzunehmen haben, daß der Entwurf im Anfang auf Grund von Skizzen nur in großen Zügen und seiner allgemeinen Anlage nach festgelegt wurde. Die Bestimmung und Anordnung von Einzelheiten wird dem weiteren Fortschreiten der Arbeit überlassen geblieben sein. Namentlich was für Taten und Ereignisse in den Bronzereliefs verherrlicht werden sollten, damit wird man sich so bald nach dem Regierungsantritt des Papstes noch gar nicht haben binden können und wollen. Es war Zeit sich darüber schlüssig zu werden, sobald die Details in Angriff genommen wurden. Fürs erste durfte man sich mit der Aufstellung eines Gesamtplanes begnügen, dem dann zunächst die Ausführung der Werkstücke für die tektonischen Bestandteile folgen konnte.

Als Michelangelo nach seiner Flucht aus Rom infolge des Zerwürfnisses mit Julius II. (April 1506) und nach erfolgter Aussöhnung von neuem zu

seinem Mäcen berufen wird, erwartet ihn eine andere große Aufgabe: die Ausmalung der Sixtinischen Decke, so daß bei Lebzeiten des Papstes das Grabmonument keine Fortschritte mehr macht. Was diesen bewogen hat, sein Ruhmesdenkmal beiseite zu stellen, dafür fehlen uns die psychologischen Unterlagen. Die Gründe dafür sind jedenfalls in einer persönlichen Sinnesänderung des Papstes zu suchen. Ein Mann wie er würde, was für Einflüsse und Intrigen sich auch geltend machen mochten, wenn ihm die Sache dringend am Herzen gelegen hätte, auf einer Erfüllung seines Wunsches bestanden haben, zumal da dieser mit dem sehnlichsten Wunsche Michelangelos zusammengetroffen wäre. Die Vollendung des künstlerischen Schmuckes der päpstlichen Palastkapelle sollte aber der Errichtung seines Grabmonumentes vorgehen.

Der neue nach dem Tode Julius' II. auf Grund des mit seinen Erben im Jahre 1513 geschlossenen Vertrages zustande gekommene Entwurf, von dem wir uns nach dem erhaltenen Kontrakt



48. Entwurf zum Grabmal Julius' II.  
Berlin, Kupferstich-Kabinett

und den beiden Zeichnungen im Berliner Kupferstich-Kabinett (Abb. 48) und in den Uffizien eine Vorstellung machen können, zeigt in einer Hinsicht Einschränkungen, in einer anderen Erweiterungen. Die Hauptveränderung ist, daß der Freibau in ein allerdings noch stark vorspringendes dreifrontiges Wandgrab verwandelt wird. Der Gedanke des Freibaus war, wie wir schon bei der Betrachtung des Grabmals von Gian Galeazzo Visconti gesehen haben, kein



Novum gewesen. Es liegt daher auch kein zwingender Grund vor, die Konzeption Michelangelos, wie das Carl Justi<sup>1)</sup> getan hat, unmittelbar aus der Form des antiken römischen Grabhauses abzuleiten. Die Zeit selbst hatte Ähnliches schon vorgebildet<sup>2)</sup>. Hatte Michelangelo in dem Enthusiasmus der ersten Schöpferfreude zu der umfangreichsten und üppigsten Form des Grabbaus gegriffen, so verstand er sich nach dem Tode des Papstes dazu, diese zu verwerfen und den frei sich erhebenden Ruhmestempel den Bedingungen eines Wandmonumentes anzupassen. Bei dieser Fassung fiel der Hohlraum im Innern gänzlich fort. Der Unterbau mit seinen drei Fassaden behielt aber die gleiche Einteilung und den plastischen Schmuck der Viktorien und Gefesselten. Auf die Plattform kam der Sarkophag mit der Figur des Papstes zu stehen, der mit einer Schmalseite nach vorn gewendet war. Der Oberkörper des Verstorbenen, der aufgerichtet war, wurde von zwei geflügelten Engeln gestützt; zu seinen Füßen saßen zwei Fackeln haltende Genien. Die großen sitzenden Gestalten auf der Plattform, die nun den Sarkophag umgaben, wurden von vier auf sechs vermehrt. An der Wand über der Plattform stieg eine „Capelletta“ auf, die nach dem Kontrakt fünf Figuren enthalten sollte, eine in der Mitte, je zwei, wahrscheinlich übereinander, an den Seitenteilen. Die mittlere ist nach der Berliner Zeichnung als Maria mit dem Kinde gedacht. Auf demselben Blatt ist im Widerspruch mit dem Kontrakt<sup>3)</sup> an den Seiten der Capelletta nur je eine Figur angebracht, die eine männlich, die andere weiblich. Wir werden in ihnen wohl primäre Entwürfe für den Propheten und die Sibylle zu erkennen haben, die bei der endgültigen Redaktion des Grabmals in San Pietro in Vincoli als Marmorstatuen an dem Oberbau ihren Platz fanden. Die beiden anderen Figuren, die der Kontrakt für die gleiche Stelle vorsieht, haben dem ganzen Gedankengange der Konzeption nach vermutlich auch dem Gestaltenkreise der himmlischen Region angehört. Endlich sollten an jede Fassade des Denkmals drei Reliefs in Marmor oder Bronze kommen, jenen für den ersten Entwurf geplanten Bronzereliefs mit den Taten des Papstes entsprechend.

Der Grabbau stellt also nach den ersten Entwürfen ein Ruhmesdenkmal für Julius II. im größten Stil dar, und mit Recht hat Carl Justi seine Anlage einem Triumphgepränge verglichen. Ein triumphaler Gedanke ist es, dem die plastischen Gebilde des Monumentes untergeordnet sind. Wie dieser Gedanke in die Erscheinung treten sollte, wie der Künstler sich den Stoff daraufhin zurechtlegte, Vorstellungen, welche die Zeit ihm bot, in sich aufnahm und für neue Kombinationen verwertete, wie das Ganze sich zu einer

1) Michelangelo, Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen, Leipzig 1900, S. 217.

2) Tempelartige Triumphalbauten wurden auch auf den Wagen bei den Festzügen mitgeführt. In der Beschreibung eines Aufzuges am Johannesfest in Florenz 1454 heißt es: *Un tempio trionfale ed altro tempietto ottagonno ornato colle sette Virtù: da oriente la Vergine ed il Neonato.*

3) Es ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß die Zeichnung wahrscheinlich ein Stadium der Konzeption vor dem bindenden Kontrakt mit den Erben (1513) wiedergibt.

inneren Vision verdichtete, das wollen wir nun in seinen Einzelheiten näher verfolgen.

Gehen wir von der figurlichen Ausstattung des Unterbaus aus, so können wir in ihr nichts anderes erkennen als eine Zusammenstellung von Triumph- und Ruhmessymbolen. In den Nischen Viktorien mit Unterworfenen zu ihren Füßen; zwischen den Nischen gefesselte Gefangene vor Hermenpfeilern. Über die Deutung der Gefesselten gehen die verschiedenen Berichte bei Vasari und Condivi allerdings auseinander. In der ersten Auflage seiner Viten bezeichnet sie Vasari als Provinzen, die durch Julius II. dem Kirchenstaat wiedergewonnen seien. Nach Condivis 1553 erschienener Lebensbeschreibung stellten sie „die freien Künste und in gleicher Weise Malerei, Bildhauerei und Baukunst vor, eine jede mit ihren Abzeichen, so daß jede einzelne leicht zu erkennen war. Es sollte dies bedeuten, daß gleichzeitig mit Papst Julius auch alle edlen Künste dem Joche des Todes verfallen wären, da sie nie wieder einen solchen Gönner und Förderer zu finden vermöchten wie ihn“. Vasari in seiner zweiten Auflage kombiniert die Überlieferung Condivis mit seiner früheren Deutung, indem er in der Reihe der Gefangenen zwei Kategorien unterscheidet: die einen seien die vom Papst unterjochten Provinzen, die anderen „alle die sinnreichen Tätigkeiten und Künste, die sich dem Tode unterworfen erwiesen nicht minder wie dem Papst, der sie rühmlichst förderte“. Die Viktorien werden von Condivi gar nicht erwähnt. Er spricht nur von Nischen, in welche Statuen kommen sollten, was schon darauf schließen läßt, daß er über Einzelheiten sowie über den geistigen Zusammenhang nicht von zuständiger Seite genau unterrichtet war. Für eine inhaltliche Beziehung zwischen Pfeiler- und Nischenfiguren ist also aus ihm nichts zu entnehmen, während bei Vasari die Siegesgöttinnen in Verbindung mit den Personifikationen der unterworfenen Provinzen unter dem Bilde von Gefesselten wenigstens einen annehmbaren und einleuchtenden Sinn ergeben. Aus den sich widersprechenden Nachrichten geht jedenfalls hervor, daß es eine sichere Tradition in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht gab. Und wenn Michelangelo Condivi auch manches von seinen Erlebnissen und Erfahrungen mitgeteilt hat, so werden wir das Zeugnis des Biographen in diesem Falle doch nicht als absolut zuverlässig anzusehen brauchen.

Die Statuen des Unterbaus, so wie er ursprünglich geplant war, betrachten wir sie unvoreingenommen durch die miteinander nicht in Einklang stehenden späteren Berichte, dürfen unter Berücksichtigung verwandter und entsprechender Bildungen zunächst einmal ganz allgemein als Triumph- und Ruhmessymbole aufgefaßt werden. Die Verbindung von Viktorien und gefesselten Gefangenen ist eine der Renaissance geläufige Vorstellung, die an antike Motive anknüpft.

In der Antike begegnen uns Kombinationen von Viktorien und Gefesselten innerhalb des Darstellungskreises der römischen Triumphbogen und Kaisermedaillen. An dem Bogen des Septimius Severus auf dem Forum

Romanum finden wir in den Bogenwickeln schwebende Siegesgöttinnen, an den Säulenpostamenten gefangene Barbaren. Am Konstantinsbogen stehen Viktorien und Gefesselte in einem noch engeren Zusammenhang. Hier tragen die Frontstücke der Säulenpostamente Reliefs mit Viktorien, die mit Trophäen in der Hand schreitend dargestellt sind, einige haben zusammengekauerte Gefesselte neben sich, während auf den seitlichen Basisreliefs Gefangene mit gebundenen Armen von Kriegeren vorgeführt werden. Eine Medaille Marc Aurels zeigt zwei einander gegenüberstehende Viktorien, die einen Schild mit der Inschrift S. P. Q. R. halten, zu ihren Füßen ein überwundener Parther<sup>1)</sup>.

War also die Verbindung von Viktoria und Gefesselten in dem römischen Altertum als Triumphalmotiv vorgebildet, so hatte es sich doch auch die Renaissance vor Michelangelo schon zu eigen gemacht. Auf dem eine mythologische Schlacht wiedergebenden Bronzerelief seines Lehrers Bertoldo im Bargello bilden auf beiden Seiten den Abschluß der Kampfszenen einander entsprechende Gruppen: eine schwebende geflügelte Viktoria, die den einen Fuß auf die Schulter eines zusammengekauerten Gefangenen setzt, dem die Arme auf den Rücken gebunden sind. Eine ähnliche Darstellung kommt vor auf Filippino Lippis Fresko in der Strozzi-Kapelle von Santa Maria Novella, das die Beschwörung des Drachen durch den Apostel Philippus darstellt (Abb. 49). Das Heiligtum des Mars ist hier als ein phantastischer, reich mit Trophäen dekoriertes Freibau gegeben, in dessen mittlerer Nische ein Postament das Standbild des Kriegsgottes trägt; auf dem Gesims dieser Nische erhebt sich zu beiden Seiten eine Figurengruppe: eine stehende geflügelte Viktoria mit der Siegespalme in einer Hand, während sie mit der anderen den Strick hält, durch den einem vor ihr knieenden Gefangenen die Hände auf dem Rücken gefesselt sind. Schließlich sei noch eine Federzeichnung der Paduaner Schule im Christ Church-College, Oxford, erwähnt, von Colvin<sup>2)</sup> vermutlich Parentino zugeschrieben, die eine allegorische Triumphdarstellung gibt. Man sieht inmitten von Trophäen eine auf den Schild schreibende Siegesgöttin, das bekannte klassische Motiv<sup>3)</sup>; neben ihr zwei nackte gefesselte Gefangene, der eine an einen Baumstamm gebunden, der zweite am Boden kauern.

Ziehen wir derartige Analogien mit in Betracht, so erscheint wohl die Annahme gerechtfertigt, daß auch bei Michelangelo die an dem Basament miteinander abwechselnden Figuren der Viktorien und der Gefesselten in einem inhaltlichen Zusammenhange stehend zu denken sind. Die Prigioni erhielten durch die benachbarten Siegesgöttinnen erst ihren Bedeutungsakzent innerhalb des geistigen Organismus des Denkmals.

1) H. Cohen, *Médailles impériales* III, 2. Aufl., S. 88, Nr. 893.

2) Abgebildet in seiner Publikation dieser Sammlung.

3) Vgl. Karl Woelcke, *Beiträge zur Geschichte des Tropaions*, Sonderabdruck aus den *Bonner Jahrb.*, Heft 120, 1911, S. 41 ff., wo die auf den Schild schreibende Nike als Erfindung des Hellenismus erwiesen ist.



Auf ihren ikonographischen Typus hin angesehen sind diese Prigioni, wie sie als nackte gefesselte Männer gebildet sind, auch keine selbständige Erfindung Michelangelos. So waren sie von römischen Denkmälern her in mannigfachen Variationen hinreichend bekannt und auch in den Motivenschatz der Zeit völlig übergegangen. Das Skizzenbuch des Giuliano da Sangallo in der Vatikanischen Bibliothek enthält eine Anzahl von Kopien nach antiken



49. Filippino Lippi, Beschwörung des Drachen durch den Apostel Philippus  
Florenz, S. Maria Novella

Monumenten, an denen nackte Gefesselte in verschiedenen Stellungen zu sehen sind, dem Gedanken und der Erfindung nach Michelangelos Figuren zum Teil nicht allzu fern stehend, wie schon von anderer Seite bemerkt worden ist<sup>1)</sup>. Viel wesentlicher aber erscheint es, daß, wie wir beobachtet haben, die Gefesselten eins der häufigsten Attribute bei den Trionfi der Renaissance bildeten. Nicht nur da, wo Triumphe antiker Persönlichkeiten

1) Vgl. Thode, Kritische Untersuchungen zu Michelangelo I, S. 207.

vorgeführt wurden, gehen sie im Zuge mit, sie finden sich auch auf zahlreichen Bildern mit dem Trionfo della Fama in dem Gefolge des allegorischen Wagens. Ja, das Motiv verflüchtigt sich so ins Allgemeine, daß der Bildhauer Antonio Federighi vier nackte Gefesselte zu Trägern seines marmornen Weihwasserbeckens im Dom von Siena machte. Ebenso treten dieselben Gestalten in einer rein dekorativen Funktion auf bei dem aus der Antike übernommenen, in der Renaissance-Ornamentik weit verbreiteten Tropaeum, dem bekannten Beutemal, das von Gefangenen flankiert wird. Da der Typus der „Gefesselten“ somit zu dem geläufigsten Anschauungsmaterial des Zeitalters gehört, so liegt gar kein zwingender Grund dafür vor, bei Michelangelo ein unmittelbares Zurückgreifen auf klassische Bildungen vorzusetzen.

Es ist auch wenig wahrscheinlich, wenn Carl Justi<sup>1)</sup> die Hermen, vor denen die Gefesselten stehen sollten, aus einer antiken Idee ableitet, indem er sie als ein Todessinnbild auffaßt und sagt, daß durch sie „jenen übermütigen Triumphatorsymbolen das Memento mori beigefügt“ wurde. Irgendeine überzeugende Begründung für diese weit hergeholte Deutung hat er nicht geben können. Warum sollen wir in den Hermenpeilern etwas anderes suchen als ein der Zeit doch nicht unbekanntes ornamentales Motiv? Auch an jenem das Standbild des Mars umgebenden triumphalen Aufbau auf Filippino Lippis Fresko der Beschwörung des Drachen durch den heiligen Philippus in S. Maria Novella, wo wir schon Viktorien mit Gefangenen nachwiesen, kommen phantastisch geformte Hermen in verschiedener Gestalt als Gesimsträger vor.

Der in dem Figurenkreis des Unterbaus verkörperte Gedanke nahm also keinen Bezug auf den Tod, sondern hatte einzig und allein den Triumph des Ruhmes zum Thema. Das dem Tode eingeräumte Gebiet war bei dem ersten Entwurf von 1505, wenn wir uns auf unsere ungenaue Überlieferung verlassen dürfen, auf zwei Stellen verteilt. Im Inneren stand der Sarkophag, und als Bekrönung des oberen Stufenbaus diente eine von Uranos und Kybele gehaltene Bahre. Eine klare Vorstellung können wir uns davon allerdings nicht machen. Die einzigen geistlichen Gestalten waren die vier auf den Ecken der Plattform: Moses, Paulus, Vita activa und Vita contemplativa. Und es hatte gewiß auch einen inneren Grund, daß Papst Julius sich die streitgewaltigsten Vertreter des Alten und Neuen Bundes erwählte, den Gehörnten und den Mann mit dem Schwerte. — Die Sphäre des Ruhmes erstreckt sich dann aber noch weit in den Oberbau hinauf, denn an dem stufenweise sich verjüngenden Aufsatz sollten die Bronzereliefs mit der Tatenchronik des Papstes zu sehen sein.

Bei dem zweiten Entwurf (1513), nach dem Tode Julius' II., fanden, wie wir schon gesehen haben, während der Gestaltenkreis der unteren Zone erhalten blieb, oben wesentliche Veränderungen statt. Die Region des

1) A. a. O. S. 233.

Todes wurde dadurch erweitert und stärker in den Vordergrund gerückt, daß gleich über dem Unterbau der Sarkophag mit dem toten Papst zu stehen kam. Die heilige Gesellschaft vermehrte sich um eine Anzahl von Gestalten. Auf die Reliefs mit den den Papst feiernden Szenen wurde nicht verzichtet. Im wesentlichen blieb also der Charakter des Ruhmesdenkmals gewahrt, wenn auch den religiösen Bestandteilen eine erweiterte Fassung zuteil wurde.

Erwägen wir nun, ob das was von den einzelnen Figuren wirklich in Angriff genommen worden ist, mit der von uns gegebenen Deutung in Einklang steht.

Für die Viktorien sind wir ganz auf die beiden Gesamtentwürfe der Berliner und Uffizien-Zeichnung angewiesen, wo sie einen Überwundenen zu ihren Füßen haben. Die Antike kennt eine solche formale Gestaltung der Siegesgöttin nicht. Wohl aber ist im Mittelalter, wie wir schon bemerkt haben, der Triumphgedanke in dieser Weise zum Ausdruck gebracht worden. So triumphieren die Tugenden über die Laster oder heilige Gestalten über die ihnen feindlichen Gewalten. Ob Michelangelo an derartiges gedacht oder je etwas dergleichen mit Bewußtsein gesehen hat, läßt sich nicht ergründen und ist zum mindesten sehr unwahrscheinlich. Auf einer vielleicht rein zufälligen Analogie aber die Deutung aufzubauen, die Viktorien müßten Tugenden, die Überwundenen unter ihren Füßen die dem Guten feindlichen Mächte vorstellen, wie Thode es versucht hat <sup>1)</sup>, dazu liegt nicht die geringste Veranlassung vor.

Thode ist zu seiner Auffassung wohl hauptsächlich deshalb gelangt, weil er die rätselhafte Marmorgruppe des sogenannten Siegers (heute in der florentinischen Akademie) im Anschluß an Vasaris Mitteilung in den Gestaltenkreis des Julius-Denkmal hineingezogen hat. Es wird dabei angenommen, daß der Siegerjüngling eine spätere Umbildung der auf den Zeichnungen als weiblich charakterisierten Viktorien ins Männliche darstelle. Über die innere Unwahrscheinlichkeit dieser Metamorphose mag man denken wie man will. Folgendes aber möchten wir dazu noch bemerken. Wenn Vasari die Gruppe der Knechtung eines älteren Mannes durch einen Jüngling „una Vittoria“ nennt und als zu dem Denkmal gehörig ausgibt, so genügt das allein nicht uns zu überzeugen, daß sie einer der auf den Gesamtentwürfen für den zweiten Plan von 1513 angedeuteten Nischen-Viktorien entsprochen haben müsse. Daß er keine deutliche Vorstellung von der Konzeption der ersten Entwürfe gehabt hat, geht aus den miteinander nicht übereinstimmenden Berichten in der ersten und zweiten Auflage seiner Viten zur Genüge hervor. Die erste Auflage spricht von „einigen nackten Viktorien, die Gefangene unter sich haben, und zahlreichen Provinzen, an einige Marmorhermen gefesselt“. In der zweiten Auflage, als er Condivis Biographie kennen gelernt und sich überhaupt genauer unterrichtet hatte,

1) Kritische Untersuchungen I, S. 183.



werden neben den Hermen die vorher gar nicht erwähnten Nischen angeführt, aber an dieser Stelle wird ebensowenig wie bei Condivi erzählt, daß sie mit Viktorien gefüllt werden sollten. Erst später, als er auf die in Angriff genommenen und ausgeführten Statuen zu sprechen kommt, erwähnt er „una Vittoria con un prigion sotto“ — den auf uns gekommenen „Sieger“. Ohne diese Überlieferung Vasaris würde nach der künstlerischen Beschaffenheit der Gruppe wohl niemand auf den Gedanken kommen, sie hätte ein Stück jener für die Nischen bestimmten Reihe von Viktorien bilden sollen. Daß sie, in einen Hohlraum eingestellt, einen wesentlichen Teil ihrer Wirkung einbüßen würde, muß sich jedem heutigen Betrachter aufdrängen. Die ganze Art der Gruppierung widerspricht einer solchen Anordnung. Was das Bildwerk eigentlich bedeuten sollte, darüber ist man sich damals ebensowenig wie heute klar gewesen. Condivi war es überhaupt nicht bekannt; er hat ja auch über die Nischenfiguren des Unterbaus nichts auszusagen gewußt. Die Gruppe stand, von einem gewissen Geheimnis umgeben, zusammen mit den bis vor kurzem in eine Grotte des Giardino Boboli eingemauerten Prigioni in Michelangelos florentinischem Atelier, zu dem niemand Zutritt erhielt. Als nach seinem Tode dieser Statuenschatz entdeckt wurde, bezog man sie nach Analogie der mit ihr vorgefundenen Werke auf das Juliusgrab. Nachdem sie später durch die Erben des Künstlers dem Großherzog Cosimo zum Geschenk gemacht worden war, wurde sie jedenfalls als „ein Sieg“ (una Vittoria), und zwar als ein allegorischer Sieg aufgefaßt; denn als Gegenstück im Großen Saal des Palazzo Vecchio, wo sie zur Aufstellung kam, ließ der Fürst durch Giambologna die Marmorgruppe des Sieges der Tugend über das Laster arbeiten. Aus diesen Vorgängen nun aber zu folgern, die Viktorien am Juliusgrab müßten ideale Tugendsiege bedeutet haben, ist doch ein allzu gewagter Rückschluß.

Es steht also nichts dem entgegen, in den geplanten Viktorien Siegesgöttinnen im eigentlichen und antiken Sinne zu erkennen<sup>1)</sup> und sie mit den benachbarten Prigioni zu einer geistigen Einheit zusammenzufassen. Auch das was wir von diesen Prigioni im Entwurf und in der Ausführung besitzen, läßt sich mit solcher Interpretation in Einklang bringen.

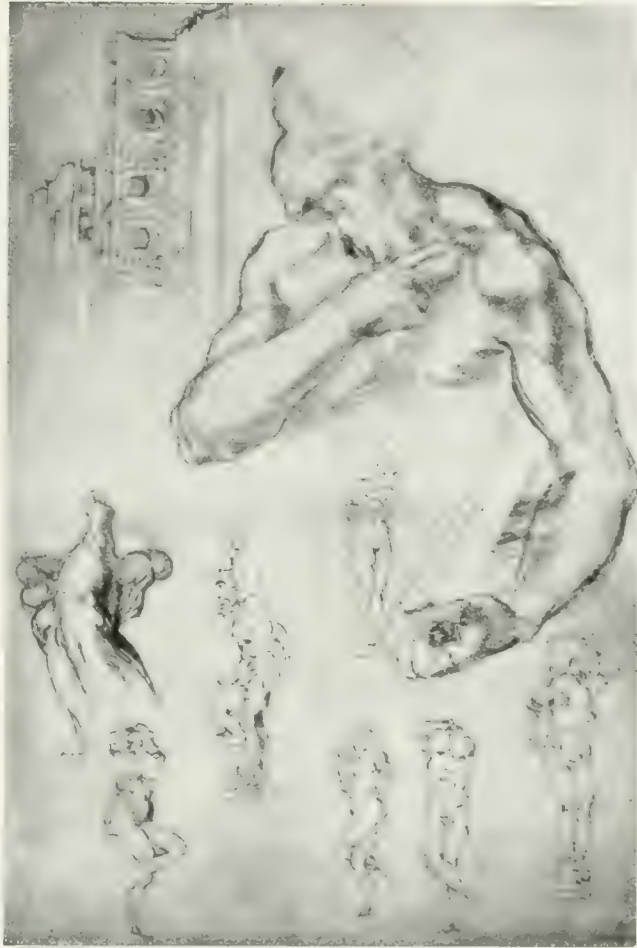
Das Hauptdokument für die Genesis der Gefesselten ist die berühmte Rötelzeichnung der Universitätssammlung in Oxford, die sechs Skizzen in verschiedenen Stellungen enthält und in die Zeit der Arbeit an der Sixtinischen Decke fällt, da auf demselben Blatt ein Engel der Libyschen Sibylle gezeichnet ist (Abb. 50). Als wichtigste Stütze für unsere Auffassung können wir ihr entnehmen, daß dem zweiten Gefangenen von oben Panzer und Helm als Attribute beigegeben sind. Er ist also offenbar als überwundener Krieger gekennzeichnet. Ihm sind ebenso wie den vier Prigioni der untersten Reihe des Blattes die Arme nach rückwärts gebunden, während der oberste mit

1) Dazu mag noch bemerkt werden, daß innerhalb des berühmten letzten zu Ehren Julius' II. veranstalteten Karnevalszuges eine Nike auftrat, die den Namen des Papstes auf einen Schild schrieb.

vor der Brust verschränkten Armen ins Weite blickt. Alle treten in heroischer Nacktheit auf. Die psychologischen Momente des Leidens und des Widerstands gegen die Fesselung sind bei ihnen in verschiedener Weise zum Ausdruck gebracht. Bald nach dieser Zeichnung sind wohl die beiden, nahezu vollendeten Statuen, die sich heute im Louvre befinden, ausgeführt worden; denn ihre Entstehung fällt nach allgemeiner Übereinstimmung in die Zeit nach Fertigstellung der Sixtinischen Decke. Kriegerische Abzeichen, wie wir sie auf der Oxford-Zeichnung sehen, wurden auf keiner einzigen der in Marmor angelegten Figuren beibehalten. Aber darüber kann wohl nun kein Zweifel mehr bestehen: Michelangelo dachte sich unter den Prigioni gefangene Feinde.

In dieser ihrer eigentlichen Bedeutung waren die Gefesselten ja ein für die italienische Kunst durchaus vertrauter bildlicher Vorwurf, worauf wir in unseren vorhergehenden Ausführungen öfter hingewiesen haben. Auf den Darstellungen sah man sie meist mit auf den Rücken gebundenen

Armen, und es wurde hier und da zum Ausdruck gebracht, wie sie sich mit wild emporgeworfenem Kopf gegen die Fesselung sträubten, oder in stummer Ergebung ihren Schmerz zurückdrängten. Das Motiv, das mit schematischen Wiederholungen von Hand zu Hand gegangen war, hat Michelangelo in ungeahnter Weise für seine Zwecke fruchtbar gemacht. Er schlug Feuer aus dem alten Eisen. Aus dem ikonographischen Besitz seiner Zeit griff er die Figuren heraus als Triumphsymbole ganz allgemeiner Art und er



50. Michelangelo, Entwurf der Gefesselten  
Oxford, Universitätsammlung

schuf daraus Menschen, in denen das Schicksal, das sie tragen, als tiefstes seelisches Erleben gesammelt ist, die er zu tragischen Helden gestaltete. Darin erkennen wir etwas Besonderes in Michelangelo als Bildner, daß er einem jeden menschlichen Auftreten — sei es auch an unwesentlicher Stelle und für einen dekorativen Zweck — etwas Schicksalhafter verleiht. Was nach außen hin als Spiel der Glieder und Mienen in die Erscheinung tritt, ist der Reflex innerer Emotionen. So ist es, als ob die Girlandenträger an der Sixtinischen Decke, jeder unter dem Einfluß seines persönlichen Geschicks, ihre Aufgabe verrichteten. Und aus der Reihe der Vorfahren Christi in den Lunetten dieser Kapelle vermag man eine Familiengeschichte urzuständlicher Segnungen und Bedrängnisse herauszulesen. Was er berührte, unterwarf er einem mit den Wurzeln seines Empfindens verwachsenen Vergeistigungsprozeß.

So bekunden auch die beiden Louvrefiguren, was er mit den alten Triumphsymbolen vorhatte, wie er sie in seine persönliche Sphäre zog und zu Trägern bestimmter Gedanken- und Gefühlskomplexe zu machen gedachte. An diesen zuerst in Angriff genommenen Gestalten sehen wir den schon bei früheren Behandlungen des Motivs vorkommenden Gegensatz des still leidenden und des widerstrebenden Gefangenen ausgeprägt, aber in ganz neuer und originaler Weise vertieft. Der eine ist unter dem Namen des „sterbenden Sklaven“ bekannt (Abb. 51). Es ist ein Hindämmern mit geschlossenen Augen, von dem man nicht weiß, ob es Schlafen oder Sterben ist, das aber in jedem Augenblick aus dem einen in das andere übergehen kann. Ein Zustand, wo die Glieder, gelöst und lässig, keines Widerstands mehr fähig sind. Mit einem letzten Rest von Kraft sucht der linke Arm das sinkende Haupt zu stützen. Die rechte Hand schiebt wie mechanisch an der die Brust umschließenden Fessel. In dem Antlitz wird der Schmerz schon verklärt durch einen milden Zug, wie ihn die vorauseilenden Schatten des Todes aufzeichnen. Der weichen Wehmut mischt sich ein ahnungsvolles Glücksgefühl. Der Besiegte hat die Erde überwunden und träumt sich hinein in eine andere Welt, deren erste Strahlen ihm entgegenleuchten. Vor seinem geistigen Auge fallen schon die Fesseln; ein neues Schicksal winkt.

Man hat viel darüber gestritten, ob in der Figur ein Schlafender oder ein Sterbender zu sehen ist. Es erscheint mir wahrscheinlich, daß Michelangelo ein Gleichnis des Todes schaffen wollte. Nach seiner platonischen Vorstellung ist der schöne Körper nur ein Abbild jener geistigen Schönheit, die in der Idee ihren Sitz hat. Die Seele aber geht erst von der Bürde des Leibes erlöst in ihre eigentliche Freiheit ein. Wie er es in den Versen auf den Tod von Cecchino Bracci ausgesprochen:

S'è ver, com' è, che dopo il corpo viva,  
 Da quel disciolta, c' a mal grado regge  
 Sol per divina legge,  
 L'alma, e non prima, allor sol è beata;  
 Po' che per morte diva  
 È fatta sì, com' a morte era nata.



Man darf vielleicht auch annehmen, daß ihm jene Stelle in Platos Apologie des Sokrates bekannt gewesen ist, wo dieser es offen läßt, ob der Tod nur als eine Art tiefer Schlaf oder als ein Hinübergehen in eine bessere Welt aufzufassen sei — in beiden Fällen aber ein Glück. So ließ sich das Sterben symbolisch auch durch den Zustand des Schlafens zur Anschauung bringen. Die jugendliche Pracht des der Auflösung sich hingebenden Leibes des Gefangenen ist ein Opfer seiner Überwinder, aber der Geist folgt ohne Sträuben dem Weg seiner Bestimmung. Zugleich ein Besiegter und ein Sieger.

Demgegenüber ist bei dem anderen alles in Anspannung (Abb. 52). Der Kraft seiner Glieder bewußt, reckt und stemmt er sich, als wollte er die Fesseln seiner Arme sprengen. Das Haupt ist ruckhaft aufwärts geworfen mit einem jach leidenden Ausdruck in den Zügen. Es erinnert, wie Julius Lange richtig beobachtet hat, etwas an die Barbarencharaktere in der antiken Kunst<sup>1)</sup>. Das tragische Motiv liegt in dem Gegensatz zwischen der herkulischen nach Betätigung lechzenden Kraft und der Lähmung dieser Kraft durch die Fesselung. Daß in den beiden gleichzeitig in Angriff genommenen Figuren eine Kontrastwirkung beabsichtigt war, kann nicht zweifelhaft sein.

In den vier nur zum Teil aus dem Stein herausgehauenen Sklavenfiguren (früher Giardino Boboli, jetzt Akademie), die um das Jahr 1519 in Arbeit waren, sollten wieder verschiedene durch die Fesselung hervorgerufene Stimmungen zum Ausdruck gebracht werden, wobei das Ankämpfen gegen den Zwang mit sehr gesteigerten Bewegungen und zum Teil höchst komplizierten Verrenkungen der Glieder vor sich geht.

Alles was wir von den Prigioni besitzen, zeugt dafür, daß Condivi mit ihrer Erklärung als Personifikationen von Künsten und Wissenschaften nicht das Richtige getroffen haben kann. Es ist ja auch schon öfter hervorgehoben worden, wie wenig Sinn es ergibt, wenn der Biograph von den



51. Michelangelo, Ein Gefesselter  
Paris, Louvre

1) Studien über Michelangelo, Straßburg 1910, S. 4.

infolge des Todes des Papstes gleichfalls dem Tode verfallenen Artes spricht. Dagegen weisen sowohl die dem einen auf der Oxford-Zeichnung beigegebenen Attribute von Panzer und Helm wie die ikonographischen Beziehungen zu den gefesselten Gefangenen auf den Triumphdarstellungen der Zeit zur Genüge darauf hin, daß der Künstler an Kriegsgefangene gedacht haben muß. Mit dieser Auffassung ist nun vielleicht auch ein kaum erkennbares Stück der Statue des sterbenden Sklaven im Louvre eher in Einklang zu bringen als mit der von Condivi vertretenen: die neben der menschlichen Gestalt in schwachen Umrissen aus dem Marmor geschlagene Figur eines Affen. Was soll hier bei dem leidenden Gefesselten der groteske Begleiter? Thode, die Erklärung Condivis verfechtend, will in der Gruppe eine Versinnbildlichung der Malerei sehen, wobei der Affe als ihr kennzeichnendes Attribut aufzufassen sei: eine Anspielung auf den Ausdruck: *scimia della natura*, mit dem diese Kunst zuweilen bezeichnet worden sei. Eine in jeder Beziehung höchst brüchige Hypothese. Demgegenüber erinnern wir uns nun, daß der Affe uns schon in einer Triumphdarstellung begegnet ist: auf Costas Gemälde mit dem Zuge des Federigo Gonzaga (Abb. 24). Erscheint er dort als höhnisches Symbol des niedergeworfenen Frankreich, so werden wir ihm an der Seite des im Kampfe bezwungenen Gefangenen wohl eine ähnliche Bedeutung beilegen dürfen. In den Prigioni, die in dem Zusammenhange des Ganzen Repräsentanten der Feinde des Papstes darstellten, gab Michelangelo äußerlich nichts anderes als ein wohlgebildetes und kräftiges Menschentum in heroischer Nacktheit. Sie wurden ihm unter der Hand zu Vertretern verschiedener Temperaments- und Gefühlsäußerungen. Dem Sterbenden, über dem eine gewisse Milde schwebte, die vielleicht allzuviel Sympathie herausforderte, wurde in dem Affen ein herabsetzendes und verächtliches Attribut beigegeben, das rein ikonographisch seine Stellung kennzeichnete und besagte: das ist ein feindliches Element. In diesem Sinne werden wir es wohl auch zu verstehen haben, wenn bei der triumphalen Apotheose Julius' II. in dem Karneval des Jahres 1513 auf einem Wagen ein Obelisk mit einem Affen zu sehen war<sup>1)</sup>. Man hätte also in dem Prigione einen Kriegsgefangenen zu erkennen, dessen feindliche Stellung zu dem Sieger durch das Attribut an seiner Seite betont wird, während das Gebaren der Gestalt aus ihrer momentanen, rein menschlich-persönlichen und seelischen Verfassung heraus charakterisiert ist. Innerhalb des Gesamtaufbaus eine Art Trophäe für den zu verherrlichenden Papst.

Eine Bestätigung findet unsere Auffassung der Prigioni noch durch einen kürzlich bekannt gewordenen Plan für ein Reiterdenkmal König Philipps II. von Spanien, das Fra Guglielmo della Porta im ersten Jahr des Pontifikates Julius III. (1549/50) auf dem römischen Kapitol zu errichten be-

1) Darauf hat schon E. Schaeffer hingewiesen, *Von Bildern und Menschen der Renaissance*, Berlin 1914, S. 200, A. 25. Er hat vermutungsweise auch den Affen des „sterbenden Sklaven“ in seinen Zusammenhang einbezogen.

absichtigte<sup>1)</sup>. Erhalten hat sich dazu eine Zeichnung und ein Memoriale in einem Skizzenbuche Portas, das die Düsseldorfer Akademie besitzt. Unter dem figürlichen Schmuck sollten vier Provinzen: Italien, Deutschland, Sizilien, Afrika, „in atto di obedientia“ Platz finden, an dem Sockel Historien und Figuren von Gefangenen zum Zeichen von Siegen (prigioni in segno di Vittorie) angebracht werden, die Gefangenen in der Art wie sie die Antike bildete. Hier sehen wir also die Prigioni in derselben Funktion wie bei dem Julius-Denkmal auftreten. Es kann wohl auch nicht zweifelhaft sein, daß der Schmuck von Portas Werk durch dieses Monument beeinflußt wurde. Wir finden die uns aus den Beschreibungen des Julius-Denkmals bekannten Motive wieder, nur sollten hier die Prigioni die Siege repräsentieren (es gab keine besonderen Viktorien), die Provinzen waren selbständige Gestalten. Zieht man die Art der Verwendung und die Verschiebung derselben bildlichen Elemente bei verschiedenen gleichzeitigen Werken in Betracht, so wird es auch leicht verständlich, daß den Biographen Michelangelo die Bedeutungen der einzelnen Figurationen durcheinanderlaufen und sie sich darin nicht zurechtfinden konnten.

Daß der junge Michelangelo für das Grab seines großen Mäcens ein Triumphalbasament geplant hatte, spann sich später, nachdem das Denkmal in seiner reduzierten Form einmal fertig

dastand, wohl nur noch wie eine Sage fort, als deren Niederschlag Vasaris Bericht seiner ersten Auflage anzusehen ist: die Gefangenen bedeuteten die vom Papst unterworfenen Provinzen.

Ein Künstler, der an einen großen Stoff herangeht, wird sich diesen stets mit Rücksicht auf die in ihm schlummernden Gestaltungsmöglichkeiten zurechtlegen. Als Michelangelo den Unterbau plante, werden die hergebrachten Triumphalsymbole unter dem Bilde der Gefesselten als formales



52. Michelangelo, Ein Gefesselter  
Paris, Louvre

1) Gronau, Über zwei Skizzenbücher des Gughelmo della Porta in der Düsseldorfer Kunstakademie. Jahrb. der k. preuß. Kunstslgn. 1918, Bd. 39.



Problem von ungeheurer Fruchtbarkeit und Wandelbarkeit in seiner Phantasie aufgetaucht sein. Der Zustand von Körpern, die unter einem Drucke stehen, sich diesem Druck hingeben oder ihm sich zu entziehen trachten, war für ihn ein Darstellungsmotiv von höchster Ergiebigkeit. Als er dem Papst den Entwurf einreichte, da wird ihn von vornherein der Gedanke an den Bewegungsreichtum, der an den Gestalten des Unterbaus seinem Meißel die wünschenswertesten und dankbarsten Aufgaben bot, in Begeisterung versetzt haben. Ein Teil dieses Formungstrieb entlud sich dann, als das Denkmal liegen blieb, in die Girlandenträger, die sogenannten Sklaven der Sixtinischen Decke.

Unter seinen Händen wurden, wie schon bemerkt, die Triumphalsymbole aus dem Allgemeinen in das Persönliche hinübergeführt. Dem dekorativen und ikonographischen Gesichtspunkt einer gleichmäßigen Reihung stellte sich die Isolierung und psychologische Individualisierung jeder Figur als ein neues und modernes Element gegenüber. Ein Verfahren, das sich ja auch bei den dekorativen Kompositionsfaktoren der Sixtinischen Decke, Propheten, Sibyllen, Sklaven, beobachten läßt. Die Gefesselten am Julius-Grabmal wachsen über ihre eigentliche Bestimmung hinaus, so daß das Mitgefühl für ihr menschliches Geschick das ist, was sich zuerst aufdrängt, während die Funktion, für den zu feiernden Sieger Ruhmesverkünder zu sein, dagegen abgeblaßt erscheint.

Man hat nun aber geltend gemacht, die Deutung des Julius-Grabes als eines Triumphalmonumentes mit kriegerischen Emblemen ließe sich gar nicht aufrechterhalten, denn einmal habe der Papst im Jahre 1505, als Michelangelo den Auftrag erhielt, noch gar keine einer Verherrlichung würdigen Kriegstaten vollbracht, und dann sei es undenkbar, daß ein Oberhirte der Christenheit einen Grabschmuck von solcher Beschaffenheit überhaupt zugelassen haben würde. Betrachten wir zunächst den ersten Einwand.

Die Genesis eines Kunstwerks wie des Julius-Denkmal läßt sich nicht an der Hand einer nackten historischen Zeittafel begrifflich machen. Was für Michelangelo vor allem in Anschlag gebracht werden muß, sind die ersten Eindrücke, die er von dem Papst empfing, der doch schon eine glänzende Laufbahn als Kardinal hinter sich hatte, und dessen Wahl auf den Stuhl Petri als ein ganz besonderes und zukunftsreiches Ereignis angesehen wurde. Schon der Anblick Julius' II. erweckte nach der Übereinstimmung der Zeitgenossen bei allen, die ihm gegenübertraten, das Gefühl des Außerordentlichen. Etwas geistig Überragendes lag in seinem Auftreten; der eiserne Wille stand ihm auf der Stirn geschrieben. Seine Impulsivität regte sich bei jeder Gelegenheit und loderte nicht selten in leidenschaftlichen Ausbrüchen auf. So hinterließ sein Wesen den Eindruck gewaltiger Größe und eines unbeugsamen Zielbewußtseins. In dem Glückwunschsreiben zur Papstwahl nennen ihn seine oberitalienischen Landsleute „Caesareus animus“. Der venezianische Gesandte Lippomanno berichtet über ihn: *à cœur e animo terribile*. Und der katholische Historiker Ludwig Pastor urteilt: „Es ist wahr: in einer derartigen Persönlichkeit lag mehr Stoff zu einem Könige und

Feldherrn als zu einem Priester“. Sollte das nicht auch die erste Wirkung auf Michelangelo gewesen sein, der, ein Feuerkopf wie Julius, in manchen Zügen diesem verwandt war? Auf den König und Feldherrn hat er seinen Plan zugeschnitten. Der Künstler formt ja nicht nur das was in Wirklichkeit existiert, sondern was in seiner Phantasie zum Bilde wird. Wenn es galt, dem Papst ein Grabmonument, das ihn überleben sollte, zu schaffen, so wird Michelangelo dabei nach der Vorstellung, die er sich von dem Manne machte, verfahren sein.

Immerhin hatte der Papst, als er im März 1505 den Auftrag erteilte, doch auch schon einiges zu Wege gebracht, was seinen kriegerischen Sinn offenbarte, und gezeigt, daß er nicht davor zurückscheute, die Dinge auf die Spitze zu treiben. Cesare Borgia, den Schrecken Italiens, hatte er Ende 1503 verhaften lassen. Die Folge dieses Einschreitens gegen den Räuber am Kirchengut war die Auslieferung der Burg von Forli (August 1504). Als man ihn nach diesem Ereignis fragte, ob die üblichen Freudenfeiern stattfinden sollten, antwortete er: „Nein, solche Freudenbezeugungen wollen wir versparen, bis uns andere Dinge gelungen sein werden, die ungleich wichtiger sind.“ Damit spielte er auf die Rückeroberung der in den Händen Venedigs befindlichen Städte Faenza und Rimini an. Die Rüstung gegen Venedig und die für diesen Zweck zu schaffende Koalition mit auswärtigen Mächten war das, was zu dieser Zeit den Papst am meisten bewegte. Machiavelli, der sich in jenen Jahren in Rom aufhielt, schreibt, daß bei ihm das Temperament mehr ausrichtete als die Überlegung: *Condusse adunque Giulio con la sua mossa impetuosa quello che mai altro Pontefice con tutta l'umana prudenza avria condotto*<sup>1)</sup>.

Wenn Michelangelo also dem leidenschaftlichen, angriffsbegierigen Papst aus dem Charakter heraus, wie er ihn erschaute, ein Triumphalmonument erdachte, so bedeutete das doch nicht nur eine Anweisung auf die Zukunft. Man muß ferner daran denken, daß man es mit einem Südländer und Romanen zu tun hat, dessen Blut schneller in Wallung gerät und dessen Phantasie der Wirklichkeit leichter vorgreift und eher zu Steigerungen neigt, als man es im Norden gewohnt ist. Zunächst wurde ja auch nur der Plan im großen und ganzen abgesteckt, dessen Ausführung sich auf Jahre hinaus erstrecken würde. Da blieb Zeit, wie schon erwähnt, Persönliches einzufügen und für die historischen Reliefs aktuelle Ereignisse aus dem Leben des Papstes im einzelnen auszuwählen. Was man zunächst an dem Unterbau anbringen wollte, das waren aus dem Bilderkreis des Trionfo bekannte und für die Zeit anschauliche Personifikationen ganz allgemeiner Art: Viktorien und nackte Gefesselte, auf die sich künftig irgendeine besondere Anspielung leicht übertragen ließ; wie denn in der Tat späterhin, als die ersten Entwürfe des Denkmals schon von einem nahezu mystischen Dunkel umgeben waren, die einen in ihnen unterworfenen Provinzen, die anderen freie Künste sehen konnten.

1) Machiavelli, *Il Principe*.

Selbst wenn man sich auf das Argument versteifen wollte, die Leistungen des Papstes im Frühjahr 1505 seien noch nicht derartige gewesen, daß man an ein Siegerdenkmal für ihn hätte denken können, so darf doch wohl eingeräumt werden, daß in einer Epoche humanistisch gesteigerter Ruhmredigkeit jene Symbole nicht nach der ganzen Schwere ihrer eigentlichen Bedeutung eingeschätzt zu werden brauchen. Und damit begegnen wir zugleich dem zweiten Einwand. Wir haben im vorigen Abschnitt verfolgt, wie sich die päpstlichen Grabstätten ganz allgemein der Verweltlichung der Sepulkralkunst anpaßten. Wenn wir an dem Grabmal Hadrians VI., der kaum ein Jahr Papst und nichts weniger als ein kriegerischer Geist war, Viktorien mit Siegespalme und Lorbeer angebracht finden, warum sollte man dann Anstoß daran nehmen, daß ein Mann wie Julius II., dem man bei seinem Regierungsantritt schon ein ziemlich sicheres Prognostikon für die Zukunft stellen konnte, durch die sehr verallgemeinerten Triumphalsymbole der Viktorien und Gefesselten geehrt wurde? Man sah ja auch an der von Pierino del Vaga dekorierten Decke im Appartamento Borgia des Vatikan in der Mitte ein Tondo mit vier Viktorien, die die päpstliche Herrschaft und die Schlüssel tragen (Vasari VI. 596).

Es ist auch denkbar, daß auf einen mehr oder weniger deutlich ausgesprochenen Wunsch des Papstes selbst hin die Triumphalsymbole zur Anwendung kamen. Daß er ein Freund der Antike war, an Motiven der klassischen Kunst und Gegenständen der römischen Geschichte besonderes Gefallen fand, hat er in seiner Mäcenatenrolle zur Genüge bewiesen. In der Verquickung von Kirchlichem und Heidnischem war er wie der Humanismus überhaupt skrupellos. Er ließ während seiner Kardinalszeit an der Fassade der Kirche Santa Aurea in dem ihm längere Zeit als Wohnsitz dienenden Ostia an den Postamenten der die Fronten gliedernden Pilaster Reliefs mit Waffentrophäen anbringen, die mit anderen sein Kardinalswappen darstellenden Feldern abwechseln. Der Schritt von dem Kardinal, welcher der Kirche des kleinen Landfleckens antike Siegestrophäen aufprägen ließ, zu dem Papst, der Triumphalsymbole auf sein Grabmal setzte, ist wohl nicht allzu groß und für uns auch psychologisch durchaus begreiflich.

Waren, wie wir glaubhaft zu machen versuchten, bei der ersten Einreichung des Denkmalentwurfs Viktorien und Gefesselte wohl nur im allgemeinen Sinn als Triumphalsymbole gedacht, so erhielten sie sehr bald nach den großen Eroberungszügen des Papstes seit dem Jahre 1507 eine auf ganz besonderen Leistungen begründete Bedeutung. Der Gang der Ereignisse war so rasch, daß, ehe wohl Michelangelo noch eine der Triumphalgestalten zur Bearbeitung im Detail vorgenommen hatte, der militärische Ruhm des Papstes bereits feststand. Von Sieg umstrahlt erschien er in Rom und Italien als der befreiende Held der Kirche. Wir haben im ersten Kapitel erzählt, wie er nach dem Kampf gegen Bologna seinen triumphalen Einzug nach antiker Weise hielt. Und wie wurde er in dem berühmten letzten Karnevalszuge, der kurz vor seinem Tode mit ungewöhnlicher Pracht von statten ging,



als Kriegsfürst gefeiert in einer Reihe allegorischer Wagen, die auf die Vertreibung der Franzosen, „der Barbaren“, aus Italien, auf die Befreiung der italienischen Städte, auf die heilige Liga anspielten. Und der Mann, der sich in solcher Weise unter Aufbietung verschwenderischen Pompes und unter Heranziehung der antiken Ruhmesallegorik verherrlichen ließ, den ein zeitgenössischer Miniaturist auf einem Triumphwagen fahrend, von kriegerischem Gefolge und gefesselten Gefangenen begleitet darstellte (Abb. 22), er soll, wie man gemeint hat, es nicht haben zugeben können, daß an seinem Grabbau Abzeichen weltlichen Triumphes angebracht würden!

Zusammenfassend dürfen wir nun sagen, daß der Ideengehalt, der in dem Denkmal Julius' II. nach den anfänglichen Entwürfen Michelangelos versinnbildlicht werden sollte, sich in einem Kreise bewegt, der sich auf Tod, irdischen Ruhm und unsterbliche Göttlichkeit bezieht. Es sind Vorstellungen, in welche die Zeit ganz eingelebt war, die Petrarca innerhalb seiner *Trionfi* in einen bestimmten geistigen Zusammenhang gebracht hatte, denen die Kunst unter verschiedenen Ausdrucksformen Gestalt verlieh. Daß Michelangelo mit diesem Gedankenkreis vertraut war, läßt sich, wenn man es nicht schon a priori annehmen will, auch aus schriftlichen Äußerungen von ihm schließen. In dem Gedicht an Francesco Berni spricht er von dem grausamen Tod, der nie den Ruhm überwinden kann:

morte crudele,

Che fama di virtù non ha in governo.

Haben wir gesehen, wie in der Capella Bentivogli in Bologna von Lorenzo Costa die Triumphe des Todes, des Ruhmes und der Göttlichkeit auf zwei Wandbildern zusammengestellt wurden als Ehrengedächtnis für den fürstlichen Besteller, so dürfen wir uns aus ähnlichen Erwägungen heraus die erste Konzeption für das Grab Julius' II., des Besiegers der Bentivogli, entstanden vorstellen<sup>1)</sup>. *Morte*, *Fama* und *Divinità* waren die drei Akte in der großen plastischen Schöpfung. Auf die *Fama* war anfangs der Hauptnachdruck gelegt.

Nachdem aber Julius II. bald den Plan aufgegeben und dem Künstler seiner Wahl andere Arbeiten zugewiesen hatte, nachdem durch ungünstige Umstände, die teils in den gegebenen Verhältnissen, teils in der Natur des Schöpfers lagen, nach dem Tode des Papstes die Vollendung des Werkes immer weiter und weiter hinausgeschoben worden war, gelangte schließlich ein Fragment zur Aufstellung, das sich von dem ursprünglichen Gedanken des Triumphalmonumentes weit entfernte, das auf jegliche Ruhmessymbole verzichtete (Abb. 52).

1) Wie lange noch die alten *Trionfi*-Vorstellungen nachwirken, zeigt uns das Grabdenkmal des Kardinals Lorenzo Imperiali († 1673) von Domenico Guidi in Rom, Sant' Agostino, an dem wir eine Kombination von Tod, Zeit und Ruhm finden. Neben dem geöffneten Sarkophag sitzt rechts der Tod als Gerippe, links die Zeit in der Gestalt des Saturn, die über dem Tod flatternde *Fama* hebt mit der Rechten den Deckel des Sarkophages, aus dem ein Adler auffliegt.

Während nach dem im Jahre 1516 mit den Erben des Papstes abgeschlossenen neuen Kontrakt, der die Reduzierung des Monumentes auf die Form eines gewöhnlichen Wandgrabes vorsah, noch die Triumphzone an dem Unterbau so wie sie früher geplant war, bewahrt blieb, und nur die Figurenzahl beschränkt wurde, ließ man sie bei der definitiven Herstellung gänzlich fallen. Nach dem was wir über den Verlauf der Arbeit wissen, ist das im wesentlichen auf Michelangelos eigenen Entschluß zurückzuführen. Die Tendenz der langwierigen Verhandlungen zwischen ihm und den Erben ging bei dem beständigen Stocken des Werkes schließlich von seiten der letzteren dahin, daß möglichst viel von dem, was der Meister schon in Marmor angelegt oder ausgeführt hatte, für die endgültige Aufstellung benutzt würde. Bis zum Jahre 1542 wurde daran festgehalten, daß die beiden nahezu fertigen Louvre-Prigioni Verwendung finden und am Unterbau neben dem Moses ihren Platz erhalten sollten. Aber am zwanzigsten Juli desselben Jahres setzt Michelangelo Papst Paul III. in einem Briefe auseinander, daß er sie nicht mehr für geeignet hielte: „So passen sie nicht in dieses Projekt, können sich auch in keiner Weise gut daran ausnehmen. Daher nahm genannter Herr Michelangelo, um seine Ehre nicht zu schmälern, zwei andere Statuen in Angriff, die zur Seite des Moses kommen sollen, nämlich das Beschauliche und das Tätige Leben.“

Michelangelo leistete also von sich aus auf die beiden Statuen Verzicht, um zwei andere an ihre Stelle zu setzen. Wir werden uns dafür nicht bloß mit seiner eigenen artistischen Erklärung begnügen dürfen, daß sie das Formgefüge beeinträchtigt haben sollten, sondern auch eine tiefere und wesentlichere psychologische Ursache vorauszusetzen haben. Der Künstler, der nach beinahe vierzig Jahren das Denkmal fertigstellen sollte, war in seiner Weltanschauung nicht mehr derselbe, welcher es begonnen hatte. Ein tief gehender Stimmungswechsel trennte das Ende von dem Anfang. Und die Zeitbedingungen waren nicht mehr die gleichen. In die Jahre der Vollendung des Werkes fiel Michelangelos Verkehr mit Vittoria Colonna, der seinem Denken und Bilden eine bestimmte Richtung gab. Durch die Beziehungen, die sich in einer gesteigert geistigen Atmosphäre hielten, wurde er ganz für das Transzendente gewonnen. In religiösen Gefühlswallungen suchte und fand die innere Unruhe des Greises Befriedigung. Diesen Wandel seelischer Erfahrungen spiegelt auch die endgültige Redaktion des Juliusgrabes wider. Aus jener übermütigen, mit antikem Pathos erfüllten Triumphalidee war der Künstler herausgewachsen. Er stand ihr wie ein Fremder gegenüber. Zu der emphatischen Verkündigung irdischen Ruhmes hatte er kein inneres Verhältnis mehr. Wie man in dem Kreise, in dem er jetzt lebte, über den Ruhm denkt, erhellt aus der Stelle eines Briefes von Vittoria Colonna an den Meister: „So groß ist der Ruhm, den Euere Kunst Euch verleiht, daß Ihr vielleicht nie geglaubt hättet, auch er würde mit der Zeit oder aus einem anderen Grunde verblassen; aber in Euer Herz

kam jenes himmlische Licht, das Euch gezeigt hat, wie der Erdenruhm, so lange er auch dauern mag, doch einen zweiten Tod erleidet.“

Solch ein Fühlen dürfte den Künstler bestimmt haben, die letzten Triumphalsymbole, die nach dem Wunsche der Erben noch an dem Denkmal Platz finden sollten, die beiden Gefesselten, auszuschalten. Ersetzt wurden sie in den Nischen zu beiden Seiten des Moses durch Rahel und Lea als die Repräsentantinnen des Beschaulichen und des Tätigen Lebens, die früher in anderer

Fassung für die Plattform des ersten Stockwerks bestimmt waren, scholastische Allegorien, deren wenig ausdrucksvoller Gehalt auch durch die Gestaltung Michelangelos kein besonderes künstlerisches Schwergewicht empfangt<sup>1)</sup>. Die Art ihres Auftretens enthält manche Züge, die auf Dantes Charakterisierung der Frauen im

Purgatorio (Gesang XXVII) zurückgehen. Wie auch Condivi schon bemerkt, daß Michelangelo sich an die Divina Commedia angeschlossen habe. Rahel, die in der Vereinigung mit dem Ewigen durch Betrachtung ihr Glück findet, wendet sich

sehnsüchtigen Blickes mit gefalteten Händen aufwärts. Es ist, als habe Michelangelo in dieser Gestalt den Eros, von dem er so ganz erfüllt war, verkörpern wollen. Lea, die bei Dante als die sich schmückende geschildert wird, läßt mit der Rechten eine Haarsträhne durch ein Diadem gleiten, in der Linken hält sie einen Kranz. Da Michel-



53. Michelangelo, Grabmal Julius' II.

Rom, S. Pietro in Vincoli

aufwärts. Es ist, als habe Michelangelo in dieser Gestalt den Eros, von dem er so ganz erfüllt war, verkörpern wollen. Lea, die bei Dante als die sich schmückende geschildert wird, läßt mit der Rechten eine Haarsträhne durch ein Diadem gleiten, in der Linken hält sie einen Kranz. Da Michel-

1) Wie sehr die beiden Gestalten noch der Phantasie der Zeit verwurzelt waren, läßt sich daraus schließen, daß sie den Gegenstand eines Spiels bilden, das im 16. Jahrhundert aufgeführt wurde: *Il Duello della vita attiva e contemplativa*. Vgl. D' Ancona, *Origini del Teatro italiano*. I, 2. Aufl., S. 668.



angelo den Kranz aus Lorbeerblättern gebildet hat, so dürfen wir uns fragen, ob das der letzte bescheidene Überrest einer Glorifizierung des Toten ist und im christlichen Sinne die Krönung der guten Werke des Papstes andeuten soll. Man wird ja wohl die Gestalten nicht nur als ganz allgemeine beziehungslose Allegorien aufzufassen, sondern anzunehmen haben, daß sie im Hinblick auf den Verstorbenen die beiden Seiten des christlichen Lebens, deren Vereinigung Vollkommenheit darstellt, versinnbildlichen<sup>1)</sup>.

In den oberen Partien haben bei der letzten Redaktion mit Ausnahme des auf dem Sarkophag ruhenden Toten nur kirchliche Gestalten Platz gefunden: der Prophet als Verkünder des Alten, die Sibylle als Verkünderin des Neuen Bundes; in der Mitte darüber die Madonna als Königin des Himmels und Mutter der Gnade.

So blieb an dem Monument, das als der stolzeste Triumphbauersonnen war, von dem Triumph irdischen Ruhmes nichts mehr übrig. Als siegreicher über den Tod hinausweisender Gedanke erhob sich der Trionfo della Divinità. —

Berücksichtigen wir das Schicksal des Monumentes mit seinen vielfältigen Peripetien, so erscheinen uns die Ungenauigkeiten der Berichterstatter in ihren Interpretationen nicht so sehr wunderbar. In den Deutungen der Gefesselten durch Vasari in seiner ersten Auflage und durch Condivi besteht kein unüberbrückbarer Widerspruch, sobald man unserer Beweisführung zustimmt, daß Michelangelo damit Triumphalsymbole allgemeinsten Art geplant hatte. Diese Annahme erhält doch auch dadurch ihre Bestätigung, daß von dem Künstler in den vorletzten Entwurf zwei Prigioni übernommen wurden, was gar keinen Sinn ergäbe, wenn man sich zu der Meinung Condivis bekennt, daß die Reihe der Prigioni Artes liberales vorstellen sollte. Als die Biographen schrieben, hatte Michelangelo sich jenen Plänen, die auf eine triumphale Glorifikation abzielten, schon ganz entfremdet, und angesichts des kümmerlichen Torso, zu dem schließlich die jugendliche Idee zusammengesunken war, wird man aus dem verschlossenen Meister über seine einmaligen Absichten, an die sich eine der peinlichsten und schmerzvollsten Erinnerungen seines Lebens knüpfte, nicht viel herauszulocken vermocht haben. So wird es gekommen sein, daß eine speziellere Auslegung jener Triumphalsymbole von verschiedenen deutungslüsternden Seiten willkürlich und auf eigene Verantwortung erfolgt ist. Vasari sah darin nach dem Muster der Darstellungen von gefangenen Barbaren an den römischen Triumphbögen, die unterworfenen Landesteile repräsentierten, die von Papst Julius eroberten Provinzen; Condivi erklärte sie — nach Analogie der allegorischen Figuren an dem von dem Besteller dieses Werkes seinem Oheim Sixtus IV. errichteten Grabmal — für Künste und Wissenschaften. Und

1) Man erinnere sich auch, wie bei dem Triumph des Federigo Gonzaga von Costa Lamm und Ziege als Symbole der Vita activa und contemplativa auftreten.

wenn ein zudringlicher Frager an den menschenscheuen Greis herantrat, so wird er zu allem Ja und Amen gesagt haben. Man mochte sich unter jenen für ewig begrabenen Triumphalsymbolen denken, was man wollte.

Indem Michelangelo für den Entwurf des Julius-Monuments aus den Triumphvorstellungen seiner Zeit schöpfte, hat er den mit antiken und christlichen Elementen durchsetzten Stoff einer von ihm selbständig geschaffenen Idee unterstellt. Dem triumphalen Darstellungskreis der Antike entstammen letzten Endes die Viktorien, die gefesselten Gefangenen, die Tatenchronik der Reliefs; aber das war vorher längst Gemeingut der Renaissance geworden. Durch Vergangenheit und Gegenwart war auch schon eine Verschmelzung der Triumphalallegorik mit christlichen Gedankengängen erfolgt. Als er seinen Gesamtplan ersann, machte er sich von allem Ikonographisch-Schematischen frei und ließ die überkommenen Bestandteile in dem in ihm gärenden Vergeistigungsprozeß aufgehen. Darin liegt seine schöpferische Tat, seine „invenzione“. Der Triumph wird symbolisch im Gesamtaufbau durch das Figurengefüge, den tektonischen Zusammenhang und die Gliederung der Teile veranschaulicht. Das Ganze verdichtete sich zu einer inneren Vision, bei der die poetische Konzeption mit der dem Künstler eigenen bildnerischen Phantasie im Einklang gebracht wurde. Wie seine Erfindungen und Entwürfe um die alte Triumphidee kreisen, das lassen die Entstehungsphasen des Denkmals deutlich erkennen.

## Ausbreitung

Der unter dem Einfluß des Humanismus in Aufnahme gekommene Triumphstoff hat, wie wir sahen, die italienische Phantasie unausgesetzt beschäftigt. Bei seiner künstlerischen Verwertung wechselte eine den Gegenstand mehr materialistisch anpackende Bearbeitung mit einer aus dem allgemeinen Gehalt der Idee schöpfenden und an ihm sich inspirierenden Darstellungsweise, die zu freieren, den Kern der Sache mehr oder weniger deutlich und ausführlich umschreibenden Bildungen führte. Der Prozeß, den wir verfolgten, ist höchst bezeichnend für ein der Renaissancekultur anhaftendes Wesen: verstandesmäßiges Auslegen und phantasiemäßiges Schaffen greifen bei künstlerischer Betätigung in eigentümlicher Weise ineinander. Und da, wo die Antike in Frage kam, trat mit fortschreitender Entwicklung besonders die Neigung zu rationalisierender Auffassung und Behandlung immer mehr hervor. In der Periode des Manierismus galt es als erwünscht, daß für das ästhetische Genießen nicht nur das sinnliche Gefühl, sondern auch der Intellekt in Antrieb versetzt wird.

In wie engem Zusammenhang die Triumphvorstellung mit der Renaissancekultur steht, wie sie als ein besonders charakteristisches Ausdrucksmoment derselben angesehen werden darf, zeigt sich darin, daß sie auch in anderen Ländern mit dem Eindringen dieser Kultur, sobald sie ihre Wirkungen auszuüben beginnt, sich einstellt. Wir wollen dort dem Phänomen nicht mehr im einzelnen nachgehen. Es ließe sich dabei auch nicht vermeiden, schon Gesagtes immer von neuem zu wiederholen, denn die Entwicklung vollzieht sich allenthalben in mehr oder weniger unmittelbarer Abhängigkeit von Italien. Nur ein paar Querschnitte durch verschiedene Länder zu ziehen mag dieser abschließenden Betrachtung gestattet sein, um den Kreislauf der Idee innerhalb des Zusammenhanges der großen europäischen Kulturbewegung vor Augen zu führen.

Für Deutschland sind besonders charakteristisch die Triumph-Unternehmungen Kaiser Maximilians I., da durch sie auf die deutschen Verhältnisse unter der Herrschaft des Humanismus ein deutliches Licht geworfen wird.

Schon bei seiner Vermählung mit Bianca Maria Sforza in Mailand (1493), die zu einem der glänzendsten Schaugepränge Anlaß gab, wurde der junge Habsburger in den in Italien ausgebildeten triumphalen Festpomp eingeweiht. Vor dem Chor des Domes erhob sich ein Triumphbogen, an dem Malereien mit Darstellungen antiker Ereignisse und Feste angebracht waren und der an der Vorderseite die gemalten Standbilder des Herzogs Franzesco Sforza und Maximilians zeigte. Die Einholung der Braut geschah auf einem reich



ausgestatteten Triumphwagen. Ein Erlebnis wie dieses, das auf seine für pomphafte Zeremonien so empfängliche Phantasie gewiß nachhaltig wirkte, und weitere Anregungen durch den italienischen Triumphkultus, die ihm später in Deutschland zukamen, werden ihn bestimmt haben, aus dem von hohen Herren besonders bevorzugten Stoffgebiet auch seinerseits durch literarisch-künstlerische Aufträge Kapital zu schlagen.

Die erste umfangreichere künstlerische Arbeit, in der ein Deutscher den antiken Triumph behandelte, ist meines Wissens die aus zwölf Blättern bestehende Holzschnittfolge des Caesar-Triumphes von Jakob von Straßburg<sup>1)</sup>. Das Werk ist aber nicht in Deutschland entstanden, sondern nach seiner Inschrift im Jahre 1504 in Venedig erschienen. Schwach in der künstlerischen Erfindung lehnt es sich zum Teil an Mantegnas Caesar-Triumph an.

Wie der antike Triumph so kommt der Trionfo zeitgenössischer Persönlichkeiten nach italienischem Muster in deutschen Humanistenkreisen in Aufnahme. Es ist symptomatisch, daß der gelehrte Führer im Kampf gegen die „Dunkelmänner“ für seinen geistigen Sieg durch einen Triumph gefeiert wurde, der als ein Gedicht in lateinischen Hexametern, mit einem Holzschnitt geschmückt, an die Öffentlichkeit trat. Das Carmen, als dessen Verfasser Ulrich von Hutten oder Hermann von dem Busche angesehen wird, war schon im Jahre 1514 geschrieben, erschien aber erst 1519 im Druck mit dem Titel: „Triumphus Doc. Reuchlini“ unter dem Pseudonym Eleutherius Byzenus. In dem Text wird nach Hausraths Schilderung<sup>2)</sup> berichtet, „welchen Triumph nach der alten Imperatoren Weise der große Sieger Kapnion gefeiert hat. Auf mit festlichem Grün geschmückten Straßen bewegt sich Reuchlins Triumphzug. Voran getragen werden die erbeuteten Waffen der Barbaren, die sophistischen Schlüsse und Beweise, die erkauften Titel, blutigen Griffel usw. Große Tafeln, wie sie vor Titus nach der Einnahme von Jerusalem hergetragen worden sind, sieht man auch hier, die die Niederlage der Barbaren darstellen. Dann folgen die Bilder der vier Ungeheuer, die Reuchlin besiegt hat, des Aberglaubens, der Barbarei, der Unwissenheit und des Neids. Dann aber kommt das Hauptschauspiel, die Gefangenen des Feldzuges. Hochstraten, begleitet von einem Sozius, der Feuer frißt, Feuer speit, und nichts anderes redet als: „Ins Feuer!“ Hinter ihm der betrunkene, neidische Ortuin, sodann der ehrgeizige, scheinheilige Arnold von Tungern und schließlich der Judas Pfefferkorn, den der Henker an den Füßen schleift. Auf die Gefangenen folgen die Opferstiere, Musik und ein Sängerkhor, die einen Pään auf Kapnion anstimmen und endlich auf blumenbekränztem Wagen die ehrwürdige Gestalt des Triumphators, die grauen Locken mit Lorbeer und Efeu bekränzt, den Augenspiegel in der rechten, einen Ölweig in der linken Hand und hinter ihm der endlose Zug

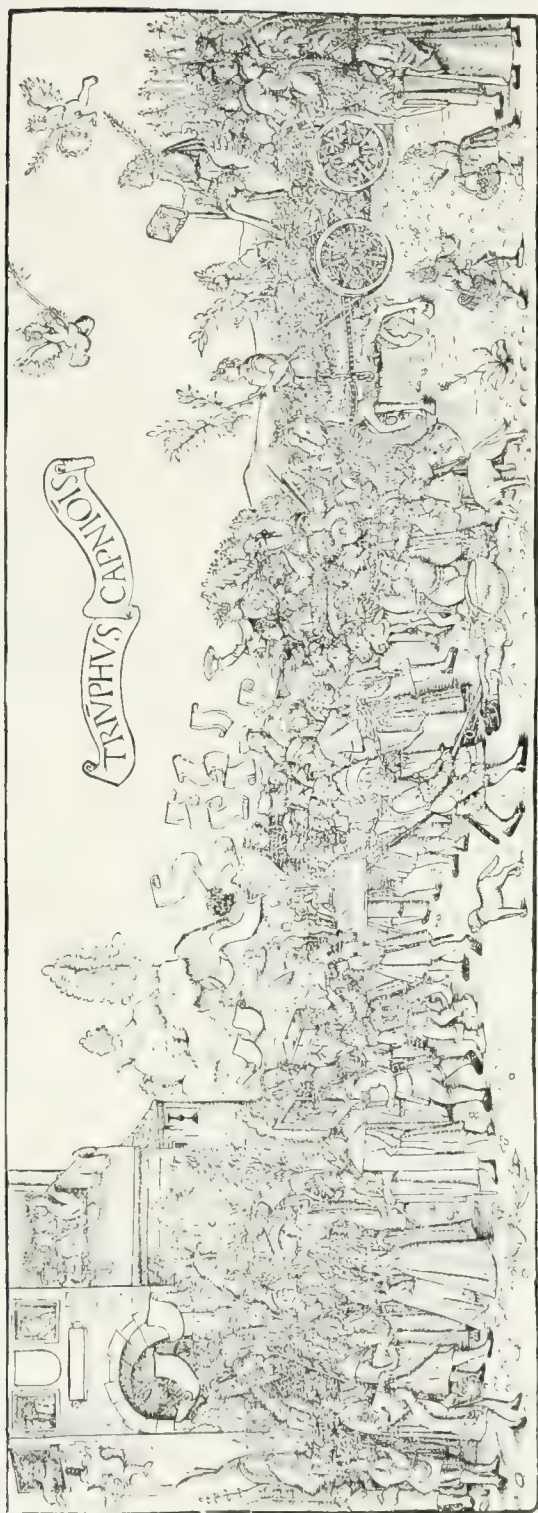
1) *Jacobus Argentoratensis* ist nach Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, S. 138 aus der Grüningerschen Offizin hervorgegangen.

2) Adolf Hausrath, *Luthers Leben*. Dritte Ausgabe, Berlin 1913, S. 126.

der edlen Reuchlinisten, die Sieger sind über die gebundenen Ungeheuer, welche ihnen nach dem Leben getrachtet hatten“. Dieser literarische Inhalt ist auf dem Holzschnitt, der nur ein kulturgeschichtliches Interesse und keinen künstlerischen Wert besitzt, bildlich in den einzelnen Gruppen zusammengefaßt (Abb. 54). Wir sehen also den Triumph einer zeitgenössischen Persönlichkeit, mit antiken Reminiszenzen, allegorischen und symbolischen Anspielungen, wie wir es von Italien her kennen, aber in jener krausen, mit Gedanklichem überladenen, weniger formal empfundenen Ausdrucksweise, die für die Geistesverfassung des deutschen Humanismus charakteristisch ist. Der Trionfo, durch den die Italiener im pompösen Bilde ihre Fürsten und Feldherren, nicht aber Privatpersonen auszeichneten, wird hier für parteipolitische und propagandistische Zwecke ausgenutzt und dadurch in seinem Niveau herabgedrückt — mag es auch der von den Humanisten einmütig auf den Schild erhobene berühmte Doktor Reuchlinus sein, dem die Ehrung zuteil wird.

Kaiser Maximilians Unternehmungen, die sich auf den Triumphgedanken beziehen, bewegen sich auch alle nur im Rahmen der Kleinkunst. Es kennzeichnet die deutschen Verhältnisse, wie der auf hochgespannte Gefühle berechnete Stoff im kleinen verzettelt wurde und keinen monumentalen Ausdruck fand. Der Gedanke, der Maximilian bei seinen Bestrebungen vorschwebte, war die Verherrlichung seiner Person und seines Geschlechtes unter dem Bilde triumphaler Begebenheiten und Motive. Bildliche Zeugnisse der Glorifikation ganz im Geiste der Renaissance wollte er sich errichten. Als künstlerische Resultate kamen zustande: ein kleines Holzrelief mit dem Triumphwagen des Kaisers (im Louvre) und drei Holzschnittpublikationen: der Triumphzug, der Triumphwagen, die Ehrenpforte. Eins von diesen Sujets nutzte man aber auch für eine mehr auf das Monumentale angelegte Aufgabe aus, indem der von Dürer für den Holzschnitt entworfene Triumphwagen auf eine Mauer des Nürnberger Rathaussaales als Wandbild übertragen wurde.

Der literarisch-didaktische Charakter tritt bei diesen Schöpfungen — ebenso wie bei dem Triumphus Reuchlini — weit stärker in den Vordergrund als irgendwie in Italien. Bei der Bestimmung und der ganzen Art der Inangriffnahme der Werke, die jeder künstlerisch freien Regung entgegenwirkte, konnte das gar nicht anders sein. Die Aufstellung des Programms, die ganz verstandesmäßig vor sich ging, erfolgte unter Mitarbeit des Kaisers von seiten seiner humanistischen Berater und Freunde, vor allem des Mathematikers und Hofhistoriographen Stabius. Diese Männer waren vollgepfropft mit Kenntnissen antiker Schriftsteller und der damals auch in Deutschland tonangebenden italienischen Renaissanceliteratur und hatten auf nichts mehr Bedacht als möglichst viel von ihrem Wissen und ihrer Gelehrsamkeit in die Bilderfolgen hineinzuweben und hineinzugeheimnissen. Man hat wohl mit Recht darauf hingewiesen, daß Roberto Valturios vielgelesenes Werk „De re militari“ bei dem Zustandekommen der Triumphpläne in der Umgebung des Kaisers mitgewirkt und Mantegnas Caesar-Triumph die Phantasie befruchtet



54. Triumph Reuchlins  
Holzschnitt. Berlin, Kupferstich-Kabinett



habe <sup>1)</sup>. Was die Literaten auf Grund ihrer Bücherweisheit für den Triumphzug und die Ehrenpforte ausgedacht und ausgeklügelt hatten, das wurde zunächst in Miniaturen von dem Maler Jörg Kölderer und seinen Genossen niedergelegt. Für das Kostüm und den festlichen Apparat hat man sich stellenweise Mantegna und Jakob von Strassburg zum Muster genommen, aber alles aufs freiste umgearbeitet. An der Hand der Miniaturvorlagen wurden dann erst von den ausführenden Künstlern die Entwürfe für den Holzschnitt hergestellt. Aber auch noch bis in die endgültige bildliche Redaktion hinein trieben die Humanisten ihr Wesen. Wir wissen, wie stark der Einfluß Pirckheimers auf die Ausgestaltung des Triumphwagens von Dürer gewesen ist. Dürers Zeichnung vom Jahre 1518 (Abb. 55) unterscheidet sich von einem vorhergehenden Entwurf dadurch, daß durch Pirckheimer das allegorische und symbolische Element stark vermehrt worden ist. Die sieben Kardinaltugenden und einunddreißig Vorzüge der kaiserlichen Majestät bilden den allegorischen Hofstaat. Durch Beischriften an den Allegorien und durch lateinische Sprüche ist der bildliche Inhalt erläutert. So bewunderungswürdig auch die überquellende barocke Phantastik in dem Dekorativen ist, so stark ist doch das Figürliche mit einer bürgerlichen Philistrosität durchsetzt, die der durch den Stoff geforderten Stimmung zuwiderläuft.

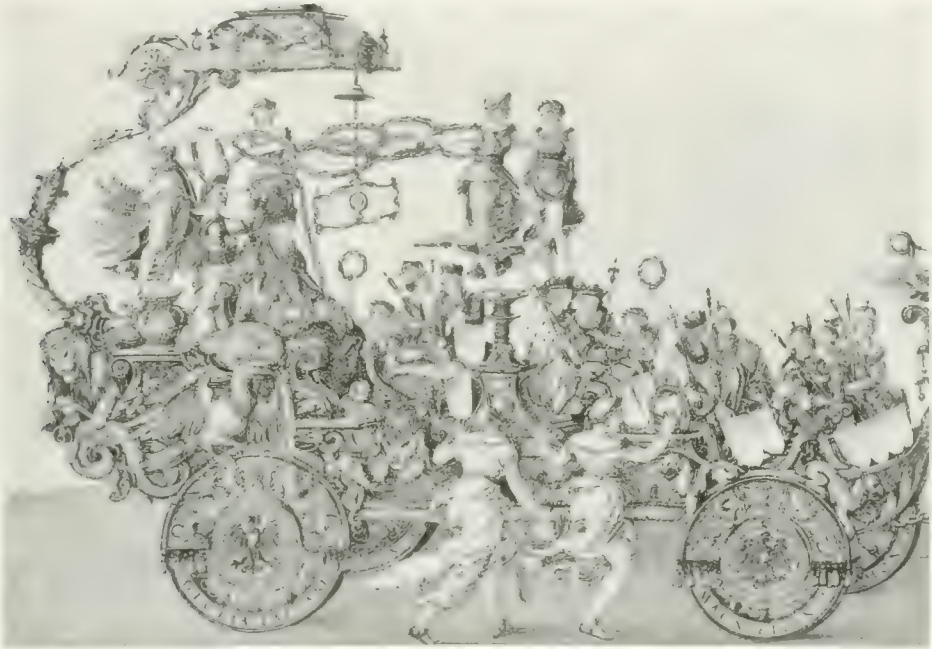
Wie stolz man in Deutschland auf diese Art von Unternehmungen war und meinte, nun auch mit der bewunderten Antike und Italien in Konkurrenz treten zu können, ergibt sich aus einem Schreiben des Ursinus Velius, Sekretär des Kardinals Lang, auf dem Wege zum Fürstentag zu Wien (14. Juli 1515), in dem er berichtet, daß Stabius die Ehrenpforte vollendet und damit ein Werk geschaffen habe, das, in Marmor gehauen, selbst die römischen Triumphbogen übertreffen würde. Höchst bezeichnend, daß das Lob ausschließlich dem literarischen Erfinder gespendet wird; bezeichnend auch, daß das Werk nicht in Marmor gemeißelt, sondern als ein monströser Holzschnitt ausgeführt wurde, der, aus vielen einzelnen Stücken zusammengesetzt, ein unübersichtliches und verzettelttes barockes Ungetüm, an der Wand zu hängen bestimmt war.

Wenn man überhaupt die Anknüpfung an ein formales Vorbild bei der Ehrenpforte in Betracht zieht, so ließe sich viel eher an ein modernes Festtor als an einen römischen Triumphbogen denken. Triumphpforten, wie sie das italienische Festwesen ausgebildet hat, waren nach den uns bekannten Beschreibungen mit Bildern, plastischem Schmuck und Inschriften überreich verziert, so daß der Ehrenpforte weit mehr in einem solchen Zusammenhang ihr Platz gebührt. In diesem Bereich modernen Ausstattungspompes, in nordischen Geschmack übertragen, bewegt sich der Holzschnitt. Die Forschung hat sich auch schon darüber Rechenschaft gegeben, wie gewisse Formeinzelheiten aus

1) Nach Giehlow, Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I. im Louvre. Jahrb. der Kunstsgn. d. allerh. Kaiserh. 1910/11, Bd. XXIX, S. 30, dem ich mich auch in dem Folgenden verschiedentlich anschließe.

dem Süden übernommen und umgemodelt worden sind. Den Plan, ein Tor als Anschauungsbild auf einem riesigen Papier aufzubauen, als Äquivalent für eine triumphale Glorifikation, das war eine Ausgeburt einer humanistisch verquerten deutschen Mentalität.

Es lag im Interesse der Verstandesmenschen, die das Projekt ausarbeiteten und den Stoff für die Künstler vorbereiteten, daß der Inhalt, den sie lieferten, nicht ausschließlich in Form umgesetzt wurde, daß vielmehr, um ihren eigenen Anteil rühmlich zu verewigen, die Bilder der Holzschnittpublikationen einen Text erhielten. Dieser wird bei der Ehrenpforte, wo er, wenn sie aus den einzelnen Blättern zu einem Ganzen zusammengefügt ist,



55. Dürer, Entwurf für den Triumphwagen Kaiser Maximilians  
Wien, Albertina

in den oberen Partien nicht einmal mit bloßem Auge lesbar ist, besonders als sinnwidrige Beigabe empfunden, zumal das Satzbild der Lettern sich nicht, wie in Italien in solchen Fällen, als rein künstlerischer Faktor in den Organismus eingliedert. Was zu Stande kam, war ein merkwürdiges Zwitterding zwischen einem didaktischen Bilderbuch und der Ausgestaltung eines architektonisch-dekorativen Gedankens. Der triumphale Bilderkreis wurde den Deutschen mit einem schweren Ballast beladen vermittelt und erhielt nicht jene phantasiemäßig freiere und von einer allgemeineren Anteilnahme getragene Ausprägung wie in Italien. Das Ganze leidet an einem zu großen Vielerlei von Einzelheiten, so daß die Anschauung dadurch verwirrt und die Aufnahmefähigkeit gelähmt wird.

Immerhin haben die Meister, denen solche Aufgabe zugemutet wurde, voran Dürer, mit viel Geschick den Dingen noch eine künstlerische Seite abzugewinnen gesucht, nicht so sehr bei der Ehrenpforte, die von vornherein ein verlorener Posten war, als bei dem Triumphzuge und dem Triumphwagen. In der dekorativen Ausgestaltung der Details ließen sie ihren Erfindungsgeist spielen. Irgendeinen heroischen Zug darf man aber bei ihnen nicht suchen. Das heroische Element der Antike, auf das die italienische Renaissance mit so starkem Nachempfinden reagierte, kommt hier nicht in Betracht. Treibt auch Renaissancegeist durch die Triumphdarstellungen, so ist er doch auf ein eigen gewachsenes und knorriges germanisches Wesen aufgepfropft. Man übernahm die Ideen, man ging für das Sachliche bei den Italienern in die Schule, aber die formale Prägung erfolgte aus einem anderen Stilgefühl heraus, und das gibt der künstlerischen Leistung ihren wesentlichen Akzent. Ein spätgotisch-barockes Element und eine romantische Phantastik bestimmen die Auffassung. Lassen z. B. auch manche der Gefährte auf einzelnen Blättern des Triumphzuges an Umbildungen italienischer Festwagen denken, so ist doch der dekorative Geist, der sie gemodelt hat, ein völlig verschiedener. Ebenso ist es mit dem Kostümlichen, das einen Italiener, auch wenn er manche ihm bekannten Requisiten wiedergefunden hätte, höchst fremdartig anmuten mußte. Fragen wir nach dem Stimmungselement, das in Dürers Zeichnung des „großen Triumphwagens“ den Ausschlag gibt, so ist das kein klassisches, sondern ähnlich dem, welches Goethe im zweiten Teil des Faust in der Szenenfolge des kaiserlichen Hofstaats heraufbeschworen hat. Dem hier verlebendigten Stück germanisch barocker Phantastik stellt Goethe innerhalb desselben Rahmens in der Helena-Episode ein klassisch gefühltes Heroentum gegenüber; ihm war es gegeben, sich mit einer erstaunlichen Intuition in die beiden Welten in gleicher Weise einzuleben.

Eine künstlerisch weit weniger selbständige und eigenartige Stellung als Dürer nahm dem Triumphstoff gegenüber Hans Holbein d. J. ein. Trockener, nüchterner und nicht so reich an inneren Gesichtern, war er noch mehr abhängig von der italienischen Renaissance, von ihren Stoffen und ihrer formalen Gestaltung; von früh an bewegte er sich in ihrem Gesichtskreis - das kennzeichnet auch sein Verhältnis zu dem Trionfo. In eins seiner ersten Werke, den Zyklus der Fassadenmalereien an dem Hertensteinschen Haus in Luzern (1517), reihte er eine Kopie nach Mantegnas Caesar-Triumph ein, für welche die aus dem paduanischen Atelier hervorgegangene Stichfolge das Vorbild lieferte. Auf dem Porträt des Benedikt von Hertenstein aus demselben Jahre (New York, Metropolitan Museum) zieht sich an dem Fries des Raumes die Darstellung eines römischen Triumphes nach italienisch-antikem Muster entlang (die stark übermalt sein soll). Besonders berühmt und gefeiert wurden aber die beiden allegorischen Trionfi, die er während seines zweiten Londoner Aufenthaltes als Wandbilder auf Leinwand für die Guildhall im Stahlhof der deutschen Kaufleute malte: der Triumph der Armut und des Reichtums. Der über dem Hauptportal des Gebäudes der Hansa ange-



brachte Spruch: „Gold ist der Vater der Lust und des Kummers Sohn, wem es fehlt, der trauert, wer es hat, dem bangt“, bildete wahrscheinlich den Ausgangspunkt dafür, daß der darin niedergelegte gedankliche Inhalt in echt renaissancemäßiger Weise in die bildliche Form eines Trionfo gekleidet wurde.

In England ist der allegorische und mythologische Trionfo als Festspiel nach italienischem Muster schon seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts übernommen und bei den szenischen Aufführungen am königlichen Hof dargestellt worden. Im Jahre 1514 ließ der Hofdichter Cornish mit dem Personal der Chapel royal einen „Triumph der Liebe und Schönheit“ erscheinen; ein andres Mal wurde der „Triumph von Venus und Mars“ vorgeführt. Maskenspiele und Pageants „in der neuen italienischen Art“ lassen sich bis in das Jahr 1512 zurückverfolgen. Die italienische Renaissance hat auf das Festwesen und das Schauspiel in England neugestaltend gewirkt<sup>1)</sup>. Mit seinen allegorischen Trionfi bewegte sich also Holbein in Vorstellungskreisen, die auch in England schon bekannt und eingebürgert waren.

Das Hauptbild, das die eine Langwand im Stahlhof einnahm, war der Triumph des Reichtums, während der der Armut eine Schmalwand bedeckte. Da die Originale verschollen sind, so können wir eine Vorstellung von ihrem Aussehen nur aus genauen Kopien und aus Holbeins vollständiger Handzeichnung für den Reichtum im Louvre gewinnen<sup>1)</sup>. Armut und Reichtum triumphieren auf Wagen, ihr Zug setzt sich zusammen aus einer Fülle allegorischer Gestalten und bekannten geschichtlichen Vertretern der beiden Zustände. Wie bei Dürers Triumphwagen sind die gedanklichen Beziehungen bis in alle Teile ausgesponnen, Kutscher, Zügel, Räder, alles hat seine allegorische und symbolische Bedeutung, die durch Beischriften gekennzeichnet ist. Der intellektualistisch-didaktische Charakter tritt also stark in den Vordergrund und er wird auch nicht wie bei Dürer durch Erfindungskraft und Phantasie auf formalem Gebiet bis zu einem gewissen Grade verschleiert. Wie der Stoff nach italienischem Muster angeordnet ist, so folgt auch die Darstellungsweise den klassischen Rezepten der Renaissance in der Art wie der Manierismus sie verstanden und angewendet hat. Es ist gewiß kein Zufall, daß Federico Zuccari, ein Hauptvertreter des italienischen Manierismus, während seines Londoner Aufenthaltes die Bilder aufs höchste bewunderte und im Jahre 1574 Kopien nach ihnen anfertigte. Wir vermögen dem was uns von Holbeins Entwürfen noch erhalten ist, keine tiefere Teilnahme mehr entgegenzubringen.

Wie die Triumphvorstellung in der italienisch-humanistischen Fassung mit der Renaissancekultur wanderte, dafür sei noch auf ein Denkmal im Norden an der äußersten deutschen Sprachgrenze verwiesen. In dem großen

1) Vgl. Charles W. Wallace, *The Evolution of the English drama up to Shakespeare*. Schriften der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. IV, 1912, S. 31, 44, 45, 50.

2) Das Material ist zusammengestellt bei Woltmann, *Holbein I.*, S. 381 ff. und in der Ausgabe von Holbeins Werken von Ganz, *Klassiker der Kunst*, 1912, S. 175 -177.

Saal des Artushofes in Danzig hat auf einem Fries Lucas Ewert im Jahre 1585 den Triumph des Polenkönigs Johann Kasimir nach seiner Eroberung der Marienburg (1460) gemalt<sup>1)</sup>. Ein reicher Apparat ist in dem Zuge aufgeboten: der König auf einem von sechs weißen Pferden gezogenen Triumphwagen, Standartenträger, Musikanten zu Fuß und zu Roß, Gefangene mit gefesselten Händen, die Teilnehmer entweder in antiker oder moderner Tracht; ein Gepränge, das den italienischen Trionfi nachgebildet ist.

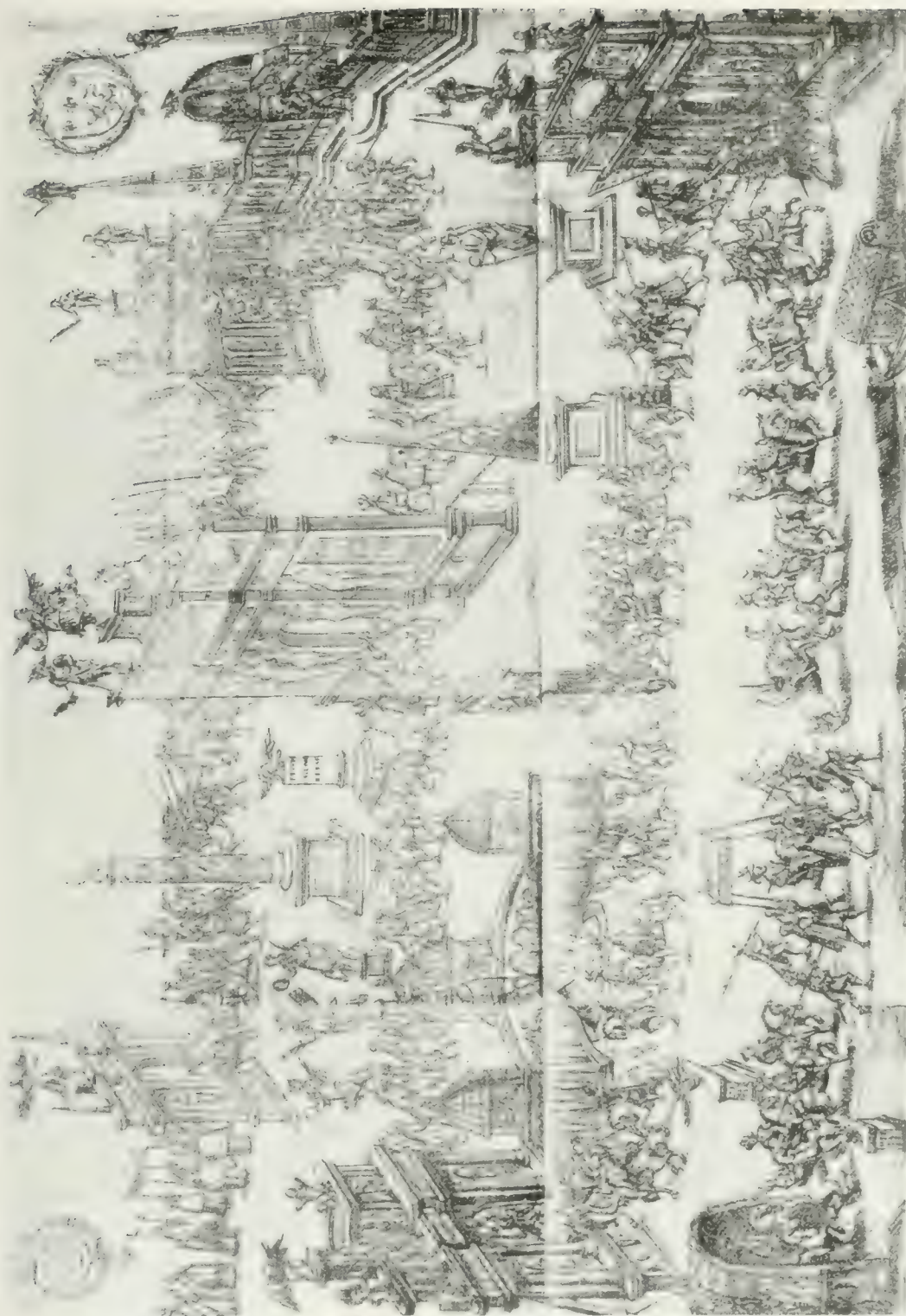
Was die deutsche Renaissancekunst sich von den Triumphvorstellungen aneignete, war nur das Äußerlich-Stoffliche, das einen starken Umwandlungsprozeß durchmachte. Von der italienischen unterscheidet sie sich wesentlich dadurch, daß sie eine Kenntnis von der Antike nicht unmittelbar, sondern aus zweiter Hand empfing — das heißt eine vorwiegend durch die Augen der modernen Italiener gesehene Antike — und daß sie für das heroische Element kein Organ hatte. Der Abstand zwischen dem, was man im Süden und im Norden als „antikisch“ ansah und ausgab, war ein weiter. Wenn ein Zeitgenosse, wie wir sahen, die Ehrenpforte mit römischen Triumphbogen in Vergleich stellen konnte, so beruhte das doch nur, ganz abgesehen von allem Hyperbolischen, auf einer äußerlichen Begriffsübertragung. Indem man die Fiktion aufrechterhielt sich antikisch zu geben, tummelte man sich doch mit Behagen auf eigenen, abseits liegenden Wegen. Für ein weiteres Umsichgreifen der Triumphidee — nachdem durch die Bemühungen Maximilians zahlreiche Köpfe und Hände dafür in Tätigkeit gesetzt waren — gab es in Deutschland keinen günstigen Boden. Was der Kaiser geschaffen, blieb auf einen kleinen Kreis beschränkt, ein künstliches und gekünsteltes Produkt.

In weit höherem Maße wirkte der triumphale Vorstellungskreis auf Frankreich ein, wo er ebenfalls mit der Rezeption der italienischen Renaissancekultur durchdrang, die hier viel fester Fuß faßte als in Deutschland. Da französische Forscher<sup>2)</sup> das Problem bereits nach verschiedenen Seiten aufgehell haben, so brauche ich nur kurz das, was von ihren Ergebnissen unseren Überblick fördert, mit einigen erläuternden Worten zusammenzufassen.

Während die Franzosen auf den italienischen Schlachtfeldern ihre Siege erfochten, ließen sie daheim über ihre mittelalterlich-nationale Kultur die Renaissance sich erheben und waren eifrig bemüht, sich aller der durch sie neu geschaffenen Elemente zu bemächtigen. Hierbei wirkten auch Italiener selbst, die sich in Frankreich niederließen und dort ansässig waren, in ganz anderem Maße mit als in Deutschland. Der Triumphstoff wurde unter all dem Neuen, das man aus dem Süden bezog, mit einer wahren Leidenschaft aufgegriffen und in den verschiedenen Wendungen, die er dort erhalten,

1) Abgebildet bei: Dr. Paul Simon, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften und Banken*, Danzig 1900.

2) Prince d'Essling und Müntz: *Pétrarque*, Paris 1902. Émile Mâle: *Les Triomphes*, *Revue de l'Art ancien et moderne*. Februar 1906. René Schneider, *Le thème du Triomphe dans les Entrées solennelles en France*, *Gaz. des Beaux-Arts* 1913, 1er Sém. S. 85 ff.



56. Einzug König Heinrichs II. in Lyon im Jahre 1548  
Paris, Cabinet des Estampes



weitergebildet. Der literarischen Rezeption folgte die künstlerische Gestaltung. Besonders fiel der Illustrationszyklus, der sich an Petrarcas „Trionfi“ knüpfte, auf einen fruchtbaren Boden, erhielt manche Anpassungen an den heimischen Geschmack und fand in Miniaturen, graphischen Werken, besonders aber auch auf Teppichen weite Verbreitung. So wurde Frankreich im 16. Jahrhundert das klassische Land für den Trionfi-Zyklus<sup>1)</sup>. Auch sonstige allegorische und mythologische Triumphe wurden unter dem Bilde von Wagenzügen in den französischen Darstellungskreis aufgenommen.

Durch die Renaissance empfing das Festwesen in Frankreich wie allenthalben neue Richtlinien. Das nationale Königtum mit seiner zentralisierten Gewalt bildete hier einen Mittelpunkt für die Glorifikationsideen. Es war zugleich ein Hauptförderer der Renaissancekultur. So wurde der Trionfo all' antica mit dem ganzen dazu gehörigen Apparat das Hauptmittel für eine öffentliche Verherrlichung des Fürsten. Die feierlichen Einzüge der Könige und andere Prozessionen, die bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts ihr mittelalterliches Gepräge bewahrt hatten, gestaltete man allmählich im Anschluß an italienische Trionfi und klassische Muster um. Der Süden lieferte die Vorbilder durch seine Literatur, seine Bilder und die festlichen Veranstaltungen, wie man sie dort vor Augen sah. Italienische Künstler, die herangezogen wurden, und Einheimische, die sich bemühten im italienischen Geist zu schaffen, taten das ihrige die neue Formenwelt einzubürgern. Es waren wieder die Humanisten, die es sich angelegen sein ließen, den auf einer Verschmelzung antiker und modern italienischer Vorstellungen beruhenden Anschauungskreis zu propagieren. Durch sie, die allenthalben die Errungenschaften der Renaissance als die Grundlagen einer wahrhaft modernen Kultur verkündeten, wurden Glorifikation und Triumph mit den ihnen gegebenen Akzentuierungen im Laufe des 16. Jahrhunderts in das französische Phantasieleben einbezogen. Dem Kultus des Ruhmes, der „déesse Renommée“, gab man sich mit demselben Eifer hin wie in Italien. Bei den Festzügen wurde diese Gottheit in sinnbildlichen Darstellungen gefeiert. Man sah sie z. B. im Zuge Heinrichs II. in Rouen 1550 auf einem von vier weißen Rossen gezogenen Wagen sitzen, wie es eine Illustration wiedergibt in der gleichzeitigen Veröffentlichung dieses Schauspiels; sie bläst in eine Posaune und hält an einer Kette den vor ihr sitzenden Tod, zu ihren Füßen auf der Plattform des Wagens Waffentrophäen und tote Krieger — eine offensichtliche Anknüpfung an die Petrarca-Trionfi.

Wie die festlichen Aufzüge nach italienischem Muster erfunden und demgemäß immer reicher ausgestaltet wurden, läßt sich von dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an in einzelnen Beispielen verfolgen. Der erste Zug „all'antica“, von dem wir hören, ist der in Caen von Studenten der Universität im Jahre 1513 aufgeführte Triumph Caesars. Mittelalterliche Ele-

1) Vgl. Prince d'Essling und Müntz a. a. O. Weisbach, Petrarca und die bildende Kunst, Repert. f. K. XXVI.

mente spielen aber lange in die neuen Gedankengänge hinein. Man konnte sich nicht so leicht von den lieb gewordenen und eingewurzelten Phantasiebildern trennen. Noch im Jahre 1532 erschienen bei dem Einzuge Franz' I. die neuf Preux, in drei Reihen geordnet, voran die Heroen des Judentums, Josuah, David, Judas Makkabäus, dann die der antiken Welt, Hektor, Alexander, Caesar, endlich die Vertreter des christlichen Rittertums, Arthur, Karl der Große, Gottfried von Bouillon. Sie schreiten dem Wagen des Mars voran, dessen Aufgabe es ist, den gegenwärtigen französischen König in ihre Schar einzureihen. Frankreich macht in Bezug auf den Synkretismus mittelalterlicher und humanistischer Kulturformen jetzt die gleiche Entwicklung durch, die sich in Italien ein Jahrhundert früher abgespielt hatte.

Seit den Tagen Franz' I. kommt die Bezeichnung „Triomphe“ für alle Arten festlicher Umzüge auf und lebt sich ganz in den Sprachgebrauch ein. Wort und Gedanke üben dieselbe magische Anziehung aus wie in Italien.

Unter den „Triumphes“ stehen an erster Stelle die Einzüge der Könige. In ihren festlichen Apparat werden verschiedentlich Szenen aus der Antike eingeflochten. Bei dem Zuge Heinrichs II. in Lyon (1548), einer Stadt mit einer beträchtlichen italienischen Kolonie, die sich immer lebhaft an den festlichen Veranstaltungen beteiligte, traten die Luccheser als römische Krieger kostümiert auf. Die ganze Schaustellung hatte ein besonders antikes Gepräge. Wir hören auch von begleitenden Aufführungen nach römischem Muster: Gladiatorenkampf und Naumachie. Der wesentliche Entwicklungsfaktor für die Ausgestaltung dieser Zeremonien ist das Einschlagen einer immer mehr antikisierenden Richtung.

Wie in Italien begegnen uns jene historisch-mythologischen Triumphe, bei denen Sage und Gegenwart miteinander verwebt wurden, und werden als Glorifikation für den Fürsten aufgeführt. Einen solchen inszenierte das Haupt der Malerschule von Fontainebleau, der Italiener Primaticcio, im Jahre 1560 in Chenonceaux zur Feier der Ankunft von Franz II. und Maria Stuart, wozu sich eine Zeichnung im Stockholmer Museum erhalten hat. Dargestellt wurden Triumphe der Juno, Pallas, Venus und der des Königs Franz selbst, dieser begleitet von gefesselten Gefangenen. (Die Vorführung eines Triumphes des Amor fand 1576 in Bayonne statt.)

Für die Anlage und Ausstattung des Wagengepräges lieferte Italien die Muster. Die carri trionfali waren Ausgangspunkt und Vorbild. Der im Triumph einziehende Fürst erscheint jedoch im Gegensatz zu der Antike und den an sie anknüpfenden italienischen Trionfi stets zu Pferde<sup>1)</sup>. Er ritt auf einem „cheval d'honneur“ unter einem Baldachin (Vgl. Abb. 56.). Aber wo auch ein Triumphwagen in dem Zuge selbst fehlte, wurde er doch immer an einer anderen Stelle zur Anschauung gebracht.

1) Beispiele dafür haben wir auch auf einigen italienischen bildlichen Darstellungen gefunden: Costa, Triumph des Francesco Gonzaga. Giulio Romano, Triumph Kaiser Sigismunds

Mit dem Triumphzuge kam selbstverständlich der Triumphbogen in Aufnahme und wurde ein beliebtes Requisite bei allen festlichen Ausschmückungen, wovon zahlreiche Beschreibungen und bildliche Darstellungen Kunde geben. — Auch die Triumphalmédaille ließ sich das französische Königtum als Mittel der Glorifikation nicht entgehen.

In der kirchlichen Kunst wird, gleichfalls nach dem Vorbilde Italiens, durch die Triumphidee der geschlossene Kreis der mittelalterlichen Symbolik gesprengt und der humanistischen Auffassung Eingang verschafft. In die Umzüge der Könige werden auch Szenen geistlicher Trionfi eingeflochten. Der Zug Heinrichs II. in Rouen (1550) enthielt einen Triumph der Religion: diese, ein Kirchenmodell in den Händen, begleitet von vier weiblichen allegorischen Gestalten, fuhr auf einem von zwei Rossen gezogenen Wagen (Abb. 57) <sup>1)</sup> Tizians imposanter Holzschnitt des auf einem Wagen triumphierenden Christus verbreitete als mustergültiges Werk von künstlerischem Rang die neue Vorstellung. Eine Kopie danach findet sich auf einem Glasfenster der Kirche in Brou. Auch sonst kommen kirchliche Triumphe in der nun eingeführten Form von Zügen auf französischen Glasfenstern vor. Einen Triumph Mariä — Sabellico hat ihn, wie wir sahen, in seinem Elegienzyklus besungen — enthält, verknüpft mit Motiven aus Petrarca, das *Livre d'Heures des Geoffroy Tory* <sup>2)</sup>.

Ist so der Triumphgedanke in Frankreich auch in den ihm von der Renaissance gegebenen Formulierungen in verschiedener Weise durch die nationale Phantasie variiert worden, so hat er doch nicht in einem wirklich großen, durch Ewigkeitswerte ausgezeichneten Kunstwerk eine Konzentration gefunden. Das geschah in den Niederlanden — durch Rubens.

Die südlichen Niederlande besonders mit ihrem romanischen Einschlag waren ähnlich empfänglich für den Stoff wie Frankreich. Humanistische Gelehrte und Künstler — vor allem auch die Zeichner, welche die dekorativen Motive in Holzschnitt- und Kupferwerken veröffentlichten — sammelten das Material, bearbeiteten es und trugen zu seiner Verbreitung bei.

Der triumphale Apparat wurde ebenso wie anderwärts zur Glorifikation von Zeitgenossen in festlichen Umzügen aufgeboten. Bei der in Brüssel am 13. und 14. März 1516 veranstalteten pomphaften Leichenfeier für Ferdinand den Katholischen ließ man in dem Zuge einen Triumphwagen mitfahren, der mit Trophäen zu Ehren der kriegerischen Taten des Königs geschmückt und von nackten allegorischen Figuren begleitet war. Entworfen war das Gepränge von dem Maler Mabuse, der dabei sicherlich aus Erfahrungen seines römischen Aufenthaltes schöpfte <sup>3)</sup>. Berühmt wurde dann der Einzug Philipps II. in Antwerpen (1549) in triumphaler Weise, „de triumphelycke

1) Nach René Schneider a. a. O. S. 103. Aus: *Déduction du somptueux ordre . . . de l'Entrée de Henri II à Rouen en 1550*. Rouen 1551.

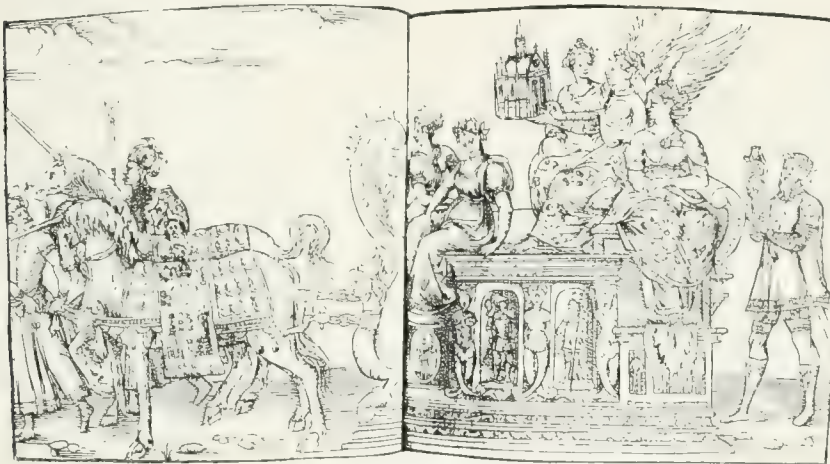
2) Vgl. Mâle, *Revue de l'Art ancien et moderne*, Februar 1906, p. 115–121.

3) Ernst Weiß, Mabuse, S. 5.



incompst“, wobei die Stadt mit Bogen, Ehrenpforten, Gruppen und sonstigem Schmuck ausgestattet war. Die Holzschnitte in dem das Fest behandelnden Werk des Pieter Coecke van Alost geben uns eine Vorstellung von dem Stadtschmuck<sup>1)</sup>.

Ähnlich wie in Deutschland Reuchlin erscheint als Held eines allegorischen Trionfo der Arzt Jakob Castricus auf einem Holzschnitt, der jüngst demselben Pieter Coecke zugeschrieben worden ist<sup>2)</sup>. Auf dem Wagen fährt er durch einen Triumphbogen, von einem ganzen allegorischen Hofstaat geleitet, und triumphiert über die Krankheiten, die sich vernichtet unter den Rädern winden, während zu Füßen des Heilkünstlers vorn der gefesselte Tod sitzt. — In derselben Sphäre des Abstrakt-Gedanklichen bewegen sich die Darstellungen, bei denen allegorische Gestalten selbst als triumphierend



57. Triumph der Religion beim Einzug Heinrichs II. in Rouen

erscheinen, wie sie die niederländischen Manieristen ziemlich zahlreich, namentlich für graphische Blätter entworfen haben<sup>3)</sup>.

Rubens gelang es, diese Vorstellungswelt mit einem wahrhaft künstlerischen Geist zu durchdringen. Nahezu alle Motive des Triumphstoffes sind von ihm aufgenommen worden. Er verwertete dabei vieles, was er sich während seines Aufenthaltes in Italien an Kultur- und Formelementen der Renaissance angeeignet hatte, wie er ja deren ganzen Stoffkreis mit

1) De seer wonderlycke, schoone, triumphhelycke incompst, van den hooghmogenden Prince Philips . . . in de stad van Antwerpen . . . 1550

2) Max J. Friedländer in seinem Aufsatz über den Künstler, Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn. XXXVIII, 1917, S. 83. Der Triumph ist abgebildet und beschrieben von Loga, Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgn. XV, S. 58.

3) Eine Folge solcher Trionfi ist z. B. enthalten in dem „Circulus vicissitudinis rerum humanarum“; Stiche nach Zeichnungen von Martin van Heemskerck, die 1564 von N. Cock herausgegeben worden sind. Die triumphierenden Gestalten sind: Opulentia, Superbia, Invidia, Inopia, Humilitas, Pax, Bellum.

seinem antiken, mythologischen, allegorischen Einschlag in ein neues Feld der Anschauung verpflanzte. Mit seiner elementaren sinnlichen Schöpferkraft konnte er es wagen, sich mit Forschereifer in die Quellen zu vertiefen, sich an Vorbilder verschiedenster Art zu wenden und von ihnen zu Lehren zu nehmen, was ihm für seine Zwecke dienlich war, ohne sich dabei selbst zu verlieren. Den Trionfo, wie er ihn auf italienischem Boden fand, hat er nicht nur verstandesmäßig nachkonstruiert wie seine Vorgänger, sondern zum Gegenstand eigener frei schaltender Phantasietätigkeit gemacht. Er hatte ein Gefühl für das Wesentliche seines Gehalts und hat darauf seine künstlerischen Ausdrucksmittel konzentriert.

In den Rekonstruktionen antiker Triumphe hat er sich gern an italienische Darstellungen angeschlossen. Abgesehen von der Verehrung, die er den Renaissancemeistern zollte, galt Italien allgemein ja dafür, das Wesen der Antike in seinem eigentlichen Kern erfaßt und wahrhaft erneuert zu haben. Den Triumph Scipios hat er nach Giulio Romano kopiert auf einer Zeichnung des Louvre, die gewiß während des Studienaufenthaltes im Süden entstanden ist<sup>1)</sup>. Die Nachbildungen nach Mantegnas Caesar-Triumph, ursprünglich drei Stücke, von denen sich eins in der Londoner National Gallery erhalten hat (Abb. 58), sind mit Recht in die Zeit seines Aufenthaltes in London (1629) gesetzt worden, wo sich damals die italienischen Kartons befanden. In seiner reifsten Zeit huldigt Rubens also noch dem großen Vorgänger, indem er sich an seinen Trionfo für das Gegenständliche im ganzen anschließt, alles einzelne aber vielfachen Veränderungen unterwirft. Ein wie lebhaftes persönliches Interesse er dem antiken Stoff entgegenbrachte, läßt sich auch daraus entnehmen, daß unter den Wandmalereien an der Gartenseite seines Hauses in Antwerpen drei Szenen aus einem römischen Triumphe figurierten. Der Vergleich zwischen dem Londoner Bild und dem als Muster benutzten Teil aus Mantegnas Caesar-Triumph zeigt, wie Rubens in formaler Hinsicht ganz seine eigenen Wege geht, wie er die herbe Strenge der Komposition in das üppig Schwellende und Flutende seines Barock umsetzt, koloristische und luminaristische Effekte anbringt, die der Komposition ein ganz neues Element hinzufügen. Gemeinsam ist beiden Werken innerhalb der geistigen Sphäre das Gefühl für das Heroische, auf das Rubens seinem Temperament nach eingestellt ist wie wenige Meister, das sich aber in ganz anderen Ausdrucksformen bewegt. Diese aus der Tiefe seiner Seele kommende heroische Gesinnung befähigte ihn, die antiken Gegenstände kongenial zu meistern und verlieh ihm eine beschwingte Überzeugungskraft, die den vorhergehenden Manieristen völlig abging.

Aus derselben Gesinnung heraus erneuerte und gestaltete er den Triumph zeitgenössischer Persönlichkeiten. Die triumphale Verherrlichung von Zeitgenossen war ja ein besonderes, und nicht das geringste Gebiet innerhalb seines Schaffens, mit dem er für den Barock richtunggebende und bedeutungs-

1) Abgebildet bei Rooses, Rubens' Leben und Werke S. 32.

volle Ausdrucksformen aufstellte. Das große, in der Untermalung erhaltene Bild des triumphalen Einzugs König Heinrichs IV. in Paris nach der Schlacht bei Ivry (Uffizien) sollte einen Teil der Tatenchronik dieses Fürsten bilden, die Maria von Medici als Gegenstück zu dem Zyklus, dessen Mittelpunkt sie selbst bildete, bei Rubens bestellt hatte. Wie dieser Zyklus so ist auch der Triumphzug ein charakteristisches Zeugnis für die neue Art und Auffassung bildlicher Glorifikation im Barock (Abb. 59). Das geistige Zentrum — kompositionell glänzend herausgehoben — bildet der König auf seinem reich dekorierten, an antike Form anklingenden Prunkwagen; die Linke auf dessen oberen Rand stützend, mit der Rechten einen Lorbeerzweig vorstreckend, steht er da in einer statüösen und pompösen Haltung, wie sie erst der Barock erfunden; der



58. Rubens, Triumph Caesars nach Mantegna  
London, National Gallery

über den Panzer geworfene Mantel flattert weit in die Lüfte hinaus, wo das äußerste Ende der Schleppe von einem geflügelten Genius in Empfang genommen wird; zwei Siegesgöttinnen schweben über dem Triumphator, von denen die eine einen Kranz über seinem Haupte hält, die andere mit einem Palmzweig vorwärts weist. Die Rosse werden von einem behelmten Genius kutschiert, von einer anderen weiblichen Allegorie bei den Zügeln geführt. Die Spitze des Zuges mit Fackel- und Bannerträgern hat bereits den Triumphbogen durchschritten, dem der königliche Wagen eben zustrebt. Gespann und Wagen ist begleitet von einem dichten Gewühl von Kriegern, Trägern von Trophäen und Musikanten; es folgen die Gefangenen, denen nach der alten Tradition zwei halbnackte gefesselte Männer mit vorgebeugtem Oberkörper voranschreiten. Zwischen den letzten beiden Gruppen bemerkt man eine appolloartige begeisterte Gestalt, das Haupt bekränzt, in der Rechten eine Leier, mit der Linken aufwärts zu der den König krönenden Göttinweisend.

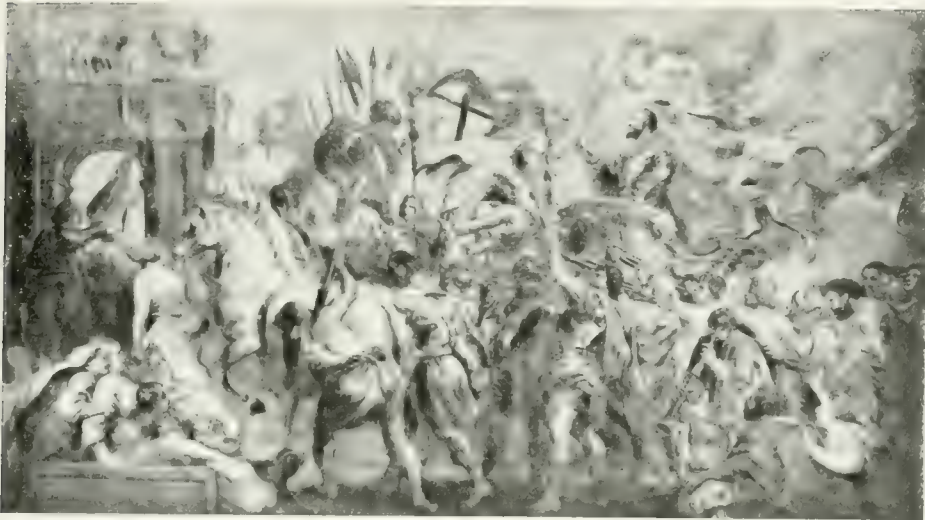


Das Publikum der Zuschauer ist durch zwei kleine Gruppen in der linken und rechten unteren Bildecke angedeutet.

Wie meisterhaft Rubens hier die Regie geführt, wie er mit den kunstreichsten Mitteln dem König die beherrschende Rolle zugewiesen und die Akzente gemäß der seinem Vorwurf zugrunde gelegten Idee verteilt hat, das wird jedem künstlerisch Fühlenden leicht zum Bewußtsein kommen. Wir wollen nur noch kurz berühren, inwieweit die Idee der Renaissance gegenüber etwas Neues bietet. Das Wesentlichste ist, daß Rubens der Szene einen phantastisch-illusionistischen Charakter verleiht, dem nichts Mechanisch-Konstruierbares anhaftet. Die irdische und die himmlische Sphäre sind nicht auseinander gehalten, sondern greifen ineinander über. Wie bei dem Zyklus der Maria von Medici gesellen sich allegorische, symbolische, mythologische Gestalten und antike Gottheiten zu den Menschen, assistieren ihnen und wirken handelnd mit. Auf dem Triumphrelief des Großherzogs Cosimo von Giovanni da Bologna (Abb. 25) war der Zug noch ganz realistisch gehalten, während die beiden mythischen Personifikationen teilnahmslos als dekorative Beigaben in den Ecken lagern. Rubens setzt die idealisierende Darstellungsweise fort, wie wir sie bei Giulio Romanos Triumph des Titus und Vespasian (Abb. 14) fanden, wo die Viktoria über den Triumphatoren schwebt, und gibt ihr noch eine weitere Steigerung. Bei ihm kommt es zu einer eigentlichen Apotheose des Triumphators, der alle anderen Glieder untergeordnet werden, auf die alles konzentriert ist. Der Fürst erscheint nicht nur als der Held eines antiken Triumphes, sondern wird zugleich mit göttlichen Wesen in unmittelbare Verbindung gebracht, von ihnen bedient und von ihnen gefeiert: so wird ihm selbst eine Vergottung zuteil. Irdische und himmlische Gestalten spielen in seinem Gefolge durcheinander und ordnen sich derselben Idee der Glorifikation unter. Das eigentliche Triumphgepränge hält sich in der Hauptsache an die von der italienischen Renaissance im Anschluß an die Antike festgelegte Auffassung — die Verwandtschaft in Motiven und Durchführung mit der Kopie nach Mantegnas Caesar-Triumph tritt ja deutlich zutage. Es ist also nicht das Historische, das hier den Ausschlag gibt, sondern das Ganze nimmt den Charakter einer Phantasmagorie an, der die außerordentliche Kunst und Schwungkraft Rubens' einen überzeugenden Wahrscheinlichkeitswert zu verleihen weiß, so daß man das Gemisch real-irdisch gedachter Gestalten und gedanklicher Personifikationen, die sich zum Teil auf demselben Boden bewegen und in ihrer Konstitution nicht unterschieden sind, wie etwas Selbstverständliches hinnimmt. Wir haben hier die erste rein malerische Behandlung des Triumphmotivs, bei der vermöge der hochentwickelten koloristischen Mittel, die alles in einer idealen Sphäre zusammenzuhalten wissen, eine jeden Widerstand überwindende Illusion zustande gebracht werden sollte. Das triumphale Pathos in der Glorifikation ist nicht oft in einer formal so glücklichen und beglückenden Fassung wiedergegeben worden. Die Konzeption entsprang einem die Triumphidee in ihrem tiefsten Wesen gleichsam von innen heraus ergreifenden und nachfühlenden Geist, der seine Visionen mit einer wunderbaren Unmittelbarkeit zu ver-

wirklichen wußte, dessen Pinsel über die glänzendsten Mittel verfügte, dem Festlichen, Prächtigen, Klingenden, Jubelnden sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Eine malerische Monumentalisierung der Triumphidee von höchster Grandiosität.

Der Triumph des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien, den Jordaens an eine Wand des Huis ten Bosch beim Haag malte, zeigt prinzipiell dieselbe von dem Barock aufgenommene Form der Apotheose, läßt aber zugleich erkennen, wie groß die Leistung von Rubens innerhalb des Stils seiner Zeit war. Das triumphale Aufgebot, das hier, von vorn gesehen, aus der Wand heraus dem Beschauer entgegenkommt, wird durch ein schwülstiges und aufgeblasenes Pathos entstellt, der Siegeswagen des Fürsten versinkt nahezu in der verwirrenden Fülle schwebender und schreitender allegorischer und sonstiger



59. Rubens, Triumph Heinrichs IV. nach der Schlacht bei Ivry  
Florenz, Uffizien

Gestalten. Die negativen Eigenschaften, zu denen die barocke Auffassung so leicht führen konnte, treten deutlich in die Erscheinung. Was bei Rubens beherrscht ist, artet in Zügellosigkeit aus.

Und nun ist Rubens ja auch einer der genialsten Festdekorateure gewesen und hatte Gelegenheit, das triumphale Gepränge aus dem Empfinden und Geschmack der Zeit heraus für die lebendige Wirklichkeit herzurichten und auszustaffieren. Aus einer unerschöpflichen dekorativen Phantasie quoll eine Fülle sich überstürzender Motive. Das Triumphale war sozusagen ein Zug seines Wesens und deshalb wirkt es unter seinen Händen mit solcher suggestiven Selbstverständlichkeit. Wie es ihm Bedürfnis war, sein persönliches Dasein mit einer signorilen Pracht zu umgeben, so ließ er in seinen Festentwürfen eine Scheinwelt von unbeschreiblicher Mannigfaltigkeit und Üppigkeit erstehen, die die Sinne in einen Taumel brausenden Lebensgenusses riß. Seine Figurationen zeigen nicht das streng Skandierende der klassischen Renais-

sance sondern ein wogendes Ineinanderfluten bewegter Massen, das, aus einer malerischen Anschauung geboren, unvergleichliche Sensationen von rauschhafter Wirkung auslöst. Ein neuer dekorativer Geist führt dem alten Stoff Saft und Kraft zu und macht ihn so für die Gegenwart fruchtbar. Wir sind heute darauf angewiesen, uns derartige Leistungen aus Beschreibungen, zeitgenössischen Publikationen, eigenhändigen Entwürfen und Fragmenten zu rekonstruieren, aber, was erhalten ist, genügt, um sich eine Vorstellung von dieser Art Erfindungen zu machen.

Der „Introitus Ferdinandi“, Rubens' Schöpfung für die Ausschmückung der Stadt und die Anlage der Umzüge bei dem feierlichen Empfang des Kardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen nach seinem Siege bei Nördlingen (1635), erlangte eine europäische Berühmtheit, so daß auch den Italienern die Ohren davon klangen. Bellori hat in seine Biographie des Rubens eine ausführliche Beschreibung dieser „solenne entrata simile ad un trionfo“ aufgenommen<sup>1)</sup>. Triumphbogen, die mit Malereien verziert waren, erhoben sich in der Stadt. An einem Bogen war als Hauptbild über dem Mitteltor der Triumph Ferdinands — ähnlich wie der Heinrichs IV. von Frankreich — dargestellt (Farbenskizze in der Petersburger Eremitage). Bei seinem Eintritt durch das Stadttor wurde er durch einen Triumphwagen empfangen, auf dem Jungfrauen saßen, von denen eine, Antwerpen vorstellend, dem Sieger auf goldener Schüssel eine Lorbeerkrone überreichte. Der ganze Apparat der Glorifikation, wie ihn die Renaissance entwickelt hat, wurde hier aufgeboten und mit einem neuen Formgefühl verbildlicht. Noch einmal hat Rubens eine triumphale Ehrung für den Kardinal-Infanten entworfen: nach seinem Siege über die Holländer bei Calloo. Es ist ein Wagen, überreich ausgestattet mit allegorischen Figuren und Trophäen, der bei den in Antwerpen üblichen Umzügen mitwirken sollte (1638); die eigenhändige Farbenskizze besitzt das Museum von Antwerpen. — So hat der festliche Trionfo hier im Norden, wenn zwar für höfische Kreise berechnet, so doch auch auf weitere Massen mit dem barocken Pomp seiner vor aller Augen gestellten überwältigenden Prachtentfaltung hinausgewirkt.

Endlich hat Rubens auch den kirchlichen Triumph nach dem Muster der weltlichen Trionfi in seinen Stoffkreis aufgenommen und dem für die Wiedergabe in Malerei so heiklen Thema innerhalb seines Stils eine künstlerische Daseinsberechtigung erwirkt. Schon vor ihm ist er in den Niederlanden bekannt gewesen und gestaltet worden. Wie in Frankreich gab auch hier Tizians „Triumph des Glaubens“ gewisse Fingerzeige. Ein Nachschnitt nach ihm von dem Stecher Jost Lambrecht in Gent aus dem Jahre 1543 ist bekannt<sup>2)</sup>. Rubens' Lehrer Otho van Veen hat in einem Zyklus von sechs Bildern den Triumph der Kirche gemalt (Schleißheim, Galerie). Auf jedem Stück ein Wagenzug in feierlicher Prozession, ganz nach Art der italienischen Trionfi durch eine realistisch behandelte Landschaft sich bewegend; in den

1) Le Vite de' pittori, scultori etc. Rom 1728, S. 141 ff.

2) Rooses, Rubens' Leben und Werke, S. 434.



Lüften begleiten Engel die in steif zeremoniöser Haltung über die Erde ziehenden biblisch-allegorischen Gruppen. Auch für Auffassung und Formgebung macht der Maler Anleihen bei den Italienern. Angesichts der stark posierenden Figuren kann man den Eindruck lebender Bilder nicht loswerden, und die unmittelbare Abhängigkeit von wirklichen Zügen ist offenbar bestimmend für die ganze Anlage.

Rubens läßt das Motiv nun wieder durch seine Phantasie hindurchgehen, nimmt ihm jeden Rest äußerlichen Statuentums und durchglüht es mit dem



60. Rubens, Der Triumph des Sakraments über Unwissenheit und Verblendung  
Madrid, Prado

Feuer religiöser Begeisterung — allerdings einer durch Gegenreformation und Jesuitismus in überhitzter Temperatur gezüchteten Begeisterung. An Stelle des Konventionell-Zeremoniösen und Gespreizt-Manieristischen setzt er einen dramatischen Akt, in dem die Figuren als leidenschaftliche Mitspieler auftreten. Die seelische und die malerische Bewegtheit ergänzen und entsprechen sich als Ausdruckskomponenten.

Die alte Idee des Triumphes der Kirche gestaltete Rubens in einem Zyklus von Darstellungen, der von der Erzherzogin Isabella für das Klarissenkloster in Madrid bestellt und in Teppichen ausgeführt wurde (1625—27). Das in seiner Vollständigkeit aus 15 Stücken bestehende Werk ist bekannt

unter dem Namen: „Der Triumph und die Figuren des heiligen Sakraments“, eine in bildliche Formen gefaßte symbolisch-allegorische Dichtung, die in prachtatmenden Bildern den Kern der Idee der gläubigen Anschauung zugänglich zu machen sucht. Der Triumphgedanke ist zum Teil durch wirkliche Triumphzüge, zum Teil durch Vorgänge, in denen er nur gleichnishaft zum Ausdruck kommt, wiedergegeben; dazu treten Darstellungen von Vertretern der Kirche, durch die der Gedanke zeugende Kraft erhalten hat. Der für die Mannigfaltigkeit und Eigenart der „Erfindung“ besonders empfängliche italienische Biograph des Rubens, Bellori, gibt auch von diesem Werk eine ins einzelne gehende Beschreibung, „perchè l'invenzioni sono degnissime“.

Hauptgegenstand der Verherrlichung ist das heilige Sakrament, das unter dem Bilde einer weiblichen Gestalt mit dem Kelch in der Hand auftritt. Drei Szenen sind eigentliche Trionfi in der Form eines Zuges: 1. der Triumph des Sakraments über die weltliche Philosophie, die Wissenschaft und die Natur (Stich von Nicolas Lauwers); 2. der Triumph des Sakraments über Unwissenheit und Verblendung (Farbenskizze im Prado); 3. der Triumph der göttlichen Liebe (Farbenskizze im Prado). Es ist bewunderungswürdig, mit welcher Mannigfaltigkeit Rubens den gleichartigen Stoff jedesmal behandelt hat. Er individualisierte gleichsam jeden Vorgang und ließ ihn aus dem Zentrum seines Empfindens wie ein persönliches Erlebnis herauswachsen. Es ist keine bloß äußerliche Symbolisierung wie bei seinem Lehrer Veen, der in seiner Schleißheimer Folge noch erläuternder Beischriften bedurfte, um sich verständlich zu machen. Alles Begriffliche verwandelte sich ihm in ein Natürliches, Gefühltes, Geschautes und als solches Gestaltbares. Jede Figur erhielt ihren eigenen Bedeutungs- und Handlungsakzent innerhalb der Gesamtökonomie. So steht dem von holder Zartheit umwehten „Triumph der göttlichen Liebe“ der mit dem ganzen Aufgebot pomphafter Glorifizierung dahinrauschende Siegeszug des über Unwissenheit und Verblendung triumphierenden Sakraments gegenüber (Abb. 60). Dieser ist prinzipiell ebenso behandelt wie der Siegeszug Heinrichs IV. Die Kirche in der symbolischen Gestalt des Sakraments triumphiert nach antiker Weise. Ihre Widersacher treten nicht nur in der Form der gefesselten Gefangenen auf, sondern werden auch von den Rädern ihres Wagens überfahren und zermalmt. Auch hier, wo das Ganze sich innerhalb derselben geistig-gedanklichen Phantasiewelt abspielt, ist der Boden, über den sich der Zug bewegt, und die Luftregion mit ihren schwebenden Gestalten zu einer Einheit zusammengefaßt und von einem Bewegungsstrom durchflutet. Der Aufflug in eine fingierte poetische Region und das Streben, diese in illusionistischer Weise und mit volltönendem Pathos so glaubwürdig zu bilden, daß der Beschauer, von dem Strudel schwungvoller Rhetorik mit fortgerissen, willenlos sich hinzugeben genötigt wird, ist ja für den Barock besonders typisch. Stellte die Renaissance die Begebenheiten objektiv vor das Auge und überließ es dem Betrachtenden seinen Standpunkt dazu zu nehmen, so liegt es in der subjektivistisch-psychologischen Tendenz des Barock,

diesen von vornherein in eine bestimmte geistig-seelische Haltung zu drängen. In Rubens' kirchlichem Trionfo ist das durch den Stoff gegebene Symbolische ganz in die Zone der Anschauung übergeleitet, so daß es restlos in der bewegten Handlung aufgeht, die durch die Art der Dramatisierung dem menschlichen Mitfühlen packend und suggestiv nahe gebracht wird und als Formproblem durch die künstlerisch-malerischen Mittel ihre charakteristischen Ausdruckswerte empfängt. So wurde die Gefahr des Wesenlosen und Trokenen, die ein derartiger Gegenstand so leicht barg, vermieden, und die volle dekorative Fruchtbarkeit, wie sie die Rubens' Phantasie entsprungene Konzeption barg, nach allen Richtungen ausgebeutet. Niemals sonst ist der kirchliche Trionfo — läßt man die Aufgabe als solche, wie sie nun einmal gestellt war, gelten — in so rein künstlerischer Weise verlebendigt worden. So hat die Vorstellung, die Dante zuerst in Worten ausgemalt hat, über Jahrhunderte hin, die bildende Phantasie beschäftigt.

Das Phänomen, das wir verfolgt haben, zeigt uns einen Stoff, der nicht einer naiven Volksphantasie entsprang, sondern durch eine bestimmte Art von Bildung hoch gebracht worden ist und innerhalb eines von dieser Bildung getragenen Kulturmilieus weite Verbreitung fand. Darin lag eine Gefahr für die künstlerische Gestaltung. Das Bildungsmäßig-Humanistische mußte in ein Bildhaftes verwandelt werden, wenn eine befriedigende formale Lösung gefunden werden sollte. Hatte die italienische Renaissance den Triumph als einen besonders ausgiebigen und wertvollen Stoff für die Kunst aufgestellt und anempfohlen, so täuschte man sich doch theoretisch darüber, daß in dem Stoff selbst die künstlerische Ausdrucksfähigkeit gegeben war. Die Traktatschreiber des 16. Jahrhunderts predigten den bedeutenden Gegenstand — mochten dann die Künstler sehen, was sie damit anfangen. Und auch das auf diesen Geschmack eingeschworene Publikum war in hohem Maße von der Art und Wahl des Gegenstandes abhängig. Das was man unter der invenzione verstand, die Erfindung der Fabel und Zubereitung des Stofflichen für die künstlerische Gestaltung, war ein Hauptkriterium für die Einschätzung. Auf allgemeine Geltung durfte Anspruch machen, was der Kunstschriftsteller Baglione in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die Worte gefaßt hat: „Die Malerei ist stumme Poesie, deren Seele die Erfindung ist: wie diese die Dichter herrlich macht, so macht sie auch die Maler berühmt, und ohne sie sind die Malereien nicht stumme, sondern tote Dichtungen<sup>1)</sup>“. Erst das 19. Jahrhundert gelangte zu der bewußten Erkenntnis, daß nur durch Formung und Bilden und durch die dafür aufgewandten Mittel ein Werk als Kunstwerk sein charakteristisches ästhetisches Gepräge erhalte, mochten auch vorher die großen Künstler selbst schon instinktiv so empfunden haben.

1) Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori etc.* Napoli 1733, p. 234.



Rumohr war einer der ersten, der in Deutschland die „Gegenstandstheorie“ bekämpfte und sich darüber mit Goethe und der Weimarer Kunstschule auseinandersetzte. Wir trennen heute nicht mehr zwischen Stoff und Ausführung. In dem alles Stoffliche aufsaugenden Gestaltungsprozeß, wo jede Kunstgattung die ihr zu Gebote stehenden Mittel spielen läßt, tritt für uns das eigentliche Wesen des Kunstwerks in die Erscheinung.

Daß die Triumphidee so lange und so intensiv die bildende Phantasie in Antrieb setzte, hat seinen Hauptgrund darin, daß sie einen Rahmen bot, in den gewisse dem Gegenwartsempfinden mehr oder weniger nahestehende Vorstellungen und allgemein menschliche Gefühle einbezogen werden konnten. Der Stoff gab seinem Wesen nach die Möglichkeit, in mannigfachen Variationen ein reiches Aufgebot, Pracht, bunt bewegte Gruppen zu entfalten und die Schaulust zu befriedigen. Er bot auch Anlaß zu einer Entbindung heroischer Gefühle, die auf einem allgemeinen seelischen Untergrund ruhten. Von verschiedenen Seiten ließ sich das Thema — je nachdem es realistisch, historisch oder symbolisch behandelt wurde — ausgestalten.

Der von der Triumphidee umschlossene weite Vorstellungskomplex wurde durch verschiedene Kanäle geleitet und wirkte bis in unsere Zeit weiter. Noch lange begegnen uns Figurationen, die durch die italienische Renaissance zuerst eine anschauliche Gestaltung erhalten hatten. Die Jesuiten, die einen Teil der humanistischen und klassischen Erbschaft antraten und bewahrten, die sich als *maitres de plaisir* in allen katholischen Ländern betätigten, haben sich auch des Triumphstoffs bemächtigt und ihn für ihre Schaulust verwertet. Sie veranstalteten *Trionfi* unter Zugrundelegung des Themenkreises, den wir kennen gelernt haben. In München, wo sie den Festen des bayrischen Fürstenhauses durch ihre Aufführungen einen besonderen Glanz verliehen, setzten sie im Jahre 1575 einen großen Triumphzug Kaiser Konstantins in Szene, der selbst auf einem Viergespann erschien, unter Mitwirkung von mehr als tausend Darstellern, darunter vierhundert Reiter in altrömischer Rüstung; 1577 ließen sie einen *Trionfo* der Esther durch die Straßen Münchens ziehen<sup>1)</sup>. — Goethe, dessen literarischer Umschreibung von Mantegnas Zyklus wir bereits gedachten, schöpfte aus diesem und anderen *Trionfi* der Renaissance Anregungen für den Mummenschanz am kaiserlichen Hof im zweiten Teil des Faust; zu einer bestimmten Figuration steuerte ein florentinischer *Trionfo della Prudenza* aus den *Canti carnascialeschi* bei<sup>2)</sup>. Finden wir hier das *Trionfo*-Motiv in die bunt bewegte Welt des Spiels im Spiel eingewebt, so wird ihm auch noch einmal ein Schein von Wirklichkeit innerhalb des realen Lebens — allerdings in einer Art von Travestie — verliehen: wenn die Ponte Molle-Gesellschaft deutscher Künstler in Rom im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ihren festlichen Veranstaltungen die Form von Triumph-

1) Bernhard Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, Band I S. 342 ff.

2) Erich Schmidt in der *Cottaschen Jubiläums-Ausgabe* Bd. 14, S. XX.

zügen unterlegte und wenn von ihr auf den Beschluß eines eigens eingesetzten Senats besonders geschätzten und hervorragenden Männern die Ehrung eines Triumphes gewährt wurde.

Unsere Betrachtungen haben dargetan, wie der Triumph als Renaissance-Idee und Renaissance-Stoff von säkularer Bedeutung sich in die europäische Kultur verbreitete, Phantasie und Formbildung anregte. Sie können zugleich auch dazu dienen, für die Renaissance als Kulturerscheinung im ganzen klärend zu wirken. Man hat sich in der letzten Zeit öfter bemüht, ihren positiven Wert herabzusetzen und die Bedeutung ihrer Wirkungen abzuschwächen — Bestrebungen, die von verschiedenen Standpunkten aus begründet und durchgeführt wurden. Wenn ihr in einem kürzlich erschienenen kulturphilosophischen Buch innerhalb der europäischen Kulturentwicklung nur „der Charakter einer Gegenbewegung“ zugesprochen wurde, welche „die Denkweise Westeuropas, das Lebensgefühl in nichts verändert“ habe (Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*), so läßt sich eine solche Auffassung nur durch eine Vergewaltigung des die Gesamterscheinungen der Renaissance umspannenden Begriffs vertreten, indem man das, was einem nicht paßt, ausschaltet und auf andere Ursachen zurückführt. Ob man die Wirkungen der Renaissance alle als günstig und heilsam einschätzt oder sie als ein Verhängnis ansehen will, muß dem persönlichen Urteil und Geschmack überlassen bleiben; wie die Kulturwelt ihre Errungenschaften aufgenommen und sich angeeignet hat, ist aber etwas, das durch geschichtliche Zeugnisse belegt werden kann.

Die Verbreitung der Triumphvorstellung ist ein Beispiel für gewisse Ausstrahlungen der Renaissance. Wollte jemand einwenden, daß es sich dabei vorwiegend um humanistisch-formale, rationalistische und intellektualistische Elemente handle, wodurch das Seelenleben nicht tiefer berührt würde, so darf man dem entgegenhalten, daß sich auch nach der Seite des Seelischen derselbe Nachweis führen ließe. Es ist allerdings dann nicht angängig, daß man seelische Ausdrucksmotive, die während der Renaissance-Epoche zuerst in die Erscheinung treten, willkürlich entweder als nachwirkende Gotik oder als antizipierten Barock deutet. Daß aus der Kulturphase, in welcher der Humanismus ein treibendes Element war, geistige und seelische Kräfte entsprangen, die sich auf verschiedenen Gebieten als schöpferisch erwiesen und den Pulsschlag der großen europäischen Entwicklung mit bestimmt haben, kann hier nicht weiter im einzelnen begründet werden. Es sei nur noch darauf hingewiesen, welche Erweiterung und Verfeinerung psychologischer Darstellungsmöglichkeiten auf dem Gebiete der bildenden Kunst in der italienischen Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts ohne weiteres zu beobachten ist. Man braucht nur an Namen wie Perugino, Leonardo, Giorgione, Raffael, Sodoma, Lorenzo Lotto erinnert zu werden. Daß, als die Renaissance für die ganze Welt paradigmatisch wurde, ihr Formales und Rationalistisches als ein Erlernbares in Formeln und Dogmen gefaßt wurde, allenthalben bis zum Überdruß Nachahmung fand und in einem Manierismus

erstarrte, ist das Schicksal fast jeder Kulturerscheinung. Man pflegt heute öfter die Renaissance mehr nach ihren akademischen als nach ihren ursprünglichen Eigenschaften einzuschätzen. Der oberflächliche oder voreingenommene Beobachter übersieht auch und gibt sich nicht Rechenschaft, in welchem Maße Form und Gestalt Ausdruck oder Symbol eines Seelischen ist. Nachdem auf eine Periode einseitiger Überschätzung der Renaissance ein Rückschlag erfolgt war, scheint es geboten, zu einem richtigen, dem wirklichen Geschehen und den immanenten Werten entsprechenden Ausgleich zu gelangen.



## Verzeichnis der Abbildungen

	Seite
1. Triumph Caesars, Miniatur in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts. Hamburg, Stadtbibliothek . . . . .	9
2. Triumph des Scipio Africanus, Federzeichnung in einer Handschrift um 1400. Darmstadt, Staatsbibliothek . . . . .	21
3. Antiker Triumphzug, Federzeichnung in der Handschrift des Marcanova. Modena, Bibliothek . . . . .	23
4. Triumph Caesars, Cassonebild. New York, Historical Society . . . . .	25
5. Triumph des Scipio, Cassonebild. Paris, Musée des Arts décoratifs . . . . .	29
6. Triumph des Darius, Cassonebild. Siena, Conte Carlo Cinughi . . . . .	29
7. Triumph des Darius, Cassonebild. London, Earl of Crawford . . . . .	31
8. Triumph des Darius, Cassonebild. Florenz, Villa Landau . . . . .	31
9. Triumph des Aemilius Paulus, Florentiner Kupferstich. Berlin, Kupferstichkabinett . . . . .	36
10. Triumph des Titus, Relief. Rom, Titusbogen . . . . .	37
11. Passionsszenen mit Triumphdarstellung, Florentiner Kupferstich. Nach „Internationale Chalkographische Gesellschaft“ . . . . .	41
12. Mantegna, Triumph Caesars, Stück 1 und 2, Kopie. Wien, Staatsgalerie . . . . .	43
13. Mantegna, Triumph Caesars, Stück 9, Kopie. Wien, Staatsgalerie . . . . .	45
14. Giulio Romano, Triumph des Titus und Vespasian. Paris, Louvre . . . . .	51
15. Rinaldo Mantovano, Römischer Triumph. Wien, Staatsgalerie . . . . .	53
16. Salviati, Triumph des Camillus. Florenz, Palazzo Vecchio . . . . .	55
17. Salviati, Zeichnung eines Trionfo. Rom, Galleria Nazionale, Kupferstichkabinett . . . . .	57
18. Triumphbogen Alfonsos I. Neapel, Castel Nuovo . . . . .	59
19. Triumph des Sigismondo Malatesta, Relief. Rimini, San Francesco . . . . .	61
20. Triumph Ferrantes von Neapel, Miniatur in einer Handschrift. Berlin, Kupferstichkabinett . . . . .	65
21. Piero della Francesca, Triumph Federigos von Urbino und seiner Gemahlin. Florenz, Uffizien . . . . .	67
22. 23. Triumph Julius' II. und Titelblatt der Handschrift des Nagonius. Rom, Vatikanische Bibliothek . . . . .	70, 71
24. Lorenzo Costa, Triumph des Herzogs Federigo Gonzaga. Teplitz, Fürst Clary-Aldringen . . . . .	73
25. Giovanni Bologna, Triumph des Großherzogs Cosimo I. Florenz, Relief am Reiterdenkmal . . . . .	74
26. Trionfo des Doria-Wappens. Genua, Palazzo Doria . . . . .	75
27. Pesellino, Triumph Davids, Cassonebild. Lockinge House . . . . .	77
28. Raffael, Triumph Davids, Deckenbild. Rom, Vatikan, Loggien . . . . .	78
29. Trionfo Josefs, Federzeichnung in der Florentiner Weltchronik. London, British Museum . . . . .	79
30. Trionfo der Königin von Saba, Cassonebild. London, Earl of Crawford . . . . .	77
31. Trionfo des Bacchus und der Ariadne, Florentiner Kupferstich. Nach „Internationale Chalkographische Gesellschaft“ . . . . .	81
32. Raffael, Triumph der Galathea. Rom, Farnesina . . . . .	83

	Seite
33. Minerva als Schutzgöttin des Tierkreisbildes des Widders, Fresko. Ferrara, Palazzo Schifanoja . . . . .	85
34. 35. Pesellino, Petrarca-Trionfi. Boston, Mrs. Gardner . . . . .	87
36. Bonifazio Veronese, Triumph Amors. Wien, Staatsgalerie . . . . .	89
37. 38. Costa, Trionfo della Fama und della Morte. Bologna, S. Giacomo Maggiore	90, 91
39. Bacchiacca, Die Jugend. London, Sammlung Benson . . . . .	92
40. Bacchiacca, Das Alter. Cassel, Gemäldegalerie . . . . .	93
41. Tizian, Trionfo della Fede. Holzschnitt der Folge in der Ausgabe von 1517 . . . . .	95
42. A. Rizzo, Grabmal des Dogen Niccolò Tron. Venedig, S. Maria de' Frari . . . . .	99
43. Lombardi, Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo. Venedig, SS. Giovanni e Paolo	101
44. Triumph des Dogen Jacopo Marcello, Fresko. Venedig, S. Maria de' Frari . . . . .	103
45. Grabmal Pallavicini. Cortemaggiore, San Francesco . . . . .	104
46. Grabmal des Herzogs Gian Galeazzo Visconti. Pavia, Certosa . . . . .	105
47. Grabmal Papst Hadrians VI. Rom, S. Maria dell' Anima . . . . .	108
48. Entwurf zu Michelangelos Grabmal Julius' II. Berlin, Kupferstichkabinett . . . . .	111
49. Filippino Lippi, Beschwörung des Drachen durch den Apostel Philippus. Florenz, S. Maria Novella . . . . .	115
50. Michelangelo, Entwurf der Gefesselten. Oxford, Universitätsammlung . . . . .	119
51. 52. Michelangelo, Zwei Gefesselte. Paris, Louvre . . . . .	121, 123
53. Michelangelo, Grabmal Julius' II. Rom, S. Pietro in Vincoli . . . . .	129
54. Triumph Reuchlins, Holzschnitt. Berlin, Kupferstichkabinett . . . . .	135
55. Dürer, Entwurf für den Triumphwagen Kaiser Maximilians I. Wien, Albertina . . . . .	137
56. Einzug König Heinrichs II. in Lyon im Jahre 1548. Paris, Cabinet des Estampes. Nach „Gazette des Beaux-Arts“ 1913 . . . . .	141
57. Triumph der Religion beim Einzug Heinrichs II. in Rouen. Nach „Gazette des Beaux-Arts“ 1913 . . . . .	145
58. Rubens, Triumph Caesars nach Mantegna. London, National Gallery . . . . .	147
59. Rubens, Triumph Heinrichs IV. nach der Schlacht bei Ivry. Florenz, Uffizien . . . . .	149
60. Rubens, Der Triumph des Sakraments über Unwissenheit und Unbildung. Madrid, Prado . . . . .	151

## Register

### A.

Agostino di Duccio, 63.  
Alberti, Leon Battista, 98.  
Alexander der Große, 30.  
Antwerpen, Museum, Rubens, Farbenskizze, Triumph des Kardinal-Infanten Ferdinand, 150.  
Appian, 42, 44  
Aretino, Pietro, 19.

### B.

Bacchiacca, 92.  
Baglione, Giovanni, 153.  
Belli, Giovanni Pietro, 150, 152.  
Berlin, Kupferstichkabinett, Handschrift der Cyropädie, 63.  
—, Museum, Triumphierender Christus, Palästinensisches Amulett, 7.  
Bertoldo, Schlachtreief, 114.  
Biondo, Flavio, Roma triumphans, 11, 34, 35.  
Boccaccio, 10, 12, 17, 94.  
Bologna, S. Giacomo Maggiore, Trionfi von Costa, 90.  
Bonifazio Veronese, 82.  
Borgia, Cesare, 16, 125.  
Borso von Este, 13.  
Botticelli, 39, 94.  
Brou, Kirchenfenster, Kopie nach Tizians Triumph Christi, 144.  
Buoncampagno, Candelabrum eloquentiae, 97.  
Bürckhardt, Jacob, 3

### C.

Caravaggio, Polidoro da, 54.  
Carracci, Annibale, 82.  
Coecke, Pieter, van Alost, 145.  
Colonna, Vittoria, 128.  
Condivi, 110, 118, 121, 129, 130.  
Cornish, 139.  
Cortemaggiore, S. Francesco, Grabmal Pallavicini, 104.

Costa, Lorenzo, Triumphzug Federigo Gonzagas, 69, 122, 130, 143.  
— —, Trionfi Fama und Tod, 88 ff, 127.  
Cristoforo Romano, 106.  
Cyriacus von Ancona, 21.

### D.

Dante, 4, 7, 9, 14, 129, 153.  
Danzig, Artushof, Triumph Johann Kasimirs von Polen, Fries von Lucas Ewert, 140.  
Darmstadt, Staatsbibliothek, Petrarca-Handschrift, 20.  
Dolce, Lodovico, 49.  
Donatello, 82, 83.  
Dürer, 134, 135, 136, 138, 139.

### E.

Erasmus von Rotterdam, 14.  
Ewert, Lucas, 140.

### F.

Federighi, Antonio, Weihwasserbecken, Siena, Dom, 116.  
Ferdinand der Katholische, Brüsseler Leichenfeier, 144.  
Ferrara, Palazzo Schifanoja, Fresken-Cyklus, 84.  
—, Monument des Herzogs Niccolò III. von Este, 60.  
Ficino, Marsilius, 5.  
Florenz, S. Lorenzo, Michelangelo, Medici-Gräber, 108.  
—, S. Maria Novella, Strozzi-Kapelle, Fresko Filippino Lippi, 114, 116.  
—, S. Trinità, Sassetti-Kapelle, Triumphdarstellungen, 40, 100.  
—, Akademie, Michelangelo, Sieger, 117.  
—, —, Michelangelo, Gefesselte, 121.  
—, Palazzo Vecchio, Sala dell' Udienza, Wandgemälde von Salviati, 54.



Florenz, Palazzo Vecchio, Giambologna, Sieg der Tugend über das Laster, 118.  
 —, Uffizien, Triumph Heinrichs IV. von Rubens, 147.  
 —, Villa Landau, Triumph des Darius, Cassonebild, 32.  
 —, Reitermonument Cosimos I. von Giambologna, 74.  
 Foresi, Bastiano, Il Trionfo di Cosimo de' Medici, 68.  
 Francesca, Piero della, 64.  
 Franz I. von Frankreich, Einzug, 143.  
 Friedrich II. von Hohenstaufen, 3.

## G.

Gaggini, Pace, 76.  
 Genua, Palazzo Doria, Triumph Scipios, Deckengemälde, 51.  
 —, Palazzo Doria in Via David Chiossone, Triumph des Doria-Wappens, 75f.  
 Gesta Romanorum, 24. 26.  
 Giambologna, 75. 118. 148.  
 Goethe, 48. 138. 154.  
 Gonzaga, Federigo, 69. 122. 130. 143.  
 Granacci, Francesco, 16.

## H.

Haag, Huis ten Bosch, Triumph des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien von Jordaens, 149.  
 Hadrian VI., Grabmal, 108. 126.  
 Hamburg, Stadtbibliothek, Handschrift: *Liber ystoriarum Romanorum*, 8.  
 Heemskerck, Martin van, Allegorische Triomfi, 145.  
 Heinrich II. von Frankreich, Einzüge, 142ff.  
 Holbein, Hans d. J., 138ff.

## I.

Inghirami, Tomaso, 44.  
 Innocenz VIII., Grabmal, 107.

## J.

Jakob von Straßburg, Holzschnittfolge des Caesar-Triumphs, 133. 136.  
 Jordaens, 149.  
 Josephus, 42.  
 Julius II., 13. 34. 68. 109ff. 122. 124. 127.

## L

Lambrecht, Jost, Kopie nach Tizians Triumph des Glaubens, 150.  
 Lippi, Filippino, 114. 116.

Lomazzo, 49.  
 London, South Kensington Museum, Begegnung Salomos und der Königin von Saba, 34.

## M.

Mabuse, 144.  
 Machiavelli, 125.  
 Madrid, Prado, Rubens, Triumph des Sakraments, 152.  
 Malatesta, Sigismondo, 62f.  
 Mantegna, 41ff. 58. 72. 133. 134. 135. 138.  
 Mantovano, Rinaldo, 51.  
 Mantua, Palazzo del Tè, Triumph Kaiser Sigismunds, 72f.  
 —, —, Triumph des Bacchus von Giulio Romano, 82.  
 Marcanova, Giovanni, 11. 21. 44.  
 Marcello, Jacopo, Dogengrab, 102.  
 Maximilian I., 131. 134. 140.  
 Medici, Cosimo, der Alte, 68.  
 —, Cosimo I., Großherzog, 54. 74. 148.  
 —, Lorenzo, il Magnifico, 15. 17. 26. 34. 35. 38. 39. 83. 84.  
 Michelangelo, 19. 108. 109ff. 117. 118. 121. 128.  
 Mocenigo, Pietro, Dogengrab, 100.  
 Modena, Bibliothek, Marcanova-Handschrift, 21.  
 Montefeltre, Federigo von, 13. 64. 66. 68. 105.  
 —, Guidobaldo, 68.

## N.

Naldi de Naldi, Elegie auf einen Triumph des Lorenzo de' Medici, 39.  
 Neapel, Triumphbogen Alfonsos d. Großen, 58.  
 —, Castel Nuovo, Sala del Barone, Triumphrelief Alfonsos, 60.  
 New York, Historical Society, Triumph Caesars, Cassonebild, 24.  
 —, Metropolitan Museum, Hans Holbein d. J., Porträt mit Triumphdarstellung, 138.  
 Nürnberg, Rathaus, Triumphwagen Maximilians, Wandbild nach Dürer, 134.

## O.

Ostia, Kirche S. Aurea, 126.  
 Ovid, 19. 38.

## P.

Padua, S. Giustina, Imperatorentriumph aus der Schule Mantegnas, 48.

Pallavicini, Grabmal, Cortemaggiore, 104.  
 Panvinus, Onuphrius, De triumpho, 12.  
 Parentino, Bernardo, 48.  
 — (?), Allegorische Triumphdarstellung, Oxford, Christ Church College, 114.  
 Paris, Cluny-Museum, Triumph Christi, Li-moges-Tafel, 8.  
 —, Louvre, Bronze-Relief in der Art des Riccio, Trionfo della Fama, 19.  
 —, —, Giulio Romano, Triumph des Titus und Vespasian, 50.  
 —, Musée des Arts Décoratifs, Triumph des Scipio, Cassonebild, 27.  
 —, Slg. Spiridon, Triumph des Aemilius Paulus, Cassonebild, 37.  
 Paul II., Grabmal, 16, 107.  
 Paul III., Grabmal, 16.  
 Paulus, Apostel, 6.  
 Pavia, Certosa, Grabmal Gian Galeazzo Visconti, 105. 111.  
 Peruzzi, 52.  
 Pesellino, 30. 78. 86. 93. 94.  
 Petersburg, Eremitage, Farbenskizze von Rubens, Triumph des Kardinal-Infanten Ferdinand, 150.  
 Petrarca, 4. 10. 11. 17. 20. 33.  
 Philipp II. von Spanien, Einzug in Antwerpen, 144.  
 Piero di Cosimo, 86.  
 Pirckheimer, 136.  
 Pisanello, Medaille für Alfonso von Neapel und Entwurf im Codex Vallardi, 64.  
 Pius II., 5.  
 Plato, 121.  
 Plutarch, 16.  
 Poggio, Kommentar über Petrarca's „Trionfo della Fama“, 12.  
 Poliphilus, Hypnerotomachia, 83.  
 Pollajuolo, Antonio del, 107.  
 Pontorno, 17.  
 Porta, Guglielmo della, Plan für ein Reiterdenkmal Philipps II. von Spanien, 122.  
 Primaticcio, 72. 143.  
 Prudentius, Psychomachie, 7.

## R.

Raffael, 48. 79. 84.  
 Reuchlin, 133.  
 Ridolfi, Carlo, 88.  
 Rienzo, Cola di, 12.  
 Rimini, S. Francesco, Triumph Sigismondo Malatesta, 62.  
 Weisbach, Trionfi

Rom, S. Agostino, Grabdenkmal des Kardinals Lorenzo Imperiali, 127.  
 —, Vatikan, Heliodor-Zimmer, Grisailen, 52.  
 —, —, Loggien, Triumph Davids, 79.  
 —, —, Appartamento Borgia, Decke von Pierino del Vaga, 126.  
 —, Bibl. Vaticana, Handschrift des Nagonius, 68.  
 —, Konservatorenpalast, Triumph des Marius (Daniele da Volterra)  
 —, —, Sala dei Fasti, Triumphe von Peruzzi, 52.  
 —, —, Sala del Trono, Triumph des Scipio, 52.  
 —, —, Triumph Marc Aurels, 46.  
 —, Galleria Farnese, Triumph des Bacchus und der Ariadne von Annibale Carracci, 82.  
 —, Farnesina, Raffael, Galathea-Fresko, 84.  
 —, Constantinsbogen, 114.  
 —, Bogen des Septimius Severus, 118.  
 —, Titusbogen, 35.  
 —, Trajanssäule, 46. 74.  
 Romano, Giulio, 49. 50f. 54. 72. 143. 148.  
 Rubens, 144. 145.  
 —, Caesar-Triumph nach Mantegna, 146.  
 —, Szenen aus einem römischen Triumph an seinem Hause in Antwerpen, 146.  
 —, Triumph Heinrichs IV., 147.  
 —, Triumph des Kardinal-Infanten Ferdinand, 150.  
 —, Triumph des Sakraments, 152f.  
 Rucellai, Giovanni, 28. 33.  
 Rumohr, 154.

## S.

Sabellico, Triumph der Jungfrau Maria, Elegie, 14. 144.  
 Saint Denis, Glasfenster, Triumph der Kirche, 8  
 Salviati, Francesco, 54. 56f.  
 Sangallo, Antonio da, 56.  
 —, Giuliano da, Vatikanisches Skizzenbuch, 37. 40. 115.  
 Sannazaro, Trionfo della Fama, 18. 34.  
 Santi, Giovanni, Reimchronik, 66.  
 Savonarola, 14. 16. 94.  
 Schleißheim, Gallerie, Veen, Triumph der Kirche, 150.  
 Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten, Berlin, 75.  
 Sforza, Costanzo, Hochzeit mit Camilla von Aragon in Pesaro, 18. 81. 84. 86.

Sixtus IV., Grabmal, 107. 130.  
 Stabius, 134. 135.  
 Stockholm, Museum, Zeichnung Primaticcios,  
 143.  
 Sueton, 14.

## T.

Tacca, Pietro, Denkmal des Großherzogs  
 Ferdinand I. in Livorno, 75.  
 Tizian, Trionfo della Fede, 94. 144.  
 Tory, Geoffroy, Livre d'Heures, 144.  
 Tribaldo de' Rossi, Ricordanze, 26. 38.  
 Triumphe:  
 Aemilius Paulus, 16. 26. 35 ff. 38. 49.  
 Augustus, 15. 16.  
 Caesar, 8. 15. 16. 24. 41. 133. 134. 138.  
 142. 146.  
 Camillus, 16. 20. 54.  
 Darius, 30 ff.  
 Konstantin, 154.  
 Marc Aurel, 46.  
 Marius, 52.  
 Nikephoros Phokas, 6.  
 Pompejus, 15.  
 Scipio, 11. 21. 27. 51. 52. 146.  
 Titus, 35.  
 Titus und Vespasian, 50. 149.  
 Trajan, 15.  
  
 Alfonso von Neapel, 13. 58. 60. 64.  
 Castracane, Castruccio, 13.  
 Castricus, Jakob, Arzt, 145.  
 Doria, Giacomo, 75 f.  
 Ferdinand, Kardinal-Infant, 150.  
 Ferrante von Neapel, 63.  
 Friedrich Heinrich, Prinz von Oranien, 149.  
 Gonzaga, Federico, 69. 122. 130. 143.  
 Heinrich IV. von Frankreich, 147.  
 Johann Kasimir von Polen, 140.  
 Julius II., 68 f. 127.  
 Malatesta, Sigismondo, 62 f.  
 Maximilian I., 134. 136.  
 Medici, Cosimo de', 68.  
 Medici, Großherzog Cosimo I., 74. 148.  
 Montefeltre, Federico von, 64. 66. 68.  
 105.  
 Philipp II. von Spanien, Triumpheinzug  
 in Antwerpen, 144.

Reuchlin, 133.  
 Sigismund, Kaiser, 72. 143.

David, 76 ff.  
 Esther, 154.  
 Joseph, 79 f.  
 Königin von Saba, 80.

Amor, 92. 143.  
 Bacchus, 81 f.  
 Eroten, 82.  
 Galathea, 84.  
 Mars und Venus, 139.  
 Armut und Reichtum, 138.  
 Keuschheit, 86.  
 Liebe und Keuschheit, 88.  
 Ruhm, 18. 19. 34. 91.  
 Ruhm und Tod, 88 ff. 127.  
 Tod, 86. 90. 93.  
 Tod und Gottheit, 88. 127.  
 Petrarca-Trionfi, 10. 41. 85. 88. 142.  
 Sternbilder, 84.

Kirche, 7. 8. 9. 14. 93 ff. 143. 144. 150 ff.

Tron, Niccolò, Dogengrab, 100.

## U.

Uberti, Fazio degli, Dittamondo, 12.

## V.

Vaga, Pierino del, 51. 79. 126.  
 Valturio, Roberto, De re militari, 12. 44. 134.  
 Vasari, 16. 17. 86. 94. 110. 117. 130.  
 Veen, Otho van, 150. 152.  
 Verona, Scaligergräber, 97.  
 Visconti, Gian Galeazzo, Grabmal, 105. 111.  
 Volterra, Daniele da, Triumph des Marius,  
 52. 54.

## W.

Weimar, Museum, Bonifazio Veronese, Tri-  
 onfi della Morte e della Divinità, 88.  
 Wien, Galerie, Bonifazio Veronese, Trionfi  
 dell' Amore e della Castità, 88.

## Z.

Zuccari, Federico, Kopie nach Holbeins Tri-  
 onfi, 139.



G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung in Berlin

---

WERNER WEISBACH  
IMPRESSIONISMUS

Ein Problem der Malerei  
in der Antike und  
Neuzeit

Erster Band: Von der Antike bis zum XVIII. Jahrhundert

Zweiter Band: Die Ostasiatische Malerei (China und Japan)  
und die europäische Kunst des XIX. Jahrhunderts

Mit 14 Farbtafeln, 10 Kupfer- und Lichtdrucken und  
196 Textabbildungen. — Jeder Band geheftet 18 Mark,  
in schönen Kunstleinenband gebunden 22 Mark 50 Pf.

FRANKFURTER ZEITUNG: Weisbachs Buch wendet sich an ein breites Publikum, an Künstler und Kunstfreunde. Es ist deshalb besonders dankenswert, daß die Darstellung von sachlichem Ernst getragen ist. Obwohl die entscheidenden künstlerischen Fragen stets im Vordergrund bleiben, ist der weite Stoff auch nach seiner historischen Seite gründlich verarbeitet, das verewigte Tatsachenmaterial steht auf der Höhe der Forschung und ist überall zuverlässig, das Urteil maßvoll und frei von Übertreibungen und Tendenzen. Die Schreibweise ist flüssig, einfach und klar, und manche Abschnitte, wie die über Rembrandt und Velazquez, dürfen zum besten gerechnet werden, was die populäre Kunstliteratur geleistet hat. Die zahlreichen Abbildungen sind technisch vorzüglich und sorgsam gewählt: das Alltägliche ist ebenso vermieden, wie das Überflüssige.

KUNST UND KÜNSTLER: Der Hauptvorzug des Weisbach'schen Buches ist: es lehrt uns, Kunstwerke mit den Augen des Künstlers anblicken, es erzieht uns, ohne ins Pädagogische zu verfallen, eminent zum Sehen und darum ist dem übrigens sehr geschmackvoll ausgestatteten Werk der größte Leserkreis zu wünschen. Hoffentlich wird es ihn finden; denn Weisbachs Darstellung, die bei aller Sachlichkeit niemals langweilt, hält sich von Gelehrtenphrasen ebenso fern, wie von einem pathetischen Ausrufungszeichen — Enthusiasmus — aber — und darauf allein kommt es an — jede Seite des Buches beweist, daß Kunst für diesen Kunsthistoriker kein leeres Demonstrationsobjekt ist, keine Materie, die man behandelt, sondern eine Lebensnotwendigkeit, ein Fluidum, das den ganzen Menschen durchdringt.

KUNSTCHRONIK: Die Vorzüge des Weisbach'schen Buches liegen in dem klaren, ruhigen Ton, in dem das Ganze gehalten ist, in der Vorsichtigkeit des Verfassers und der Übersichtlichkeit. Das Buch ist nicht etwa eine langatmige ästhetische Untersuchung. Es versucht vielmehr die impressionistische Tendenz in der Malerei von der Antike bis auf den heutigen Tag zu verfolgen, und so haben wir in dem Werke die erste Geschichte der impressionistischen Malerei zu begrüßen.

Neue Erscheinungen Herbst 1919

---

HERMANN VOSS

Die Malerei der Spätrenaissance  
in Rom und Florenz

Zwei Bände. Groß-Oktav

Mit 245 Abbildungen

Geheftet 45 Mark. Gebunden 55 Mark.

---

WILHELM R. VALENTINER

Zeiten der Kunst  
und der Religion

Mit 44 Abbildungen

Oktav. Geheftet 12 Mark. Gebunden 15 Mark.

---

Raphaels Zeichnungen

Herausgegeben von

OSKAR FISCHER

2. Abteilung: Florentiner Eindrücke und Skizzenbücher. 39 Fak-  
simile-Lichtdrucke mit einleitendem und beschreibendem Text  
(Seite 87 bis 126 mit 44 Abbildungen)

Groß-Folio. In Mappen 120 Mark.







APR 5 1988

**PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET**

---

**UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY**

---



