

JAHRBUCH
DES
OÖ. MUSEALVEREINES
GESELLSCHAFT
FÜR
LANDESKUNDE

134. Band

1. Abhandlungen

Linz 1989

Inhaltsverzeichnis

Herwig Wolfram: Das frühmittelalterliche Kloster Mondsee in heutiger Sicht	7
Bernhard Prokisch: Antike Fundmünzen aus Lauriacum – Die Sammlung Spatt/Enns	13
Elmar Tscholl: Ausgrabungen im römischen Wallsee (Kastell und Vicus)	63
Ferdinand Opll: Die Anfänge der Stadt Freistadt	79
Friedrich Karl Azzola: Der Stein mit einem angeblich frühmittelalterlichen Tau-Kreuz von der Basilika in Lorch	95
Monika Dachs: Eine Cremoneser „Tavoletta da soffitto“ im Besitz des oberösterreichischen Landesmuseums in Linz	113
Hans Hofer: Das Bürgerspital zu Weyer/Enns	139
Brigitte Heinzl: Der Schwanenstädter Fund in der kunsthistorischen Abteilung des oberösterreichischen Landesmuseums	161
Georg Wacha: Landeskunde und landeskundliche Forschungen in Österreich	179
Hermann Kohl: Eiszeitliche Eisausschmelzformen in Bereich des Traunseebeckens	187
Karl Günther Kunst, Doris Nagel und Gernot Rabeder: Erste Grabungsergebnisse vom Nixloch bei Losenstein-Ternberg	199
Josef Trauttmansdorff und Hans S. Schratter: Qualitative Analyse eines orchideenreichen Halbtrockenrasens	213
Heinz Mitter: Bemerkenswerte Käferfunde aus einer Lichtfalle beim Stift Schlägl, Mühlviertel, Oberösterreich	237
Erich Kritscher: Zur Kenntnis der Ekto- und Endoparasiten der Seelaube <i>Chalcalburnus chalcoides mento</i> (Agassiz 1832), (Pisces, Cyprinidae) aus dem Attersee, Oberösterreich	245
Gerald Mayer: Das Areal der Misteldrossel (<i>Turdus viscivorus</i>) in Oberösterreich	255
Johanna Sieber: Biber in Oberösterreich – eine aktuelle Bestandsaufnahme an Inn und Salzach	277
Rezensionen	287

Jb. OÖ. Mus.-Ver.	Bd. 134/1	Linz 1989
-------------------	-----------	-----------

EINE CREMONESER "TAVOLETTA DA SOFFITTO" IM BESITZ DES OBERÖSTERREICHISCHEN LANDES- MUSEUMS IN LINZ

Von Monika Dachs

Bei einem Rundgang durch jene Räume des Linzer Museums, in denen die historischen Waffen ausgestellt werden, entdeckt man ein kleines Holztäfelchen, auf dem zwei kämpfende Jünglinge dargestellt sind (Abb. 1)¹⁾. Der Schwächere der beiden ist zu Boden gesunken und versucht, seinen Gegner mit dem Fuß wegzustoßen, während er ihm seine Waffe seitlich in den Leib stößt. Der andere revanchiert sich, indem er ihn am Hals packt und einen Hieb ins Gesicht versetzt. Das Zusammenwirken von Angriff des Stehenden und Verteidigung des Liegenden bewirkt eine starke Verflechtung der beiden Gestalten. Diese wird zudem mittels Farbkontrast gesteigert, da die Hellfarbigkeit der Kämpfenden vor dunklem Grund ihren schablonenhaft-ornamentalen Charakter betont. In Verbindung mit der groben Binnenzeichnung bei Gesichtern und Gewand scheint das Werk weit eher der Gattung der Zeichnung als der Malerei anzugehören. Der Hintergrund des Täfelchens ist einheitlich schwarz-blau gefärbt und mit ornamentalen Rosenranken geschmückt. Korrespondierend mit der gemalten rotbraunen Dreipaß-Rahmung sind im oberen Bildteil drei stilisierte Blüten angebracht. Der Rahmenarchitektur kommt außerdem die Funktion zu, die gesamte Szene gleichsam unter einem Arkadenbogen zusammenzufassen und die Figurengruppe in das raumlose Bildfeld einzuspannen.

Einem kunsthistorischen Brauch gemäß ist nun die Frage zu stellen, in welchem künstlerischen Zusammenhang dieses Täfelchen entstand und welche Funktion es erfüllte.

Die wichtigsten Indizien für diese Einordnung liefert uns das Werk selbst. Diese sind einerseits das Format und die Rahmenarchitektur, andererseits die Hellfarbigkeit der Figuren und ihr zeichnerhafter Charakter. Zudem tut es dem Werk keinen Abbruch, wenn man seine künstlerische Herkunft nicht bei den Hauptwerken der Tafelmalerei sondern in der sogenannten *Pittura artigiana*, der Handwerkskunst, sucht. Dieser Begriff, der kunsthandwerkliche Arbeiten wie z.B. Schnitzereien, Malerei auf Holz

¹⁾ Tempera auf Lindenholz, 31 x 27 cm. 1940 aus dem Wiener Kunsthandel erworben. Inv. Nr. G 403.

und Stoff sowie Tischlerarbeiten umfaßt, findet besonders häufig für die Erzeugnisse der lombardischen Handwerkskunst aus dem 15. Jahrhundert Verwendung²⁾). Wie zu zeigen sein wird, stammt auch das Linzer Täfelchen aus dieser Kunstlandschaft und war Teil einer bemalten Holzdecke.

In den Städten der Poebene begann man wahrscheinlich im 14. Jahrhundert, Wohnhäuser und Palazzi mit reich verzierten *soffitti* auszustatten. Erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts vollzog sich unter venezianischem Einfluß der Wandel zu verputzten Decken, die mit Stuck und Fresken geschmückt wurden³⁾). Die Blütezeit des hölzernen *soffitto* war aber hauptsächlich das 15. Jahrhundert und ganz besonders dessen zweite Hälfte. Seine Konstruktion hat man sich folgendermaßen vorzustellen (Abb. 2 — 4): Die eigentliche Decke, das heißt Beschüttung und Verschalung, wurde durch Polsterhölzer, die wie die Bretter in Längsrichtung lagen, verstärkt. Diese Konstruktion lag auf mächtigen Balken auf, die, zumeist im Abstand von 2,5 Meter und quer zur Raumachse, in den Wänden verankert waren. Durch das Auflegen der Polsterhölzer auf die Balken ergaben sich zwischen den einzelnen Konstruktionselementen Zwischenräume, die bereits im 14. Jahrhundert mit quadratischen oder rechteckigen Holztäfelchen geschlossen wurden. Die gesamte Konstruktion erschien dadurch optisch viel einheitlicher und kompakter. Um der stets wachsenden Dekorationsfreude gerecht zu werden, begann man, nicht nur Rahmen und Balken, sondern auch die Täfelchen selbst mit Motiven zu bemalen: Die *tavolette da soffitto* waren erfunden⁴⁾).

Aufgrund der regionalen Konzentration der erhaltenen Decken und Täfelchen dürften die führenden Hersteller in den zwei benachbarten Städten Cremona und Crema beheimatet gewesen sein. Von dort scheint sich diese Tradition in den oberitalienischen Norden und Westen ausgebreitet zu haben⁵⁾). Noch heute finden sich, teilweise sogar in der originalen Deckenkonstruktion, Täfelchen in Palazzi von Brescia und in den Landsitzen um Bergamo⁶⁾). Die besterhaltenen *soffitti* besitzt allerdings das ehemalige Ospedale di San Matteo in Pavia (Abb. 2). Ihre Existenz verdanken wir dem Umstand, daß sie bis zur Mitte unseres Jahrhunderts über einer

²⁾ Das Standardwerk zu diesem Thema ist: W. TERNI DE GREGORI, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Mailand ²1981.

³⁾ Vgl. W. WOLTERS, *Plastische Deckendekoration des Cinquecento*, Berlin 1968, S. 5 — 6.

⁴⁾ Zur technischen Konstruktion vgl. TERNI DE GREGORI (zit. Anm. 2), S. 66 — 69.

⁵⁾ Vereinzelt lassen sich *soffitti* bis nach Mantua nachweisen. Vgl. G. MARIACHER, *Ambienti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Mailand 1963, S. 25.

⁶⁾ Die besterhaltenen Serien befinden sich in den Palazzi Bernardi und Colleoni in Brescia und im Palazzo Brognoli bei Bergamo. Vgl. L. CESERANI ERMONTINI, *Le tavolette da soffitto rinascimentali. La collezione della Banca popolare di Crema, Teil I*, in: *Insula Fulcheria, Rassegna di Studi e Documentazioni di Crema e del Cremasco*, XV, S. 84. — C. L. JOOST-GAUGIER, *Bartolomeo Colleoni as a Patron of art and architecture, the Palazzo Colleoni in Brescia*, in: *Arte Lombarda* Nr. 84/85, 1988, S. 61 — 72. — TERNI DE GREGORI (zit. Anm. 2), S. 170.

Putzdecke verborgen lagen und dadurch in einigen Räumen so gut wie vollständig erhalten blieben. Die *tavolette* sind dort querrrechteckig und zeigen in jedem Feld ein Engelsköpfchen in bunter Ornamentrahmung. Als Entstehungszeit wird aufgrund der Baudaten des Ospedale der Zeitraum zwischen 1450/60 angenommen; eine Vorstellung vom Reichtum dieser Ausstattung vermittelt am besten die Anzahl der Täfelchen: sie beläuft sich insgesamt auf ungefähr 2000 Stück⁷⁾.

Daß die Erhaltung der Decken des Ospedale di San Matteo einen geradezu außergewöhnlichen Glücksfall darstellt, bestätigt die traurige Tatsache, daß von den meisten *soffitti* nur sehr wenige Täfelchen übrig geblieben sind. Ursache dürfte ihr äußerst geringer Kunstwert gewesen sein, was die bedenkenlose Zerstörung schadhafter oder unzeitgemäßer Decken im Laufe der Jahrhunderte zur Folge hatte.

Aus der Cremoneser Werkstatt des Bonifacio Bembo haben sich allerdings Täfelchen mehrerer *soffitti* erhalten, die dem Linzer Exemplar recht nahe kommen. Die umfangreichste Serie, die ehemals einen Saal im Haus der Familie Meli in der Via Decia in Cremona schmückte, befindet sich heute im dortigen Museo Civico (Abb. 5, 6)⁸⁾. Den wichtigsten Merkmalen des Linzer Täfelchens — den hellen grisailleartigen Figuren und der architektonischen Rahmung — begegnen wir in allen diesen Werken wieder. Dieses äußere Erscheinungsbild charakterisiert auch alle anderen Serien, die aus der genannten Werkstatt hervorgingen und die sich heute in den Museen von Trento, Torcello, der Sammlung Saibene in Mailand und auf Burg Kreuzenstein in Niederösterreich befinden⁹⁾. Die typologischen Hauptmerkmale lassen sich zweifellos aus der Funktion der Täfelchen als Teil einer Deckenkonstruktion erklären: Demnach ist die Dreipaßrahmung als architektonisches Ornament, gleichsam als "Scheinar-chitektur" der Balkenkonstruktion zu verstehen (Abb. 3); die grobe, schablonenhafte und helle Ausführung der Figuren erleichtert hingegen die

7) Vgl. A. M. ROMANINI, Un nuovo complesso di tavolette da soffitto quattrocentesche ritrovate a Pavia, in: Arte Lombarda IV, 1959, S. 58 — 66.

8) Vgl. A. PUERARI, La Pinacoteca di Cremona, Florenz 1951, S. 41 — 44. — M. SALMI, Note su Bonifacio Bembo, in: Commentari 4, 1954, S. 10. — Katalog der Ausst. Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Mailand 1958, S. 81 — 82, Nr. 250.

9) Die Täfelchen von Trento und Torcello sind publiziert in: A. OTTOLINI DELLA CHIESA, Pittura lombarda del Quattrocento, Bergamo 1959, S. 51. — C. L. RAGGHIANI, Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento, in: Critica d'Arte, VIII, 1949, S. 31 — 49, 288 — 300.

Zur Sammlung Saibene in Mailand: L. PUPPI, Pitture lombarde del Quattrocento, in: Arte Lombarda VII, 1962, S. 49 — 51.

Zum Täfelchen auf Burg Kreuzenstein, ehem. Sammlung Wiczek: J. SCHÖNBRUNNER-J. MEYER, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, Wien, 1897, Bd. 2, Tf. 208. — P. TOESCA, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand, ³1987, S. 229. Die Täfelchen lassen sich auch durch den Umstand zusammenschließen, daß sie alle auf dem gleichen Untergrund, nämlich auf Lindenholz gemalt sind. Ihre Größen variieren allerdings: So haben z. B. die Meli-tavolette mit Rahmen die Maße 30 x 40 cm, die der Sammlung Saibene 35,5 x 26,5 cm und die Maße der Täfelchen aus Torcello variieren zwischen 31 x 34,5 und 33 x 37 cm.

Lesbarkeit der Szenen auf die große Entfernung zwischen ihnen und dem Betrachter.

Die Täfelchen der Casa Meli geben zudem Auskunft über die Art ihrer Montierung in der Deckenkonstruktion, da sich Teile ihrer originalen Rahmung erhalten haben¹⁰⁾. An allen vier Seiten des Täfelchens hatte man grob zugerichtete, mit Ornamenten bemalte Leisten¹¹⁾ angebracht und dafür die Täfelchen beim Versetzen beschnitten, wobei Teile der Rahmenarchitektur, zumeist die seitlich begrenzenden Säulchen, zum Opfer fielen. Auch die Seiten des Linzer Täfelchens dürften beschnitten sein; von seinen Rahmenleisten blieb allerdings nichts erhalten.

Die genannten Serien sind auch aufgrund ihrer szenischen Darstellungen, die zumeist Episoden aus dem Alten Testament zeigen, zu einer Werkgruppe zusammenzuschließen. Im Unterschied zu diesen Cremoneser Arbeiten wurden die *tavolette* in den Ateliers von Crema vorrangig mit Portraitbüsten bemalt¹²⁾. Diese Gepflogenheit, vor allem zu Hochzeiten einen Raum für das Brautpaar mit phantastisch erweiterten Genealogien zu schmücken, wurde dort zu einer der Hauptaufgaben der *tavolette*. Diese Darstellungsart hat auch in den übrigen genannten Städten Bergamo, Brescia und Pavia Schule gemacht. Szenische Darstellungen wie die der Casa Meli sind hingegen für Cremona charakteristisch und haben dort auch Vorläufer in der trecentesken Wandmalerei.

So haben sich z.B. im Dom von Cremona in den Seitenschiffen der Querhäuser Freskenreste mit alttestamentarischen Darstellungen erhalten, die als Vorbilder für die *tavolette* der Meli- und der Torcello-Serie dienten und deren Cremoneser Herkunft zusätzlich beweisen¹³⁾. In den Darstellungen von Joseph und Potiphars Weib, Jakobs Traum von der Himmelsleiter oder der Geburt des Isaak sind die Übernahmen besonders deutlich. Der Vergleich zwischen den beiden Szenen der Josephsgeschichte (Abb. 5, 7) zeigt, daß der Maler der *tavoletta* alle wichtigen Elemente der alten Komposition verwendet hat. Hier wie dort wurde der Palast des Poti-

¹⁰⁾ Die Erhaltung dieser Rahmung verdanken wir dem Umstand, daß in dieser Serie die Leisten auf die *tavolette* selbst montiert wurden. Hätte man sie, wie sonst üblich, auf dem Balken befestigt, wären sie beim Demolieren der Decke unweigerlich von den Täfelchen getrennt worden. Diese außergewöhnliche Rahmung der Meli-*tavolette* mag mit dem Umstand zusammenhängen, daß sie die einzige der erhaltenen Serien des Bembo-Ateliers sind, deren Täfelchen konkav gebogen sind.

¹¹⁾ Diese Ornamentleisten sind abwechselnd mit Spruchbändern und stilisierten Rosen geschmückt, die entfernt an die des Linzer Täfelchens erinnern. Die Spruchbänder tragen die Devise des Hauses Meli "quo usque". — Vgl. dazu die beiden guten Abbildungen bei TOESCA (zit. Anm. 9), Abb. 502 — 503.

¹²⁾ Vgl. CESERANI ERMENINI (zit. Anm. 6), XV, S. 81 — 109, XVI, 1986, S. 97 — 138, größtenteils über den Palazzo Vimercati in Crema mit Farabbildungen. — TERNI DE GREGORI (zit. Anm. 2), S. 65 — 77 mit zahlreichen Abbildungen im übrigen Textteil.

¹³⁾ Vgl. A. PUERARI, *Il Duomo di Cremona*, Mailand 1971, S. 119 — 121, Abb. CXXXI — CXXXIII, Tf. 158 — 160. — TOESCA (zit. Anm. 9), S. 169.

phar zum Tor reduziert; und selbst Bewegung und Haltung der Figuren, bis hin zu Josephs abwehrender Geste, übernommen.

Wie schon kurz erwähnt, werden die Täfelchen der Casa Meli sowie alle ihnen verwandten Serien dem Atelier des Cremoneser Meisters Bonifacio Bembo zugeschrieben¹⁴⁾. Die Erzeugnisse dieser Werkstatt — Fresken, Tafelbilder, Altärchen, *tavolette*, bemalte Spielkarten und Handschriften¹⁵⁾ zeigen zwar zahlreiche stilistische Gemeinsamkeiten; sie sind aber zum größten Teil als Werkstattarbeiten aufzufassen und repräsentieren nicht den unmittelbaren Personalstil einer isolierten Künstlerpersönlichkeit. Nur bei besonders qualitätvollen Arbeiten ist man im Allgemeinen versucht, sie dem Oberhaupt selbst zuzuschreiben.

Aufgrund zahlreicher Urkunden der Familie Bembo sind wir in der Lage, auf die Organisation ihrer Werkstatt rückzuschließen. Als Gründer ist der Vater Giovanni anzusehen, der den Betrieb in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gemeinsam mit seinen fünf Söhnen aufbaute. Unter ihnen waren Bonifacio und Benedetto die erfolgreichsten und später selbst Leiter dieses inzwischen großen Unternehmens¹⁶⁾. In den Cremoneser Urkunden sind im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts rund 70 Mitglieder dieser weitverzweigten Familie dokumentiert, von denen insgesamt neun nachweislich als Künstler tätig waren¹⁷⁾. Auch die Vielzahl von Aufträgen zur gleichen Zeit und Bonifacios lebenslange Tätigkeit im Dienste der Visconti und der Sforza läßt auf Größe und Bedeutung des Ateliers schließen¹⁸⁾. Bereits ab den späten vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts ist Bonifacio das Oberhaupt von zumindest einem Teil dieser Werkstatt, da er in den Verträgen als Verantwortlicher, meist als *Maestro Bonifazio de Bembis, pittore*, manchmal auch *con i suoi garzoni*¹⁹⁾ genannt wird. Das Hauptproblem der Forschung ist allerdings, daß alle dokumentierten Werke des Meisters und seiner Werkstatt verlorengingen, bis auf eines²⁰⁾. Nur

¹⁴⁾ Vgl. PUERARI, (zit. Anm. 8), S. 41 — 44.

¹⁵⁾ Den besten Überblick über das sogenannte Bembo-OEuvre gibt: G. MULAZZANI, I Tarocchi Visconti e Bonifacio Bembo, Mailand 1981, S. 9 — 52.

¹⁶⁾ Vgl. C. BARONI/S. SAMEK-LUDOVICI, La pittura del Quattrocento, Florenz-Messina 1952, S. 121 — 122. — C. BONETTI, I Bembo, Pittori Cremonesi, 1375 — 1527, in: Bollettino storico Cremonese I/1, 1931, S. 7 — 20.

¹⁷⁾ Vgl. BONETTI (zit. Anm. 16), S. 12 - 14.

¹⁸⁾ Vgl. ebendort S. 14 — 16.

¹⁹⁾ Dokument vom 19. Febr. 1457: "Provisionato nostro Jacobo de Verona in Castro Papie. Ellè venuto li Magistro Bonifacio da Cremona pintore per renovare quella nostra Sala del Castello, secondo sai havimo ordinato al magnifico Bolognino che lo debia accettare in castello con i suoi garzoni, et che gli assegna doe camere de quelle nostre" (Archivio di Stato, Milano, Miss. Reg. 32, fol. 30lv). — Vgl. R. MAIOCCI, Codice diplomatico artistico di Pavia dell'anno 1330 al anno 1550, Pavia 1937, Nr. 434.

²⁰⁾ Ausgangspunkt für die Zusammenstellung des OEuvres sind zwei Freskenreste mit den Stifterportraits von Bianca Maria Visconti und Francesco Sforza, die aber in den Quellen nicht selbst genannt werden, sondern nur der Altar in der Kapelle der Hll. Grisante und Daria in San Agostino in Cremona, zu dessen Seiten sich die Bildnisse befanden. Vgl. F. MAZZINI, Affreschi lombardi del Quattrocento, Mailand 1965, S. 440 — 441. — vgl. TOESCA (zit. Anm. 9), S. 234.

von seinem Bruder Benedetto besitzen wir eine signierte Tafel im Castello Sforzesco in Mailand²¹⁾).

Für die zugeschriebenen, gleichsam anonymen Produkte dieser Werkstatt hat die große Anzahl ihrer Mitglieder stilistische Differenzen zur Folge; das heißt, daß sich die "Handschrift" der einzelnen Werkleute nicht bestimmen läßt. Gerade im Bembo-Atelier kann angenommen werden, daß es Spezialisten für sämtliche Details, z. B. für gemalte oder punzierte Hintergründe, für Ornamente und Figurendarstellungen gab. Abgesehen davon wäre auch eine Teilung in einzelne Kunstgattungen, mit Abteilungen für Tafel- und Buchmalerei wie auch für die untergeordneten *soffitti*, durchaus möglich. Aufträge an lombardische Malerateliers zeigen zudem, daß der Auftraggeber dort nicht das eigenhändige Werk einer Künstlerpersönlichkeit, sondern einen gefälligen Kunstgegenstand erwerben wollte. So finden sich unter den Aufträgen auch Anweisungen an die Ateliers, die Werke selbst auszuführen oder von anderen herstellen zu lassen: *fare o far fare* bzw. *dipingere o far dipingere*²²⁾ liest man dann häufig in den Verträgen. Demnach ist bei den meisten Werken des Bembo-Ateliers eine Art Werkstattstil maßgeblich, der durch übergeordnete stilistische Merkmale des Meisters geprägt wird; diese treten dann in den einzelnen Arbeiten — je nach Können des Ausführenden — in unterschiedlicher Qualität zutage.

Auf diese Weise werden z. B. die kleinen stilistischen Differenzen zwischen den *tavolette* der Casa Meli und jene des Museums in Torcello (Abb. 5, 6, 8, 9) verständlich. Bei genauerer Betrachtung wird erkennbar, daß die Torcello-Serie von einem schwächeren Werkstattmitglied ausgeführt wurde. Dies läßt sich vor allem bei der Gesichtsbildung der Figuren und der Faltengebung ihrer Gewänder beobachten. Dennoch ist die Torcello-Serie für uns von besonderer Bedeutung: sie kommt nämlich in Qualität und Ausführung dem Linzer Täfelchen am nächsten.

Dies zeigt z. B. der Vergleich mit der Almosenannahme Josephs und die Auffindung des goldenen Bechers (Abb. 8, 9). Abgesehen von den äußeren Merkmalen, das heißt den hellen Figuren vor dunklem Grund in rotbrauner Architekturräumung, kommt einander auch die Behandlung mancher Details, vor allem der Kopfform und der Haartracht recht nahe. Die Annahme, auch das Linzer Täfelchen stamme aus dem Bembo-Atelier, ist berechtigt, es wurde dennoch von einer anderen Hand für eine andere *tavolette*-Serie ausgeführt.

Diese Feststellung gilt auch für jenes — heute leider stark beschädigte — Sündenfall-Täfelchen, das sich auf Burg Kreuzenstein befindet (Abb. 10). Von der abschließenden Dreipaßrahmung sind nur noch die Ecken der

²¹⁾ ebendort, S. 233.

²²⁾ Vgl. TERNI DE GREGORI (zit. Anm. 2), S. 14.

Zwickel sichtbar²³⁾. Die Ausführung der Darstellung weist sie aber ebenfalls dem gleichen Atelier zu. Bei der Gegenüberstellung mit dem Linzer Täfelchen fällt in beiden die Größe der Figuren und ihre besondere Helligkeit auf. Im Unterschied zur Torcello- und Casa Meli-Serie sind die Figuren des Sündenfalls isoliert in den Vordergrund gerückt und sprengen fast den zur Verfügung stehenden Raum; ein Umstand, der auch im Linzer Täfelchen besonders stark auffällt. Zudem findet sich hier auch eine ähnliche Proportionierung der Figuren und eine recht grobe, wohl aber besser gelungene Darstellung der Physiognomie.

Um zu veranschaulichen, daß in den bisher gezeigten Darstellungen nur untergeordnete Werkstattmitglieder tätig waren, genügt es, eine jener Tarockkarten neben die Täfelchen zu stellen, die mit ziemlicher Gewißheit von einem Hauptmeister des Ateliers ausgeführt wurden.

Auch kostbare Kartenspiele waren, einem Ausspruch Bianca Maria Visconti zu Folge, eine Cremoneser Spezialität. Ob gerade *quelle carte di trionfi, che se ne fanno a Cremona*²⁴⁾, die sie brieflich bei ihrem Mann Francesco Sforza für Sigismondo Malatesta bestellte, aus dem Bembo-Atelier stammten, wissen wir nicht. Fest steht, daß sich aus dieser Werkstatt drei Spiele erhalten haben, die alle im Besitz der Mailänder Fürsten waren, was vor allem anhand der eingefügten Impresen und Devisen ersichtlich ist. Das älteste der drei Spiele war bis in unser Jahrhundert im Besitz der Familie Visconti di Modrone (Abb. 13) und dürfte im Laufe der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Es befindet sich heute in der Beinecke Library in Yale²⁵⁾. Zu Beginn der vierziger Jahre ist das sogenannte Brambilla-Spiel (Abb. 14) anzusetzen, das die Mailänder Brera erwerben konnte²⁶⁾. Der *Fante delle coppe*, den wir hier den Täfelchen gegenüberstellen, entstammt hingegen dem sogenannten Colleoni-Spiel (Abb. 15)²⁷⁾, dem jüngsten und fast vollständig erhaltenen der drei *tarocchi*. Die 49 Karten, die sich erhalten haben, sind heute auf drei Besitzer verteilt, und zwar auf die Familie Colleoni und die Accademia Carrara in Bergamo und die Pierpont Morgan Library in New York. Die Entstehung des Spiels wird allgemein um die Mitte des 15. Jahrhunderts angenommen²⁸⁾.

Die modisch gekleideten Figuren des Colleoni-Spiels stehen in starker Abhängigkeit vom Stil der Brüder Zavattari, die im Laufe der vierziger

²³⁾ Vgl. TOESCA (zit. Anm. 9), S. 299.

²⁴⁾ Vgl. TERNI DE GREGORI (zit. Anm. 2), S. 32.

²⁵⁾ Vgl. MULAZZANI (zit. Anm. 15), S. 90 — 94.

²⁶⁾ ebendort, S. 94. — Katalog der Ausst. Arte lombarda tra gotico e rinascimento, Mailand 1988, S. 178 — 181.

²⁷⁾ Vgl. MULAZZANI (zit. Anm. 15), S. 95. — G. MANDEL, I tarocchi dei Visconti (Monumenta langobardica — Faksimileausgabe), Bergamo 1974.

²⁸⁾ Vgl. MULAZZANI (zit. Anm. 15), S. 95. — E. PARAVICINIO, Three packs of Italian Tarocco Cards, in: Burl. Mag. 3 — 4, 1903/04, S. 246.

Jahre des 15. Jahrhunderts die Teodolindenkapelle in Monza mit Fresken ausgeschmückt hatten²⁹⁾. Möglicherweise waren auch Mitglieder der Bembo-Werkstatt an dieser großen Freskenausstattung beteiligt³⁰⁾. Die Gegenüberstellung von *Fante delle coppe* (Abb. 15) und den Jünglingen des Linzer Täfelchens zeigt deutlich den Qualitätsunterschied zwischen Meister und Werkstattmitglied. Hier ist besonders leicht zu erkennen, daß der Maler des Linzer Täfelchens vor allem bei der Profildarstellung des Angreifers an den Kopftyp der Kartenfigur anschloß; das Endergebnis ist allerdings ein ganz anderes. In der Tarockkarte ist das Figürchen minuziös und mit einem gewissen Verständnis für die Anatomie des Körpers in feinsten Temperamalerei ausgeführt. Dagegen sind im Täfelchen Profil, Kopfform und Haartracht nur grob mit dem schwarzen Pinsel umrissen und nicht gerade harmonisch gelungen. Die wichtigsten Grundzüge, die für diesen Werkstattstil so charakteristisch sind, blieben aber auch im Linzer Täfelchen deutlich erkennbar erhalten.

Unter den Werken, die dem Bonifacio Bembo zugeschrieben werden, befindet sich weiters eine Handschrift, die ebenfalls Aufschluß über die Figurendarstellung des Linzer Täfelchens gibt. Bei diesem Werk handelt es sich um eine reich illustrierte *Tavola Ritonda*, einen höfischen Roman, der die Abenteuer der Artusritter zum Inhalt hat. Das Werk ist zum Abschluß des Textes 1446 datiert und dürfte für die Cremoneser Residenz der Visconti-Sforza entstanden sein³¹⁾. Seine 289 Zeichnungen zeigen zu meist Kämpfe und Liebesabenteuer der Artusritter und vermitteln gleichzeitig ein recht lebendiges Bild der zeitgenössischen Mode.

In diesem Zusammenhang ist auch auf die Gewandung der beiden Jünglinge des Linzer Täfelchens hinzuweisen, die ohne Rüstung, nur im Wams gegeneinander kämpfen. Die übliche Kampfadjustierung findet sich in vielen Illustrationen der Bembo-Handschrift; in der Szene mit dem Streit um den gestohlenen Schild (Abb. 11) sogar in recht verwandter Weise. Auch hier ist der Unterlegene zu Boden gesunken und wird von seinem Gegner bedroht. Diese Darstellung fügt sich allerdings der Gesamtheit der Szene ein und macht nur einen kleinen Teil der Handlung aus.

Die Illustrationen der *Tavola ritonda* belehren uns aber, daß ihre Helden nicht immer in Rüstung zum Kampf antreten. Zumeist ist es Tristan, der sich ungewappnet auf seinen Gegner stürzt³²⁾. In Abb. 12 trägt er, wie

²⁹⁾ Vgl. R. NEGRI, *La capella di Teodolinda a Monza*, Mailand 1965. — Katalog der Ausst. *Il politico degli Zavattari in Castell Sant'Angelo*, Rom 1984.

³⁰⁾ Vgl. G. ALGERI, *Riflessioni sugli affrechi della Cappella Teodolinda*, in: *Arte Lombarda* Nr. 80/82, 1987, S. 85 — 94.

³¹⁾ Die Handschrift befindet sich heute unter der Signatur Cod. Pal. 556 in der Biblioteca Nazionale in Florenz. — Vgl. M. DACHS, *Der Codex Palatino 556 der Biblioteca Nazionale in Florenz und der illustrierte Ritterroman in Italien*, Phil. Diss. Wien, 1986, v. a. Kapitel II — III, und über die mögliche Provenienz S. 240 - 241.

³²⁾ z.B. Illustration 14, fol. XIIIr und Illustration 93, fol. LVIIIv.

der Unterlegene im Linzer Täfelchen, enge Hosen und ein tailliertes Wams mit gebauschten Ärmeln. Die Schrittstellung, in der er seinem Gegner den Kopf abschlägt, erinnert zudem an den Angreifer unseres Täfelchens. Allerdings weicht dessen Gewandung in einem wesentlichen Detail von allen Vergleichsbeispielen der Handschrift ab; die Fransen an seinem Gewand, die aufgrund der heftigen Bewegung des Kampfes weit ausschwingen, haben sich in dieser Form nirgends sonst gefunden. Sie erinnern an antikisch inspirierte Phantasierüstungen, die dem Bembo-Atelier recht geläufig waren³⁹). Eine davon befindet sich z.B. in der Szene mit dem Aufbruch Josephs aus der Serie der *Meli-tavolette* (Abb. 6). In dieser Darstellung ist aber der Charakter der Rüstung beibehalten; das Gewand unseres Jünglings scheint hingegen nur aus geblütem Stoff zu bestehen. Daß es dem Schnitt nach gleichsam als Kombination von Rüstung, Überkleid und Wams ausgefallen ist, läßt das mangelnde Verständnis des ausführenden Malers für bestimmte Gewandformen erkennen. Dies bestätigen die folgenden Beispiele.

Als Merkmal der Orientierung kann uns hier das Streumuster dieser Phantsiekleidung dienen. Bei genauer Betrachtung erkennt man rotbraune fünfblättrige Blümchen, deren Zentrum frei gelassen wurde. An diese Blüten fügen sich s-förmig geschwungene Stengel mit spitzen, dreieckigen Blättern an. Daß genau dieses Muster in der Bembo-Werkstatt wiederholt und auch als Dekor von Wämsern Verwendung fand, zeigt z.B. der *Fante delle spade* aus dem Tarockspiel Visconti di Modrone (Abb. 13). Da sich der Jüngling hier mit gegürtetem Mantel präsentiert, bekommen wir von seinem Unterkleid nur sehr wenig, nämlich bloß die Ärmel zu sehen. Diese zeigen aber unverkennbar das bekannte Blumenmuster. Aufgrund dieser Darstellung wäre anzunehmen, der angreifende Ritter des Linzer Täfelchens hätte einfach sein Übergewand abgelegt und kämpfe im geblütem Wams. Dies erklärt allerdings noch immer nicht das fransige Röckchen seiner Kleidung. Dafür gibt uns vielleicht eine andere Tarockkarte aus dem Brambilla-Spiel (Abb. 14) besser Auskunft. Hier trägt der *Cavaliere delle spade* ein Überkleid in einer viel reicheren Musterung; das Grundprinzip der dunklen Blumen auf hellem Grund ist hier besser zu erkennen. Das abstehende Röckchen des Überkleides könnte (wie auch schon das des *Fante delle spade*) die ursprüngliche und später stilisierte Form für das Fransentröckchen des Linzer Jünglings sein. Das Oberteil entspricht mit seinen gebauschten Ärmeln aber noch immer dem Wams.

Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, daß das charakteristische Blumenmuster im Bembo-Atelier nicht nur für Kleidung, sondern auch für andere Stoffe Verwendung fand. Ein Detail aus der Karte der *Justi-*

³⁹) Vgl. im Cod. Pal. 556 die Rüstung Parcivals in den Illustrationen 217 — 219, fol. CXLIV — CLIIr.

zia aus dem Colleoni-Spiel (Abb. 16) zeigt die bekannten Blümchen z.B. auf einer wild flatternden Pferdedecke³⁴⁾.

Die Existenz dieser Musterform auf Werken so unterschiedlicher Entstehungszeiten wie die des Visconti-Modrone- und des Colleoni-Spieles bestätigen seine Langlebigkeit innerhalb der Werkstatt. Ihre geläufige Benutzung läßt es glaubhaft erscheinen, daß sie auch auf Werken untergeordneter Mitarbeiter Verwendung fand, zumal nicht auszuschließen ist, daß Mustergründe von einem spezialisierten Werkstattmitglied ausgeführt wurden.

Als weiteres Charakteristikum des Linzer Täfelchens ist anfangs die stilisierte Rosenranke erwähnt worden, die den dunklen Hintergrund schmückt. Ihr war im Bereich des Bembo-Ateliers nur bedingt auf die Spur zu kommen.

Bei den gezeigten Serien von *tavolette* ist aufgefallen, daß der dunkle Hintergrund ohne Ornament belassen wurde. Dieser Umstand läßt sich vielleicht damit erklären, daß diese *tavolette* immer Szenen mit Architekturelementen zeigten. Die Blumenranken scheinen eher in Zusammenhang mit in sich geschlossenen Darstellungen zu stehen. Für diese Verwendungsart hat sich aus dem Bembo-Atelier nur ein einziges Beispiel gefunden. Es handelt sich um eine Personifikation der Vorsicht und stammt angeblich aus einem abgebrochenen Cremoneser *soffitto* (Abb. 17)³⁵⁾. Beiderseits des dreigesichtigen Wesens finden sich hier wieder helle stilisierte Blüten vor dunklem Grund. Die architektonische Dreipaßrahmung bindet auch dieses heimatlose Täfelchen in die Cremoneser Tradition der *tavolette* ein.

Auch die abschließende Frage nach dem Darstellungsinhalt des Linzer Täfelchens läßt sich nur mit vagen Vermutungen beantworten. Keine der szenischen *tavolette* aus dem Bembo-Atelier hatte eine profane Erzählung zum Inhalt. Da aus dieser Werkstatt aber mit der *Tavola Ritonda* und den Tarockspielen auch Werke zu höfisch-ritterlichen Themen hervorgingen, kann angenommen werden, daß ihr Repertoire auch für die *tavolette* höfische Illustrationen, z.B. aus Ritterromanen, umfaßte. Das Linzer Täfelchen ist demnach der bisher einzige bekannte Überlebende eines *soffitto*, der nach ritterlich-höfischem Geschmack ausgestattet war³⁶⁾.

Wie gezeigt werden konnte, ist das Linzer Täfelchen am ehesten im stilistischen Umfeld des Colleoni-Spieles und der nach 1446 illustrierten *Tavo-*

³⁴⁾ Auch die Zeltplane in der Hochzeitskarte weist dieselbe Musterung auf. Vgl. MANDEL (zit. Anm. 27), die entsprechende Karte.

³⁵⁾ Vgl. TERNI DE GREGORI (zit. Anm. 2), S. 169, heute angeblich verschollen.

³⁶⁾ Dr. Roberto Martinelli, der Direktor des Museums in Crema teilte mir mit, daß sich heute noch unzählige *tavolette* in Privatbesitz befinden. Die zugehörigen Decken wurden zumeist abgerissen, die verbliebenen Täfelchen innerhalb der Familien weitervererbt. Eine umfassende wissenschaftliche Erfassung ist aufgrund der Unzugänglichkeit des Materials nicht möglich.

la Ritonda zu verankern, womit seine Entstehung gegen 1450 anzunehmen ist. Es gehört demnach jener letzten Phase einer verspäteten internationalen Gotik an, die gleichzeitig mit der ersten Jahrhunderthälfte ihr Ende gefunden hat. Die Werke der Bembo-Werkstatt, die hingegen nach 1450 entstanden — dies sind vor allem die großen Freskenausstattungen der Castelli in Mailand und Pavia³⁷⁾ — zeigen in stets steigendem Maß die Hinwendung zum Stil der lombardischen Renaissance.

Abbildungsnachweis:

OÖ. Landesmuseum Linz: Abb. 1; G. Chidini, Pavia. Abb. 2; W. Terni de Gregori (zit. Anm. 2), die Graphiken stark verändert: Abb. 3, 4, 17; Fotosammlung des Kunsthist. Inst. Wien: Abb. 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16; Archiv des Autors: Abb. 7.

³⁷⁾ Vgl. MULLAZZANI (zit. Anm. 15), S. 44 — 47.