

Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 43-44 (1963-1964)

Artikel: Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich
Autor: Cetto, Anna Maria
Kapitel: Ikonographie der Traian-Legende
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1043523>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

scheint als der Stich des Hans Sebald Beheim von 1537, der weniger glücklich das Ganze einem Rechteck einzupassen sucht (Abb. 23).

Wie dem auch sei, das Nürnberger Rathaus-Medaillon hat durch das Medium des Stiches von Beheim größte Verbreitung und Einfluß gewonnen⁸². Es wird sich doch so zugetragen haben, daß Beheim dieses Medaillon gerade deshalb in einen Stich übertrug, weil er selber das Bild als Dürers Gehilfe 1521 gemalt hatte⁸³, nicht umgekehrt, daß er es erst 1537 nach seinem eigenen Stich auf der Wand ausgeführt hätte. Dasselbe dürfte für das Verhältnis des Herkinbald-Medaillons zu dem Stich des Heinrich Aldegrevier von 1553 gelten (Abb. 19 und 24): Auch er wird später in dem rechteckigen Kupferstich wiedergegeben haben, was er nach dem Entwurf des Meisters 1521 als dessen Gehilfe in einem Rundbild gemalt hatte, nicht umgekehrt. Das Nürnberger Herkinbald-Bild war es, das, direkt oder indirekt, auch Hans Holbein d. J. zu seiner Komposition einer Initiale angeregt hat (Abb. 83). Beiden, dem Gemälde und Holbeins kleinem Holzschnitt von 1543 folgte Aldegreviers Kupferstich. Ehe wir uns fragen, ob Rogiers Brüsseler Gemälde vielleicht auf einem Vorbild gründen, wollen wir zurückblicken und uns Rechenschaft ablegen, wie man denn überhaupt den Kaiser Traian im Laufe der Jahrhunderte dargestellt hat.

Ikongraphie der Traian-Legende

Die wirkliche Erscheinung des Marcus Ulpius Traianus (* 53 n. Chr.), des 14. römischen Kaisers (98–117), ist uns wohl bekannt dank der Kunst seiner Zeit, denn sein Bildnis ist durch Büsten, Münzen und jene großartigen Monumente überliefert, die schon bei seinen Lebzeiten zum Gedächtnis seiner Taten errichtet wurden, wie die Traian-Säule auf seinem Forum zu Rom, womit Senatus populusque Romanus ihn als Besieger der Daker ehrten, wie der Traian-Bogen in Benevent, welcher der Weiterführung der Via Appia gilt. Des Kaisers kraftvolle Züge, sein bartloses Antlitz sprechen eindrucksvoll aus diesen Denkmälern⁸⁴. Um nur ein Beispiel jener Darstellungen zu zeigen, die man im Mittelalter sehr wohl für eine Wiedergabe unsrer Legende halten und als «Traian mit der Witwe» interpretieren konnte, sei auf das Relief des Kaisers mit einer huldigenden Provinz, vermutlich der Mesopotamia (Abb. 25), am Ehrenbogen zu Benevent verwiesen. Es heißt ja in den Chroniken, oder wo auch immer die Geschichte erzählt wird, so auch in den Viten des hl. Gregor, dieser hätte das gerechte Urteil des Traian auf dessen Forum dargestellt gesehen und, durch den Anblick bewogen, sich im Gebet für den heidnischen

⁸² Vgl. T 1/15, T 1/16, T 1/17, T 1/33, T 1/35, T 1/37, T 1/38, T 1/42, T 1/43, T 1/51, T 2/13, T 4/9–10.

⁸³ So E. Mummenhoff 1904, S. 246–248, der auch eine Teilnahme Aldegreviers an der Ausführung der Wandbilder vermutet.

⁸⁴ Die antike Ikongraphie Traians siehe W. H. Groß 1940 und die Nachträge von H. Jucker 1957 und 1964, S. 88–92, und neuerdings L. Budde 1965.

Kaiser eingesetzt. Mancher mittelalterliche Autor — auch der Kölner Chronist von 1499⁸⁵ — weiß sogar zu berichten, die Römer hätten, eingedenk der Gerechtigkeit Traians, sein Reiterstandbild mit der Witwe oben auf die hohe Ehrensäule gesetzt. Antonio Filarete, ein richtungsweisender Künstler und Theoretiker der Frührenaissance, der jahrzehntelang in Rom gearbeitet hatte, verweist sogar in seinem später zu Mailand geschriebenen «Trattato dell'architettura» auf die Geschichte von Traian und dem «figliuolo» im Reliefband der Traian-Säule als einem Musterbeispiel angemessener Darstellung^{85a}.

Nach dem Tode Hadrians (117–138) sah man keine Veranlassung mehr, Traian darzustellen. So brach die bildliche Tradition ab. Erst im 11. Jahrhundert stoßen wir wieder auf ein Traian-Bild, und zwar merkwürdigerweise in einer griechischen Handschrift, dem sogenannten Barberini-Psalter (Abb. 26). Die Miniatur illustriert Psalm 93, 21: «Sie klagen fromme Seelen an, unschuldig Blut verdammen sie». Traian thront, mit Krone und Gewand eines byzantinischen Kaisers geschmückt, in der Loge des Amphitheaters. Er ist unverwechselbar gekennzeichnet, denn neben seinem nimbierten Haupte steht der Name *τραϊανος* geschrieben. In dem quadratischen Feld, das die Arena andeuten soll, stürzt sich ein Löwe auf [ΙΓΝΑ]ΤΙΟC ὁ ΘΕΟΦΟΡΟC, also auf den hl. Ignatius, Bischof von Antiochia, den Traian — das ist historisch gesichert — ad bestias im flavischen Amphitheater, d. h. im Colosseum zu Rom verurteilt hat^{85b}.

85 Wortlaut siehe S. 201. — Die Entstehung der Traian-Legende ist wiederholt dargelegt worden (u. a. *G. Paris* 1878, S. 288–297; *R. Eisler* 1905, Sp. 79–82). Demnach weiß man — seit *A. Chacon* 1576, der zwar an die Wahrheit der Erzählung über Traian glaubt —, daß sie ihren Kern in einer Anekdote hat, die *Dio Cassius* 69, 6, über Hadrian berichtet. Nach jener Darstellung auf dem Forum Traianum, die Gregor laut der Legende gesehen hätte, ist viel geforscht worden (siehe auch *G. Boni* 1906, 1907). Uns schien unter den erhaltenen Werken in Rom die «*Institutio alimentaria*» auf den hadrianischen Anaglypha Traiani, die indessen vom Forum Romanum stammen, am ehesten in Frage zu kommen (*A. M. Cetto* 1953. — Hier nicht abgebildet, weil die Köpfe zerstört sind). *M. Hammond* 1953 hat inzwischen nachgewiesen, daß darauf eine untergegangene Statue wiedergegeben ist, die der Senat zur Ehrung der Tat Traians von 101 n. Chr. vielleicht 111 n. Chr. aufgestellt hätte, vermutlich auf dem Forum Romanum beim Equus Domitiani. Die Bronzegruppe hätte Traian sitzend, vor ihm Italia stehend, ein Kind auf dem Arm, eines danebenstehend, gezeigt.

85a *A. Filarete* 1896, S. 652. «E così tutte secondo loro essere e loro habiti e pahesi è mestiero dar loro gli abiti e l'aere; secondo fece colui che 'ntagliò la colonna Traiana, che è a Roma; che tanto propriò bene ogni cosa, che tu conosceresti, in quella colonna. E se tu ui uai, pon' ui mente; chè tu comprenderai, quello que dico essere vero. Tu uedrai tanto apropiato bene, che in quelle storie si conosciè così Traiano, el figliuolo, et ancora... come se fussino uiui.» — Siehe auch S. 133.

85b Città del Vaticano, Bibl. Vaticana, Cod. Barb. Grec. 372, fol. 156 v. (= sog. Barberini-Psalter). — Die Inschrift bedeutet: «Ignatios, der Gottsucher, mit wilden Tieren kämpfend». — Auf der sehr ähnlichen Miniatur in dem etwas älteren Theodore-Psalter, dat. 1066 (London, Brit. Mus., Add. 19 352, fol. 127 r.) steht neben dem Thronenden «ὁ ἐπ' αἰχλός» = «Der Praefekt». Dort ist also nicht Traian gemeint. — Das Vorbild zu diesem Bildtypus möchten wir in Consulardiptychen mit thronendem Consul und Tierkämpfen suchen (vgl. *R. Delbrück*, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Berlin/Leipzig 1929, Tfn. 9, 11, 12, 20, 21), Werken also, die in Constantinopel zw. 506 und 517 entstanden sind. — Die Beischrift erklärt sich aus der Legendensammlung des *Simeon Logothetes* (= *Simeon Metaphrastes*), Menologion (um

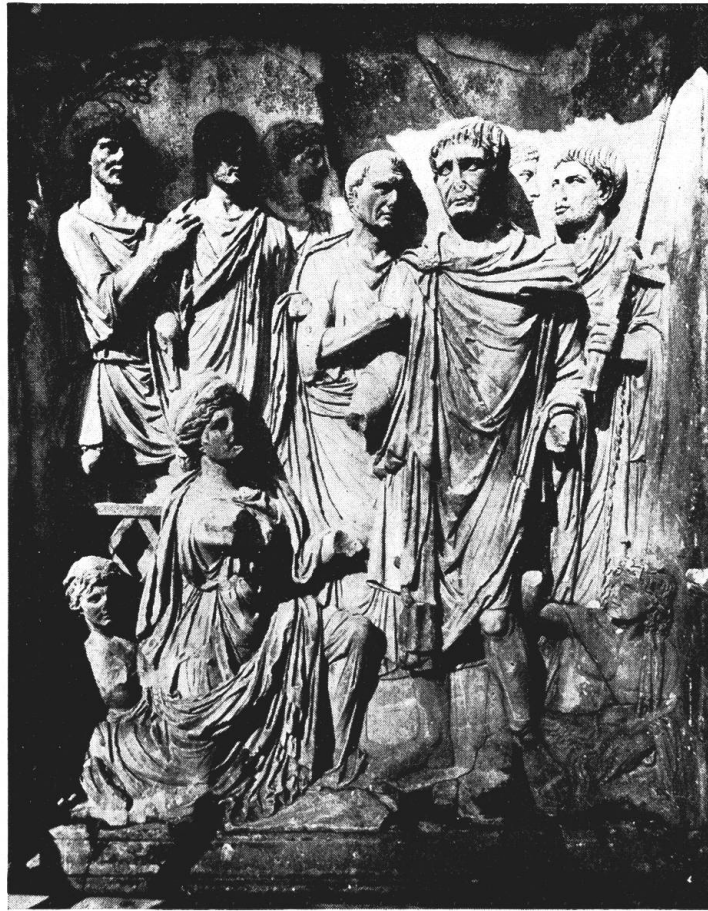


Abb. 25. Mesopotamia (?) unterwirft sich Traian. Relief. Um 117 n. Chr.
Benevent, Traiansbogen

Dient der Christenverfolger Traian hier als passendes Exemplum zu dem Psalmenvers, so zeigt ihn ganz im Gegenteil ein griechisches Manuskript des gleichen Jahrhunderts als Heiligen! So steht er auf der Titelminiatur des Tetra-Evangeliars in Parma (Abb. 27) mit Nimbus – hier nicht dem Nimbus der lebenden Majestät,

961/976; Migne, Patr. Graec. Bd. 114, Sp. 1269–1286). Traian, unterwegs nach Persien, läßt in Antiochia Bischof Ignatius zu sich kommen. Im Beisein des Senats findet ein Gespräch statt zwischen Traian und Ignatius, welches schließlich dazu führt, daß der Kaiser das Urteil über den Bischof ausspricht, «eum feris tradere devorandum». Der Senat wünscht, daß dies dann nicht in Antiochia, sondern in Rom geschehe. Es heißt weiter «Ignatius... venit Romam, et sistitur ante *praefectum* urbis. Cum is ergo Theophorum vidisset, et litteras accepisset imperatorias, dies autem advenisset opportunus, quando erat dies festus et celebris Romanorum, ducit eum in medium theatrum, sicut jubebat improbum edictum imperatoris». — Ignatius hielt nun noch eine Ansprache. «Haec dixit, et dimissi leones eum statim dilacerarunt et devorarunt a solis asperioribus illius ossibus abstinentes...» Der Autor fährt fort, Traian hätte, nachdem er vom Tode des Ignatius und dem Lebenswandel der Christen gehört, ein Dekret erlassen, wonach auch für sie der herrschende Rechtsbrauch galt. So waren Leben und Tod des Ignatius «*multorum bonorum conciliatrix*».



Abb. 26. Traian verurteilt den hl. Ignatius von Antiochia zum Tod im Zirkus
Miniatur im Barberini-Psalter. 11. Jh. Città del Vaticano, Bibl. Vaticana

sondern dem Nimbus des Heiligen — neben dem hl. Johannes Evangelista, gegenüber den Apostelfürsten Petrus und Paulus⁸⁶. Ob der Miniator sich wohl geirrt hat? Ob er eigentlich Konstantin d. Gr. darstellen wollte? Er hat aber unzweifelhaft «ὁ βασιλεὺς Τραιανός» gemalt, wiederum mit Bart und Krone, im Ornat eines byzantinischen Kaisers.

Diese beiden Miniaturen des 11. Jahrhunderts sind die einzigen byzantinischen Darstellungen Traians, die sich feststellen ließen. Das deutet aber darauf hin, daß die abendländischen Bilder, die dann folgen, durch griechische angeregt sein dürften.

Auch in der abendländischen Kunst treffen wir Traian zuerst als Christenverfolger, nicht nur in Handschriften, sondern auch in der Monumentalkunst, wie das Clemensfenster zu Köln beweist (Abb. 28), auf dem er Papst Clemens auf die Halb-

⁸⁶ Parma, Bibl. Palatina, Ms. Palat 5, fol. 3. — Siehe Katalog: Mostra stor. naz. della miniatura, Rom 1953, Nr. 18.



Abb. 27. Kaiser Traian. Detail aus dem Titelblatt des Tetraevangeliums. 11. Jh.
Parma, Bibl. Palatina

insel Krim am Schwarzen Meer verbannt: hier mit Krone und Lilienzepter, üblichen Herrscher-Insignien.

Hie Christenverfolger — hie Heiliger! Wie sind solche Gegensätze vereinbar, erst recht in mittelalterlicher Geschichtsschreibung und Kunst? Sie erklären sich aus dem Doppelaspekt, den der historische Traian in der Tat bot. Unter seiner Regierung fand die dritte Christenverfolgung statt. Nachdem Plinius d. J., als Statthalter von Bithynien, in seinem berühmten Briefwechsel mit dem Kaiser mutig dagegen eintretend, ihm eine günstige Beurteilung der Christen unterbreitet hatte, erließ dieser eine Verordnung, die ein Verfolgen der Christen in globo untersagte, hingegen den üblichen *modus procedendi* in ordentlichem Verfahren mit individueller Anklage vorschrieb. Zu einem Heiligen konnte Traian aber nur erhöht werden, nachdem Gregors erlösendes Gebet für des Kaisers Seele Glauben gefunden hatte und so die frühere Untat der Christenverfolgung mit dem Mantel der Verzeihung zugedeckt war. Steht vielleicht gerade deshalb Traian auf dem Titel des Tetra-Evan-



Abb. 28. Kaiser Traian verbannt Papst Clemens auf die Krim. Aus dem Clemens-Fenster Mitte 13. Jh. Köln, St. Kunibert

geliars dem Petrus gegenüber, weil dieser ja schließlich, obwohl er den Herrn dreimal verleugnet hatte, zum «Felsen der Kirche» geworden war?

Wie das 14. Jahrhundert Traian sah, das zeigt eine schöne Malerei in Köln (Abb. 29): Traian als der 14. Kaiser an den Domchorschränken, jugendlich und bartlos, mit Handschuhen und Bügelkrone, Szepter und Reichsapfel, gleich den zeitgenössischen Kaisern aus dem Hause Böhmen-Luxemburg, zwar als der 13. Nachfolger des Julius Caesar in legitimer Sukzession, aber doch auch als Sachwalter des *Sacrum Imperium*⁸⁷.

Wenig später als dieses Wandbild setzt die Darstellung unsrer Legende ein. Zum erstenmal figuriert sie in einem Manuskript von *Vincent de Beauvais'* *Miroir historial* (Abb. 30). Bis dahin war der lateinische Text des *Speculum historiale* unillustriert geblieben. Erst als das französische Königshaus das Werk übersetzen ließ, wurde, wie das am Hofe üblich war, das Dedikationsexemplar mit Miniaturen ausgestattet.

87 H. Rode 1952, S. 20–38.



Abb. 29. Die Kaiser Nerva, Traian (Mitte) und Hadrian in der Kaiserreihe der nördlichen Chorschränke (Detail). Wandmalerei. Nach 1330. Köln, Dom

Dieser großartigen Gepflogenheit verdanken wir die erste Illustrierung unserer Legende. Das Leben des Traian, wie Vinzenz es schildert, ist in zahlreichen Miniaturen veranschaulicht, u. a. wie sein Lehrer Plutarch ihn mit der Geißel züchtigt. Traian erscheint einerseits als Christenverfolger beim Martyrium des hl. Ignatius und des hl. Foen, andererseits als Christenfreund in der Legende des hl. Eustachius, als der gerechte Richter in unserer Erzählung, die erst den Anlaß zu dem Erlösungsgebet bietet⁸⁸. Der Miniator läßt den Schuldigen offenbar zum Galgen führen, ohne daß er begnadigt wird, obwohl der französische Text über Traians Urteilspruch dies nicht aussagt, sondern lakonisch lautet: «Et fit satisfaction raisonnable à la vefve femme.»

⁸⁸ In diesem Manuskript (Paris, Bibl. de l'Arsenal Ms. 5080) ist Traian sieben- (oder acht-) mal dargestellt auf fol. 119 (Abb. 30), 123 r. (?), 123 v., 125 v., 126 r., 127 v., 128 r., 129 v. — Kat.-Nr. T 1/2. Das Ms., das für den Dauphin Jean, Duc de Normandie, gefertigt wurde, ist also zwischen 1333 und 1350 zu datieren. Der Übersetzer widmete sein Werk dessen Mutter Jeanne de Bourgogne.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts setzen dann die illustrierten *Dante*-Handschriften ein, in denen der Dialog des Kaisers mit der Witwe ein beliebtes Motiv ist (Abb. 31)⁸⁹: die Witwe fällt dem Kaiser in die Zügel, während sie bei Vinzenz seinen Fuß umfaßt (Abb. 32)⁹⁰. Die beiden großen Autoritäten *Vinzenz von Beauvais* und *Dante* sind es vor allem, denen unsere Legende in bildlicher Form ihre Popularität seit dem 14. Jahrhundert verdankt — dem «*Vincentius Burgundus*», wie die Titelzeile der venezianischen Ausgabe des *Speculum maius* von 1591 ihn nennt, nördlich der Alpen, Dante vorwiegend in Italien. An den Text von *Helinandus* und *Vinzenz* anschließend, aber gewiß auch auf Illustrationen zu Vinzenz fußend, wird man dann, in der zweiten Jahrhunderthälfte, unsere Legende in den Bilder-Zyklus aufgenommen haben, der die Goldene Kammer des Kölner Rathauses schmückte.

So wollen wir uns jetzt nach Köln begeben, wo, wie gesagt, die Traian-Legende vermutlich erstmals in die Monumentalmalerei eingeführt wurde.

Kölns früheste gedruckte Chronik erschien 1499 bei Johannes Koelhoff d. J. Man nimmt an, sie sei von dem Dominikaner Hamelmann oder Magister Johann Stumpf von Rheinbach verfaßt. Der Autor, der die etwa 30 Jahre ältere «*Agrippina*» des *Heinrich van Beeck* gründlich ausgeschrieben hat, erzählt die Traian-Legende, an jenen anschließend, sehr ausführlich und mit eigentümlichen Zügen. Sie sei als herzerquickende Lektüre trotz des antiquierten kölschen Dialekts unsern Lesern nicht vorenthalten⁹¹.

Der Chronist berichtet also schließlich, daß im Stadthaus zu Köln neben anderen schönen Sprüchen, die Propheten und Philosophen über Gerechtigkeit gesprochen, «is ... gemailt eyn bilde des keyzers Traianus mit eym spruch ... Justus ego barathro/gentilis solvor ab atro», d. h.: Da ich gerecht war, werde ich Heide aus dem finsternen Abgrund erlöst.

89 Neapel, Bibl. Nazionale, Ms. XIII. C. 4, fol. 35 r. = T 1/63. Die Traian-Legende in weiteren *Dante*-Handschriften: siehe T 1/54–65, in späteren *Dante*-Zyklen siehe T 1/66–74, 77–81. — *Dante* (Wortlaut siehe S. 197) ist m. W. der einzige Autor, der die Witwe Traians Pferd beim Zügel packen läßt. Sollte er *Nicephorus Patriarcha* (+ 828), *Breviarium historicum*, gekannt haben, das zu seiner Zeit aber wohl nur in griechischer Sprache vorlag? Dieser berichtet nämlich (Paris 1648, S. 6–7), eine ähnliche Legende über Heraklius. Die Witwe begegnet dem Kaiser in Byzanz auf der Straße, hält sein Roß beim Zügel fest («*frenae manibus arripiens*») und zeigt ihm schreiend das blutige Kleid ihres Sohnes. — Die Società Dante Alighieri bereitet eine illustrierte *Dante*-Ausgabe vor, wozu viele moderne Künstler von der Gesellschaft aufgefordert werden, je ein Blatt beizusteuern. *Purgatorio*, C. X, zu illustrieren bat sie Aligi Sassu (Mailand), der den Dialog zwischen Kaiser und Witwe zum Bildthema wählte (T 1/75, T 1/76).

90 Kat.-Nr. T 1/3; 1396 für Louis Duc d'Orléans geschrieben. Paris, Bibl. Nationale, Ms. fr. 313, fol. 126 v. — Im gleichen Ms., fol. 131 r.: Traian empfängt den hl. Eustachius, also Traian als Christenfreund. — Das *Fußumfassen*, als literarisches Motiv, «*apprehenso pede*», offenbar zuerst bei *Johannes von Salisbury* (Wortlaut siehe S. 195), dann bei *Helinandus* (?), im Roman en vers... de Girart de Roussillon, jadis duc de Bourgoigne (siehe S. 199), bei *Vinzenz von Beauvais* (siehe S. 196), *Arnoldus von Geilhofen* (siehe S. 200), unter der Brüsseler Traian-Tafel, wie *Calvete* bezeugt (siehe S. 207) und in unserem Teppichtext (siehe S. 10).

91 Wortlaut siehe S. 201–202.



Abb. 30. Traian-Legende. Miniatur in: Vincent de Beauvais, *Miroir historial*. Um 1333/1350
Paris, Bibl. de l'Arsenal (Kat.-Nr. T 1/2)

Mit einem «Bilde» meinte man um jene Zeit gewöhnlich ein Standbild, eine plastische Figur. Wenn hier aber gesagt ist «ein Bild gemalt», so spricht das für eine gemalte Einzelfigur. Nun sind im Großen Ratssaal, dem herrlichen 9,70 m hohen Hansesaal aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, an der Längswand, gegenüber den Fenstern in den schmalen Maßwerkfeldern ganzfigurige Gestalten von Kaisern, Propheten und Weisen gemalt gewesen, deren Spruchband-Verse in einer Abschrift von etwa 1518 überliefert sind⁹². Übrigens waren diese Figuren überlebensgroß, analog den aus der Erbauungszeit stammenden Neun Helden, steinernen Statuen an der südlichen Schauwand, und den hervorragenden, gemalten Einzelfiguren der nördlichen Schmalwand, von denen einige Fragmente erhalten sind (Wallraf-Richartz-Museum). In den kleinen Drei- und Vierpässen zwischen dem Maßwerk der Fensterseite kamen Freskenreste mit entzückenden Figürchen, Flötenspieler, Trommler, Aristoteles und Phyllis, Virgils Besuch bei den Frauen, sogenannte Weibermacht-Bilder also, zum Vorschein. Hier waren, wie an den anderen Wänden dieses Saales, wegen ihrer architektonischen Gliederung, für größere Bilder, die Historien erzählen, keine Felder vorhanden.

Nun weiß man aus den ungewöhnlich reichen Ratsakten, daß der Kleine Ratssaal, der auch als Gerichtsraum diente, auf Grund seines Wandschmuckes die Goldene Kammer genannt wurde. Wie sie indessen ausgemalt war, darüber ist nicht das Geringste bekannt, da sie 1532 ausgebrannt ist und die Forschung ihrem früheren

⁹² Köln, Historisches Archiv, Verfassung und Verwaltung V 55, fol. 140 r. — E. Trier 1953 und 1957, Abb. 138. — Zu Geschichte, Grundriß und Ausstattung des Kölner Rathauses siehe H. Vogts 1928, 1930, 1950, neben L. Ennen 1865, 1869, sowie L. Ennen und G. Eckertz 1863, 1879.



Abb. 31.
Traian und die Witwe. Kolorierte Federzeichnung in
einem Dante-Manuskript. 14. Jh.
Neapel, Bibl. Nazionale
(Kat.-Nr. T 1/63)

Schmuck keinerlei Interesse zugewandt hat. Bereits im Jahre 1361 wird sie als Goldene Kammer erwähnt, und 1509 war ihr Dekor schon so alt, daß der «meler die gulden kamer up unser heren Raithuyse zo reformieren ind zo malen» hatte⁹³.

Der Grundriß des ältesten Kölner Rathausbaus lehrt, daß die beiden wichtigsten Räume, der Hansesaal und die Goldene Kammer, ähnlich im rechten Winkel zueinander gruppiert waren wie die entsprechenden Säle in Brüssel, nur daß in der Ecke zwischen beiden nicht ein Raum für die Ratskapelle abgetrennt war. Denn in Köln wurde 1390–1426 — bis zur Einweihung einer gesonderten Ratskapelle also, für die später Stephan Lochner den Dreikönigsaltar zu malen hatte — mit päpstlicher Genehmigung auf einem Portatile-Altar in der Goldenen Kammer, wohl an deren Ostwand, die Messe zelebriert, die zu besuchen die Ratsherren verpflichtet waren^{93a}.

Dem Brüsseler Rathausbau ist der Kölner um etwa 50 Jahre vorausgegangen. Das aufstrebende Brüssel hat sich gewiß das Stadthaus der damals weit mächtigeren und dank ihres Englandhandels so reichen Rheinstadt zum Vorbild genommen.

93 J. J. Merlo, in: Jb. des Vereins f. Altertumsfreunde im Rheinlande, Heft 41, 1866, S. 107. — Diese Renovation der Goldenen Kammer führte Maler Lambert van Luytge (Lüttich) aus. Siehe H. Vogts 1930, S. 188.

93a In Köln lag die Goldene Kammer wie in Brüssel neben dem Nordende des Großen Saales, aber im Unterschied zu Brüssel östlich desselben. Auch war sie viel kleiner, etwa 6 × 6 m, fast quadratisch und besaß an der Nordwand (vermutlich auch an der Südwand) nur zwei Fenster. Ost- und Westwand waren geschlossen bis auf die Verbindungstür zum Hansesaal in der Westwand.

Abb. 32.
Traian und die Witwe
Lavierte Federzeichnung in:
Vincent de Beauvais, *Miroir historial*.
1396
Paris, Bibl. Nationale
(Kat.-Nr. T 1/3)



Die Malereien des Großen Rathaussaales zu Köln sind — nach dem Stil der Fragmente zu urteilen — vermutlich identisch mit jenen, für die dem Meister Wilhelm, den die Limburger Chronik als den besten Maler in Deutschland rühmt, im Jahre 1370 hohe Zahlungen geleistet wurden. Etwa um die gleiche Zeit, wenn nicht schon früher, könnte die Goldene Kammer, die 1509 «reformiert» werden mußte, ausgemalt worden sein.

Außer dem genannten Hinweis auf das «gemailte bilde» des Traian enthält die Koelhoffsche Chronik aber noch die Erwähnung zweier Gemälde, was bisher weder beachtet, geschweige denn kunsthistorisch ausgewertet worden ist. Die fünfzehn Geschlechter, d. h. also die fünfzehn regimentsfähigen Geschlechter, hätten sie malen lassen. Dies bedeutet, daß die Bilder vor 1396 entstanden sind, denn in jenem Jahre bereiteten die Kölner Zünfte der Patrizier-Herrschaft ein entschiedenes Ende.

Der Chronist schildert eine Belagerung der Stadt Köln durch einen römischen Kaiser und ihre Entsetzung dank dem klugen Anschlag eines Kölner Ritters namens Marsilius. Dann fährt er fort: «want die alde 15 geslecht van Collen haint die *historien gemailt*, dar der keiser van Rome quam ind umlachte Collen. ind do si in vingen, da steit bi gemailt, dat die 15 geslechte in iren waepenrocken groisse vriheit, so si in ledig ließen, van eme entfingen. daruis schinet dat sulche geschicht nae gotz geburt geschiet si ind nit daevur, want die 15 geslecht quamen mit Trajano dem keiser zo Coellen, as Vincentius schrift»⁹⁴.

Beide beschriebenen Szenen, die der Verfasser in Gemälden auf dem Rathaus sah, sind in Holzschnitten der Chronik wiedergegeben (Abb. 33)⁹⁵. Es ist daher

⁹⁴ Cronica der hilliger Stat van Coellen, 1499, Bl. 50a. = Ausg. von C. Hegel, Bd. 2, 1876, S. 303.

⁹⁵ Cronica . . ., 1499: Ganzseitige Holzschnitte Bl. 49b «Van her Marsilius de(m) stoultze (n) Ritter burger zo Coelne» (Die Kölner unter Marsilius besiegen die Römer); Bl. 58b «Traianus der rechtverdighe keyser . . .» (Abb. 33). Die Inschrift auf der Bulle, die Traian in Händen hält, lautet «Yr edell Burger Wyr frijen uch/Disse gulden bull sij ure getznuch».

anzunehmen, daß der Illustrator sich die Gemälde aus dem 14. Jahrhundert zum Vorbild nahm. Diese Bilder, für die, wie wir sahen, im Großen Saale überhaupt keine Wandfläche vorhanden war, müßten wir also in der Goldenen Kammer, der Hochburg des Patrizier-Regiments, suchen. Als bald nach Einsetzung der Zünfte-Herrschaft wurde der Rathausturm erbaut (1407–1414) mit einer neuen Ratskammer für den Engen Rat, bei deren späterer Ausschmückung 1507/1510 auf die Traian-Legende wiederum nicht verzichtet wird (Abb. 16)⁹⁶.

Während der Autor der Chronik nicht weiß, zu welcher Zeit und unter welchem Kaiser die Marsilius-Geschichte eigentlich spielte, scheint der Verleger sich wegen des zweiten Holzschnitts doch völlig sicher zu fühlen, denn er druckt beherzt darüber: «Traian(us) der rechtverdige keyser vrijet dye Stat Agrippina». Die Legende, die der Chronist mitteilt, daß nämlich Traian die fünfzehn alten Geschlechter aus Rom mitgebracht hätte, stammt nicht von Vinzenz von Beauvais, sondern sie ist erst im 15. Jahrhundert in Köln aufgetaucht und ihre Entstehung blieb den Historikern ein Rätsel. Sie dürfte sich aber auf Grund des erwähnten Bildes, das unser Holzschnitt kopiert, dadurch entwickelt haben, daß man den Kaiser mit der goldenen Bulle — denn auf seiner Schriftrolle mit anhängendem Adlersiegel ist diese ausdrücklich «gulden bull» genannt — als Traian gedeutet hat, weil andere Traian-Bilder sich in unmittelbarer Nähe befanden. Der Name des dargestellten Kaisers war offenbar im 15. Jahrhundert bei diesem Rathausbild nicht mehr zu lesen, sei es nun, weil er verblichen, sei es, daß er mit Willen entfernt und gar durch den des Traian ersetzt worden war.

Karl IV., der 1349 und 1363 den Kölnern ganz außerordentliche Privilegien verbriefte hatte, war ursprünglich, so vermuten wir, in diesem Gemälde gemeint. Auf Anstiften des Kölner Erzbischofs, mit dem die Stadt gerade wieder einmal im Streite lag, hat Karl IV. die Vergünstigungen 1375 aber zurückgezogen. Wenn das Bild Karl IV. zeigte, müßte es zwischen 1349 und 1375 entstanden sein und hernach der patrizische Magistrat allen Grund gehabt haben, den Namen dieses Kaisers zu löschen. Auf allen Wegen kommt man immer wieder auf das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit der Gemälde in der Goldenen Kammer^{96a}.

Unter den Illustrationen der Koelhoffschen Chronik findet sich für das Jahr 100 n. Chr., d. h. dem Text entsprechend zu Traians Regierungsantritt — de facto ist er ja schon im Jahre 98 n. Chr. Kaiser geworden — ein Holzschnitt, der drei Reiter zeigt (Abb. 34)⁹⁷. Der gekrönte Traian trabt auf einem Pferde, das in Flanken-

⁹⁶ Siehe S. 49–51.

^{96a} Hansesaal und Goldene Kammer sind 1349 erbaut worden, nachdem ein Brand das Rathaus vom Anfang des 14. Jh. zerstört hatte. — Jene berühmte Reichsurkunde, die man kurzerhand die «Goldene Bulle» zu nennen pflegt, in der Karl IV. die Kurordnung durch sieben Kurfürsten festlegte, erließ er 1356, woraus — mit *E. Trier* 1957, S. 198 — zu folgern ist, daß die Fresken im Hansesaal, in denen Kaiser und Kurfürsten dargestellt waren, danach entstanden sein müssen, diese also zwischen 1356 und 1370 zu datieren sind.

⁹⁷ Cronica, ... 1499, Bl. 57a.

**Traian' der rechtuerdige keyser.
vrijet dye Stat Agrippina.**



In lege finali . digesto de censibus
*In Germania inferiori. Agrippinenses. Italici iuris sunt. Id est
tributa cesari non prestant.*

Abb. 33. Kaiser Traian verbrieft der Stadt Köln Freiheiten mit einer goldenen Bulle
Holzschnitt in der Koelhoff'schen Chronik von 1499

ansicht gegeben ist, nach links. Das Roß des zweiten Reiters hebt, in Vorderansicht gesehen, die linke Vorderhand, das des Standartenträgers wirft den Kopf auf. Auch dieser Holzschnitt schließt sich — so können wir nicht umhin, zu vermuten — an ein Gemälde in der Goldenen Kammer an, nämlich an die erste Szene unserer Traian-Legende, die ja der Chronist ausführlicher als sonst irgendein Annalist berichtet^{97a}.

97a Es ist uns bewußt, daß diese Vermutung nicht durch den Wortlaut der Chronik bezeugt wird — wie dies hingegen zu dem ganzseitigen Holzschnitt (Abb. 33) der Fall ist. Folgende Tatsachen aber geben zu denken und scheinen auf ein wichtiges Vorbild in der Kölner Monumentalmalerei zu verweisen. Den Reiterholzschnitt (Abb. 34) hatte Joh. Koelhoff d. Ä. bereits 1491 als Titelbild zu *Sinnama*, Expositiones sine declarationes titulorum utriusque juris, verwendet,

Anno dñi. C.



Abb. 34. Kaiser Traian zu Pferde mit zwei Begleitern. Holzschnitt in der Koelhoff'schen Chronik von 1499

Die Dreiergruppe weist gewisse Züge in der Haltung von Figuren und Pferden auf, die der vorderen Dreiergruppe am linken Rande unseres Teppichs ähnlich sind. Rogier van der Weyden hat — so möchten wir schließen — die Kölner Traian-Malereien aus dem 14. Jahrhundert gesehen. Auch Jan van Eyck aus Maaseyck bei Maastricht, so nahe bei Köln, wird sie gekannt haben, ehe er vor 1432 die Tafel des Genter Altars mit den «Gerechten Richtern» malte. Van Eyck kehrt zunächst einmal die Gruppe um und bereichert sie. Aber wie kam er überhaupt auf den Gedanken, die «Gerechten Richter» als Reitergruppe darzustellen? Vielleicht eben angeregt gerade durch den gerechten Richter Traian im Kölner Rathaus.

Wie man sich die erzählenden Malereien, die einst die geschlossene Ost- und Westwand des Ratsgerichtsraums geschmückt haben, vorstellen muß, dafür bieten die älteren Teile des Hochaltars im Kölner Dom einen Anhaltspunkt. Auch die berühmten Zyklen an den Domchorschränken, wo in vielen Bildern die

Petrus- und Marienlegende erzählt wird, geben uns nicht nur eine Anschauung des Bildaufbaus, sondern auch einen Begriff vom Adel dieser hohen Kunst.

Dementsprechend wird man auch annehmen dürfen, daß die Traian-Legende im Kölner Rathaus in mehreren Bildern berichtet wurde, mindestens aber in dreien:

und zwar als «Justinianus» (siehe *A. Schramm*, Bd. 8, 1924, Abb. 322), also jenen Kaiser, der das *Corpus iuris* aufzeichnen ließ. Warum aber erscheint der Jurist und Gesetzgeber zu Pferde? Rührt das nicht aus dem Vorbild her? — Von dem gleichen Urbild sind letzten Endes die Holzschnitte der Chronik von 1499 mit reitenden Herrschern — die wechselnde Zeichen im Banner tragen — abgeleitet: Drei Reiter-Gruppe: Julius Caesar, Bl. 24 b., Priamus Bl. 81 a.; ein Reiter: Trebeta, Bl. 31 b.; Vier Reiter-Gruppe: Pippin Bl. 98 a., Karl d. Gr. Bl. 112 a., Otto d. Gr. (?) Bl. 127 a. (siehe *A. Schramm* 1924, Abb. 754, 758, 778, 787, 788, 790). Holzschnitt Bl. 24 b und 31 b hätten ihr unmittelbares Vorbild in der «Agrippina» (so laut der Edition, hg. von C. Hegel, Bd. 2, 1876, S. 269, 278, was ich durch eigenen Augenschein nicht nachprüfen konnte). Bei der «Agrippina» liegt vermutlich bereits die Einwirkung eines wichtigen Kölner Werkes vor, das offensichtlich stärkere Wirkung ausübte als die Statuen der Neun Helden im Hansesaal, worunter ja z. B. Caesar und Karl d. Gr. mit ihren Wappenzeichen vorkamen. Hinter all diesen Darstellungen steht, so folgern wir, das eindrucksvolle Urbild eines Kaisers zu Pferde mit Standartenträger und Begleiter, ein Gemälde der Kölner Monumentalkunst, wovon ich annehme, daß es in der Goldenen Kammer zu sehen war und Traian darstellte.

Dort war im ersten Bilde vermutlich der übermütig dahersprengende Kaisersohn — woran sich dann der Berner Meister von 1485/1490 angeschlossen hätte (Abb. 39). Weiter Traian zu Pferde im Dialog mit der Witwe, ein Gemälde nämlich mit der Dreiergruppe der Reiter — das Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, der Holzschnittmeister der Koelhoffschen Chronik und Albrecht Dürer vor 1507 (Abb. 36) gesehen hätten. Dann auch die Begnadigungsszene — die der Berner Meister so wörtlich beibehielt, daß er zwei ältere, bärtige Berater des Kaisers diesen über die Rechtslage unterweisen läßt (Abb. 40). Und schließlich vielleicht sogar, rheinischer Erzählfreude gemäß, noch der glückliche Ausgang der Geschichte, wie Traian die beiden, Kaisersohn und Witwe, zusammengibt, ähnlich wie es Dürer festlich gezeichnet hat (Abb. 36). Gregors erlösendes Gebet und das Zungenmirakel konnten dabei nicht fehlen. Darauf weist nicht nur der ausführliche Bericht des Chronisten, sondern auch der Spruch, den Traian — als Einzelfigur im Hansesaal gemalt — sprach: «Justus ego barathro/gentilis solvor ab atro», was ja nur im Verein mit der Gregor-Legende verständlich wird.

Außerdem schmückten die Goldene Kammer Bilder aus der Stadtgeschichte, wie jenes in der Chronik eigens erwähnte von der Belagerung Kölns, bei der Marsilius mit seiner Holzfahrt sein Heldentum bewies. Weiterhin eines mit demjenigen Kaiser, welcher der Stadt, vertreten durch die Magistraten in den Wappenröcken der fünfzehn Geschlechter, mit einer Goldenen Bulle ihre Rechte verbrieft, sei es nun, daß damit ursprünglich Karl IV. oder bereits von Anbeginn Traian unter den Zügen Karls IV. gemeint war.

So wäre also, müssen wir zusammenfassend fragen, unsre Traian- und Gregor-Legende schon etwa 60–80 Jahre früher in die Monumentalmalerei eingeführt worden, bevor Rogier sie in Brüssel malte und dort, höchst sinngemäß, die Herkinbald-Legende damit vereinte?

Was die Traian-Erzählung angeht, so ist es geradezu eine Denknöte, will uns scheinen, daß sie als Wandbild zu allererst in der Goldenen Kammer zu Köln dargestellt wurde. Denn nirgendwo sonst wäre sie so sehr an ihrem legitimen Orte. Für Köln war Traian ja mehr als nur ein gerechter Richter, sondern dazu auch noch ein Kaiser, dessen Geschichte unlösbar mit der eigenen Stadtgeschichte verquickt war. Für die Kölner ist der Optimus princeps zugleich der Imperator noster im engsten Sinne des Wortes: Traian ist nämlich in Köln Kaiser geworden. Nerva hatte ihn als den Besten und Würdigsten adoptiert. Die Nachricht vom Tode Nervas erreichte Traian in Köln, wo er alsdann zum Kaiser ausgerufen wurde. Die Koelhoffsche Chronik drückt dies auf echt mittelalterliche Weise aus, wenn sie berichtet, man hätte ihm Szepter und Krone von Rom nach Köln überbracht, wo er dann auch gekrönt worden wäre. Wer weiß, vielleicht war auch davon ein Bild in der Goldenen Kammer zu sehen? In Wirklichkeit wird sich Traians Regierungsantritt zu Köln nicht viel anders zugetragen haben als der des Vitellius, daß nämlich der Kaiser mit gezücktem Schwert durch die belebtesten Straßen Kölns

zum Praetorium schritt oder von Soldaten auf den Schultern getragen wurde, während ihm die rheinischen Legionen zujubelten^{97b}.

Fragen wir nun, welche Behandlung das Traian-Thema in der Zeit nach Rogier, der die Legende ja in zwei Auftritten auf eine Tafel malte, an anderen Orten erfahren hat. Nur ganz wenige Zyklen in vier Szenen sind vollständig erhalten, andere, die darauf schließen lassen, daß vier oder gar fünf Momente herausgegriffen waren, nur in Bruchstücken auf uns gekommen.

In der reichsten Entfaltung findet sich unsre Legende auf verschiedenen Cassone-
tafeln — also auf italienischen Hochzeitstruhen — des 15. Jahrhunderts⁹⁸. Dies läßt uns aber von vornherein das «Happy-End» ahnen: die Witwe erhält den begnadigten Kaisersohn zum Ehemann. Als schönstes Beispiel seien aufgeführt zwei bemalte Stuckreliefs (Abb. 35) — vermutlich nach Entwurf des Andrea Mantegna — von zwei Hochzeitstruhen der Paola Gonzaga, die 1477 den Grafen von Görz heiratete⁹⁹. In einer einzigen kontinuierlichen Darstellung zeigt das erste Relief Traians Auszug in den Krieg, ihn selbst auf weißem Streitroß, das mit einem Löwenfell bedeckt ist. Des Kaisers Sohn auf braunem Pferde überreitet gerade das Kind der Witwe, die sich klagend zwischen die Soldaten drängt, um ihren Knaben zu retten. Die zweite Truhenwand zeigt drei Auftritte. Links Traian, dem die Frau — Dantes Wortlaut entsprechend — in die Zügel greift. In der Mitte sitzt Traian auf einem Faltstuhl zu Gericht. Der schuldige Sohn kniet vor ihm, und die Witwe plädiert mit schützend ausholenden Armen für seine Begnadigung. Rechts ziehen dann, als glückliches Paar, Witwe und Kaisersohn vereint von dannen.

Die bedeutendste Darstellung der Traian-Legende in drei Auftritten bietet eine frühe Zeichnung von Albrecht Dürer (Abb. 36)¹⁰⁰. *Fr. Winkler* datiert das «kapitale Blatt» um 1508, also nach des Künstlers zweiter venezianischer Reise. Niemand hat sich darüber ausgesprochen, ob die Zeichnung zur Vorbereitung etwa eines Gemäldes, eines Kupferstichs oder eines Holzschnitts dienen sollte. Aus dem Reichtum an Figuren und deren Größenverhältnis zum Ganzen zu schließen, könnten wir, so will uns scheinen, die unkolorierte Zeichnung zu einem Wandbild vor uns haben, die noch «in halben Färblein» angelegt werden sollte.

Im Vordergrund galoppiert der Prinz von links heran und überreitet eben das Kind. Im Hintergrund sieht man Traian zu Pferde; die kniende Witwe umfaßt flehentlich seinen Fuß. Mit unverbundenen Augen kniet rechts der Verurteilte vor dem Henker. Zwei kaiserliche Räte, die entblößten Hauptes daneben stehen, legen bei dem Herrscher ihr Wort ein, daß er Milde walten lassen möge. Ob einer von ihnen den Henker gar beim Arm faßt, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Im Mittelgrund der rechten Bildhälfte thront würdevoll Kaiser Traian, dessen Antlitz ein

97b C. Suetonius *Tranquillus*, *Vitae XII imperatorum*, Vitellius, cap. 8.

98 Siehe Kat.-Nr. T 1/36, T 1/39, T 2/20, T 2/21, T 2/22, T 5/4.

99 Kat.-Nr. T 1/36. — Siehe R. Eisler 1905, R. Milesi 1954.

100 F. Winkler 1937, Nr. 446.

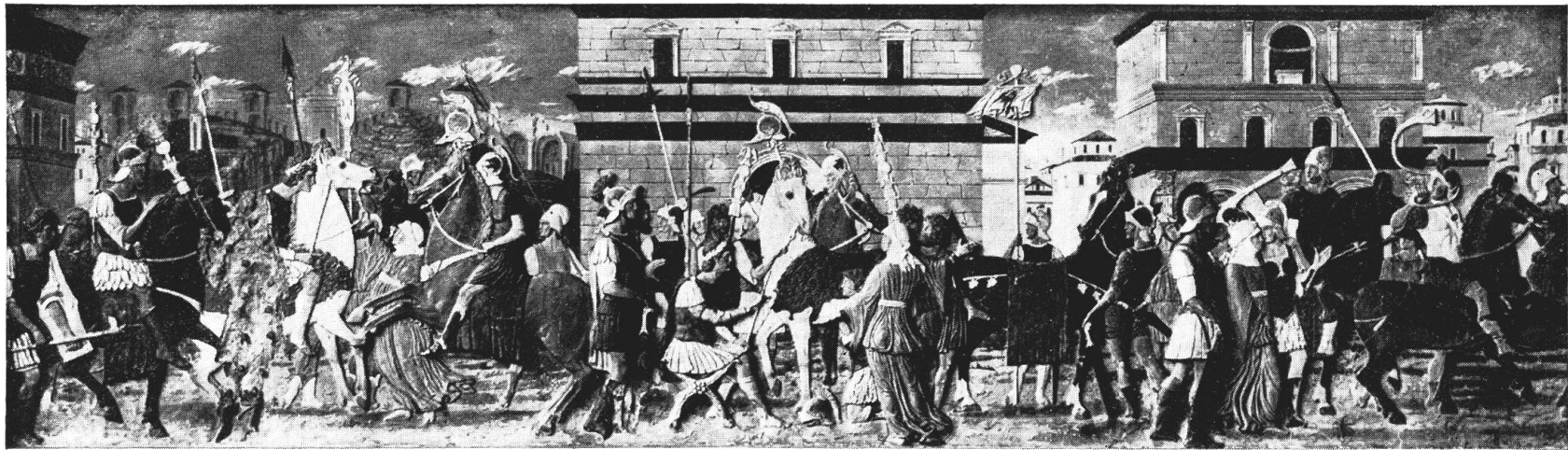


Abb. 35. Bartolomeo Melioli (zugeschrieben) nach Entwurf von Andrea Mantegna, Traian-Legende
Stuckreliefs von zwei Hochzeitstruhen. Um 1477. Klagenfurt, Landesmuseum (Kat.-Nr. T 1/36)

mächtiger, zweigeteilter Bart rahmt, unter einer festlich geschmückten Säulenhalle, nicht — wie man bisher interpretiert hat — um zu Gericht zu sitzen, sondern um des Sohnes und der Witwe Hände, sie ergreifend, ineinander zu legen.

Ist das Blatt, dessen Papier ein Wasserzeichen mit Dreizack aufweist, in Venedig entstanden, so könnte es vielleicht eine Bild-Idee zur Ausschmückung des Fondaco de' Tedeschi festhalten, der abgebrannt war und gerade neu aufgebaut wurde. Mindestens das Schiedsgericht der deutschen Kaufleute hatte dort als richterliche Instanz seinen Sitz. Dürer mag auf größere Aufträge gehofft haben, wurde aber von den deutschen Kaufleuten nur mit der Altartafel des Rosenkranzfestes betraut. Fresken, z. B. an der Fassade des Fondaco, haben dann im Auftrag der Signoria — die ja auch dem deutschen Baumeister nicht hold war und selbstredend einheimische Künstler bevorzugte — Giorgione und Tizian ausgeführt, mit denen Dürer als Maler, erst recht als Wandmaler, ohnehin nicht hätte konkurrieren können.

Dürer hatte um 1507 die Brüsseler Bilder des Rogier van der Weyden noch nicht gesehen. Wie stark aber ist die Verwandtschaft der Hintergrund-Szene in der Zeichnung mit den zwei ersten Szenen unseres Teppichs, beide freilich von Dürer zu einem Auftritt zusammengezogen. Seine Zeichnung gründet, so möchten wir folgern, auf direkter oder indirekter Kenntnis eines Zyklus, der zwar szenenreicher als das Brüsseler Gemälde — er dürfte nämlich mindestens vier Auftritte umfaßt haben —, kompositionell aber doch diesem verwandt war. Das könnte die Bilder-Folge des Meisters Wilhelm aus dem 14. Jahrhundert in der Goldenen Kammer des Kölner Rathauses gewesen sein, an die sich ebenfalls, wie wir vermuten, die Berner Rathhaustafelchen (Abb. 39/40) anschließen, die ihrerseits — wenn auch merkwürdigerweise im spiegelbildlichen Sinne — den entsprechenden Szenen bei Dürer ähneln^{100a}.

Besonders sei auf das seltene Motiv des Fußumfassens in der Londoner Zeichnung hingewiesen, das sich außer in unserm Teppich und in einer Vinzenz-Illustration von 1396 (Abb. 32) einzig noch in Rogiers Brüsseler Tafel nachweisen läßt: dort nämlich nicht nur auf Grund des Zeugnisses, das unser Teppich, sondern auch dessen, das die Brüsseler Bildunterschrift ablegt, in der eigens gesagt war: «pede ipsius apprehenso flebiliter interpellavit». Das muß als sehr wichtig festgehalten werden, denn auch dies Moment zeigt, wievielen Irrtümern *Dubuisson-Aubenay* in seiner Beschreibung erlegen ist, berichtet er doch, die Witwe hätte in Rogiers Bild das Pferd am Zügel gefaßt¹⁰¹. Zwischen der Witwe Hand und dem Zügel des Streitrosses liegt in unserm Teppich mehr als ein halber Meter, ein Abstand, der selbst bei einer späteren Änderung anläßlich einer Restauration kaum zu über-

100a Bemerkenswert, daß der Mann am linken Bildrand (Abb. 40) seinen Dolch an der rechten Hüfte trägt. Sollte das Vorbild wirklich im umgekehrten Sinne gehalten gewesen sein? Dann hätte der Maler bei dieser Assistenzfigur vergessen, die nötige Korrektur vorzunehmen, die er aber namentlich bei den Händen Traians und des Henkers sehr wohl beachtet hätte.

101 Wortlaut siehe S. 209.

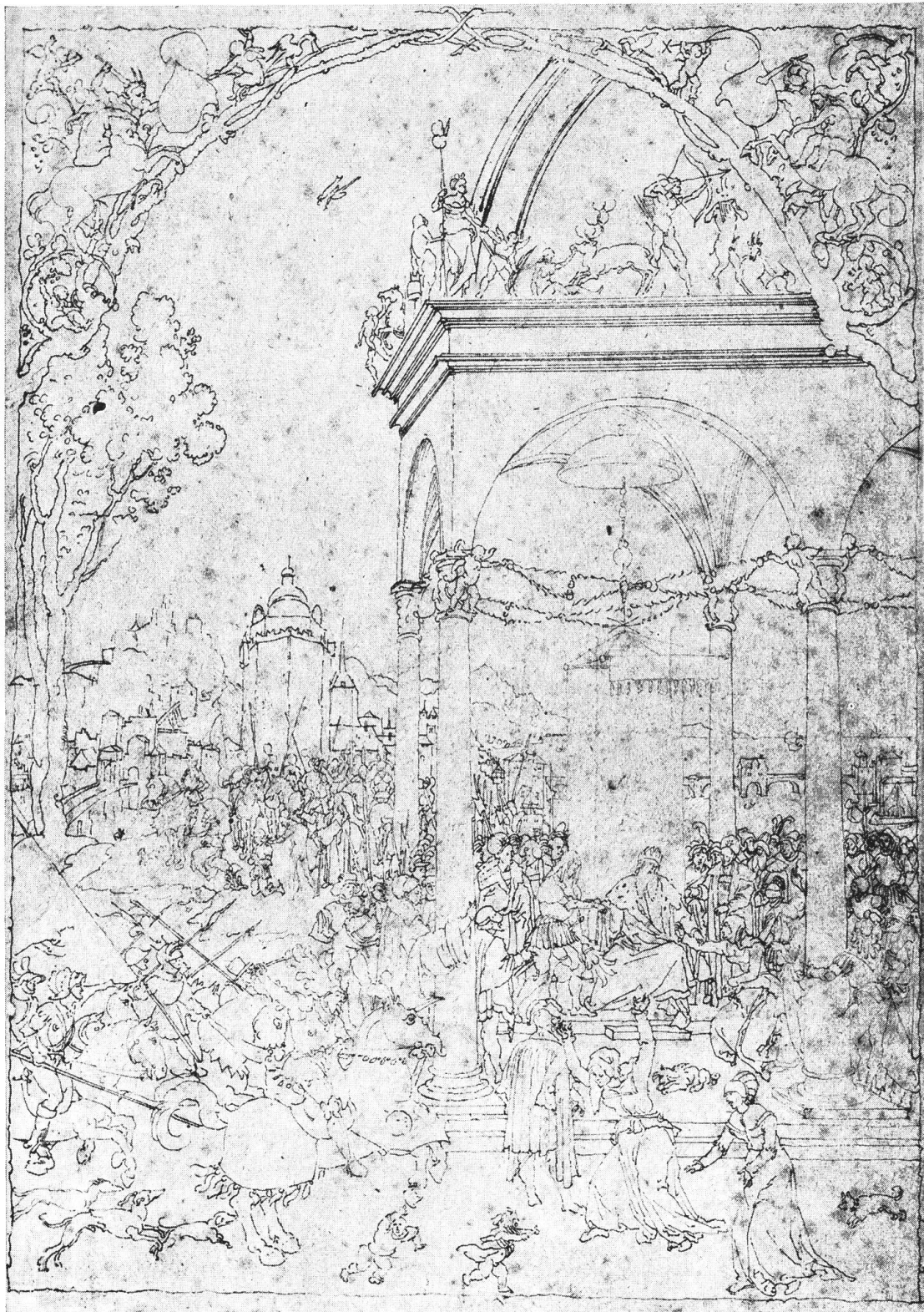


Abb. 36. Albrecht Dürer, Traian-Legende. Federzeichnung. Um 1505/1507
London, British Museum (Kat.-Nr. T 1/25)



Abb. 37. Paul Juvenell d. Ä., Traian-Legende. Gemälde auf Holz. 1622
Nürnberg, Rathaus, Deckenbild im Kleinen Ratssaal (Kat.-Nr. T 1/32)

brücken gewesen wäre. *Dubuisson-Aubenay* konnte sich aber um so leichter irren, als diese Wendung dem Gebildeten aus *Dantes* Text geläufig war¹⁰².

Mit der Fassung der Traian-Legende in Dürers früher Zeichnung hat diejenige im Großen Nürnberger Ratssaal von 1521 (Abb. 18) nichts zu tun. Möglich wäre es aber, daß der Künstler das Blatt von 1507 für die Ausschmückung der Kleinen Ratsstube im Jahre 1516 heranzog, die er, wie man vermutet, entworfen hat, wovon aber nichts erhalten ist, da der Raum 1622 völlig umgewandelt wurde. In die Decke, welche die Kleine Ratsstube nun erhielt, wurden dreizehn Gemälde auf Holz eingelassen, wovon zwei dem Traian gewidmet sind. Das erste zeigt unsre Legende (Abb. 37), das kleinere die sogenannte Schwert-Erzählung. Paul Juvenell d. Ä. hat in einem der drei großen Felder unsre Traian-Legende — nach einem Werk von Veronese vielleicht, wie uns auf Grund von Stil und Komposition scheinen will — verglichen mit dem, was sich sonst an Traian-Bildern erhalten hat, recht originell dargestellt. Das Bild galt in der Nürnberger Literatur, und so erklärten es auch die örtlichen Führer den Fremden, als «Attila»¹⁰³. Was dieser allerdings mit einer

¹⁰² Wortlaut siehe S. 197.

¹⁰³ E. Mummenhoff 1891, S. 145. — Siehe Kat.-Nr. T 1/32.

Adler-Fahne und der Aufschrift S. P. Q. (R.) zu tun hätte, bleibt unerfindlich. Juvenell also zieht das Überreiten des Kindes und den Dialog zwischen Traian und der Witwe zu einer einzigen Komposition so zusammen, daß er — alles stark *di sotto in su* gesehen — den Kaisersohn nach vorn aus dem Bilde heraussprengen läßt und dahinter die lichtereren Gestalten des Kaisers und der Frau stellt, rechts und links eines Abgrundes, über den hinweg sie ihr Zwiegespräch führen.

Juvenells zweites Traian-Bild behandelt eine Erzählung, die schon antike Autoren berichten: er hätte dem Obersten seiner Leibgarde ein Schwert übergeben mit den Worten «Für mich, wenn ich recht tue, gegen mich, wenn ich unrecht tue»¹⁰⁴. Im 16. und 17. Jahrhundert kommt die Darstellung mitunter vor; so war sie auch in einer Fensterlaibung des Großen Ratssaales zu Nürnberg zu sehen, wie durch den Stich von *Peter Iselburg* in seinen *Emblemata politica in aula magna Curiae Noribergensis depicta*, 1617, bezeugt ist¹⁰⁵. Eine frühere Darstellung dieses Themas, ein

¹⁰⁴ *Cassius Dio* 68, 16. — Siehe Kat.-Nr. T 1/32 (B 4).

¹⁰⁵ *P. Iselburg* 1617, Nr. 30, mit dem Titel: «Sine respectu». Die Sinnbilder in den Fensterischen des Großen Ratssaales in Nürnberg — die während des Zweiten Weltkriegs zerstört wurden — waren 1613 anlässlich der großen Renovation durch die vier Meister Paul Juvenell d.Ä., Georg Gärtner d. Ä., Jobst Harrich und Gabriel Weyer gemalt worden. Siehe *E. Mummenhoff* 1891, S. 121.



Abb. 38. Traian übergibt dem Obersten seiner Leibgarde ein Schwert. Wirkerei nach Entwurf von Hans Knieper. Nach 1585. Detail vom Thronhimmel aus Schloß Kronborg
Kopenhagen, Nationalmuseum

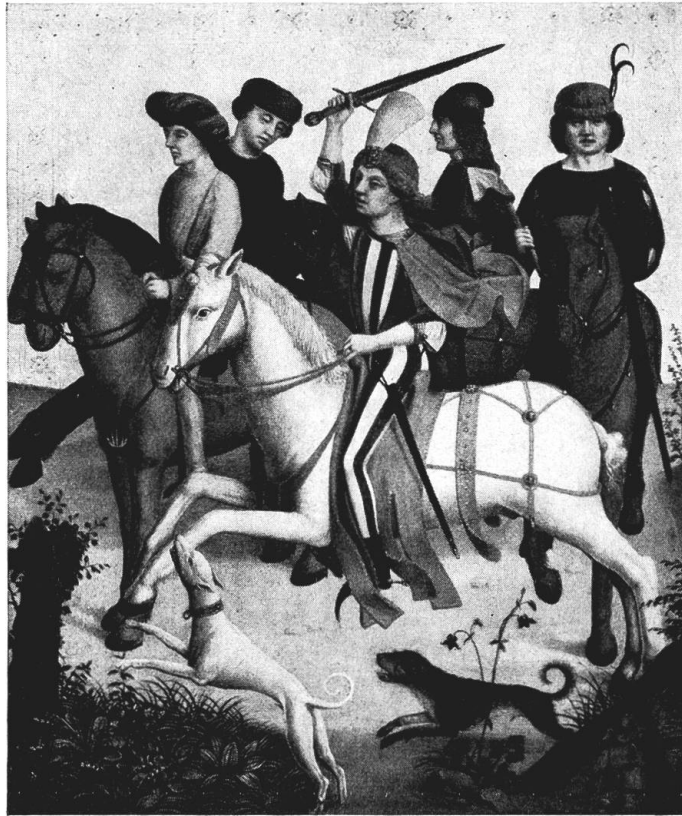


Abb. 39. Berner Meister (Jörg Kattler ?), Traians Sohn reitet übermütig einher
Tafelgemälde. Um 1485/1490. Bern, Kunstmuseum (Kat.-Nr. T 1/18)

Medaillon aus dem gewirkten Thronhimmel des dänischen Königs Fredrick II. aus Schloß Kronborg von Hans Knieper, 1586 (Abb. 38), sei herangezogen, um zu zeigen, wie man sich, wenn diese seltene Aufgabe überhaupt einmal gestellt wurde, an ein einfaches Kompositions-Schema hielt. Überflüssig, zu bemerken, daß dieses Bildmotiv, das hier den Titel TRAIANI BILLIGKEIT trägt, als Exemplum der Tugend eines loyalen Herrschers zu dienen hatte¹⁰⁶.

Zurück zu unsrer Traian-Legende. Zu den wenigen Zyklen mit drei, möglicherweise auch vier Szenen, gehören die kleinen Bilder im Berner Kunstmuseum (Abb. 39/40), gemalt gegen Ende des 15. Jahrhunderts, die angeblich der Burgunderbeute entstammen¹⁰⁷. Erhalten hat sich eine Folge von vier zusammengehörigen Tafeln, Ölmalereien auf Holz, die nur etwa 40 cm hoch sind, offenbar *Membra disiecta* einer größeren Reihe.

¹⁰⁶ An dem Thronhimmel finden sich folgende vier Exempla: ALEXANDRI MAGNI RECHTFERTIGKEIT, SELEUCI BESTENDIGKEIT, CAMBYSIS VORSICHTIGKEIT, TRAIANI BILLIGKEIT. Nach M. Mackeprang und S. F. Christensen 1950, S. 105, wäre die literarische Quelle zu diesem Zyklus *Lauterbeck*, Regentenbuch, 3. Ausg. 1572, worin ich jedoch die Erzählungen über Alexander, Cambyes und Traian nicht finden konnte.

¹⁰⁷ A. M. Cetto 1960, S. 1.



Abb. 40. Berner Meister (Jörg Kattler ?), Traian begnadigt seinen Sohn, den er verurteilt hatte
Tafelgemälde. Um 1485/1490. Bern, Kunstmuseum (Kat.-Nr. T 1/18)

Auf dem ersten Bilde sprengt der junge Prinz mit seinem Schimmel daher^{107a}, auf dem zweiten liegt das tote Kind zu Füßen Traians, während die weinende Witwe im Verein mit dem umstehenden Volke den Kaiser, der sich die Rechtsbelehrung zweier seiner Räte anhört, für den Verurteilten um Gnade bittet. Ein Mann packt sogar das Schwert des Henkers beim Griff, um eine vorschnelle Vollstreckung des Todesurteils zu verhindern. Hier ist eindeutig — wie, entgegen *J. Stammer*, schon *C. von Mandach* betonte¹⁰⁸ — die schließliche Begnadigung des Schuldigen gemeint.

Im dritten Bilde sitzt ein bärtiger Kaiser zu Gericht. Die beiden Hellebardiere außerhalb der Schranken tragen schwarz-rote Tracht. Die Bilder müssen also von vornherein für Bern gemalt worden sein und können daher gar nicht, wie die Tradition sagt, aus der Burgunderbeute herrühren, ganz abgesehen davon, daß sie später als 1476 zu datieren sind. Auf dem Reichsapfel des thronenden Kaisers gewahrt man ein Kreuz. Entgegen den beiden genannten Autoren muß man also

107a Gemäß der *Legenda aurea*, siehe Anm. 9a.

108 *J. Stammer* 1891, S. 56–57, Anm. 1: «die Hinrichtung». — *C. von Mandach*, Kat. Schweizer Malerei 15.–18. Jh., Kunstmuseum Bern, 1936, Nr. 21.

folgern, daß nicht etwa Traian, sondern ein Kaiser des Heiligen Römischen Reiches hier zu Gericht sitzt.

Im vierten Bilde steht ein jugendlich-bartloser Kaiser, der Szepter und Reichsapfel hält, umgeben von seiner Suite und seinem Hofnarren. Der angekettete Bär in der rechten Ecke kann, entsprechend den schwarz-roten Weibeln, wohl nur auf Bern bezogen werden. Die Nische hinter ihm wird seine Behausung darstellen; jedenfalls hat sie eine auffallende Ähnlichkeit mit jenem Bogen an der Berner Stadtmauer, unter dem der Berner Bär in Schillings Spiezer Chronik von 1485 sitzt. Wiederum muß — entgegen den genannten Autoren — angenommen werden, daß auch hier nicht Traian, sondern ein deutscher Kaiser des Mittelalters dargestellt sei, auf dessen Reichsapfel ebenfalls das Kreuz aufgepflanzt ist.

Wie wir am Beispiel Brüssels erfahren haben, gehört ein Bild des gerechten Richters Traian an den Ort, wo Recht gesprochen wird. Das wäre in Bern, übereinstimmend mit Brüssel, der Saal des Kleinen Rates. Die Kleine Ratsstube war ehemals mit einer gewölbten Holzdecke überspannt. Zwischen dem seitlichen Auflager der Flachtonne und dem Wandgetäfel bestand eine Zone von etwa 60 cm Höhe. In diesen Zwischenraum können die Bilder eingelassen gewesen sein. Da wir von der einstigen Kleinen Ratsstube, die im 19. Jahrhundert umgebaut wurde, keine Abbildungen besitzen, sind wir darauf angewiesen, uns eine Vorstellung davon zu machen auf Grund der gleichen Anordnung im Saal des Rates der Zweihundert, wie sie auf einem alten Bilde wiedergegeben ist¹⁰⁹. Darauf läßt sich der Wandstreifen zwischen Tonnenansatz und Getäfel erkennen, in welchem u. a. etliche Gemälde des Humbert Mareschet von 1584 angebracht sind, die heute das Bernische Historische Museum bewahrt.

Die beiden Kaiserbilder die — außer den zwei Traiantäfelchen — in der Kleinen Ratsstube figurierten, dürften Herrscher des Heiligen Römischen Reiches zeigen, die in besonderer Beziehung zur bernischen Geschichte stehen. In dem jugendlichen Kaiser mit blondem gelockten Haar möchten wir den Hohenstaufen Friedrich II. vermuten, der in seiner Handfeste der Stadt Bern ihre Rechte verbrieft hat, in dem zu Gericht sitzenden dunkelhaarigen Herrscher vielleicht Karl IV. oder Friedrich III. — dies um so mehr, als Kaiser Sigismund ohnehin schon an der Türwand des Raumes dargestellt war, wie sein Bildnis im Bernischen Historischen Museum dokumentiert.

Wichtig ist es, festzuhalten, daß in der Kleinen Ratsstube zu Bern die Traian-Legende als Gerechtigkeitsexempel zu sehen war neben deutschen Kaisern, die in die Stadtgeschichte eingegriffen oder sich in Bern aufgehalten haben.

Welches können für Schultheiß und Rat der Stadt Bern die bestimmenden Gründe gewesen sein, gerade die Traian-Legende für ihren Regierungssitz malen zu lassen? Der Straßburger Chronist *Twinger von Königshofen*¹¹⁰ hat unsre Legende

¹⁰⁹ BHM Inv.-Nr. 23989. — Siehe P. Hofer 1947, Abb. 48.

¹¹⁰ Wortlaut siehe S. 200.

ausführlich erzählt, und zwar in einer Version mit Happy-End. In Handschriften der Berner Chronik von Justinger ist für die der Stadtgründung vorausgehende Zeit Twingers allgemein weltgeschichtlicher Teil vorangestellt. Der Berner Magistrat fand also in seinem für ihn maßgeblichen Geschichtsbuch die Traian-Erzählung vor. Auch wird der Ehrgeiz mitgesprochen haben, die eigene Ratsstube so auszuschnücken, wie es andere mächtige Städte getan hatten.

Nun finden wir unter den vier erhaltenen Täfelchen eine Szene — den reitenden Kaisersohn — die weder in unserm Teppich, der sich damals in Lausanne befand, noch in Brüssel vorgebildet war, während das Begnadigungs-Bild starke Ähnlichkeit mit dem zweiten Auftritt in unserm Teppich an den Tag legt. So wird man auf die Frage, an welches Vorbild sich unser Berner Meister angeschlossen haben könnte, auf Köln verweisen müssen, wo, wie schon gesagt, die Traian-Legende in drei oder gar vier Bildern zu sehen gewesen wäre.

Schultheiß und Rat der Stadt Bern war es nicht nur bewußt, daß ihr Stadtrecht, gemäß der Handfeste Friedrichs II., «in modo iuris civitatis Coloniensis» gehalten war, sondern sie empfahlen auch einen Berner Burger und Maler namens Jörg Kattler¹¹¹ im Jahre 1481 an Hans von Memmingen († vor 1491), Maler zu Köln, von dem Bilder leider nicht erhalten sind, von dem wir aber wissen, daß er 1453 die Häuser zum Carbunckel und zum Alden Gryne erworben hatte, die dem berühmten, kurz zuvor an der Pest verstorbenen Stadtmaler Stephan Lochner gehört hatten. Denkbar wäre es, daß Jörg Kattler der Autor der Berner Rathausserie ist, von der sich nur die vier Täfelchen erhalten haben. Es kann uns wenig erstaunen, daß unter Wilhelm von Diesbach, dem «herrlichen Schultheiß», wie Anshelm ihn nennt, der «besunder alle Kunst und Künstler geliebt», ein Maler nach Köln empfohlen wurde, gehörte doch die Herrschaft Godesberg a. Rh. bei Köln seit etwa 1450 dem Berner Geschlechte der Diesbach.

Man darf den Maler der Rathhaustäfelchen dem Kreis des Berner Nelkenmeisters zurechnen. Mit einer Ausbildung in der Stadt Köln bei einem Künstler aus dem schwäbischen Memmingen ist dies stilistisch durchaus vereinbar.

In der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, zugleich mit Rogiers Brüsseler Bildern, entstand der schöne Florentiner Desco di parto mit drei Auftritten der Traian-Legende in einem Bilde (Abb. 41)^{111a}. Vorn liegt unter den Hufen des Schimmels, auf dem der kaiserliche Prinz einhersprengt, der Sohn der Witwe, die dem Reiter händeringend entgegentritt. Rechts hält sie Traians Pferd am Zügel und fordert Genugtuung vom Kaiser, der an der Spitze seines Heeres Rom verläßt. Links oben geleitet sie den Kaisersohn heim, der ihr an Kindesstatt übergeben worden ist. Man fand diese Erzählung also zur Zierde eines Desco passend, den man einer jungen

111 Siehe *Thieme-Becker*, Bd. 19, 1926, S. 594.

111a Kat.-Nr. T 1/4. — Ein weiterer Geburtsteller mit dem Traian-Thema, aber in einer einzigen Szene, siehe T 1/5.

Mutter zur Geburt ihres Kindes schenkte! Die Version schließt sich an die Dante-Kommentatoren an. Nicht nur das Motiv des Zügelfassens beweist dies, sondern auch die Annahme des Schuldigen an Sohnesstatt, da man seit *Jacopo della Lana*¹¹² die Dante-Verse so zu kommentieren pflegte.

Drei Auftritte sind auch, entsprechend den drei Szenen in der Hoerner Rathaus-tafel (Abb. 15), auf der Federzeichnung eines niederländischen Künstlers vom Anfang des 16. Jahrhunderts zu sehen, die das Kupferstichkabinett zu Leiden bewahrt (Abb. 42)^{112a}. Von hinten nach vorn folgen sich die Auftritte: Das Kind wird über-ritten und die Mutter eilt schreiend mit erhobenen Armen herbei. Im Mittelgrund kniet sie vor dem berittenen Kaiser, im Vordergrund spricht er ihr huldvoll vom Pferde herab seinen Sohn zu, denn der Prinz ist ein Knabe, der, viel kleiner als sie, einträchtig neben ihr kniend den endgültigen Spruch des Vaters anhört.

In diese Bildergruppe mit drei Szenen gehört auch der Brüsseler Teppich vom Anfang des 16. Jahrhunderts in Pariser Privatbesitz (Abb. 12), von dem schon ein-gehender die Rede war¹¹³.

Die Traian-Legende in zwei Szenen muß uns am brennendsten interessieren. Dieselben zwei Auftritte wie in unserem Teppich gab es lediglich in Rogiers Brüs-seler Tafel und, verwandt damit — der Kaiser sitzt, wie schon gesagt, auch in der zweiten Szene zu Pferde und die Witwe erscheint nochmals bittend vor ihm —, in dem Kölner Leinwand-Bild von 1507/1510 (Abb. 16)¹¹⁴.

Nur noch eine einzige Darstellung bringt zwei Momente in zwei Szenen: den Dialog und das Ergebnis des kaiserlichen Urteils. Es ist dies die früheste bildliche Formulierung unserer Traian-Legende, eine Miniatur aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in einer Handschrift von *Vincent de Beauvais*, *Miroir historial* (Abb. 30)¹¹⁵. Nicht als ob die Gestalt des Kaisers zweimal erschiene! Vielmehr gibt der Illuminator, der die Miniatur über zwei Spalten des Buches greifen läßt, durch die abweichende Musterung des Grundes zu erkennen, daß zwei verschiedene Szenen gemeint sind. Traian zu Pferde im Zwiegespräch mit der Frau verurteilt gleichzeitig den Schuldigen zum Tode. Obwohl nach dem Texte Traian die Witwe «mit gebührender Genugtuung tröstete», hat der Künstler die Bestrafung durch Erhängen andeuten wollen: Der Strick ist dem Verurteilten bereits um den Hals gelegt und er wird, nackt bis auf einen langen, hosenartig drapierten Lendenschurz, vom Henker zum Galgen geführt.

112 Wortlaut siehe S. 199.

112a Kat.-Nr. T 1/10. — Die gleiche Sammlung besitzt ein zweites Blatt unsres Stoffes in einem Auftritt (Kat.-Nr. 1/9). Der Bildtypus ist verwandt mit der zweiten Szene des Kölner Leinwandbildes von 1507/1510 (Abb. 16, Kat.-Nr. T 1/8); auch ist derselbe Moment dargestellt.

113 Siehe S. 42.

114 Siehe S. 49.

115 Paris, Bibl. de l'Arsenal, Ms. 5080 (Kat.-Nr. T 1/2). Zwischen 1333 und 1350 entstanden, vermutlich in Paris. Der zugehörige erste Band in Leiden, Univ. Bibl., Ms. Gall. fol. 3 A. — Siehe G. Vitzthum 1907, S. 178–179.



Abb. 41. Traian-Legende. Florentiner Geburts-Teller. Um 1440
Florenz, Sammlung Conte Serristori (Kat.-Nr. T 1/4)

Im Gegensatz zu den vier erwähnten Werken, die, mit dem Dialog beginnend, zwei Szenen bringen, schildern zwei bemerkenswerte Zeichnungen des 16. Jahrhunderts das Überreiten des Kindes der Witwe sowie ihre Klage beim Kaiser eng vereint im gleichen Bildfeld als einheitliche Handlung, ohne Wiederholung einer Figur (Abb. 43 und 21). Die beiden Blätter müssen aus Dürers Umkreis stammen. Die Federzeichnung in der Erlanger Universitätsbibliothek, ein Medaillon von 10,4 cm Durchmesser, wird dem Michel Graf zugeschrieben, dem Schwiegervater des Jörg Pencz, der 1521 den größten Teil jener Malereien im Großen Ratssaal zu Nürnberg ausführte, wofür Dürer dem Magistrat die Visierung gefertigt hat. Vorn auf geharnishtem Roß, das Kind überreitend, der Prinz, der einen Streithammer

schwingt, unmittelbar gefolgt vom Kaiser, der aus der Bildtiefe geritten kommt, während die Witwe zu seiner Linken niedergekniet ist und mit flehend erhobenen Händen Rechtsprechung fordert. Es ist denkbar, daß die Komposition auf einer Dürerischen Bildidee fußt, die er vielleicht für das 9. Medaillon der Südseite des Großen Rathaussaales, wovon schon ausführlich die Rede war, als Variante zu Papier gebracht hat¹¹⁶.

Die andere Federzeichnung (Abb. 21)^{116a}, auf einem fast 30 cm hohen rötlichen Papier, von dem rechts etwa der zehnte Teil weggeschnitten ist, war, wie die spitzbogige Rahmung beweist, wohl für ein Wandgemälde in einer spätgotischen Halle gedacht, die im Bilde illusionistisch in Renaissance-Formen fortgesetzt wird. So kommt es, daß der Vorgang sich eigentlich in einer überwölbten Säulenhalle abspielt. Auf dem vordersten Plan eröffnet ein Hellebardier den Zug, weiter rechts kniet bereits die Witwe, indes des Prinzen Pferd im Mittelgrund das Kind tottritt. Der Kaiser, mit langem Bart, Hutkrone und Szepter ausgestattet, hat sein Roß angehalten. Sein Blick verfolgt das Tun des Sohnes — hier nicht mehr ein Jüngling, sondern ein bärtiger Mann.

An die beiden Nürnberger Blätter schließt sich bedeutsamerweise noch ein anderes Nürnberger Werk an, das Deckengemälde des Paul Juvenell d. Ä. von 1622 im Kleinen Ratssaal (Abb. 37), wovon wir schon gesprochen haben¹¹⁷. Auch hier sind in einem einzigen Bilde zwei Momente der Erzählung, der Tod des Kindes und der Dialog, ohne szenische Trennung kompositionell aufs engste verquickt.

War es schon schwierig, den Bildtypus der drei letzterwähnten Darstellungen klar zu umreißen, um wieviel schwerer wird es nun, die fast 80 Bilder, die nur eine einzige Szene bringen, in Gruppen zu gliedern, zumal der gewählte Augenblick der Erzählung sowie die gemeinte Version nicht immer eindeutig bestimmbar sind.

Nur einmal, und zwar in einer flämischen Glasscheibe aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Brüssel (Abb. 44)¹¹⁸, ist lediglich die erste Szene zu finden, also wie das Pferd des Kaisersohnes das Kind zu Tode tritt, Traian selbst dicht neben dem Prinzen reitend, während die Witwe schreiend hinter dem Reiterzug auftaucht. Sicherheit aber besitzen wir nicht, ob die Erzählung nicht ursprünglich in einer oder mehreren Scheiben fortgesetzt wurde.

Groß ist die Gruppe derjenigen Bilder, die einzig den Dialog zwischen Traian und der Witwe bringen. Es sei nur auf ein paar Beispiele hingewiesen.

¹¹⁶ Zum 9. Medaillon des Nürnberger Ratshaussaales (Abb. 18) siehe S. 54 ff. — Die dem Michel Graf zugeschriebene Federzeichnung (Abb. 43, Kat.-Nr. T 1/30) ist leicht aquarelliert, siehe *E. Bock* 1929, Nr. 225.

^{116a} Kat.-Nr. T 2/15. — Siehe *Catalogue Rodrigues*, vente 1921, Nr. 111, als: «Maître bavaois, vers 1520». *H. Tietze* und *E. Tietze-Conrat* 1928, S. 123, denken, das Blatt könnte eine Entwurfsvariante zu Dürers Londoner Zeichnung (Abb. 36, Kat.-Nr. T 1/25) sein, die sie jedoch «nicht vor 1515» ansetzen und überhaupt nicht für eigenhändig halten.

¹¹⁷ Siehe S. 76 f.

¹¹⁸ Siehe *J. Helbig* 1943, Nr. 613, S. 100. — Die Kenntnis der Scheibe danke ich der Freundlichkeit von Dr. R. L. Wyß, Direktor des BHM.



Abb. 42. Traian-Legende. Federzeichnung, niederländisch. 16. Jh.
Leiden, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit (Kat.-Nr. T 1/10)

Zwei Buchillustrationen aus dem vierzehnten Jahrhundert zeigen den zum Kriege ausziehenden Kaiser an der Spitze seines Heeres (Abb. 31 und 32). Traian, gefolgt vom Gedränge seiner Reiter, das Adlerbanner über seinem Haupt im Winde flatternd, die klagende Witwe, die sein Pferd beim Zügel packt — was anderes könnte hier illustriert sein als *Dantes* Terzinen (Abb. 31): Die zweite Zeichnung (Abb. 32) schmückt, wie schon früher gesagt, den Text des *Vinzenz von Beauvais* in französischer Übersetzung. Die Witwe faßt des Kaisers Fuß, indes der tote Sohn auf der Erde den Anlaß ihrer bitteren Klage vor Augen führt. Als Luca Signorelli 1500/1502 die Cappella di San Brizio des Domes zu Orvieto ausmalte, setzte er in die Sockelzone einen Zyklus mit Medaillons nach *Dantes* Purgatorio, darunter auch eines zu Canto X (Abb. 45)¹¹⁹. Bevor Virgil und Dante den Stolzen begegnen, die unter ihren Lasten seufzen, bewundern sie drei Reliefs mit Exempla der Demut, die Gottes Bildnerhand in den Marmor des Läuterungsberges gemeißelt hat: die *Ancilla Domini*,

¹¹⁹ Kat.-Nr. T 1/78. — Siehe F. X. Kraus 1892, S. 23–25.



Abb. 43. Michel Graf (zugeschrieben), Traian-Legende. Federzeichnung. Um 1520/1530
Erlangen, Universitätsbibliothek (Kat.-Nr. T 1/30)

David, vor der Bundeslade tanzend, und Kaiser Traian, der mit der Witwe spricht, die seinem Streitroß in die Zügel gefallen ist. Welch einfache Komposition unserer Legende in ganz reliefgemäßer Seitenansicht der Hauptakteure, verglichen mit der dramatischen Wucht, mit der Eugène Delacroix den gleichen Moment unserer Legende in seinem figurenreichen Gemälde «La Justice de Trajan» zu Rouen in Szene setzt¹²⁰. Recht stürmisch hat diesen Augenblick schon jener Schweizer Meister des 16. Jahrhunderts ausgesponnen, der sich vor die schwierige Aufgabe gestellt sah, das niedrige Breitfeld der Scheide eines Schweizer Dolches als Bildformat zu wählen (Abb. 46)¹²¹. Er läßt die Vorhut des Kaisers daherstürmen, darunter auch den Kaisersohn, der das Kind schon zuvor niedergeritten hat, denn bei dessen Leiche kniet die Mutter, just als der Kaiser mit wehendem Bart und wallendem Mantel des Weges geritten kommt.

Sind dies etliche Darstellungen des Dialogs, in dem die Witwe sofortige Rechtsprechung heischt, so ist jene Gruppe von Bildern weit größer, in denen das Todesurteil bereits gefällt ist, die Frau aber um das Leben des Schuldigen bittet und Traian, den Rechtsspruch revidierend, ihr den Prinzen an Kindesstatt — oder als Ehemann —

¹²⁰ Kat.-Nr. T 1/24.

¹²¹ Kat.-Nr. T 1/13. — Siehe C. Bosson 1964, S. 180/181.



Abb. 44. Der Sohn des Traian überreitet das Kind der Witwe. Rundscheibe, flämisch
1. Hälfte 16. Jh. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Kat.-Nr. T 1/12)

zuspricht. An Deutlichkeit dieses Sinngehalts läßt die Initiale aus einer *Dante*-Handschrift vom Anfang des 15. Jahrhunderts (Abb. 47)¹²² nichts zu wünschen übrig: der Kaiser führt seinen Sohn der Mutter zu. Schwerer hält es schon, die ungemein reiche Bild-Erfindung Botticellis (Abb. 48)¹²³ für Pier Francesco de' Medici auszulegen, der den Künstler beauftragt hatte, die *Divina Commedia* zu illustrieren. Mit gewährendem Gestus öffnet der Kaiser die Rechte. Die Witwe aber blickt nach links zu dem Prinzen, der sein Pferd geschwenkt hat und mit erschreckter, doch einräumender Handbewegung auf sie zureitet. Man darf wohl annehmen, daß die Zeichnung, im Sinne der Dante-Kommentatoren, als Zusprechung des Sohnes an Kindesstatt zu verstehen wäre.

Das interessante Wandbild in Konstanz (Abb. 49), das nach seiner Inschrift schon im Jahre 1500 von einem Maler namens Jo. Soy geschaffen wurde, schließt sich vermutlich an ein oberitalienisches, wenn nicht venezianisches Vorbild an, das wir

¹²² Das Manuskript ist vermutlich lombardischer Herkunft. — Ebenfalls eindeutig ist die Zusprechung an Sohnesstatt dargestellt in dem Fresko des Appartamento Borgia im Vatikan (Kat.-Nr. T 1/45).

¹²³ Das ganze Blatt Kat.-Nr. T 1/71, aus dem wir nur das Traian-«Relief» wiedergeben (Abb. 48), siehe *F. Lippmann* 1921, Taf. X. — Sehr einfach ist die zweifigurige Komposition des Traian-Themas, die Botticelli auf seiner «Verleumdung des Apelles» als Sockelrelief gemalt hat (Kat.-Nr. T 1/20).

nicht mehr kennen¹²⁴. Rechts kniet der Verurteilte, den der Henker gefesselt hält, indessen die Witwe um seine Freigabe fleht. Auf ein ähnliches Urbild dürfte auch das Fresko des Pomponio Amalteo von 1537/1538 in Vittorio Veneto (Abb. 50)¹²⁵ zurückgreifen — wie eine Reihe von Einzelheiten, so der nach der Tiefe sprengende Reiter, deutlich machen. Traian wendet sich befehlend unmittelbar an seinen jugendlichen Sohn, der, einen Schimmel reitend, dem Kaiser folgt. Denselben Augenblick der Erzählung, die Zusprennung des Prinzen an die Witwe, gibt vermutlich auch Antonio Campi in seinem Gemälde für die Loggia Municipale zu Brescia (Abb. 67): die kaiserlichen Ratgeber unterweisen Traian, der dem Knaben huldvoll das Leben schenkt. Hierher gehört auch das Wandbild in Verona (Abb. 51)¹²⁶, das kurz nach 1517 entstand, sowie die zahlreichen Fassungen eines ähnlichen Bildtypus, auf dem die Witwe, vor dem Kaiser kniend, für den Schuldigen plädiert und der Prinz zu Pferde, dann mit gefalteten Händen, des kaiserlichen Vaters Begnadigung entgegennimmt — so das 9. Medaillon im Großen Rathaussaal zu Nürnberg (Abb. 18), der Kupferstich von Hans Sebald Beheim von 1537 (Abb. 23), die gußeiserne Ofenplatte in Rapperswil von 1572 (Abb. 52)¹²⁷, die Scheibe des Christoph Murer von 1599 (Abb. 53), die des Josua Klän von 1628 (Abb. 54), Hans Melchior Bocksbergers Entwurf für die Regensburger Rathausfassade von 1573 (Abb. 55)^{127a} und Paul Juvenells d. Ä. Zeichnung für eine Nürnberger Hausfrontbemalung (Abb. 56)^{127b}.

Aus der großen Zahl von Werken, die diesen Typus vertreten, verdient eines aus mehreren Gründen hervorgehoben zu werden: ein Traian-Urteil aus einem Zyklus von Gerechtigkeits-Bildern, die um 1540 in der Cranach-Werkstatt, also

124 Kat.-Nr. T 1/50. — Siehe *H. Schmidt-Pecht* 1940, S. 36/37. — Nach dem Urteil von Herrn Restaurator Glaise, Bonn, der die Signaturen mit Quarzlampe untersucht hat, ist sowohl das Datum «1500» wie auch der Name «IO · SOY PINGTOR CO(MPOSUIT ?)» unbezweifelbar intakt. Damit ist meine Vermutung hinfällig, der Maler könnte vielleicht Jörg I. Sorg aus Augsburg sein, der erst 1517 Meister geworden ist. Möglicherweise war der Künstler ein aus Italien zurückfahrender Niederländer. (Zum Namen vgl. Philippe de Soye, tätig um 1566/1578, *Thieme-Becker*, Bd. 31, 1937, S. 314f.).

125 Amalteos Fresko (Kat.-Nr. T 1/14), um 1538 gemalt, hat Andrea Zucchi 1768 in einem Kupferstich (Kat.-Nr. T 1/53) wiedergegeben. Statt einer unzulänglichen Photo des restaurierten Freskos reproduzieren wir den Stich.

126 Die geschichtliche Situation — daß nämlich Venedig im Jahre 1517 Verona in Besitz nahm — und das Bildprogramm der Fassade des Palazzos lassen vermuten, daß unser Fresko sich einem berühmten venezianischen Vorbild anschließt, das untergegangen ist. Dieses ältere venezianische Werk hätte Dürer wohl auch gekannt, woraus sich die kompositionelle Ähnlichkeit des 9. Nürnberger Rathaus-Medaillons (Abb. 18) und all seiner Abkömmlinge erklären ließe.

127 Abb. 52 = Kat.-Nr. T 1/35; Abb. 53 = Kat.-Nr. T 1/40; Abb. 54 = Kat.-Nr. T 1/33; siehe *P. Boesch* 1951, S. 218–220.

127a Kat.-Nr. T 1/19. — Vgl. *Sebastian Münster*, *Cosmographie*, Basel 1544, S. CCCXCVIII: «Der Keyser Trajanus . . . macht auch eine steinerne Brück über die Thonaw und das zu Regensburg (wie etliche sagen) . . .». — Siehe auch Kat.-Nr. T 3/1.

127b Kat.-Nr. T 1/31. — Zeichnung für eine Frontbemalung in der Königstraße, im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Inv.-Nr. Hz 2251 (Aufgang der Neuzeit, Nürnberg 1952, Kat.-Nr. W 28).

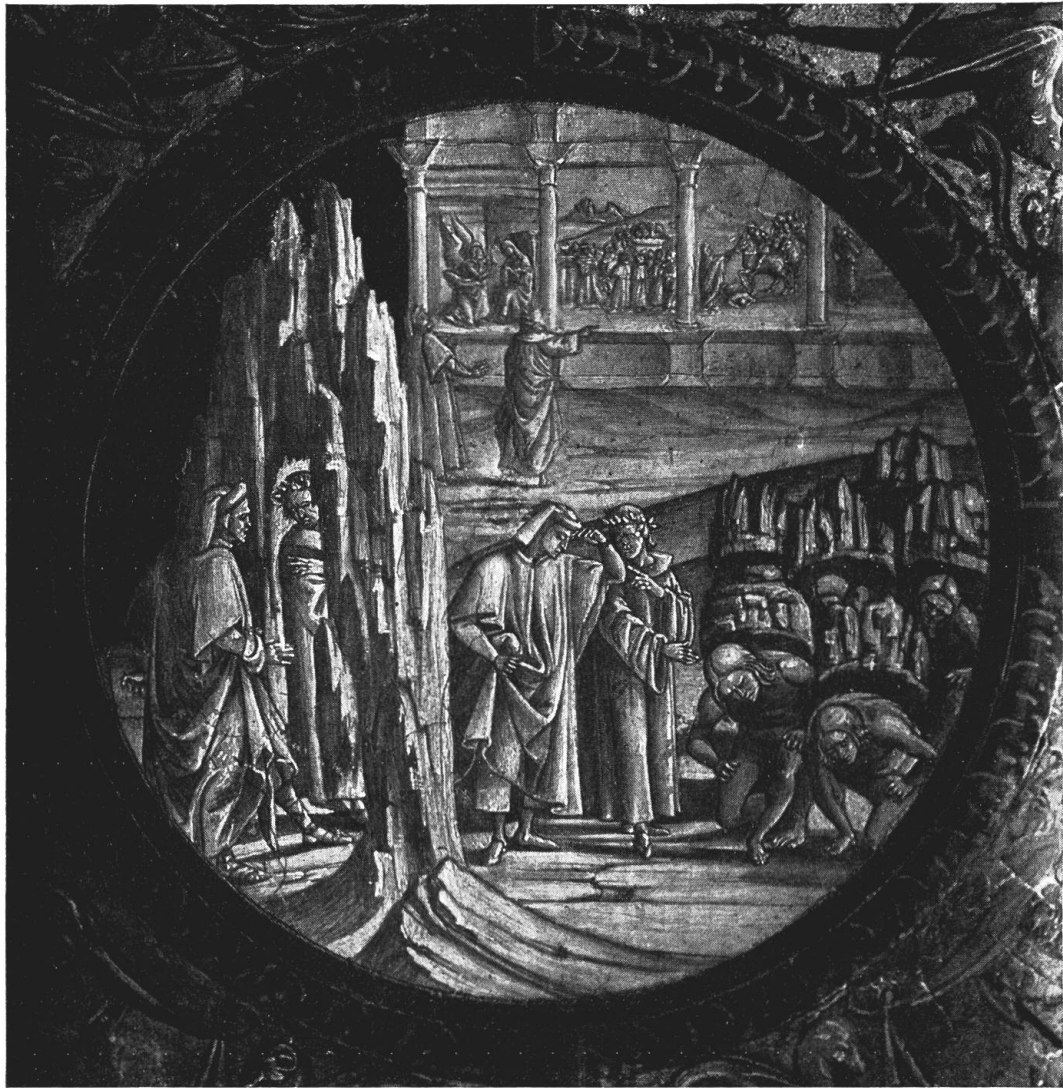


Abb. 45. Luca Signorelli, Traian und die Witwe (im Relieffeld, rechts oben). Fresko-Medaillon aus dem Dante-Zyklus. Um 1500/1502. Orvieto, Dom (Kat.-Nr. T 1/78)

in Sachsen entstanden, ohne daß wir wüßten, für welchen Auftraggeber und Ort sie bestimmt waren (Abb. 57)^{127c}. Das Bittflehen des Prinzen läßt keinen Zweifel aufkommen, daß es sich um die Schlußszene handelt, in welcher der milde Vater Gnade walten läßt. Fraglich bleibt freilich, ob der Kaisersohn, hier ein bärtiger Mann, der Witwe, statt zum Sohne, nicht zum Ehemann gegeben wird. Aber das ist weniger wichtig als die Tatsache, daß dieses Gemälde nicht nur mit jener Bildform zusammenhängt, die durch Beheims Stich von 1537 besondere Verbreitung fand, sondern daß noch ein ganz anderes Vorbild hineinspielt. Die nach der Tiefe gestaffelten

^{127c} Kat.-Nr. T 1/23.

Pferde lassen es deutlich werden: die «Gerechten Richter» des Genter Altars, den Cranach 1508 bei seiner Reise in die Niederlande sehen konnte, haben auf die Anordnung der Pferde exemplarisch gewirkt. Darüber hinaus ist das sächsische Bild auch deshalb bemerkenswert, weil es — soweit wir sehen — die einzige Darstellung der Legende des Traian ist, die außerhalb der Grenzen seines einstigen Reiches entstand. Gerade diese recht späte Ausnahme ist es, die uns in dem Gedanken bestärkt, daß bei der Wahl des Traian-Themas für Rats- und Gerichtssäle das historische Bewußtsein mitgesprochen hat: dieser vorbildliche kaiserliche Richter, dieser Optimus princeps war einmal unser Kaiser.

Welch merkwürdiges Schicksal eine gültig geprägte Form ereilen kann, dafür bietet die Kopie nach Beheims Stich von 1537 im Bibels Tresoor, Amsterdam 1646, eine fast belustigende Probe¹²⁸. Die treue Nachahmung, eingesetzt in das II. Buch der Könige, Kap. 2, meint nun gar nicht mehr Kaiser Traian, sondern König David! In dem gleichen Werk ist ein zweiter Holzschnitt zu finden, der die Hauptgruppe, also Traian und die Witwe, im spiegelbildlichen Sinne kopiert, aber die Begleitfiguren gemäß dem Texte I Kön. 25 abändert. Zwei Knechte setzen reiche Gaben auf die Erde, die sie mit Mauleseln herbeigeschafft haben: die Geschenke, die Abigail dem König David überbringt. Beide Male ist also ganz einfach — im ersten Falle ohne irgendeine formale Änderung, im zweiten Holzschnitt nur unter Wechsel der Assistenzfiguren — aus Kaiser Traian ein König David geworden. Welch einprägsames Schulbeispiel für die Sinnwandlung einer vorliegenden Bildform!

Ebenso lehrreich, wenn auch weit erstaunlicher ist der umgekehrte Vorgang, der an einem römischen Sarkophag aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. (Los Angeles, Cal., County Museum) bei einer Restauration um 1755, also etwa 1600 Jahre später, Ereignis geworden zu sein scheint. Dieser Sarkophag hatte um

128 Kat.-Nr. T 4/9-10.

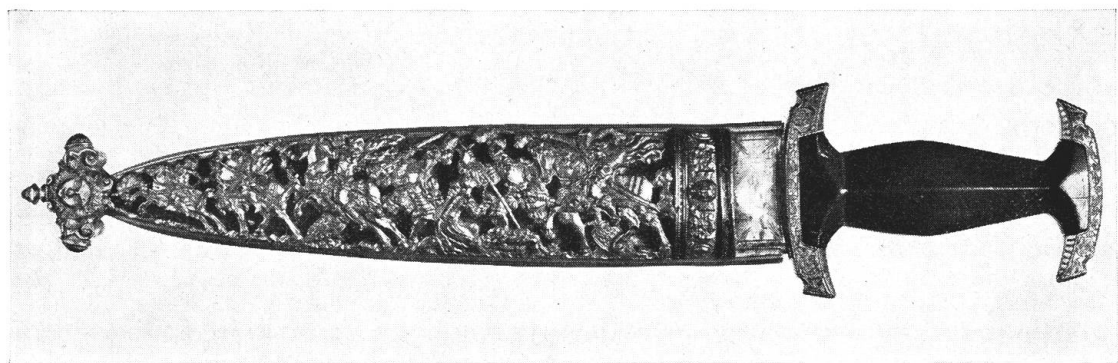


Abb. 46. Die Gerechtigkeit des Traian. Scheide eines Schweizerdolchs. Um 1540
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Kat.-Nr. T 1/13)



Abb. 47. Traian übergibt der Witwe seinen Sohn an Sohnesstatt (links). Initiale in einem Dante-Manuskript. Um 1400/1410. Florenz, Bibl. Nationale (Kat.-Nr. T 1/57)

1500 im Atrium der alten Peters-Basilika zu Rom gestanden und gelangte um 1750 in die soeben von Giovanni Paolo Pannini erbaute Villa Bonaparte — übrigens keineswegs ein «einmaliges» Stück, kennen wir doch sechs bis sieben solcher Werke, alle aus dem 2. bis 3. Jahrhundert, die in gleicher Weise dekoriert sind unter Variation von Einzelheiten, je nach Beruf und Alter des Verstorbenen. Der Sarkophag in Los Angeles zeigt Szenen aus dem Leben eines hohen römischen Offiziers, die seiner Geburt und seinem Horoskop und weiter seiner Pietas, Concordia, Clementia, Virtus und Justitia gelten. An der linken Schmalseite, welche die Clementia des Verstorbenen vor Augen führt, huldigen ihm Gefangene; zuvorderst kniet eine Frau mit einem Kind, die seinen Fuß zu umfassen scheint. Diese Szene hat man im 18. Jahrhundert als Darstellung unserer Legende aufgefaßt und daher bei der Restauration, da die Köpfe abgeschlagen waren, der Gestalt des Verstorbenen einen «Porträtkopf» Traians, den man offenbar nach einem authentischen Bildnis kopierte, zugeteilt, und ebenso dem Opfernden im Pietas-Relief. Es wird angenom-

men, daß der Sarkophag nach solcher Restauration für den des Traian selber gehalten worden ist^{128a}.

Das Thema der Recht fordernden Witwe, das so vielfach gestaltet worden war, fand im 17. Jahrhundert in fürstlichen Audienzsälen eine besondere Variierung: eine Frau überreicht Traian eine Bittschrift. Ein Deckenbild dieses Stoffs malte 1667 J. H. Schönfeld für den damaligen Goldenen Saal der Münchner Residenz¹²⁹. Mit einer ähnlichen Komposition folgten Noël Coypel, der 1672 im Auftrag Ludwigs XIV. für Versailles, und Noël Hallé, der 1775 im Auftrag Ludwigs XVI. für Château de Choisy ein solches Bild malte¹³⁰.

Damit ist die alte, an farbigen Einzelheiten reiche Legende schließlich völlig verblichen. Nur bei Dante-Illustratoren bleibt sie lebendig¹³¹. Auch das letzte großartige Gemälde, dasjenige von Eugène Delacroix (1840), ist von Dante inspiriert — was Wunder bei einem so lesefreudigen und dichterischen Maler^{131a}!

Hat man das Verflachen und Absterben der bildlichen Formulierung eines altergebrachten, literarischen Stoffes verfolgt, wie fesselnd ist es dann, zu sehen, daß an ganz fernem Orte eine verwandte Dichtung zu ähnlicher Bildgestaltung führte. So der Dialog einer alten Frau, die ihrem Sultan Sandjar in den Weg tritt, um eine

128a Kat.-Nr. T/13a. — E. P. Loeffler 1957, S. 1–7 mit Abb. — Aus der Villa Bonaparte gelangte der Sarkophag in die Sammlungen E. Castellani und Pierpont Morgan, schließlich in das Los Angeles County Museum.

129 Kat.-Nr. T 7/B 4. Siehe H. Thoma 1960, Nr. 35, S. 58.

130 N. Coypel 1672, Versailles = Kat.-Nr. T 7/B 1; kleinere Replik in Paris, Musée du Louvre = Kat.-Nr. T 7/B 2. Siehe E. Heinzel 1956, S. 716. — N. Hallé, 1775, Marseille, Musée Cantini = Kat.-Nr. T 7/B 3. Siehe J. Seznec 1957¹, S. 107; 1957², S. 69.

131 Siehe Kat.-Nr. T 1/70, T 1/72–77, T 1/79–80.

131a Kat.-Nr. T 1/24. — Eine merkwürdige Variante unsrer Legende findet sich im ersten Kaiserreich auf der französischen Bühne. Die Oper «Le triomphe de Trajan» von Persius und Lesueur, deren Text J.-A. Esménard verfaßt hat, war von Napoleon bestellt. Die Erstaufführung fand am 18. Okt. 1807 in der Académie impériale de musique statt. Das Stück wandelt unsere Traian-Legende um in die Begegnung des Kaisers mit der Gattin eines Verschwörers, den Traian begnadigt, indem er vor ihren Augen die belastende Urkunde verbrennt. Dies ist aber nichts anderes als jene Szene, die sich zwischen Napoleon und der Gnade erflehenden Gemahlin des Franz Ludwig von Hatzfeld — den er zum Gouverneur in Berlin eingesetzt, der aber mit Frankreichs Feinden konspirierte hatte — nach der Schlacht bei Jena 1806, also im Jahr zuvor, abgespielt hat. Traian als Inbegriff der römischen Tugenden Justitia, Virtus, Clementia und Pietas lebt eben als «Leitbild» Napoleons wieder auf. So ist Antoine-Jean Gros' Schlacht bei Eylau (1808; Louvre) ein *Propagandabild*, das Napoleon als Neuen Traian zeigt (vgl. *Cassius Dio* 69, 8). Zwar hatte Bartoli, als er 1672 die Ausgabe seiner Stiche nach den Reliefs der Traian-Säule Ludwig XIV. widmete, diesen «il Traiano della Francia» angeredet, zu einem Kult aber wurde erst die Gleichsetzung Traian-Napoleon. Als 1801 Cacault, Direktor der französischen Akademie in Rom, bei Maximilien Laboureur zwei heroische Büsten Bonapartes bestellte, sollte die eine ihn als Alexander d. Gr. zeigen, die andere aber mit «les cheveux comme les porte le général Bonaparte, dans le même style que ceux des bustes de Trajan»! (wobei dahingestellt bleibe, ob Napoleon tatsächlich Traians Haarschnitt nachgeahmt hat; Ähnlichkeit liegt wirklich vor). — Eines der letzten Projekte Napoleons war die Ausschmückung des kaiserlichen Palastes auf dem Quirinal zu Rom. Dort sollte neben einem Gemälde «Traian verteilt die Szepter Asiens» der «Einzug Napoleons, des neuen Traian, in seine Hauptstadt» zu sehen sein (*L. Madelin, La Rome de Napoléon*, Paris o. J., S. 415; *J. W. Mac Coubre* 1901, S. 135–139).

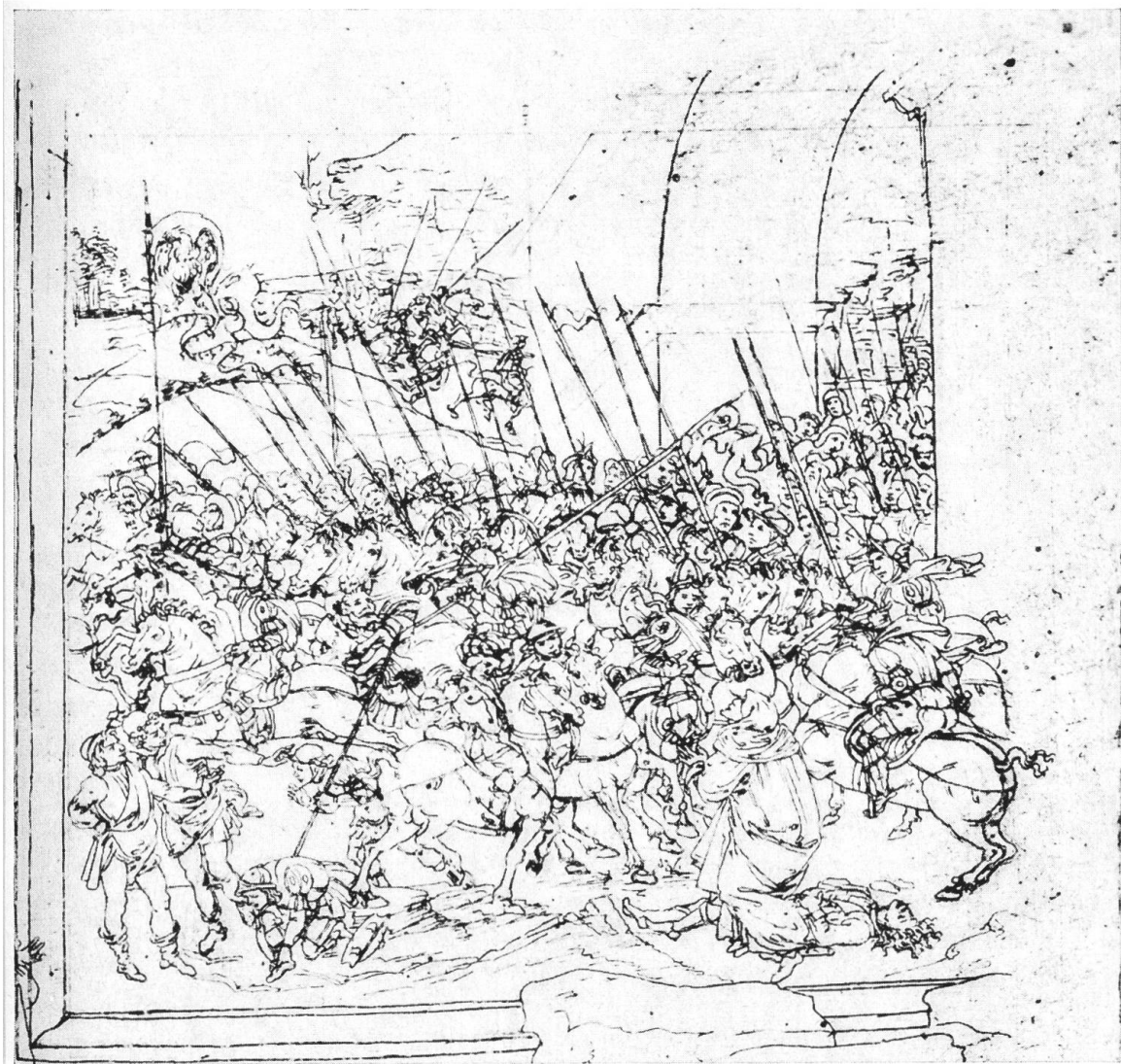


Abb. 48. Sandro Botticelli, Traian und die Witwe. Detail einer Federzeichnung zu Dante Vor 1503. Berlin, Kupferstichkabinett (Kat.-Nr. T 1/71)

Rechtsklage vorzubringen in der vierten Rede der persischen Dichtung «Makhzanol asrār», Schatz der Geheimnisse, die *Nizāmī Ganğavī* 1165/1166 geschrieben hat. Illustrierte Handschriften bringen zu diesem Kapitel eine Miniatur (Abb. 58)¹³², die — in persische Formensprache übersetzt — nahe Verwandtschaft mit der Dialog-Szene unserer Traian-Legende aufweist. Weder den Fuß ihres Herrschers noch den

¹³² Paris, Bibl. Nat., Ms. suppl. persan 985, fol. 40 r. — Wortlaut in englischer Übersetzung siehe S. 202 f. — Die literarische Motivverwandtschaft mit der Traian-Legende ist bisher nicht bemerkt worden, weder von *H. F. Massmann* 1854, S. 751–764, noch von *G. Paris* 1878, noch *A. Graf* 1883 und 1915.

Zügel seines Pferdes faßt die alte Frau, sondern — wie der Text es will — sein Gewand, während sie flehentlich zu ihm aufblickt^{132a}.

Eine besondere Version der Traian-Legende gibt *Jansen Enikel* in seiner Weltchronik. Nach ihm — der hier Motive der Zaleukus-Erzählung auf Traian überträgt — hätte der einzige Sohn des Herrschers einer schönen Jungfrau Gewalt angetan, deren Mutter beim Kaiser klagt. Traian erkennt zuerst auf Blendung beider Augen, gemäß dem Gesetz, daß dem Ehebrecher beide Augen ausgestochen werden sollen. Schließlich begnadigt er den Sohn, indem er ihm nur ein Auge ausbrechen läßt, und — damit dem Gesetz Genüge getan werde — sich selber das andere. Der Vollzug dieses Urteilspruches ist in einigen Manuskripten der Chronik illustriert (Abb. 59)¹³³.

Literarische Quellen der Gregor-Legende

Betrachten wir nun den zweiten Teil des Teppichs, die Doppelszene mit dem Gebet Papst Gregors des Großen für das Seelenheil des heidnischen Kaisers Traian und dem Wunder der frischerhaltenen Zunge des gerechten Richters, deren Bild-Unterschriften wir schon früher wiedergegeben haben (Abb. 60)¹³⁴.

Nachdem im 8. Jahrhundert der Mönch von Witby eine kürzere Traian-Legende *ad maiorem gloriam Sancti Gregorii* in dessen Vita eingeflochten¹³⁵, hatten ungezählte Autoren sie wiederholt, ausgeschmückt und fortgeführt, wie das nun einmal im Wesen einer Legende liegt. Ganz wenige von ihnen aber bringen außer Gregors Gebet, das Erhörung findet, auch den Bericht über die Exhumation und die lebensfrisch erhaltene Zunge¹³⁶.

Die älteste Version dieser Einzelheit dürfte in italienischer Sprache, und zwar in «Fiore dei filosofi» erhalten sein, einer Schrift des 13. Jahrhunderts, die man früher ohne zureichenden Grund dem *Brunetto Latini* (um 1220–1294?), einem Lehrmeister *Dantes* zuschrieb¹³⁷. Dann folgte «Il Centonovelle»¹³⁸, dann die Dante-Kommentatoren, u. a. *Jacopo della Lana*¹³⁹ und *Francesco da Buti*¹⁴⁰.

132a Die Kaiserchronik (Mitte 12. Jh.) sagt Vers 5950–5951 (Bd. 1, 1849, S. 460): «Die vrouwe mit bēden handen / gevienc in bî dem gewande.» Sollte die Kaiserchronik dem persischen Dichter Gangāvi vielleicht durch die Kreuzfahrer bekannt geworden sein? — Es gibt keine Illustrationen zur Version der Kaiserchronik.

133 Siehe Kat.-Nr. T 7/A 1–4. — Zur textlichen Fassung siehe *H. F. Massmann*, Bd. 3, 1854, S. 755–757.

134 Wortlaut siehe S. 11, 12.

135 Wortlaut siehe S. 194.

136 Vgl. *G. Paris* 1878, S. 282–283. — *A. Graf* 1883, S. 28–30. — *G. Boni* 1906, S. 9–11. — *J. Stammer* 1889, S. 58, konnte bei keinem Schriftsteller das Zungenwunder in ähnlicher Fassung nachweisen, wie sie der Teppich bringt.

137 *Fiore dei filosofi*, 1885, S. 58–61: Wortlaut siehe S. 197.

138 *Il Novellino* (= *Il Centonovelle*), Novella 69, 1858, S. 76–77.

139 *Jacopo della Lana* Bd. 2, S. 116–118. Wortlaut siehe S. 199. — Um 1500 flocht *Bernardino Corio* die Erzählung von dem Zungenwunder in seine Kaiserviten ein. Durch ihn — so denkt *G. Paris* 1878, S. 283 — hätten *Ciacconius* und *Baronius* das Wunder kennengelernt. — Im Hin-