

|                     |  |
|---------------------|--|
| <b>Zeitschrift:</b> | Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history |
| <b>Herausgeber:</b> | Schweizerisches Nationalmuseum   |
| <b>Band:</b>        | 4 (1942)   |
| <b>Heft:</b>        | 2  |
| <b>Artikel:</b>     | "Ein Fuss beschuht, der andere nackt" : Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf  |
| <b>Autor:</b>       | Weisbach, Werner   |
| <b>DOI:</b>         | <a href="https://doi.org/10.5169/seals-162802">https://doi.org/10.5169/seals-162802</a>  |

### **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:** 18.01.2026

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

## « Ein Fuß beschuht, der andere nackt » Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf

VON WERNER WEISBACH

(TAFEL 37—42)

Das Basler Kupferstichkabinett enthält in dem Besitz seiner Handzeichnungen von Urs Graf, die Landsknechte, einzeln oder in Gruppen, darstellen, ein Blatt, das die Fesselung eines Kriegers durch den Teufel zum Gegenstand hat<sup>1</sup> (Abb. 1). Der mit dem vorgesetzten linken Bein weit ausschreitende Landsknecht trägt ein Federbaret, unter dem man auf der rechten Seite eine Zipfelkappe herabhängen sieht, und ein kurzes um den Leib gegürtetes Schwert. Der Oberschenkel des linken Beines ist nackt, der Fuß unbeschuh. Der Mund ist unter dem Andringen des Teufels zu einem angstvollen Ausdruck geöffnet. Den Teufel hat der Künstler als ein groteskes Zwitterwesen konstruiert: Ein aufrecht stehender, der menschlichen Form angeähnelter Oberkörper, dem aber durch die gezackten Flügel an den Schultern etwas Insektenhaftes verliehen ist, vom Gesäß ein dicker Schwanz herabhängend, stark ausgeprägter Hodensack, der Kopf eine Satansfratze mit Tierohren, einem hohen Horn, aufgerissenem Maul mit großen Hauern, aus dem eine lange Zunge vorprallt; das weit vorgestellte linke menschliche Bein mit einem Schnabelschuh bekleidet, dessen Spitze übermäßig karikaturhaft wie eine Degenklinge verlängert und vorn mit einer Schelle besteckt ist, während das linke Bein in eine Vogelkralle ausläuft. Was hat mit alledem aber der auf dem Rücken an einem Gürtel hängende Schweizerdolch zu tun? Mit seiner menschenartig gebildeten linken Hand hat er den Landsknecht am Oberarm gepackt und hält ihn zugleich an einem Seil gefesselt, das um dessen vorgestreckte, wie im Angstringen gefaltete Hände gelegt, um die zupackende Hand geschlungen ist und in der lochartigen Vertiefung am rechten Armstumpf des Teufels endigt. Die Unterkörper der beiden Figuren sind so ineinander verschrankt, daß man auf den ersten Blick Mühe hat, sie auseinanderzuhalten.

Um eine oberflächliche Deutung des Bildes braucht man nicht verlegen zu sein: der Landsknecht, zweifellos ein alter Sünder, ist in die Gewalt des Teufels geraten. Aber was die Motive im einzelnen bedeuten, ist weniger leicht zu enträtseln. Das Am-Seil-Führen ist ein bekanntes Motiv. Seit dem frühen Mittelalter zerrt auf Höllendarstellungen der Teufel die Verdammten an Kette oder Seil in den Höllenschlund. Zur Zeit des Urs Graf war aber auch das Am-Narrenseil-Führen bekannt. Auf einem Holzschnitt in Sebastian Brants « Narrenschiff » (zum 13. Kapitel: « Von buolschafft ») führt Frau Venus die ihr verfallenen Narren am Seil, während hinter ihrem Rücken der

<sup>1</sup>) H. Kögler, Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Urs Graf, 1926, Nr. 72.

als Gerippe gebildete Tod hervorschaut. Und auf einer Zeichnung des Nikolaus Manuel in Basel, die eine auf einer in der Luft schwebenden Kugel stehende nackte geflügelte Venus – über ihrem Haupt ein pfeilschießender Amor – darstellt, hält die Liebesgöttin eine Anzahl von Seilen mit Schlinge an den Enden in der linken Hand<sup>2</sup>. Die Art, wie der Landsknecht gefesselt ist, mit dem gar nicht fest angezogenen, sondern locker ausschwingenden und gleichwie spielerisch schwebenden Band, läßt nicht darauf schließen, daß hier gemeint sei: er solle schnurstracks vom Teufel in die Hölle befördert werden. Vielmehr ist es so aufzufassen: daß er infolge seiner Laster in die Fänge des Teufels geraten ist und nun, von angstvoller Bestürzung gepackt, am Seil des Teufels laufen muß – so wie die Narren am Narrenseile gehen. Der Teufel aber soll eine Art Gegenbild des Kriegsknechtes vorstellen mit Andeutung der sündhaften Eigenschaften, die diesem anhaften, sie gleichsam widerspiegeln. Dadurch erklärt sich auch der Dolch auf seinem Rücken, der ihm ein soldatisches Ansehen gibt. Der übertriebene Schnabelschuh, ein bekanntes satirisches Motiv der Zeit und durch die aufgesetzte Narrenschelle noch mit besonderem Nachdruck versehen, persifliert die alberne Geckenhaftigkeit, ein anderes Merkmal seines Körpers, das einem Merkmal am Körper des Mannes entspricht, deutet sinnliche Begierde an; beide Eigenschaften sind von Urs Graf häufig genug an Bildern von Landsknechten demonstriert worden. Weshalb aber ist an diesem Landsknecht der eine Fuß nackt, der andere beschuht? – Um das aufzuklären, bedarf es eines längeren Umweges.

Wir begegnen demselben Motiv auf einer gleichfalls in Basel befindlichen Zeichnung Grafs von gänzlich anderem Charakter: dem Entwurf für einen Scheibenriß<sup>3</sup> (Abb. 2). Zur Linken eines leeren Wappenschildes steht ein Krieger mit Schwert und Dolch, ein Federbarett auf dem Kopf, und hält mit beiden Händen die Stange eines Banners, dessen ausflatterndes Tuch nach Art eines Spruchbandes gebildet ist. Sein rechtes Bein ist nackt und nur unter dem Knie mit einem Band umwunden, das kurze Beinkleid auf dieser Seite zerfetzt. Bevor wir auf das Motiv näher eingehen, betrachten wir zunächst das Gegenstück des Kriegers: eine junge Frau, die mit ihrer rechten Hand den Wappenschild an einem Bande hält. Ganz nackt, trägt sie auf dem Rücken einen Dolch an einem Band; ein schief aufgesetztes kokettes Barett bedeckt den Kopf; reicher Kettenschmuck ziert den Hals; in der linken Hand ruht ein Apfel. Zur Erkenntnis des Sinnes der Darstellung kann die Inschrift auf dem Bannertuch verhelfen: *rotat fatum omne*. Daß sie auf einen Satz Senecas: *Fatum rotat omnia* zurückgeht, darauf hat Gradmann in seiner vortrefflichen Erläuterung der Grafschen Bilder hingewiesen. Also eine Übernahme humanistischen Bildungsgutes. Wenn die Frau als Gegenüber des Kriegers eine Dirne vorstellen soll, wie wir sowohl aus ihrem Habitus wie nach Analogie mit anderen Bildern des Künstlers annehmen dürfen, so ist sie hier dem Spruche gemäß als die ewige Eva aufzufassen, die den Apfel der Verführung bald an diesen, bald an jenen verteilt, dem von ihr Begünstigten Glück spendet, während der Verschmähte dessen verlustig geht,

<sup>2)</sup> C. von Mandach und H. Kögler, Nikolaus Manuel Deutsch, Nr. 95. Das Buch wird im Folgenden M.-K. zitiert. – In dem von Urs Graf in seiner Jugend verfaßten Liebeslied heißt es:

Allein min gertz (Herz) das lydt groß schmer (Schmerz),  
daß ich din nit vergessen kan;  
des werd ich dick (oft)  
mit venus strick  
gebunden hart  
in aller ffart.

Es kommt auch vor, daß Amor einen Menschen am Seil gefesselt hält. Auf einer Miniatur in der Handschrift der *Rime* des Petrarca, Florenz, Bibl. Naz., Cod. Magliab. Cl. VII, 842, steht der Liebesgott auf einem Kahn und hält ein goldenes Seil, mit dem er eine am Ufer stehende Frau gefesselt hatte, während diese es eben mit einem Schwert durchschnitten hat.

<sup>3)</sup> Emil Major und Erwin Gradmann, Urs Graf, 1941, Nr. 77. Das Buch wird im Folgenden Gr. zitiert.

so daß der Mann in Liebessachen den Wechselfallen des Glückes unterworfen ist. «Glück in der Liebe» oder «Das Weib als Glückspenderin» – das ist, wie die Inschrift ausweist, der Gegenstand einer Grafschen Zeichnung (Basel, Gr. 38), die Krieger und Dirne in zärtlichem Beisammensein zeigt. Sie sitzt nackt auf einem Bett, das an zwei Stellen eine Inschrift trägt: «Got geb uns Glück» und «Glük uf miner siten». In der erhobenen linken Hand hält sie einen kostbaren Pokal, mit der rechten greift sie dem neben ihr auf einer Truhe sitzenden schmucken Krieger in den Ärmel, um ihn zu sich heranzuziehen. Dieser weist mit der linken Hand auf das Geld, das er für sie auf ein Schälchen gelegt hat, das auf dem zwischen ihnen stehenden Tische steht, auf dem sich noch eine Obstschale, der Deckel des Pokals und eine Kanne befinden; mit der rechten hält er seinen am Halse hängenden Geldbeutel. Wenn der Pokal, mit Wein gefüllt, einerseits, von der realistischen Seite betrachtet, ein zur Anfeuerung des Liebesgenusses dienendes Mittel ist, so kann er andererseits im symbolischen Sinne ein Attribut der Fortuna vorstellen (auch Dürers «große Fortuna» oder «Nemesis» trägt in der erhobenen Rechten einen Pokal), und so erscheint denn das Weib hier zugleich in der sinnbildlichen Bedeutung des «Glückes». Wie auf dem Scheibenriß, so trägt auf der erotischen Szene zwischen dem Zentauren und einer Frau (Basel, Gr. 68) diese – der Tracht nach eine Bürgerin – den Apfel in der Hand. Der des Liebesglückes bei dem Menschenweib teilhaftig werdende Zwitter ist es, der hier den Pokal in der erhobenen Linken triumphierend hochhält. Das Spruchband des Scheibenrisses bietet nun aber auch einen Anhaltspunkt zur Erklärung der auffallenden Beinbekleidung des Kriegers. Wenn auf der einen Seite Bein und Fuß nackt, die Hose zerfetzt ist, so ist das eine Anspielung auf die schicksalhaft bestimmten Wechselfälle des Kriegslebens.

Daß diese Deutung zutrifft, findet eine Bestätigung durch den Entwurf für einen Scheibenriß von Nikolaus Manuel im Berliner Kupferstichkabinett (M.-K. 78), wo derselbe Gedanke handgreiflich zum Ausdruck gebracht ist (Abb. 3). Innerhalb einer reich dekorierten, von einem Bogen bekrönten Umrahmung steht eine männliche Gestalt, deren Körper so halbiert ist, daß jede Seite ein verschiedenes Aussehen zeigt. Die rechte gehört einem Krieger an, der ein seinem Stande entsprechendes Kostüm trägt, ein Schwert in der Hand. Die linke Körperhälfte ist völlig verwandelt, Bein und Fuß nackt, mit Geschwüren und Pflastern bedeckt, der Oberkörper mit einem zerfetzten Lumpen bekleidet, die Hand hält Bettelsack und Wanderstab. Durch mehrere in der rechten Körperseite steckende Pfeile wird die Ursache des Elends angedeutet. Auch an den beiden Gesichtshälften zeigt sich derselbe Kontrast: die rechte einem gepflegten jungen Manne angehörend und mit dem Federbarette versehen, die linke mit den Merkmalen des Elends, eingefallen, mit struppigem Bart und zerzaustem Haar. Zur Ergänzung des Gedankens dienen kleine Figuren an beiden Seiten des Bogenansatzes der Umrahmung: in einer unteren Stufe sitzt rechts ein junger Krieger und als Gegenstück eine Dirne, die mit einander in Beziehung gesetzt sind und Blicke austauschen – also eine Versinnbildlichung des Glücksstadiums im kriegerischen Leben. Über dem Soldaten der von Pfeilen durchbohrte heilige Sebastian als Helfer in der Not. Sebastian war der Pestpatron, und so veranschaulichen denn die in der rechten Körperseite der Hauptfigur steckenden Pfeile im Verein mit den das linke Bein bedeckenden Geschwüren, daß der Landsknecht von der Pest, die das damalige Kriegsleben so stark gefährdete, ergriffen ist; der Pfeil war (ausgehend von Psalm 7, 13 und Hiob 6, 4) das Symbol des plötzlichen Anfalls einer Krankheit. Gegenstück des Sebastian ist die Gottesmutter mit dem Kinde, ebenfalls ein Hinweis auf Gnaden spende bei Anruf in der Not. Wir haben hier also eine richtige Allegorie, welche die Schicksalsumschläge im Kriegsleben verbildlicht.

Auf der Rückseite des Blattes findet sich die Darstellung ausdeutendes Gedicht, von einer Hand des 16. Jahrhunderts geschrieben. Da es auf Gedankenwelt und Stimmung, aus der dieses

ebenso wie verwandte Bilder von Urs Graf geschaffen sind, ein deutliches Licht wirft, sei es hier angeführt.

Ein kriegsman mag wol werden rich  
auch wird er dir (?) eim bedler glich  
wen ainer schon ver schlempt sin hab  
so blipt im doch der bettel stab  
in kriegen hab ich vil erliten  
vil mengen straus hab ich erstritten  
darzü gewunnen mengi püt (Beute)  
wenn vnnal kumpt so hilfz als nüt  
ist er schon rich vnd muttes vol  
er mag ein bettler werden wol  
di wil er noch hat geld vn goold  
so sind im hübschi fröwli hold  
vnd mag mit in in fröiden leben  
die vil er geld hat uß zu geben  
so bald im aber pfening brist  
von menklich er uar lassen ist  
dazu ich jedem raten wil  
er buw uff kriegen nit zu vil  
ob es schon etwan gracet eim  
so gratz den unter vierzgen keim.

Der Grafsche Scheibenriß zeigt den Krieger einerseits in seiner durch Liebesglück begünstigten Lage: «di wil er noch hat geld vn goold / so sind im hübschi fröwli hold» – anderseits aber wird durch die rechte Körperseite mit zerfetzter Hose, nacktem Bein und Fuß ein Ausblick auf den Umschlag gegeben: «er mag ein bettler werden wol». Daß gedankliche Fassungen, wie sie sich in gewissen Entwürfen von Urs Graf finden, darauf schließen lassen, daß er in Kenntnisse der Hieroglyphik eingeweiht gewesen sein muß, hat Gradmann mit Recht bemerkt<sup>4</sup>. Das Denken und Bilden mit Vorstellungen der Emblematik, Hieroglyphik, Allegorik, Heraldik ist damaligen Künstlern – einem Dürer ebenso wie Urs Graf und Nikolaus Manuel – in einer für uns schwer faßbaren Weise zur Gewohnheit geworden, und sie haben sich auf diesen Gebieten ein Wissen erworben. Von Humanistenkreisen wurde das gepflegt und begünstigt. Literarisches und Bildkünstlerisches war teilweise eng miteinander verflochten. Dem Ergrübeln und Konstruieren eines Bildinhaltes auf eine bestimmte Sinndeutung hin wandten sich Künstler nicht ungern zu, und dergleichen wurde auch als Wertmaßstab in Betracht gezogen. Man liebte es, in Bilder alles mögliche hineinzugehinnissen, wie es uns ja von Dürerschen Werken zur Genüge vertraut ist. Am Hofe Kaiser Maximilians hat bekanntlich das Emblematische, Hieroglyphische, Allegorische, das sich einer für uns schwer zugänglichen oder unverständlichen Zeichensprache bediente, rege Pflege gefunden.

Wenn Graf in dem von uns besprochenen Scheibenriß eine Versinnbildlichung des Fatums oder der Fortuna, wie wir der Inschrift entnehmen, hat geben wollen, so ist der Gedanke an die Fortuna, die zwiefältige Göttin, die gibt und nimmt, erhebt und niederwirft, tief in der Zeit verwurzelt gewesen, was ja so bekannt ist, daß ich es hier nur anzudeuten brauche. Was der Spruch: *rotat fatum omne* besagt, ist in Petrarcas Schrift «*De remediis utriusque fortunae*» verarbeitet, eines der

<sup>4</sup>) A. a. O. S. 26.

gelesensten und in alle Sprachen übertragenen Bücher, das in deutscher Übersetzung den Titel trägt: «Von der Artney bayder Glück, des guten und widerwertigen»<sup>5</sup>. Urs Graf hat auf einer Zeichnung der Fortuna in Basel eine Veranschaulichung «bayder Glück» gegeben (Gr. 64). Als nackte Frau steht die Göttin innerhalb einer Landschaft auf einer in einem Wasser schwimmenden Kugel, an ihrem mit Schmuck bedeckten Leib ein an einem Bande hängendes Schwert, dessen Griff ihre rechte Hand faßt; um den linken erhobenen Arm ist eine Kette mit Anhänger gelegt, und die Hand schwingt ein Stundenglas – also das Symbol der Weltlust (Schmuckkette) und das Symbol des Todes (Stundenglas) werden nebeneinander präsentiert. Derselbe Gedanke – *omne rotat fatum* –, der im Scheibenriß realistisch, ist hier mythologisch zum Ausdruck gebracht<sup>6</sup>.

Daß bei Urs Graf, der selbst als leidenschaftlicher Soldat ins Feld zog und kriegerische Erfahrungen gesammelt hatte und der sich im bürgerlichen Leben als verwegener Raufbold bezeigte, Figuren und Ereignisse aus dem Kriegs- und Soldatenleben im Mittelpunkt seines Denkens und Schaffens standen, kann nicht wundernehmen. Bezeichnend ist nun aber, daß er nicht nur objektiv-realistische Bilder aus diesem Leben vorführt, sondern daß sich in seine Entwürfe Reflexionen, Wertungen, moralisierende Betrachtungen, allegorische Anspielungen einmischen. Es ist ein Leben, das sich immer zwischen zwei Polen bewegt: zwischen überschäumender Ausgelassenheit, einer auf das «*carpe diem*» bedachten Daseinslust, und zwischen dem Bewußtsein einer ständig drohenden Sterbensgefahr, sei es durch Schlachtentod oder Epidemie. Spannung und Aufregung, die das unter solchen seelischen Zuständen und in ständigem Wechsel sich abspielende Dasein mit sich bringt, sind auch eine Komponente des zeichnerischen Stils von Urs Graf. Indem er als Künstler gleichsam über den Dingen steht, sie zum Gegenstand seines Nachdenkens und Urteilens macht, kargt er nicht mit Satire auf die Hauptlaster des Soldatentums: Buhlschaft, Verschwendug, Putzsucht, Spiel. Als Beispiel dafür, wie er in eine ganz realistisch aufgefaßte Szene Gedankliches einfließt, erwähne ich die «Werbung», eine seiner sprühendsten, psychologisch überzeugendsten und faszinierendsten Zeichnungen (Basel, Gr. 46): Ein französischer Werber sitzt an einem vollbesetzten Tisch im Wirtshaus und macht, während der Wirt aus einer Kanne Wein einschenkt, einem Schweizer ein Angebot, indem er mit der Hand in eine an seinem Gürtel hängende Tasche greift, um das Werbegeld vorzuweisen. Zu dieser Gruppe, deren Personen je nach Stand und Wesensart variiert und vortrefflich charakterisiert sind, hat der Künstler nun aber einen allegorischen Zusatz gegeben: hinter dem Manne, der angeworben werden soll, steht ein Gerippe als Memento mori, ihm gegenüber sitzt am anderen Ende des Tisches ein Narr, dessen Gesicht, mit der Kappe auf dem Kopf, hinter dem Rücken des Werbers zum Vorschein kommt und hell herauslacht. Dadurch bekommt die Darstellung etwas Sententiöses. Dem Betrachter wird etwas zur Anschauung gebracht, was den Personen im Bilde nicht sichtbar ist, und «die Moral von der Geschicht» zu Gemüte geführt: Hat der fremde Werber Glück, so lacht er sich ins Fäustchen; läßt der, auf welchen es abgesehen ist, sich herumkriegen, so lauert der Tod auf seine Beute. Man könnte als Motto zu der Darstellung zwei Verse aus dem Gedicht setzen, das auf der Rückseite von Nikolaus Manuels

5) Das Buch erschien unter diesem Titel in Augsburg bei Heynrich Steyner im Jahre 1532, mit 259 Holzschnitten illustriert, die aber schon lange vor dem Druckjahr vollendet waren.

6) Auch Nikolaus Manuel hat diesen Gedanken auf einer Zeichnung der Fortuna in Basel (M.-K. 89) ähnlich, aber mit krasser verdeutlichenden Akzenten verbildlicht. Auf einem in der Luft schwebenden Faltstuhl sitzt ein nacktes Weib, dessen Leib von oben bis unten mit einem reichen Kettenschmuck bedeckt ist, in der Linken hält sie ein Stundenglas, in der Rechten, als Anspielung auf die Vergänglichkeit irdischen Prunkes, einen Schädel, dem eine kühne Barettfeder aufgesetzt ist, wodurch ein burlesker und tragikomischer Zug – wie es die Schweizer liebten – in die Darstellung gebracht wird; auf ihrem rechten Oberschenkel steht ein Gefäß, aus dem Flammen aufzündeln, was jedenfalls als Symbol der Liebesbrunst aufzufassen ist, entsprechend den Verbildlichungen des *Trionfo d'amore*, wo Amor auf seinem Wagen über einem Gefäß, aus dem Flammen schlagen, erscheint. Alles ist auf einen starken, schneidenden Kontrast zwischen Sinnenlust und Verwesung eingestellt.

Allegorie des Kriegslebens steht: «dazu ich jedem raten wil / er buw uff kriegen nit zu vil». Und so wird auch in anderen Grafschen Werken durch bestimmte Sinnbilder angedeutet, was hinter dem realen Vorgang steht, was das Bild besagen will. Wenn ich vorher von moralisierenden Betrachtungen sprach, so könnte das einem Manne wie Graf gegenüber, der in seiner Lebensführung vom normalen Sittenkodex so stark abwich, vielleicht anfechtbar erscheinen. Aber man darf nicht außer acht lassen, daß auch er an die durch feste christliche Begriffe geprägten Anschauungen gebunden war, daß es damals ein «Jenseits von Gut und Böse» nicht gab, und er ist ja auch ein Illustrator christlicher Gegenstände gewesen. Es stand fest: wer christlichen Geboten gemäß lebte, erwarb sich die ewige Seligkeit, wer dagegen sündigte, ohne Reue und Buße zu tun, verfiel dem Teufel und der Hölle. So wird denn auch auf der Darstellung, von der wir ausgingen, der Landsknecht, auf den der Teufel die Hand gelegt hat, sich angstvoll seiner Verfallenheit bewußt.

Unsere Auffassung, daß an der Tracht dieses Landsknechtes durch das bekleidete und das nackte Bein eine Versinnbildlichung des wechselnden Kriegsglückes gegeben werden soll – was wir durch Heranziehung des Scheibenrisses von Graf und der Kriegsallegorie von Nikolaus Manuel zu begründen suchten –, entspricht also durchaus dem Prozeß des Denkens und der Phantasiebetätigung, der für Graf in Betracht kommt. Sie läßt sich auch noch durch ein weiteres Argument stützen. Diese Eigentümlichkeit der Tracht, die ebenfalls auf einigen anderen Landsknechtdarstellungen Grafs vorkommt, findet sich, soweit ich sehe, niemals dort, wo der Krieger als in seinem eigentlichen Berufe stehend, in einer offiziellen Rolle – etwa als Fahnenträger – vorgeführt wird, oder wo er im Verein mit Kameraden zu seinem Beruf gehörige Handlungen verrichtet. Vielmehr ist sie nur bei Darstellungen angewandt, die einen einzelnen Landsknecht in irgend einer Pose zeigen, so daß nichts dem widerspricht, daß hier dieselbe Versinnbildlichung der Wechselfälle des Glückes in der Laufbahn des Kriegers gemeint ist<sup>7</sup>. Die Nacktheit des einen Fußes oder Beines hat also gewissermaßen eine degradierende Bedeutung, die entweder auf eine schon eingetretene Verlumpung und Heruntergekommenheit hinweist oder aber auf die Möglichkeit, daß eine solche im Fall eines Glücksumschlages eintreten kann.

Unser Problem wird nun aber dadurch kompliziert, daß für dasselbe Motiv auch andere Bedeutungen überliefert sind.

Die Nacktheit des einen Fußes ist Gegenstand einer sprichwörtlichen Redensart, die uns in französischer Fassung bekannt ist: «un pied chaussé et l'autre nu». Diese ist aufgenommen in die von dem französischen Geistlichen und Humanisten Carolus Bovillus (Bouvelles) herausgegebene Sammlung von Sprichwörtern: *Vulgarium proverbiorum libri tres*, 1531 (fol. 149, Nr. 128), die zu jedem Sprichwort eine Erklärung gibt<sup>8</sup>. Diese lautet folgendermaßen: Die Redensart bedeute verschiedenes: einen armen Mann; eine halbe Sache; zumeist aber schnelle Handlung, wobei der Eilfertige sich nicht einmal die Zeit nehme, den anderen Schuh auch anzuziehen. Etwa so wie Semiramis, als sie, in ihrer Toilette begriffen, die Nachricht vom Aufstand in Babylon erhielt, sofort mit aufgelösten Haaren und halb angekleidet in den Kampf eilte und die Empörer zum Gehorsam zwang. Noch eiliger freilich habe es Nero gehabt, als er nur mit einem Schuh vor seinen Verfolgern flüchtete. Kurz, der Sinn in der Redensart ist: aus Eile nur halb bekleidet oder beschuht.

<sup>7</sup>) Als Beispiel nenne ich die Zeichnungen Gr. 7 und 10 und den Kupferstich Gr. 120.

<sup>8</sup>) Da das Buch laut Umfrage in keiner schweizerischen Bibliothek vorhanden ist (in der zweiten, nach dem Tode des Verfassers veranstalteten Auflage von 1557, welche die Basler Universitätsbibliothek besitzt, ist dieses Sprichwort fortgelassen), hatte Herr Prof. K. Voßler die Güte, den Text auf der Münchner Staatsbibliothek für mich einzusehen. Er befürchtete, die Zensur könnte seinen Bericht, wenn er ihn im lateinischen Original wiedergäbe, nicht durchlassen und hat mir daher eine Übersetzung zugehen lassen, die ich oben zitiere.

Im Gebrauch begegnen wir dieser sprichwörtlichen Redensart bei Rabelais im Pantagruel, Buch 2, Kap. 13, wo sie auf eine Bauersfrau, die Eier zu Markte trägt, angewendet wird<sup>9</sup>. Leider läßt sich aus dem Zusammenhang aber nicht entnehmen, welcher Sinn ihr hier untergelegt ist. Daß die Redensart einen größeren Verbreitungskreis gehabt haben muß, geht daraus hervor, daß sie auch im Spanischen bekannt war, und zwar in der Fassung: «*El hijo del hidalgo, un pie calzado, y otro descalzo*» (der Sohn des Hidalgo, ein Fuß beschuht, der andere ohne Schuh)<sup>10</sup>. Über eine Anwendung in der spanischen Literatur habe ich jedoch nichts in Erfahrung bringen können.

Wohl aber läßt sich der Nachweis führen, daß Pieter Bruegel d. Ä. von dem Sprichwort Kenntnis gehabt haben muß. Das Motiv: «ein Fuß beschuht, der andere nackt» begegnet uns zur Kennzeichnung einer eiligen Handlung innerhalb der Darstellungsfolge der zwölf flämischen Sprichwörter, einem 1558 entstandenen Gemälde im Museum Meyer van den Bergh in Antwerpen<sup>11</sup>, auf der die Streitsucht veranschaulichenden Szene, der ein als Inschrift beigelegtes Sprichwort zu Grunde gelegt ist, das in der Übersetzung folgendermaßen lautet:

Streitsüchtig bin ich und von Zorn entbrannt,  
Drum lauf' ich mit dem Kopf gegen die Wand.

Bruegel hat den Inhalt wörtlich übertragen. Der Streitsüchtige und Zornwütige rennt mit dem Kopf gegen eine freistehende Mauer; er ist nur mit einem Hemd bekleidet und trägt nur an einem Fuß einen Schuh, während der andere nackt ist. Das «Mit dem Kopf gegen die Wand Rennen» hat Bruegel auch in das große, später entstandene Sprichwörterbild des Berliner Museums aufgenommen<sup>12</sup>, das sich von der Antwerpener Folge nicht nur dadurch unterscheidet, daß es bedeutend mehr Sprichwortillustrationen enthält, sondern auch dadurch, daß die Szenen fortlaufend einem die einzelnen Teile miteinander verbindenden Schauplatz einverlebt sind, während dort jede für sich von einem Kreisrund umrahmt wird (Abb. 4). Bruegel hat auf diesem Bilde den Streitsüchtigen anders kostümiert und dadurch die für ihn charakteristische Eigenschaft noch stärker herausgestellt. Er trägt über dem Hemd einen Harnisch, auf dem Kopf eine Kappe, in der rechten Hand hält er ein großes Küchen- oder Schlachtmesser; auch hier der eine Fuß nackt, der andere beschuht<sup>13</sup>. Die Darstellung ist also so zu verstehen, daß der Mann in jähzorniger Eile in seiner Behausung aufgesprungen ist, den Harnisch über das Hemd gestülpt, nur einen Schuh angelegt und das Messer ergriffen hat, um so davonzustürmen. Das entspricht ganz der Erklärung des Motivs «un pied chaussé et l'autre nu» bei Bovillus. Wie Semiramis und Nero in der Eile fortgestürzt sind, ohne sich Zeit zu lassen, den zweiten Schuh anzulegen, so hier der jähzornige Bauernlümmel.

In den Niederlanden und in Bruegels Werkstatt muß aber auch die andere von Bovillus erwähnte Bedeutung des Sprichwortes bekannt gewesen sein: daß dadurch ein armer Mann gekennzeichnet werde. Das geht hervor aus einem Kupferstich von C. Galle, der die Inschrift trägt: *Petrus Bruegel invent. und auf dem drei Trionfi im Anschluß an das Epos des Petrarca dargestellt*

<sup>9</sup>) Oeuvres de Fr. Rabelais, Edition critique publiée par Abel Lefranc, 1922, T. IV, p. 158.

<sup>10</sup>) Hernan Nuñez, Refranas o Proverbios, 1804, Bd. 2. Diese Veröffentlichung ist ein Nachdruck der Originalausgabe von 1555. Ich verdanke den Hinweis der Freundlichkeit des Herrn Prof. Singer in Bern.

<sup>11</sup>) Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Bd. XIV, Taf. VIII. W. Fraenger, Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort, S. 139. Fraenger hat nichts von dem bei Bovillus erwähnten Sprichwort gewußt. – Daß in Deutschland die Bekleidung mit nur einem Schuh als Anzeichen einer schnellen Handlung bekannt war, dafür vgl. Jacob Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer I<sup>4</sup>, S. 136.

<sup>12</sup>) Friedländer, a. a. O. T. XI.

<sup>13</sup>) Fraenger, a. a. O. S. 146, hat bemerkt, daß dabei noch die niederländische Redensart: «Jemand in het harnas jagen» in Betracht zu ziehen ist.

sind: die Triumphe der Zeit, des Todes und des Ruhmes<sup>14</sup>. Hauptgegenstand ist der Triumph der Zeit, der in der Mitte steht und den breitesten Raum in Anspruch nimmt. Der Zeitgott Saturn (unter dessen Sternbild die Elenden, Unglücklichen und Melancholiker geboren werden), seit dem Mittelalter in bettelhaftem Aufzug dargestellt, steht auf seinem Wagen in einem schäbigen, kurzen Rock mit kurzen Ärmeln, ein Fuß beschuht, der andere nackt; in der Linken hält er das Zeit-symbol, die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, in der Rechten das Kind, das er der antiken Sage entsprechend im Begriff ist zu verschlingen. Die einseitige Beschuhung dient also hier mit zur Charakterisierung von bettelhafter Tracht und Armut.

In demselben Sinne hat Hieronymus Bosch das Motiv verwandt auf der «Kreuztragung» der Wiener Galerie, wo wir es bei dem bösen Schächer auftreten sehen, dessen zerfetzte und bettelhafte Kleidung dadurch ergänzt wird. Es ist ja eine bekannte mittelalterliche Gewohnheit gewesen, die Schlechten und Sünder ebenso durch eine solche Art der Bekleidung wie durch eine häßliche und entstellte Physiognomie zu degradieren. Dasselbe läßt sich dem großen Stich der «Kreuzigung» von Lucas van Leyden (B. 74) entnehmen. Hier ist, entsprechend dem Bericht im Johannes-Evangelium, im Mittelgrunde ein Soldat aufgestellt, der die Aufgabe hat, den drei Gekreuzigten die Beine zu zerschlagen, was daraus ersichtlich wird, daß er in der linken Hand eine Keule hält. Durch die lumpige Bekleidung, zerfetzte Hose, ein Fuß beschuht, der andere nackt, wird wieder die böse und feindselige Haltung dieses Mannes Christus gegenüber gekennzeichnet. Und das wird noch auffälliger durch die neben ihm stehende Kontrastfigur: es ist der Christus Hilfreiche, der die Stange mit dem Schwamm in der Hand hält, um den Gekreuzigten zu tränken, eine Gesinnung, die schon durch seine äußere Erscheinung – im Gegensatz zu dem verlotterten Scherzen – veranschaulicht wird: der gesetzte Mann im normalen ordentlichen Bürgerkleid. Es gibt aber auch einen Stich von Lucas van Leyden, eine Darstellung von genrehaftem Charakter: ein armer Bettler, der zwei Pilger um ein Almosen angeht (B. 143), wo der Arme, in zerfetztem Kleid, Betteltasche und Flasche umgehängt, den einen Fuß nackt, den anderen beschuht hat (Abb. 5).

Wie wir sahen, ist demnach in den beiden von Bovillus erwähnten Bedeutungen: Zeichen einer eiligen Handlung und Zeichen von Armut und Verschlamptheit, das Sprichwort in bildlichen Darstellungen verwertet worden, die ungefähr derselben Zeit angehören, in der seine Sammlung veröffentlicht wurde und in der Rabelais sich der Redensart bediente. Das Motiv als solches, die Bekleidung mit nur einem Schuh, läßt sich aber viel weiter zurückverfolgen.

Es sind uns aus der Antike Fälle bekannt, die für Brauch und Gewohnheit zeugen, den einen Fuß beschuht, den anderen nackt zu tragen. Von verschiedenen Volksstämmen des Altertums, den Ätolern<sup>15</sup>, den Platäern<sup>16</sup>, den Hernikern<sup>17</sup>, wird das berichtet, von den beiden letzteren mit der Angabe, daß sie mit einem beschuhten, einem nackten Fuß in den Kampf gezogen seien. Euripides und Thukydides haben dafür eine rationalistische Erklärung gegeben. Euripides sagt: die Ätoler hätten diesen Brauch gehabt, um sich im Knie leicht bewegen (also schneller laufen) zu können. Thukydides meint von den Platäern: sie hätten bei ihrem Ausfall nur am linken Fuß einen Schuh getragen, um einen festen Halt im Kot zu haben. Die Begründungen für den Brauch – als ob die Beschuhung nur eines Fußes mehr Bequemlichkeit und Raschheit zum Laufen biete – erscheinen wenig einleuchtend, denn es ist für uns schwer einzusehen, weshalb man auf diese Weise

<sup>14)</sup> Bastelaer, *Les Estampes de P. Bruegel*, N. 204. Nach Bastelaer ginge die Erfindung der Darstellung auf Pieter Bruegel den Jüngeren zurück. Für die Illustration der Trionfi des Petrarca vgl. Weisbach, *Petrarca und die bildende Kunst*, *Repositorium für Kunsthistorische Wissenschaft* XXVI, 1903, S. 265ff. *Trionfi*, 1919, S. 85.

<sup>15)</sup> Euripides, *Meleager*, fr. 534.

<sup>16)</sup> Thukydides III, 22, 2.

<sup>17)</sup> Vergil, *Aen.* VII, 689.

besser laufen sollte. Einige moderne Forscher wollen dahinter einen magischen Ritus sehen, an dessen Stelle, als man nichts mehr davon wußte, die rationalistische Erklärung getreten sei<sup>18</sup>.

Es gibt nun aber auch eine antike Gottheit, von der bildliche Darstellungen mit einem beschuhten und einem nackten Fuß vorkommen, was von allen jenen Forschern nicht erwähnt worden ist: es ist der gallische Merkur, der auf einer Anzahl von Bronzestatuetten, die das Museum von Saint-Germain besitzt, in dieser Weise verbildlicht worden ist<sup>19</sup>. Man hat das Motiv unter Berufung auf den von den Ätolern überlieferten Brauch so gedeutet: daß dadurch die Schnelligkeit des Gottes gekennzeichnet werden solle. Erscheint das nicht aber höchst unwahrscheinlich? Und sollte nicht vielmehr hier ein rituelles oder magisches Merkmal in Frage kommen?

Endlich stehen wir noch vor der Tatsache, daß in der romanischen Zeit auf mehreren französischen und spanischen Reliefs aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts eine Kleidung, bei der ein Fuß nackt, der andere beschuht ist, angewandt worden ist. Es handelt sich vor allem um das berühmte und rätselhafte Relief der beiden Frauen um Musée des Augustins in Toulouse: die eine einen auf ihrem Schoße stehenden Löwen, die andere in gleicher Weise einen Widder tragend<sup>20</sup> (Abb. 6). Ebenso rätselhaft wie die Darstellung ist die eingemeißelte Inschrift:

SIGNUM LEONIS  
SIGNUM ARIETIS  
HOC FUIT FACTUM  
TEMPORE JULIJ CESARIS

Auf die Inschrift sich stützend, hat man die Gestalten als Tierkreisbilder des Löwen und des Widders deuten wollen. Dagegen aber lassen sich zwei gewichtige Argumente, um von anderen zu schweigen, anführen. Erstens wären dann zwei Zeichen, die im Tierkreis gar nicht aufeinander folgen, zusammengestellt. Zweitens gibt es für eine derartige Wiedergabe von Tierkreiszeichen überhaupt keine ikonographische Analogie. Und das ist um so schwerwiegender, als zu gleicher Zeit die Bilder des Tierkreises in die monumentale Skulptur eingeführt wurden und weiteste Verbreitung fanden. Diese Argumente sind so zwingend, daß sie Zweifel darüber aufkommen lassen, ob Bild und Inschrift zu gleicher Zeit hergestellt wurden. Solange nicht mit einwandfreien Grün-

<sup>18</sup>) J. G. Frazer vor allem, der das ganze Material der Antike, wo vom unbeschuhten und nackten Fuß die Rede ist, am ausführlichsten zusammengestellt hat, gibt eine von Zauber- und Opferbräuchen ausgehende Deutung. Vgl. *The Golden Bough, Taboo*, S. 311ff.: «an old custom, a form of consecration or devotion, observed by men in any great hazard or grave emergency». Er bringt den Brauch, einen Fuß nackt, den anderen beschuht zu tragen, in Verbindung mit der magischen Kraft, die dem Knoten des Bandes, mit dem der Schuh gebunden wird, verhaftet ist. Die darin liegende Absicht sei: zu binden und zu lösen, und zwar die Person selbst vom magischen Zwang zu lösen, diesen aber auf den Gegner zu übertragen oder jedenfalls auf das Magische des Gegners; kurzum den Feind durch einen Zauber zu binden, während man selbst frei ausgeht. Andere Forscher bringen das Motiv damit in Zusammenhang, daß einem Glauben entsprechend durch die Berührung des einen nackten Fußes mit der Mutter Erde dem Kämpfenden eine verstärkte Kraft zuteil würde. Oder aber man beruhigt sich bei der oben angeführten rationalistischen Auslegung antiker Schriftsteller. So z. B. Wilhelm Kroll, *Unum exuta pedem*; *Glotta* XXV, 1936, S. 155. Auch L. Rademacher, *Mythos und Sage bei den Griechen*, 1938, S. 168, schließt sich der rationalistischen Auffassung des Motivs an, meint aber: immerhin scheine eine mythische Vorstellung damit verbunden. Jedenfalls ist es zu einer eindeutigen Erklärung bisher nicht gekommen.

<sup>19</sup>) Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, Tome 3<sup>e</sup>, 2<sup>me</sup> partie, S. 1822. Eine dieser Statuetten, der Merkur von Saint-Révérier, ist abgebildet bei Salomon Reinach, *Le Musée de Saint-Germain, Catalogue illustré du Musée des Antiquités Nationaux II*, S. 168, Fig. 82.

<sup>20</sup>) Einer alten Tradition zufolge stammt das Relief von der Südfront von Saint-Sernin und befand sich in der Nähe der Porte des Comtes. Vgl. Raymond Rey, *La sculpture romane languedocienne*, 1936, S. 31ff. Weitere ausführliche Literaturangabe im Katalog «Chefs-d'œuvre de l'art français» der Pariser Weltausstellung von 1937, S. 427.

den erhärtet worden ist, daß keine andere Möglichkeit besteht, wird man sich einem solchen Zweifel nicht entziehen können<sup>21</sup>.

Mit der Hinnahme einer gleichzeitigen Entstehung von Text und Schrift ist auch eine alte Tradition, die sich an den Inhalt des Reliefs knüpft und ebenfalls für seine Erklärung von heutigen Forschern ausgewertet wurde, nicht in Einklang zu bringen. Nach dieser Tradition läge der Darstellung eine alte Legende zu Grunde, von der noch der Toulosaner Chronist Nicolaus Bertrandi in seinen «*Gesta Tholosanorum*» (1515) Kunde gibt. Die Legende erzählt, daß nach einem angeblichen Bericht des heiligen Hieronymus zur Zeit Julius Cäsars drei Wunder sich ereignet hätten, von denen ich nur das eine anführen will, welches das gegenständliche Material für das Relief geliefert haben soll. Zwei Jungfrauen in Toulouse hätten die eine einen Löwen, die andere ein Lamm geboren, worin eine Voraussage auf das richterliche Walten Christi am Jüngsten Tage zu erkennen sei, der den Verdammten als ein furchtbarer Löwe, den Erwählten als ein gütiges Lamm erscheinen würde. Die Tradition läßt sich zurückverfolgen bis zum Jahre 1388. Ein in diesem Jahr geschriebenes Manuskript der Bibliothek von Toulouse (Nr. 874) beruft sich auf die Legende und bezeichnet das Relief von Saint-Sernin als Darstellung ihres Inhalts. Hätte das geschehen können, wenn das Relief schon die Inschrift «*Signum arietis*» trug? Im Text jenes Manuskriptes heißt es von der Jungfrau, die das Lamm gebar: «*genuit agnum*», worauf sich doch unmöglich die Inschrift beziehen läßt, denn es ist ausgeschlossen, daß man das Christuslamm als *aries* bezeichnet haben sollte. Daraus scheint sich mir zu ergeben, daß jedenfalls bis zum Jahre 1388 das Relief noch nicht die den *aries* nennende Inschrift getragen haben dürfte. Vielmehr wird man es sich, wie auch F. de Mély<sup>22</sup>, der die Quellen ausführlich zusammengestellt hat, vermutet, so zu erklären haben, daß nicht die Legende das Primäre war, sondern daß diese sich im Anschluß an die Figuren bildete, die ihrem Sinne nach nicht mehr verstanden wurden. Es ist ja auch von anderen Stellen bekannt, daß ein Bildwerk Ausgangspunkt für eine Erzählung oder Legende wurde. In diesem Fall hätte man sich vorzustellen, daß der auf dem Bilde dargestellte Schafbock als das «Lamm» aufgefaßt wurde, was jedenfalls mehr Wahrscheinlichkeit besitzt, als daß eine Verkettung von Legende und Relief stattgefunden haben sollte, wenn dieses schon mit der das Wort «*aries*» enthaltenden Inschrift versehen gewesen wäre.

Dagegen muß für eine spätere, völlig verschiedene und höchst merkwürdige Erklärung des Reliefs, die sich in einer Druckschrift des 16. Jahrhunderts findet, das Vorhandensein der Inschrift vorausgesetzt werden. Nun geht es nicht mehr um eine kirchliche Legende, sondern um ein profanes Geschehnis. Noguierin seiner 1556 erschienenen *Histoire Tolosane* (S. 52) erzählt nämlich: Das Relief mit den beiden Frauen hätte ein Prätor Marcus Forteius herstellen lassen, der an verschiedenen Stellen Statuen zu Ehren Cäsars (gemeint ist Augustus) errichtete. Es sei zur Zeit dieses Kaisers und daher mehrere hundert Jahre vor dem Bau der Kirche angefertigt und veranschauliche die Geburt des Kaisers unter dem Zeichen des Löwen, der an Mut alle Tiere übertrifft, und seine Siege unter dem Zeichen des Widder, der im Triumph den Lauf des Jahres eröffnet. Hier ist zum erstenmal der Widder als solcher bezeichnet und den beiden Figuren die Bedeutung von Sternbildern gegeben. Renaissancegeist ist es, der sich in dieser Erfindung kundgibt. Nicht allein daß das Relief als antiker Gegenstand gedeutet wird, es muß auch «zur Zeit Cäsars», wie die Inschrift besagt, entstanden sein. Toulouse will sich rühmen können, ein Werk der gefeierten Antike

<sup>21</sup>) Man hat auch schon auf eine epigraphische Anomalie hingewiesen: daß vor dem Wort *TEMPORE* ein Buchstabe *T* steht, der nicht erklärt werden kann.

<sup>22</sup>) *Les deux «Vierges» de Toulouse et leur légende*, *Gazette des Beaux-arts* 1922, II.

zu besitzen. Und die beiden durch die Inschrift beglaubigten Sternzeichen werden im astrologischen Sinn mit Schicksal und Lebenslauf des Kaisers verkettet<sup>23</sup>.

Da aus diesem Sachverhalt, wie mir scheint, sich ergibt, daß vor dem Jahre 1388 die Inschrift nicht auf dem Relief gestanden haben kann, so brauchen wir uns für dessen Deutung weder an den Text der Inschrift noch an die literarischen Traditionen gebunden zu halten und dürfen uns auf das beschränken, was wir dem Charakter der Darstellung und der Analogie mit anderen Gestaltungen der Zeit zu entnehmen vermögen.

Daß eine Frau einen Löwen auf den Knien trägt, ist in der romanischen Ikonographie etwas Außergewöhnliches. Halten wir Umschau nach dem Vorbild, so werden wir auf ein weitverbreitetes antikes Motiv geführt: die Göttin Kybele mit dem Löwen auf den Knien. Darstellungen dieser Art haben sich auch in Gallien erhalten<sup>24</sup>; an ein solches Idol wird sich vermutlich der Bildhauer angeschlossen haben. Daß in der romanischen Skulptur der Löwe häufig als Sinnbild des Bösen eingesetzt wurde, ist so bekannt, daß ich hier nicht näher darauf einzugehen brauche<sup>25</sup>. Die Möglichkeit einer gleichartigen Verwendung des Widder zur Kennzeichnung des bösen Prinzips läßt sich nur auf einem Umweg erschließen. Auf antiken Denkmälern erscheint der Widder in Verbindung mit mehreren Gottheiten: Venus, Amor, Dionysos, Hermes. Bekannt ist die auf dem Bock reitende Aphrodite, die seit der klassischen griechischen Zeit verbreitet war, und zwar reitet sie bald auf einem Ziegenbock, bald auf einem Schafbock<sup>26</sup>. Ist der Ziegenbock im Altertum zur Kennzeichnung der Unkeuschheit und Geilheit verwandt worden, so gilt das Gleiche, wenn auch in geringerem Maße, vom Schafbock. In der mittelalterlichen Kunst ist seit dem 13. Jahrhundert die Luxuria mit dem Ziegenbock in diesem Sinne zusammengestellt worden. Als nackte Frau auf dem Bock reitend zeigt sie ein Kapitellrelief an einem Pfeiler in der Vorhalle des Magdeburger Doms aus dem 13. Jahrhundert. Derselbe Typus findet sich im 14. Jahrhundert auf einem Relief an der Außenseite des Querschiffes der Kathedrale von Auxerre<sup>27</sup>. Daß ihm die antike Venus auf dem Bock als Vorbild gedient hat, dürfte kaum fraglich sein. Das Relief in Auxerre hat sich zweifellos an ein bestimmtes antikes Bildwerk angeschlossen, denn hier greift die Frau mit einer Hand an das Horn des Bockes, eine Geste, die schon auf antiken Denkmälern vorkommt<sup>28</sup>. Und daß ein Sinnzusammenhang zwischen Luxuria und Bock im 13. Jahrhundert einer allgemeinen Vorstellung entsprach, geht auch daraus hervor, daß an der Vorhalle des Freiburger Münsters die dem Verführer gegenübergestellte Personifikation der Sinnenlust als nackte weibliche Ge-

<sup>23</sup>) Ob hier die Verknüpfung von Augustus mit dem Widder damit zusammenhängt, daß bekanntlich der Steinbock das heilbringende Zeichen des Kaisers war, und ob eine Verwechslung der beiden Sternbilder vorliegt, entzieht sich unserer Beurteilung. Es sei aber noch erwähnt, daß, wie Sébillot (*Le folk-lore de France*, 1907, S. 102) bemerkt, der Name Cäsars fast mit allen antiken Monumenten in ganz Frankreich verbunden wurde. «César est, à l'heure actuelle, le constructeur par excellence des monuments réputés antiques.»

<sup>24</sup>) Vgl. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Nr. 49, 15 und 17; 51; 244.

<sup>25</sup>) Wie ambivalent die Sinngebung des Löwen war, geht daraus hervor, daß er sowohl auf Christus wie auf den Teufel bezogen werden kann. Vgl. Ad. Goldschmidt, *Der Albani-Psalter*, S. 65. R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik*, S. 118.

<sup>26</sup>) Vgl. zum Folgenden: Stephani, *Compte rendu*, 1869, S. 55ff. Böhm, *Jahrb. des Deutsch. Archäol. Instituts*, 1889, S. 211. Furtwängler, *Sitz.-Ber. der Bayr. Akademie der Wiss.*, S. 590ff. Bethe, *Jahrb. des Inst., Archäol. Anzeiger*, 1890, S. 28, zeigt, daß schon in griechischer Zeit der Widder als Reittier der Aphrodite gleichbedeutend mit dem Ziegenbock verwendet wurde.

<sup>27</sup>) Die Magdeburger Luxuria ist abgebildet bei Otte, *Handbuch der christlichen Kunstarcheologie* II, S. 285, die in Auxerre bei Aubert, *La Bourgogne, La Sculpture* II, Pl. 69.

<sup>28</sup>) Bethe, a. a. O.

stalt, der ein Bocksfell um den Leib gelegt ist, auftritt<sup>29</sup>. Es gab in der Antike aber auch einen Bildtypus, bei dem Venus den Bock im Arm hält<sup>30</sup>, der also jener Kybele mit dem Löwen im Schoß, an den die Frau mit dem Löwen auf dem Toulousaner Relief sich anschloß, nahesteht. Ob die Kombination von Frau und Widder auf demselben Relief der Antike entnommen ist, ob der Schafbock hier als Attribut der Unkeuschheit dient, dafür gibt es keine weiteren Anhaltspunkte. Daß die formale Anlage der Kombination aber nach Analogie der «Frau mit dem Löwen» – und demnach des Kybele-Typus – durchgeführt wurde, dürfte ohne weiteres einleuchten... Mit dem Wesen des Bockes verbindet sich aber ganz natürlicherweise noch eine andere Vorstellung, die auf der Kraft seiner Hörner und dem aus dieser hervorgehenden Zerstörungsdrang begründet ist, und sie bezieht sich auf jede Art von Bock, den Schafbock sowohl wie den Ziegenbock<sup>31</sup>. Wir wollen damit nur andeuten, daß Wesen und Vorstellung des Schafbockes auch zuließ, ihn als Sinnbild von schädigender und verderblicher Bedeutung zu verwenden... Die etwas weitläufige Erörterung war nicht zu umgehen, um unsere Annahme zu stützen, daß es für die beiden Frauen auf dem Relief in Toulouse keine andere Erklärungsmöglichkeit gibt, als daß sie dem Bereich der Sünde und Hölle angehören. Und das läßt sich auch noch durch weitere Argumente begründen.

Daß die Frauen mit dem für die Zeit höchst auffallenden Merkmal des beschuhten und nackten Fußes ausgestattet sind, haben Erklärer des Toulousaner Reliefs davon herleiten wollen, daß ein Bildwerk des gallischen Merkur, der, wie schon erwähnt, manchmal in dieser Bekleidungsart auftritt, als Vorbild gedient habe. Aber die Annahme dünkt mich wenig überzeugend, und man darf wohl fragen, weshalb der Verfertiger des Reliefs auf einen gallischen Merkur verfallen sein sollte, um ihm das eine und gerade dieses Motiv zu entlehnen und auf sein Frauenbild zu übertragen. Dazu kommt, daß der Schuh der beiden Frauen keine antike, sondern eine auf die Entstehungszeit des Reliefs weisende Form trägt. Ferner gibt zu denken, daß durch die Art der Bekleidung, durch die Nacktheit des einen Fußes und anschließenden Unterschenkels, die durch das abflatternde Gewandstück noch besonders auffallend gemacht wird – während der andere Fuß mit einem modischen Schuh bekleidet ist – im Sinne christlicher Anschauung der damaligen Zeit zweifellos etwas Unzüchtiges und Anstößiges zum Ausdruck gebracht werden soll. Und als ein weiteres Merkmal des Verwerflichen ist der nackte Fuß auf den Kopf eines Monstrums gestellt<sup>32</sup>. All das schließt es auch aus, das Relief auf die beiden Jungfrauen von Toulouse zu beziehen, die nach der Legende die auf das Kommen Christi deutenden Tiere geboren haben.

<sup>29</sup>) Über Verwendung des Bockes als Zeichen der Luxuria vgl. auch F. X. Kraus, a. a. O. II, I, S. 394. Baronne Brincard, *Les Chapiteaux historiés de l'église de Cunault*; *Bulletin Monumental*, 1930, S. 132–136. Daß der Bock aber auch ganz allgemein als Sinnbild des Bösen und Schlechtern verwendet wurde, geht daraus hervor, daß auf einem Glasfenster der Marburger Elisabethkirche die Synagoge als Attribut einen Bockskopf in der Hand hält. Vgl. Pl. Hamann, «The girl and the ram». *Burlington Magazine LX*, 1932, S. 92.

<sup>30</sup>) Salomon Reinach, *Répertoire de Reliefs II*, S. 522.

<sup>31</sup>) Diese Vorstellung bestand schon im Altertum und fand bei den Römern auch darin einen bildlichen Ausdruck, daß sie ihre mauerbrechende Belagerungsmaschine mit dem Widderkopf versahen (vgl. Stephani, a. a. O. S. 21). Daraus erklärt sich jedenfalls auch, wenn in der Apokalypse (Kap. 13, 11) von dem der Erde entsteigenden Monstrum, das zusammen mit dem dem Meere entsteigenden Monstrum den Kampf gegen die Guten aufnimmt, gesagt wird: es hätte Hörner wie ein Schafbock und eine Stimme wie ein Drache. In der Pariser Handschrift der Beatus-Apokalypse von Saint-Sever ist das Tier mit zwei gewundenen Hörnern und mit Löwentatzen dargestellt; W. Neuß, *Die Apokalypse des heiligen Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration*, S. 188, Abb. 223. – Luther hat in seiner Übersetzung von dem Tier gesagt, es hätte «zwei Hörner gleich wie das Lamm». Das erweckt die Vorstellung, als ob die teuflische Bestie sich täuschungshalber als Agnus Dei verkleidet hätte, was aber gewiß nicht zutrifft. Dem Sinne nach übersetzt man am besten: «gleich wie ein Schafbock» (mit Neuß), denn das Wort *agnus* (*ἀρνεῖον*) hat hier offenbar diese Bedeutung. Jedenfalls wurde es so von den alten Erklärern aufgefaßt und das Tier dementsprechend verbildlicht.

<sup>32</sup>) Um uns über die Sinnbedeutung eines Attributes, wie es der Kopf des Monstrums ist, wenn man ihm nicht bloß eine dekorative Funktion beimesse will, klar zu werden, müssen wir ein wenig weiter ausholen. Wenn monströse Wesen

Wohl aber gibt es gleichzeitig andere Bildwerke, die an Frauengestalten das Motiv des nackten und beschuhten Fußes zeigen und sich zweifellos als eine Repräsentation des Sündhaften und Höllischen ausweisen. Ein solches Bildwerk finden wir an der mit reichem Skulpturenschmuck ausgestatteten Porte Miègville derselben Kirche Saint-Sernin, an der sich einst das Relief der Frauen mit Löwe und Widder befand; es ist das rechte von den beiden Reliefs an den Konsolen, die dem Türsturz als Stützen dienen: zwei Frauen mit widerlich aufgedunsenem Gesicht sitzen antithetisch einander zugewendet mit gekreuzten Beinen, während sie, die eine mit ihrem linken, die andere mit dem rechten Arm, einen Löwen umgreifen, der, seinen Leib von hinten vorstreckend, den Kopf auf den Schoß der Frau legt<sup>33</sup> (Abb. 7). Der Versinnbildlichung des Bösen auf dieser Seite entspricht auf dem gegenüberliegenden Konsolrelief die Darstellung des auf einem Monstrum sitzenden und die Mandola spielenden König David, die als Rettungssymbol aufzufassen ist.

Eine Frau mit einem Löwen, der die gleiche Sinnbedeutung beizulegen ist, ebenfalls mit einem nackten und einem beschuhten Fuß, treffen wir nun auch in Spanien an dem reichen Skulpturenschmuck der Puerta de las Platerías der Kathedrale von Santiago de Compostela. Es ist ein am rechten Pfosten des rechten Portals unter der das Tympanon stützenden Konsole angebrachtes Relief, das zu den Werken gehört, die, wie häufig nachgewiesen, eine nahe Verwandtschaft mit dem Toulousaner Stil bekunden<sup>34</sup>. Hier sitzt die Frau auf einem tierischen Monstrum mit gekreuzten Beinen und trägt einen Löwen im Arm; sie ist, wie die beiden Frauen mit Löwe und Widder in Toulouse, durch eine unzüchtige Kleidung charakterisiert, was sich darin ausspricht, daß eine Öffnung des Gewandes um die rechte Brust herum diese entblößt erscheinen läßt, die Beine fast gänzlich unbedeckt sind. Auch das Kopfhaar, das in wilden Strähnen herabfällt, deutet auf ein dämonisches Wesen. Unterhalb dieses Reliefs befindet sich ein anderes, kleineres Relief, das offenbar auch eine dämonische Gestalt darstellt<sup>35</sup>: eine sitzende Frau, die einen Hahn zwischen den Beinen hält – man darf wohl sagen, in recht obszöner Weise –, auch sie mit einem nackten und einem beschuhten Fuß. Da der Hahn ein Symbol der Unkeuschheit ist, läßt das darauf schließen, oder Bestien unter den Füßen von Persönlichkeiten, die einen Heiligen- oder Tugendwert repräsentieren, angebracht sind, so ist das im allgemeinen ein Sinnbild dafür, daß man sich die betreffende Persönlichkeit als Erretter vom Bösen oder als Überwinder des Bösen vorzustellen hat; es ist gewissermaßen ein Triumphsymbol. In diese Kategorie gehört es auch, wenn Christus auf Aspis und Basilisk, auf Löwe und Drache stehend wiedergegeben ist. Es gibt ferner aber Fälle, wo einer heiligen Gestalt ein Attribut, das mit ihrem Wesen oder ihrer Legende verhaftet ist und ihr zugehört, unter die Füße geschoben ist. Daß die beiden bedeutungsverschiedenen Sinnbilder an ein und derselben Figur vorkommen können, dafür will ich nur ein Beispiel in Santiago de Compostela anführen, aus dem sich zugleich ersehen läßt, welche Überlegung bei der Wahl von Attributen angestellt wurde. In der oberen Figurenreihe an der Front der Puerta de las Platerías findet man als eine Hauptgestalt im Zentrum zwischen den beiden Archivolten, unmittelbar neben Christus, den Ortsheiligen Jacobus (Georges Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane en Espagne*, T. CXI), mit dem rechten Fuß auf einer Muschel, mit dem linken auf dem Kopf eines Monstrums (als *pars pro toto*) stehend; das erstere Attribut kennzeichnet ihn in seiner Eigenschaft als Patron der Pilger, das letztere als Überwinder des Bösen und Erretter aus Not. Wesen, die dem Bereich der Sünde, des Teufels und der Hölle angehören, können natürlich nur mit Attributen, die sich auf ihresgleichen beziehen, ausgestattet werden. Der Kopf des Monstrums unter dem nackten Fuß der Frauen wäre also eine Ergänzung zu den Attributen, die sie in ihrem Schoße tragen und die wir als Sinnbilder sündhafter Eigenschaften deuteten.

<sup>33)</sup> Kingsley Porter, *Romanesque Art of the Pilgrimage road*, T. 314. Die Frauen werden in den Beschreibungen des Tores gewöhnlich als Löwenreiterinnen bezeichnet nach Analogie der beiden Löwenreiterinnen auf dem Relief, das sich an der Fassade unter der stehenden Figur des heiligen Jacobus befindet. Auch diese Löwenreiterinnen sind Repräsentanten der Sünde und Hölle, ebenso wie auf dem entsprechenden Relief der anderen Seite unterhalb des Petrus der die Höllenstrafe erleidende Sünder Simon Magus. Der Typus einer dämonischen Löwenreiterin findet sich als Freifigur in großen Dimensionen auf dem Dach einer der Chorkapellen der Kathedrale von Santiago de Compostela, über der Kapelle der heiligen Fides; Abb. bei Gaillard, a.a.O. Taf. LXXXVIII. Über das Reiten von menschlichen Wesen auf Tieren und Ungeheuern in symbolischer und dämonologischer Bedeutung vgl. Goldschmidt, a. a. O. S. 56. Ich behandle Darstellungen von Tieren und Monstra und ihre Symbolik in der romanischen Kunst ausführlich in meinem bereits druckfertigen Buche: «Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst».

<sup>34)</sup> Gaillard, T. CVII. Kingsley Porter 684.

<sup>35)</sup> Gaillard, T. CVIII.

welch ein Laster durch die Frau verkörpert werden soll. Es kann demnach nicht zweifelhaft sein, daß die beiden übereinander angebrachten Frauen mit ihren Tierattributen in einem Sinnzusammenhang stehen und dem Bereich der Sünde angehören.

Für die Reliefdarstellung der beiden Frauen mit Löwe und Widderin Toulouse ergibt sich demnach aus der Analogie mit ähnlich gearteten Frauengestalten, die den einen Fuß beschuht, den anderen nackt haben, daß auch sie zur Kategorie der Versinnbildlichungen des bösen Prinzips zu zählen sind.

Nun geistert das Motiv: «ein Fuß beschuht, der andere nackt» aber auch in Volkssage und Aberglaube. Wer sich darüber für das deutsche Kulturgebiet näher unterrichten will, mag zu dem «Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens» greifen, wo er Beispiele findet, die erkennen lassen, wie verschieden die Sinnbedeutung ist, die sich an diese Bekleidungsart knüpft, und die magische Wirkung, die man mit ihr verbunden glaubt<sup>36</sup>. Ob bei den romanischen Reliefs mit Frauengestalten, die dämonische Wesen veranschaulichen, das Motiv des nackten und beschuhten Fußes in irgend einer Beziehung zu Zaubergräben und magischen Vorstellungen steht, entzieht sich meiner Beurteilung. Die Möglichkeit ist gewiß nicht ausgeschlossen, und Herr Prof. Singer ist, wie er mich wissen ließ, auch der Ansicht, daß es sich tatsächlich so verhält.

An unserem Rück- und Überblick hat sich die verschiedenartige Anwendung und der Bedeutungswandel des Motivs in weit voneinander abliegenden Kulturgebieten verschiedener Zeiten offenbart. Es ist ein Beispiel dafür, wie ein und dasselbe Motiv, derselbe Gegenstand oder Begriff die mannigfachsten Bedeutungen annehmen, mit mannigfachen Vorstellungen, gedanklichen Inhalten, sprachlichen Wendungen verknüpft werden kann<sup>37</sup>. So hat es denn auch nichts Auffallendes, wenn Bovillus in seiner Sprichwörtersammlung zu der Redensart «ein Fuß beschuht, der andere nackt» mehrere Sinnerklärungen gibt, die außer Beziehung zueinander stehen. Die eine von ihnen: «eine halbe Sache» ist so allgemein, daß nichts damit anzufangen ist, und gilt als rein dingliches Merkmal für alle Fälle. Die weiteren Erläuterungen für das, was die Redensart kennzeichnen will: «armer Mann» und «eilige Handlung», haben logisch nichts miteinander zu tun. Wir haben aber gezeigt, wie in diesen beiden Bedeutungen das Motiv von der Kunst aufgegriffen und teils zu realistischer Charakterisierung, teils in sinnbildlicher Absicht verwertet worden ist.

Die Anwendung des Motivs bei Urs Graf und die ihr zukommende Bedeutung haben wir aus der geistesgeschichtlichen und gesellschaftlichen Situation, in welcher der Künstler stand, abzuleiten gesucht. Prüfen wir, ob die Bedeutung sich mit dem von Bovillus Vorgebrachten in irgend ein Einvernehmen bringen läßt, so wäre Folgendes dazu zu sagen. Scheidet die Bedeutung der «eiligen Handlung» in unserem Falle ohne weiteres aus, so sehen wir ein Bindeglied zwischen Landsknecht und «armem Mann» darin, daß durch den Wechsel im Kriegsgeschick der Lands-

<sup>36</sup>) Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde. Aberglaube, Bd. VII, Sp. 1309ff. Von den hier genannten Beispielen will ich folgende wörtlich anführen. Ein gespenstischer Schimmelreiter im Walde bei Kusterdingen heißt «Eintöffeler», weil er an einem Fuße barfuß ist, am andern einen Pantoffel trägt... Wer nach österreichischem Glauben am Georgstag vor Sonnenaufgang ungetreut und ungewaschen mit einem Schuh, ohne ein Wort zu sprechen, aufs Feld geht, sieht die Hexen... In Hexenprozessen heißt es häufig, daß eine der versammelten Frauen am rechten Fuß den goldenen Schuh trage... Auch wenn das eine Bein mit einem Strumpf bekleidet, das andere nackt ist, kann Magie und Zauber im Spiele sein. So heißt es in einer Überlieferung: Als der Vogelhannes (ein Bauer, der alle Leute betrog) starb und es zum Begraben kam, saß er oben auf dem Dachfirst seines Hauses, an einem Bein einen Strumpf, das andere nackt, und ließ nach jeder Seite ein Bein baumeln. So sah er seinem Begräbnis zu. Nachher geht er als Spukgeist um, bis er gebannt wird (Grafschaft Glatz: Mitt. d. schles. Ges. f. Volkskunde, 21, 1919, S. 153). Ich verdanke diesen Hinweis der Freundlichkeit des Herrn Prof. F. Ranke in Basel.

<sup>37</sup>) Wer sich vergegenwärtigen will, welche Rolle z. B. ein so simples Ding wie der Schuh im Sprichwortschatz oder in Aberglaube und Sage spielt, mag aus Wanders Deutschem Sprichwörter-Lexikon entnehmen, wie zahlreich die darauf bezüglichen Sprichwörter und wie stark die Bedeutungsverschiebungen sind, ebenso wie das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Einblick gewährt in die vielfachen Variationen von Zweckbestimmung und Kraftverleihung, heilsamen und schädigenden Wirkungen, die sich unter dem Einfluß von Sage, Zaubergräben und Magie an den Schuh gehetet haben.

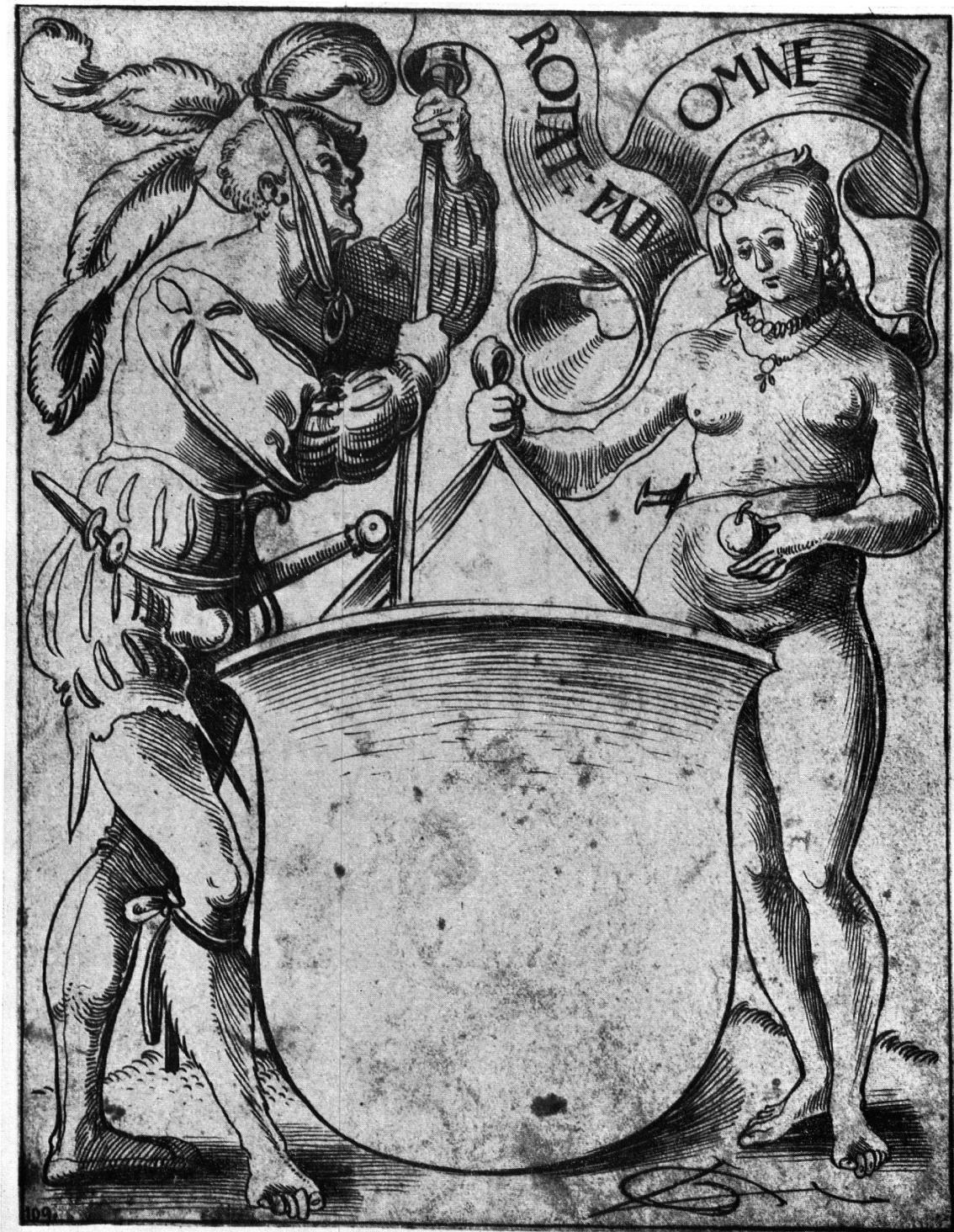
knecht in einen Zustand von Armut, Elend und Bettelhaftigkeit geraten kann, wie es Nikolaus Manuel an seinem Scheibenriß exemplifiziert hat. Ich will auch noch auf eine Zeichnung von Graf (Basel, Gr. 7) hinweisen, welche dieselbe Erklärung zuläßt (Abb. 8). Ein breitbeinig stehender Landsknecht, von verwegenem Aussehen, mit großem herabhängendem, borstigem Schnurrbart, in der rechten gesenkten Hand das Barett, in der linken erhobenen die Lanze; ein zerfetztes Stück Hemd kommt unter dem linken Hosenbein zum Vorschein; beide Oberschenkel sind nackt, der rechte Fuß bloß, der linke beschuht. Mit dem strolchhaften Gesicht steht die verlotterte Kleidung in Einklang und auch eine groteske Anspielung auf die Sinnlichkeit des Dargestellten ist nicht zu erkennen. Die Figur bildet einen offensichtlichen Kontrast zu Grafs Darstellungen schmucker Krieger in adretter Tracht und soll den Landsknecht veranschaulichen, dem das Kriegsglück schon übel mitgespielt hat, der in heruntergekommenem Aufzug der Armut entgegengeht. Wie in dem auf Nikolaus Manuels Scheibenriß niedergeschriebenen Gedicht ausdrücklich gesagt ist, daß der Krieger beim Glückswechsel zum Bettler werden kann, so dürfen wir auf dieser Grafschen Zeichnung das Motiv des nackten und beschuhten Fußes als ein dem verlotterten Aufzug zugehöriges Attribut und als Merkmal von Armut auffassen, also im gleichen Sinne wie bei den von uns angeführten Beispielen der niederländischen Malerei. Als degradierendes Merkmal der Heruntergekommenheit ist das Motiv auch auf der Zeichnung, von der wir ausgingen, dem Landsknecht in den Fängen des Teufels, zu verstehen, ebenso wie das unter dem Barett herabhängende Stück der Zipfelhaube auf Verlotterung schließen läßt, und es ist in Kontrast gestellt zu dem Schnabelschuh am Fuße des Teufels, der auf das putzsüchtige Gehaben des Mannes in seinem Wohlleben anspielt. Ein solches Gewebe von Beziehungen ist, wie wir sahen, Grafs Erfindungsart eigentümlich. Aber es gelingt ihm, das Gedankliche ganz Gestalt werden zu lassen. Das zeigt sich auf unserer Zeichnung auch darin, wie er den Gedanken, daß der Teufel sozusagen den *alter ego* des Landsknechtes vorstellen soll, durch die burlesk tänzerische Haltung des Teufels in der anschaulich wirkungsvollen Verschränkung der beiden Figuren zum Ausdruck gebracht hat. Man kann sich den jeweiligen, dem Sinngehalt entsprechenden Charakterisierungswillen des Künstlers gut vergegenwärtigen, wenn man zum Vergleich mit dieser Zeichnung eine andere heranzieht, auf der ebenfalls der Teufel mit einem Menschen in Beziehung gesetzt ist: «der Einsiedler und der Teufel» (Basel, Gr. 51). In unerschütterlicher Ruhe geht der fromme Mann, dessen Kopf ganz von der Kapuze bedeckt ist, so daß von dem verhüllten Gesicht nur ein Stück Bart hervorlugt, seines Weges, hält in der Rechten den in ein Kruzifix auslaufenden Stab, in der Linken den Rosenkranz, während über den Arm ein topfförmiger Hut zum Einsammeln der Almosen gehängt ist, und hier macht sich der Teufel, der auf der linken Körperseite einen Stelzfuß hat, in schleicherischer Weise von hinten an den Einsiedler, den es erst zu verführen gilt, heran, als wollte er einen humpelnden Krüppel spielen, und legt ihm die Tatzen auf die Schultern. Auch im zeichnerischen Stil zeigt sich eine Anpassung an die verschiedene Sinnbedeutung der beiden Szenen: dort alles weit ausfahrend in der Furia des Bewegungsrhythmus, hier eine mehr zusammengefaßte und gedrungenere Form.

Hat sich für das Motiv, dem diese Untersuchung galt, ergeben, daß keine feste, sich gleichbleibende Bedeutung damit verbunden ist, daß es im Laufe der Geschichte vielmehr in wechselnden Bedeutungen, die teilweise gar nichts miteinander zu tun haben, Anwendung fand, so erfordert es in jedem Falle, wo es vorkommt, eine Erklärung, die aus den besonderen Zeitumständen, unter denen es auftritt, und aus dem Zusammenhange des Sinngehaltes, in dem es steht, erschlossen werden muß. Wenn Urs Graf es mehrfach anwandte, so darf man wohl mit Recht vermuten, daß er ein Publikum hatte, das verstand, was er besagen wollte. Am wahrscheinlichsten dünkt mich, daß zu seiner Zeit auch auf deutschem Sprachgebiet eine Redensart, wie sie in der Sprichwörtersammlung des Bovillus verzeichnet ist, in Umlauf war.



Phot. Kunstmuseum Basel

Abb. 1. URS GRAF. LANDSKNECHT UND TEUFEL  
Basel, Kunstmuseum



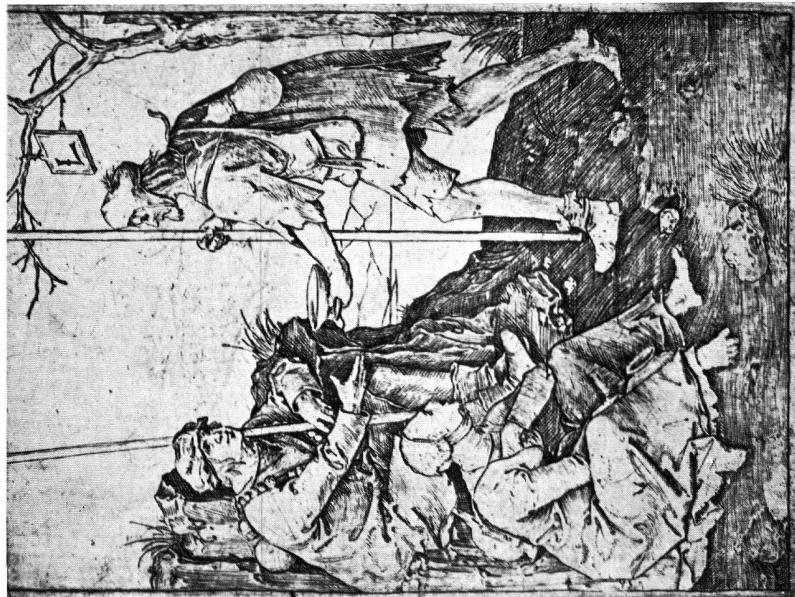
Phot. Kunstmuseum Basel

Abb. 2. URS GRAF. LANDSKNECHT UND DIRNE  
Entwurf für einen Scheibenriss. Basel, Kunstmuseum



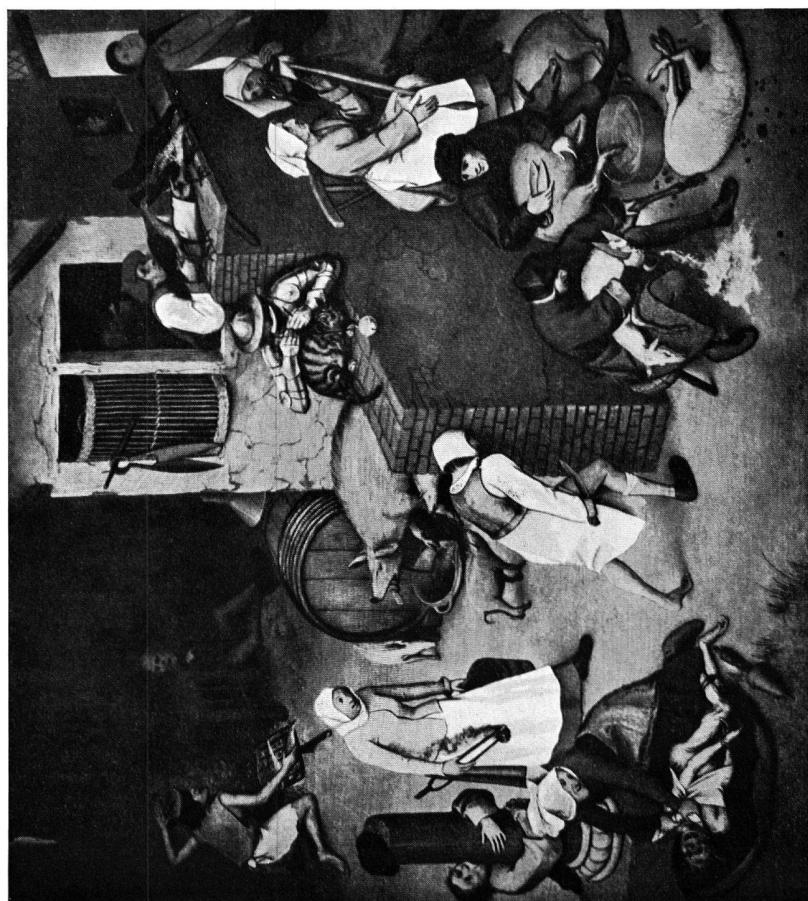
Nach Phot. im Kunstmuseum Basel

Abb. 3. NIKLAUS MANUEL, KRIEGSALLEGORIE  
Berlin, Kupferstichkabinett



Phot. Kunstmuseum Basel

Abb. 5. LUCAS VAN LEYDEN.  
BETTLER UND ZWEI PILGER  
(Bartsch 143)



Nach Phot. im Kunstmuseum Basel

Abb. 4. PIETER BRUEGEL d.Ä. SPRICHWÖRTERRIBILD. AUSSCHNITT.  
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

Abb. 7. KONSOLRELIEF ZWEIER FRAUEN MIT LÖWEN  
Toulouse, Saint-Sernin, Porte Miègeville



Phot. Kunstgesch. Seminar Marburg

Abb. 6. RELIEF ZWEIER FRAUEN  
MIT LÖWE UND WIDDER  
Toulouse, Musée des Augustins



Phot. Kunstmuseum Basel

Abb. 8. URS GRAF, LANDSKNECHT

Basel, Kunstmuseum