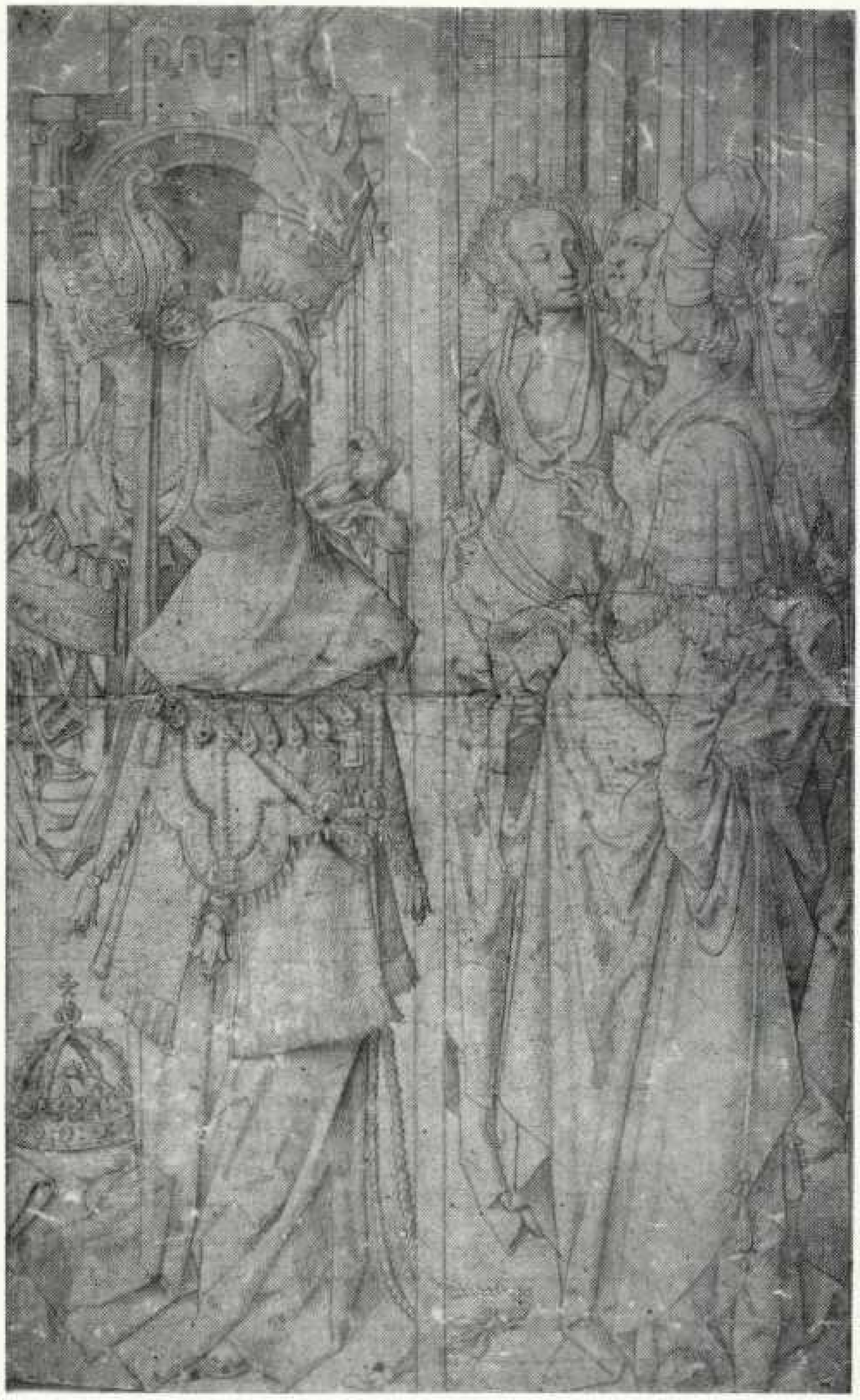
ten treten im Gefolge der Königin von Saba auf, signetartig auch eine Assistenzfigur in der bekannten Rückansicht mit verlorenem Profil — sie hat auch ein Pendant in der Münchner Epiphanie[17] —. Stilgemeinsamkeiten zum Wiener Tüchlein ergeben sich weiters in der Kombination phantastisch-unruhiger Bänder- und Schärpendraperien, bizarrem Kopfputz, mit einem eher altertümlich-spätgotischen Faltenwurf und scharfbrüchigen Faltenknoten, anders ausgedrückt im Fehlen einer italianisant-manierierten Schönlinigkeit im Gewandfluß; dies läßt sich besonders an den Mohrenkönigen einer Genter[18] und der schon erwähnten Münchner Epiphanie[19] ablesen sowie in einer dritten Epiphaniedarstellung im englischen Kunsthandel[20].

Diese Anbetung, von Friedländer nicht erfaßt, zeigt aufs neue jene eleganten, beredt gestikulierenden Hände, die das Erscheinungsbild der Figurengruppen im Wiener Tüchlein akzentuieren. Wichtig in bezug auf das »Sibyllentüchlein« und seine spezifische Formensprache ist das in der Londoner Epiphanie gleichermaßen auftretende Figurenarrangement mit jener Formenprojektion der pittoresk drapierten Gewänder, die mehr als fahrig-expressives Flächenmuster wahrgenommen werden denn als Hülle dreidimensionaler Gestalten. Links hinter dem Mohrenkönig bringt auch das Londoner Bild das beliebte Motiv des »Pseudo-Bles«-Meisters, jene im Gespräch zusammengerückte Dreiergruppe mit einer Rückenfigur in verlorenem Profil.

Wir konnten mit diesen für den Stil des »Pseudo-Bles« sehr charakteristischen Bildern Übereinstimmungen der allgemeinen Stilhaltung nach, der Formensprache im Detail und in einigen sehr typischen Manierismen benennen, um auf eine Verbindung des Wiener Tüchleins mit dieser speziellen Hand in der Antwerpener Manieristengruppe hinzuweisen, auch wenn sich das Tüchlein durch den Charakter seiner Technik und in seinem Format nicht in den Rahmen der kleineren Tafelbilder integrieren läßt. Es mag zu bezweifeln sein, ob das Tüchlein von der gleichen Hand wie die Gruppe der Tafelbilder stammt — dafür müßte die Einheitlichkeit dieser »Pseudo-Bles«-Gruppe noch näher geprüft werden —, das stilistische Idiom des Leinwandbildes steht jedenfalls den Antwerpener Manieristen und im Rahmen dieses Sammelbegriffes jener »Pseudo-Bles«-Gruppe nahe. Zusammenhänge mögen in einer Atelier- oder Werkstattverbindung gegeben gewesen sein, die allerdings nach unserer Kenntnis nicht mehr nachgewiesen werden können und eine hypothetische Größe bleiben müssen. Zur näheren Herkunftsklärung wird die künstlerische Identität des anonymen »Pseudo-Bles«-Meisters noch näher zu erforschen sein. Man begibt sich da allerdings in ein Zuschreibungsdickicht, das wir in diesem Rahmen nicht entwirren können. Eine scharfe Trennung zu holländischen Malschulen ist desgleichen schwierig zu definieren. Generell kann hier nur gesagt werden, daß dort eine andere Stilauffassung herrscht, die nichts mit den Manierismen des Wiener Tüchleins zu tun hat; es fehlt dort vor allem der von Friedländer so genannte »archaische« Charakter der Figuren- und Raumgestaltung.

Die Frage des künstlerischen Umfeldes des »Pseudo-Bles«-Ateliers und damit auch des »Sibyllentüchleins« hat noch einen weiteren Aspekt, der die Nähe dieser »Pseudo-Bles«-Gruppe zum Stilkreis des Jan de Beer betrifft.[21] Dieser Gesichtspunkt reicht in die Diskussion um die stilkritische Einordnung des Wiener Tüchleins insofern hinein, als es eine weitere Fassung davon gibt beziehungsweise gab.[22]

Was die Verwandtschaft zwischen diesen beiden Fassungen des »Ara-Coeli«-Wunders so betont, ist die Tatsache, daß es sich bei dem zweiten Beispiel ebenfalls um ein Tüchlein handelt, das die Figurenkomposition des Wiener Bildes wiederholt. Im Detail finden sich Veränderungen, die in bezug auf das Weglassen der Madonnenerscheinung gravierend sind; weiters agieren die Figuren vor einem anders gestalteten Hintergrund. Diese zweite Fassung der »Ara-Coeli«-Darstellung nach dem Kompositionsmuster des Wiener Tüchleins, ebenfalls auf Leinwand gemalt, im Format aber wesentlich kleiner, wird nach Übereinkunft einschlägiger Kenner dem Jan de Beer zugeschrieben.[23] Wir müssen hinzufügen, daß wir von der Existenz dieses Tüchleins nur über ein Foto Kenntnis haben; Provenienz und heutiger Verbleib sind unbekannt, wir apostrophieren es im folgenden als Silbermann-Tüchlein, da es sich wahrscheinlich in den dreißiger Jahren im Besitz eines Kunsthändlers gleichen Namens befunden hat.



5

Die wesentlichste Differenz zwischen den beiden Tüchlein-Fassungen liegt im Fehlen der himmlischen Erscheinung; der Zeigegestus der Sibylle und die gerichtete Körperhaltung des anbetenden Kaisers gehen ins Leere. Eine weniger sinnentstellende Veränderung liegt im Weglassen des Windspiels, dafür sind in der Silbermann-Fassung die kaiserlichen Regalien — Krone und Szepter auf dem Boden vor Augustus — prägnanter in den Blickpunkt gerückt worden; es fehlt der kaiserliche Doppeladler auf der Fahne des Geharnischten. Die Form der Krone hat Veränderungen erfahren, desgleichen die Gewänder der Damen, bei zwei von ihnen sind die Gewandfarben getauscht worden. Der Hintergrund dieser Fassung ist völlig anders gestaltet. Die Sibyllengruppe ist gleichfalls vor eine Architekturkulisse gestellt worden, die im großen und ganzen die selben Stileigentümlichkeiten aufweist, jedoch wiederum im Detail Veränderungen gegenüber der Wiener Fassung bringt. So beispielsweise seltsam vereinfachte und perspektivisch fehlkonstruierte Baldachinformen mit doppelten Balustersäulen, die Knochen nicht unähnlich sehen; dies neben einer sorgfältig durchgezeichneten Säulenstellung, die in ihrer feinmalerischen Behandlung über die sonstige Architekturdarstellung hinausgeht und auch nicht in der Wiener Fassung ihresgleichen hat. Über der Gruppe der kaiserlichen Begleiter entwickelt sich ein erweiterter Landschaftsraum.

Geht man mit Qualitätskriterien an den Vergleich der beiden Tüchlein, so stellt die Silbermann-Fassung die schwächere Version dar, was die malerische Behandlung betrifft. Die Malerei des Silbermann-Tüchleins wirkt viel flacher, das Licht-Schattenrelief auf den Gewändern erscheint weniger sorgfältig modelliert, Lichtkanten werden graphischer gesetzt. Die Behandlung der Formen auf dem Wiener Tüchlein erscheint dem gegenüber geradezu feinmalerisch. Im Silbermann-Tüchlein ist damit eine Vereinfachung der Stofflichkeitscharakterisierung festzustellen, dies ist bei der Brokatmusterung, der Pelzstola der männlichen Rückenfigur sowie bei der Mauerdarstellung abzulesen, die die Ziegelstruktur nur zum Liniennetz auf der Farbfläche vereinfacht. In gleicher Weise gilt dies für die Gesichtszeichnung und Ausarbeitung der Hände. Mit dem Wegfall eines Teils der Gebäudekulisse hat das Silbermann-Tüchlein auch jenen für die »Pseudo-Bles«-Gruppe so charakteristischen Vertikalisierungsdrang verloren und damit ein entscheidendes Stilkriterium des Wiener Tüchleins.

Gerade weil wir zwischen dem Akademie-Tüchlein und der zweiten, kleineren Fassung des gleichen Sujets keine unmittelbare Verbindung im Sinne einer Vorlage-Kopie-Beziehung sehen, betonen wir diese Differenzen. Daß die Silbermann-Fassung die Sibylle analog zu ihrem Pendant in der Akademie-Version mit jenem prononcierten Zeigegestus wiedergibt, auch den des zu-