Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Berlin

Jahr: 1885

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0006|LOG_0037

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

SECHSTER BAND

II. HEFT

BERLIN 1885

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen:

Berlin:

Königliche Museen XXXIII
Königliche National-Galerie XXXXI
Sammlung des Kunstgewerbe-Museums XXXXII

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Zwei datierte Zeichnungen Martin Schongauers. Von Sidney Colvin . . 69
Mit einem Lichtdruck und einer Hochätzung.

Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen zu Berlin:

Versuche der Bildung weiblicher Typen in der Plastik des Quattrocento. Von W. Bode 75
Mit einer Heliogravüre und einer Hochätzung.

Neues über Bernhard Strigel. Von Robert Vischer 81

Eine Zeichnung von Hans Sebald Beham. Von H. Lücke 98
Mit einem Lichtdruck.

Redakteur: R. DOHME.

HIERZU ALS BEILAGE:

DER KUNSTFREUND

HERAUSGEGEBEN VON

HENRY THODE

ERSCHEINT AM 1. UND 15. JEDEN MONATS. PREIS DES JAHRGANGES MIT ALLEN BEILAGEN 20 MARK

DIE ABONNENTEN DES »JAHRBUCHES DER K. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN« ERHALTEN DEN »KUNSTFREUND« GRATIS, DIE BEILAGEN ZU ERMÄSSIGTEN PREISEN.

ALS BEILAGEN FÜR DIE BISHER ERSCHIENENEN NUMMERN 1—7 DES KUNSTFREUNDES SIND AUSGEGEBEN:

»Simson schlägt die Philister«, Zeichnung von Albrecht Dürer; Heliographie	Einzelpreis 5 Mk.	Ermäfsigter Preis 2 Mk.
»Anna Selbdritt«, Zeichnung von Albrecht Dürer; Farbendruck . .	« 5 «	« 2 «
»Die heilige Familie mit dem Johannesknaben und einem Engel«, Federzeichnung von Raphael; Lichtdruck	« 2 «	« 1 «
»Maria mit dem Kinde«, Federzeichnung von Raphael; Lichtdruck .	« 2 «	« 1 «
»Porträt einer alten Dame« von Rembrandt; Radierung von G. Eilers	« 3 «	« 1½ «
»Der junge Kavalier«, Zeichnung von Ludwig Knaus; Lichtdruck .	« 2 «	« 1 «
»Der Hirtentanz« von Watteau; Radierung von G. Eilers	« 3 «	« 1½ «

DIESES HEFT ENTHÄLT EINE BEILAGE VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG.

FEDERZEICHNUNG VON MARTIN SCHONGAUER

ORIGINAL IM BRITISCHEN MUSEUM

ZWEI DATIERTE ZEICHNUNGEN MARTIN SCHONGAUERS

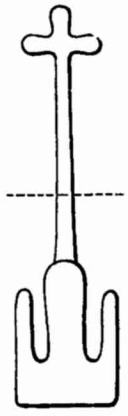
VON SIDNEY COLVIN

Vor einigen Monaten gelangte durch Schenkung eine Zeichnung Martin Schongauers von besonderem Interesse in den Besitz des British Museum. Die Sammlung des verstorbenen Mr. Sharpe, in welcher dieselbe bisher aufbewahrt wurde, stammte hauptsächlich von dem Bankier und Dichter Samuel Rogers und seiner Schwester, zum Teil von deren Freund, dem Maler und Vignettenzeichner Thomas Stothard. Einem dieser Sammler muss das Blatt fast mit Gewissheit im Beginn dieses Jahrhunderts angehört haben; weiter rückwärts lässt sich seine Geschichte nicht verfolgen.

Als ich das Blatt mit dem Zeichen Martin Schongauers und der Jahreszahl 1469 in der Mappe des letzten Besitzers zum ersten Mal sah, machte der ungewöhnliche Charakter sowohl des Gegenstandes als der Ausführung auf mich einen befremdenden Eindruck. Die Darstellung: eine junge Frau, die bei einem Feuer steht, das sie mit dem abgehauenen Flügel eines Vogels anfacht, kommt meines Wissens sonst nirgends in der alten Kunst vor. Und während die Zeichnungen des Meisters und seiner Schule gewöhnlich einen ausgesprochenen Kupferstichcharakter tragen, indem Kontur und Schraffierung gleichmäfsig mit scharfen Federstrichen in schwarzer Tinte ausgeführt sind, ist dies Blatt in einer mehr malerischen Manier gehalten: die Striche sind zarter und in einem warmen Braun anstatt in schwarzer Tinte; die Karnation laviert. Die Freiheit und Frische der Strichführung aber, dazu die Pentimenti, die erkennen lassen, wo der Künstler während der Ausführung seine Absicht änderte (vergl. den linken Fuss, die rechte Schulter und einzelne der Flammen), sind derart, dass sie jeden Gedanken an Nachahmung oder Fälschung ausschliessen. Und obgleich die technische Behandlung nicht die gleiche ist, die uns von Schongauers übrigen Zeichnungen her vertraut ist, so ist doch das Werk in der Gesamtwirkung sowol als in den Einzelheiten des Formen- und Stilgefühls durchaus charakteristisch für ihn. Man beachte die hageren Formen des Körpers und der Büste, die schlanken Finger, die knochigen Gelenke und Knöchel; nicht minder den Kopftypus mit der stark entwickelten Stirne, dem kleinen zugespitzten Mund, und dem sanft gerundeten Kinn, das an vlämische Vorbilder erinnert. Der Gesichtsausdruck ist allerdings ziemlich geistlos und leer in seiner Naivetät; er lässt die zarte holdselige Anmut von Schongauers besten Schöpfungen vermissen; doch entspricht er wiederum vollkommen dem, welchen wir auch sonst bei ihm finden, wie etwa an der grossen hl. Katharina (B. 65). Die Gewandung, obschon einfacher und knapper als in man-

chen von des Meisters gestochenen Blättern, trägt nichtsdestoweniger durchaus sein Gepräge mit ihrem schweren Faltenwurf: zumal die Art, wie ein Gewandzipfel mit einer Hand aufgerafft wird — mag sie sich ungezwungen aus der Situation ergeben, wie hier und in den Kupferstichen der hll. Stephan (B. 49) und Martin (B. 57), oder absichtlich gewählt sein, wie bei der hl. Agnes (B. 62) und einigen der klugen und törichten Jungfrauen (B. 77, 79, 81, 83) —, ist bekanntermafsen ein Lieblingszug Schongauers. Auch entspricht der Blütenzweig mit den krausen Blättern, der links oben in die Darstellung hereinragt, dem gleichen ornamentalen Gefühl wie die Pflanzen im Vordergrund des Johannes auf Patmos (B. 55), der Flucht nach Aegypten (B. 7), der Geburt (B. 4), u. a.

Von diesen inneren Stilkriterien wenden wir uns zur Untersuchung der Bezeichnung. Diese besteht, wie unser Facsimile zeigt, aus der Jahrzahl 1469, und darunter dem wolbekannten Monogramm Martin Schongauers, gewandt und sauber, etwa in der gleichen Weise geschrieben, wie Albrecht Dürer auf seinen frühen Zeichnungen das Datum, von seinen Anfangsbuchstaben gefolgt, anzubringen pflegte. Es springt sofort in die Augen, dass wir hier nichts nachträglich oder betrügerisch Hinzugefügtes haben: die Bezeichnung ist gleichzeitig mit dem Uebrigen; sie hat eben denselben Farbenton und sieht genau ebenso alt aus, und die sorgfältigste Untersuchung (es sei mir gestattet darauf hinzuweisen, dass mein Freund, Dr. Lippmann, bei einer Prüfung der Zeichnung hierin durchaus mit mir übereinstimmte) zeigt keinen Unterschied zwischen der Tinte und Strichführung der Inschrift und der Zeichnung. Wir sind demnach zum Schluss berechtigt, dass es eine authentische, vom Meister eigenhändig und gleichzeitig hinzugefügte Bezeichnung sei. Das Papier, dessen genaue Dimensionen (0,185 : 0,142) auf der Tafel beibehalten sind, lässt die untere Hälfte des nebenstehenden, ziemlich seltenen Wasserzeichens erkennen (die obere Hälfte ist abgeschnitten, wie es die punktierte Linie andeutet). Dasselbe Wasserzeichen kehrt bei einem Druck von Schongauers Johannes auf Patmos (B. 35) im British Museum wieder; bei Weigel[1]) wird es mit dem Bemerken reproduziert, dass es sich bei einem Stiche des XV. Jahrhunderts, dem hl. Wenzel, finde.



Die Zeichnung ist also nicht nur ein echtes Werk Martin Schongauers, sondern überhaupt das einzige von ihm, das er sowohl bezeichnet als auch datiert hat, und ist demnach von hohem Interesse. Erstlich in Betreff seines Gegenstandes. Weiss mir irgend Jemand, der genauer mit den Werken der älteren deutschen Kunst vertraut ist, ein anderes Beispiel für das Vorkommen desselben anzugeben? Beabsichtigte Schongauer mit dieser Zeichnung eines Mädchens, das unter freiem Himmel eine Flamme anfacht, deren Brennstoff nicht sichtbar ist, eine allegorische Anspielung? Oder gab er, wie ich annehmen möchte, nichts weiter als eine Szene aus dem täglichen Leben? In diesem Falle würde sich die reizvolle Studie ihrem Gegenstand nach der Klasse von Genreszenen einordnen, zu der des Meisters Stiche (B. 89, 90, 91) gehören. Dennoch kommt in Tracht und Anordnung des Haares etwas Gesuchtes, vom gewöhnlichen Leben Entferntes vor, das unter den Werken des Meisters am stärksten an solche idealen Gestalten, wie z. B. die klugen und törichten Jungfrauen und die Wappen stützenden Frauen, erinnert.

[1]) Die Anfänge u. s. w., Band II, p. 176, No. 306.

Wichtig wird die Zeichnung ferner für die historische Forschung als Anhaltspunkt zur Lösung einiger der schwebenden Fragen über Schongauers Lebensumstände und künstlerische Entwicklung. Sie beweist, dass er schon im Jahre 1469 nicht nur ein vollendeter Zeichner, sondern bereits ein ausübender Kupferstecher war; wenigstens finden wir hier schon das bekannte Monogramm, das ganz entschieden eine Kupferstechermarke ist, wie sie aus der Notwendigkeit für die Künstler hervorgingen, ihre Waaren zu identifizieren und deren Vertrieb zu sichern. Dazu kommt, dass die Form des Monogramms nicht die gleiche ist, die wir auf seinen frühsten Stichen angewandt finden. Unter seinen Kupfern jedoch wird eine ganz bestimmte Gruppe von den neueren Schongauerforschern — eingerechnet A. v. Wurzbach,[1]) insoweit er diese Blätter überhaupt Schongauer belässt, Dr. Scheibler[2]) und Dr. W. v. Seidlitz[3]) — einhellig und, wie mir dünkt, mit Recht als früheste betrachtet. Diese Gruppe umfasst den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes (B. 69), die von zwei Engeln gekrönte Maria (B. 31), die Madonna mit dem Papagei (B. 29), die Versuchung des hl. Antonius (B. 47), die Geburt (B. 4) u. a. m. Dr. v. Seidlitz bemerkt mit Recht,[4]) dass auf allen Stichen dieser Gruppe, sowie auf einigen wenigen von augenscheinlich späterer Entstehungszeit das Stecherzeichen ziemlich roh, in dieser Form M ✠ S erscheint (verschiedene Male sogar über einer älteren Bezeichnung); wohingegen dasselbe auf den reiferen Werken des Meisters mit wenig Ausnahmen nahezu wie auf unserer Zeichnung gestaltet ist, nämlich M ✠ S[5]) Die natürliche Folgerung dürfte sein, dass man die Ausführung der mit M ✠ S bezeichneten früheren Stiche in eine unserer Zeichnung vorhergehende Periode verweist. In diesem Falle muss Schongauer seine Stecherlaufbahn nicht später als 1465/66 begonnen haben, und man wird notwendigerweise das Jahr seiner Geburt nicht mit Wurzbach um 1450, sondern vielmehr um 1445/46, unmittelbar nach der Niederlassung seines Vaters in Kolmar, zu setzen haben.[6]) Damit würde wohl die Bemerkung Dürers nicht zu sehr im Gegensatz stehen, die von Heinecken angeführt wird, dass er im Jahre 1470 »ein junger gesell« gewesen. Andererseits hat diese Vermutung den Vorteil, dass wir nun Lambert Lombards Angabe, er habe Rogier van der Weyden, der 1464 starb, zum Lehrer gehabt, wörtlich nehmen können. Die oben erwähnte Gruppe früher Kupferstiche zeigte demnach die Versuche, die der junge Meister in dieser Kunst etwa im 20. bis 22. Lebensjahre angestellt, kurz nach Rogiers Tod, da er noch verwiegend unter dessen Einfluss stand. Sie wären demzufolge nahezu gleichzeitig mit den datierten Stichen des Meisters E. S. Was gemeinhin von Schongauers

[1]) Wurzbach, A. v. Martin Schongauer, Wien 1880.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft. VII. Band S. 31.

[3]) Ebenda VII. Band S. 169.

[4]) a. a. O. S. 173.

[5]) Nur mit gewissen Abweichungen in Bezug auf die Form. In einigen Fällen sind zudem die Schenkel des M am Ende mit kurzen Querstrichen versehen.

[6]) Ich brauche kaum zu sagen, dass ich die Lesung 1483 auf dem Münchener Gemälde fortan gegen jeden Widerspruch gesichert halte. Das oben im Text angenommene Geburtsdatum 1445/46 gründet sich auf die doppelte Voraussetzung, einmal, dass die Angabe in der Notiz des Münchener Gemäldes, nach welcher er in Kolmar geboren, richtig ist, und dann, dass der Kaspar Schongauer, der sich um 1445 daselbst niederliess, sein Vater war. Uebereinstimmend Woltmann in Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, Band II S. 105. W. Schmidt hatte vorher ein so frühes Geburtsdatum wie 1443 vorgeschlagen (Kunst und Künstler, Band I S. 25).

Abhängigkeit von diesem Meister in Betreff der Technik behauptet wird, hat, wie man gestehen muss, mehr ganz allgemeine Wahrscheinlichkeit für sich als umständliche Beweisgründe; und nirgends scheinen mir weniger Spuren einer solchen Abhängigkeit vorhanden, als in diesen vermutlich ersten Versuchen.

Ausgehend von der so gewonnenen Grenzlinie zur Datierung der frühesten Stecherarbeiten Schongauers fragen wir: wirft unsere Zeichnung ein neues Licht auf die Bestimmung einer Zeitfolge der verschiedenen Erzeugnisse seiner gereiften Kraft innerhalb der Epoche etwa von 1468/69—1488? Es sind bekanntlich schon mehrmals Versuche zur Aufstellung einer solchen Reihenfolge gemacht worden. Zuerst ganz obenhin von Galichon[1]); dann systematischer von A. v. Wurzbach[2]), der des Meisters Werk in drei Hauptperioden einzuteilen vorschlägt, die erste im Wesentlichen unter vlämischem Einfluss, die zweite unter dem der Schule von Köln, und die letzte in der vollentwickelten Eigenart; hierauf von L. Scheibler[3]), der sich hauptsächlich auf eine eingehende Analyse der verschiedenen Manieren der Schraffierung stützt (freie, Kreuzschraffierung und gemischte), welche Schongauers Stiche zeigen, und der dabei voraussetzt, dass einer jeden dieser Perioden eine einzige Manier ausschliesslich eigentümlich sei; endlich von W. v. Seidlitz[4]), der ausser diesen technischen Verschiedenheiten auch diejenigen der Typen und des Stiles sowol, als der oben erwähnten Abweichungen in der Form des Monogramms berücksichtigt. Die Ergebnisse dieser Forscher differieren erheblich unter einander, am nächsten kommen sich Scheibler und v. Seidlitz, die in Schongauers spätere oder späteste Periode einmütig eine Gruppe von Stichen setzen, deren geistige Signatur in einer vorwiegend maßvollen Zeichnung und in zarter Anmut des Ausdrucks besteht, und welche technich durch ein ausgeprägtes Vorwalten der reinen Kreuzschraffierung charakterisiert sind. Zu dieser Gruppe gehören die Folge der klugen und der thörichten Jungfrauen (B. 77—86, ausgenommen 2), diejenige der Wappenschilde (B. 96—105), die Evangelistensymbole (B. 73—76), das Jesuskind (B. 67), der segnende Christus (B. 68), Christus auf dem Throne (B. 70), der hl. Antonius (B. 46), der Bischof (B. 61), und die grosse hl. Katharina (B. 65). Suchen wir nun unter Schongauers Stichen nach einer Verwandtschaft mit unserer Zeichnung von 1469, so findet sich gerade in dieser, wie vorauszusetzen, spätesten Gruppe die allerengste, und zwar, um ein Beispiel zu nennen, besonders in der zuletzt erwähnten hl. Katharina (B. 65). Form und Proportionen des Angesichtes, Charakter und Ausdruck der Augen und des Mundes, Alles wiederholt sich hier genau; man vergleiche auch die Modellierung des Körpers und die Manier, in welcher das Gewand bei beiden in den gleichen fünf engen Vertikalfalten unter dem Gürtel durchgezogen ist. Auch die Manier, die Gewandfalten in rundlichen Augen ausgehen zu lassen, ist dieselbe, welche Dr. v. Seidlitz (a. a. O. S. 179) als charakteristisch für die letzte Gruppe bezeichnet. Ebenso lassen sich in den Kupferstichen derselben Gruppe jene anderen Analogien in Gewandung und Geberde aufweisen, welche ich oben schon andeutete. Was die Schraffierung betrifft, so ist zu bemerken, dass sie auf unserer Zeichnung in fliessenden, den Formen folgenden Linien mit mässiger Anwendung von Kreuzlagen ausgeführt ist. Natürlich aber gewährt die Schraffierungsmanier, deren ein Künstler

[1]) Gazette des Beaux-Arts, 1e série, vol. III, p. 326.
[2]) a. a. O.
[3]) a. a. O. S. 35 f.
[4]) a. a. O. S. 171 ff.

10

sich bei einer Zeichnung auf Papier bedient, noch keinen sicheren Schluss auf die Manier, die er zur selben Zeit bei der Arbeit auf Metall in Anwendung bringen dürfte.

Ich halte die Erwägungen, auf welche ich oben die Aufmerksamkeit zu ziehen suchte, allerdings nicht für zwingend, aber doch für hinreichend, um ernstere Bedenken zu erwecken betreffs des Schema's einer chronologischen Anordnung von Schongauers Stecherwerk, wie sie auf Grund technischer Kriterien von den beiden Forschern, auf die ich mich hier bezog, in Vorschlag gebracht worden. Fehlen doch fast gänzlich die Merkmale zum Beweis, in welcher Folge sich die verschiedenen aufgestellten Gruppen auseinander entwickelt haben sollten, oder gar ob der Meister nicht in mehr als nur einer der ihm eigentümlichen Manieren zu derselben Zeit gearbeitet haben könnte. Für seine Zeichnungen lässt sich dies wenigstens behaupten: Das British Museum erwarb nämlich vor einigen Jahren eine solche, Christus als Erlöser darstellend, der in der Linken ein Buch hält, dessen aufgeschlagene Seiten dem Beschauer zugekehrt sind, und zwei Finger der Rechten in der Geberde des Segnens erhoben hat (die gewohnte symbolische Weltkugel fehlt). Am oberen Rand des Papiers ist die Inschrift: Das hat hubsch Martin gemacht im 1469 jor in einer Hand hinzugefügt, welche von Dr. Lippmann und Ch. Ephrussi[1]) für unzweifelhaft als die von Albrecht Dürer anerkannt worden ist. Wir wissen schon durch Heinecken von der Gewohnheit des grossen Nürnberger Meisters, Zeichnungen seines elsässischen Vorgängers zu sammeln und sie mit einem Datum zu versehen: freilich bleibt die Frage offen, woher er selbst seine Datierung geschöpft, was die Beweiskraft der Inschrift natürlich abschwächt. Beide Blätter sind sich in der technischen Behandlung völlig ungleich. Das erste ist, wie wir gesehen haben, eine mit merkwürdiger Sorgfalt und Feinheit augenblicklich nach dem Leben gemachte malerische Studie; die zweite dagegen ein eigentlicher Stecherentwurf, eilig und ohne erkennbare Anlehnung an das Modell auf das Papier hingeworfen[2]) [S. S. 73]. Die Ausführung ist kühn und flüchtig, fast bis zur Derbheit; aber die Hand des Meisters macht sich fühlbar in dem schönen Schwung des Faltenwurfs, in der ganz leichten und doch so gewandten Andeutung der Haltung und Bewegung der Hände, besonders der Linken, die das Buch hält (man bemerke dagegen die Verzeichnung des rechten Fusses), und vor Allem im Charakter und Ausdruck des Gesichtes und in der Zeichnung des Haares. Wie die Zeichnungen Martin Schongauers und seiner Schule gewöhnlich, ist auch diese in schwarzer Tinte ausgeführt. Die Schattierung besteht aus lang geschwungenen Linien und kräftigen Kreuzlagen, mit häufiger Anwendung jener kurzen Häkchen, welche für viele Stiche des Meisters so charakteristisch sind (z. B. »der Tod Mariae«, B. 33, und die »hl. Agnes«, B. 62), die jedoch auf der Zeichnung des Mädchens mit dem Vogelflügel nicht zur Anwendung kamen. —

Ich hoffe, dass die Veröffentlichung der beiden Zeichnungen des elsässischen Meisters — deren eine bis jetzt gänzlich unbekannt war, die andere weniger bekannt als sie verdient — den Schongauerforschern in Deutschland von Interesse sein möge und vielleicht Einigen derselben zu positiveren Ergebnissen in Betreff seiner Geschichte und künstlerischen Entwickelung verhelfe, als mir selbst zu erzielen gelang.

---

[1]) Ch. Ephrussi, Albert Durer et ses dessins. Préf. p. IV.

[2]) Derselbe Gegenstand, von anderen Meistern gestochen, findet sich z. B. zweimal unter dem Kupferstichwerke Israels v. Meckenen (B. 141, 143).

DIE ITALIENISCHEN SKULPTUREN DER RENAISSANCE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

IV

VERSUCHE DER BILDUNG WEIBLICHER TYPEN IN DER PLASTIK DES QUATTROCENTO

VON W. BODE

Die Plastik der christlichen Zeit war von vornherein in einer ungünstigen Lage gegen die antike Plastik, da ihre beiderseitige Stellung zu der höchsten Aufgabe der Kunst, der Darstellung religiöser Motive, eine so ganz verschiedene war. Die antike, vor Allem die griechische Plastik hatte selbst an der Ausgestaltung der Göttertypen mitgearbeitet; durch die Abbilder erhielten dieselben zum Teil erst ihre feste, dem Volke geheiligte Gestalt. Dagegen hatte die Plastik der christlichen Zeit, als sie zuerst in umfassenderer Weise zu religiösen Aufgaben berufen wurde, bereits scharf ausgeprägte Dogmen mit abstracten, unpersönlichen Begriffen sich gegenüber, die eine Ausgestaltung zu fester künstlerischer Form, zu eigentlichen Typen, teilweise von vornherein ausschlossen. Auch wirkte der Umstand, dass die absterbende antike Kunst, welcher diese Aufgaben zunächst zufielen, die ihr geläufigen alten Typen den neuen Begriffen und idealen Gestalten anzupassen suchte, in mancher Beziehung ungünstig und hinderte namentlich die frische, originelle Bildung charaktervoller Gestalten der heiligen Geschichte. Als dann im eilften und zwölften Jahrhundert auf den Trümmern der erloschenen antiken Kunst neue Völker aus ihrem Bedürfnis und ihren Idealen heraus Neues zu schaffen sich bestrebten, mussten sie jene halberstarrten altchristlichen Schöpfungen als geheiligte zunächst einfach übernehmen und konnten nur allmälig an deren Fortbildung und Neugestaltung arbeiten. Die allegorischen und symbolischen Gestalten, welche die Scholastik des Mittelalters weiter hinzufügte, sind so unbestimmter, wenig plastischer Natur, dass die Kunst nur mit Hilfe eines schwerfälligen Apparates von Emblemen und sonstigem Beiwerk sie zum Ausdruck zu bringen im Stande war. Sie gehen daher auch so wenig in das allgemeine Bewusstsein über, dass sie meist schon vor dem ersten naturalistischen Hauch des beginnenden Quattrocento verschwinden oder doch sehr zurücktreten; und was die neue Zeit davon beibehält, gestaltet sie in realistischer Weise um. Wie die Madonna für das Quattrocento nur eine junge schöne Frauengestalt ist, die bald mehr als Mutter, bald mehr als Jungfrau, selten nur als Himmelskönigin aufgefasst wird: so bieten auch die Tugenden für den Künstler dieser Zeit nur den willkommenen Anlass zur mannichfaltigen Darstellung schöner Jungfrauengestalten, welche wir, ohne Beischrift oder Attribut, nur schwer und ausnahmsweise als solche herauserkennen würden. Wo aber die Kunst dieser Zeit einmal, meist aus antiquarischem Interesse des Auftraggebers, sich auf grössere allegorische Darstellungen einlässt, ist sie mindestens eben so unverständlich, wie die Kunst des Trecento und steht dabei in der Regel hinter dieser noch wesentlich zurück durch den Realismus, mit welchem auch diese rein idealen Phantasiegebilde in die Erscheinung gebracht werden.

Zuerst in Florenz, und nur hier nachhaltig, sehen wir den Versuch machen, einzelne besonders beliebte und charakteristische Heiligengestalten typisch auszuprägen. Auch hierin geht die Plastik voran und ist insbesondere Donatello nicht nur der bahn-

brechende, sondern auch beinahe allein der eigentlich schaffende Künstler. Den Schutzheiligen von Florenz, Johannes den Täufer, welcher von dem Florentiner nicht weniger verehrt wurde als von dem Venezianer der hl. Markus, hat Donatello in zwei verschiedenen, gleich charakteristischen und gleich grossartigen Typen der späteren Kunst ein für allemal vorgezeichnet: als den jugendlichen Schwärmer, der unter Entbehrungen und in Selbstpeinigung für eigenes Seelenheil und für die Rettung seiner Mitmenschen nach Abhilfe sucht; und als den im Fasten und Beten gestählten und gealterten Wüstenprediger, der, von irdischen Bedürfnissen kaum noch berührt, unerbittlich die Sünden geisselt und Busse predigt. Beide Typen hat er in verschiedenen bekannten Standbildern in Bronze, Marmor und Holz ausgebildet; den einen in den Marmorstatuen des Bargello, im Palazzo Martelli zu Florenz, sowie in verschiedenen Büsten, den andern in den Bronzefiguren des Doms zu Siena, des Berliner Museums und in der bemalten Holzstatue in den Frari zu Venedig. Ebenso glücklich und grossartig hat Donatello den Typus der siegesgewissen ritterlichen Jugend in seiner Georgsstatue an Or San Michele und im David gezeichnet, sowohl in der berühmten Bronzestatue des Bargello, als in zwei Marmorstatuen ebenda und im Palazzo Martelli. Beide Typen, der David wie der Johannes, werden von der jüngeren Schule der florentiner Bildhauer festgehalten; aber der Entwickelung der florentiner Kunst entsprechend, werden sie nicht nach der Seite des Charakteristischen weiter gebildet, sondern als Typen des heiteren, arglosen Knabenalters. So die Johannesbilder des Antonio Rossellino und des Benedetto da Majano im Bargello und namentlich Verrocchio's Bronzestatue des David ebenda. Aus derselben Richtung ersteht dann auch der hl. Sebastian, nicht als Charakterfigur, sondern als Verkörperung der Schönheit des jugendlich-männlichen Körpers, was beim Johannes erst Michelangelo wagte; Antonio Rossellino's Marmorstatue in der Pieve zu Empoli und die des Matteo Civitale im Dom zu Lucca sind dafür die bekanntesten und schönsten Beispiele.

Auch unter den weiblichen Heiligen sehen wir einige wenige in ähnlicher Weise unter den Händen der Bildhauer Toskana's zu typischen Figuren sich gestalten. Auffallend ist, dass keiner derselben sich an die Darstellung des nackten weiblichen Körpers wagte, wozu Eva die erwünschte Gelegenheit geboten hätte. Die einzige Statue der Eva, als Gegenstück des Adam, versucht ein Künstler des Nordens, Andrea Bregno, welcher in den beiden Statuen am Dogenpalast wohl das Beste geleistet hat, was die italienische Skulptur des Quattrocento in der Darstellung des nackten Körpers überhaupt aufweisen kann. Aber er erhebt sich, namentlich in dem weiblichen Körper, keineswegs über die Wiedergabe des Modells, welches er gross und breit, aber doch mit möglichster Treue und durchaus realistisch zur Darstellung bringt.

Eine eigentümliche Bedeutung als typische Gestalt hat eine bei den republikanischen Florentinern des Quattrocento besonders beliebte Heroine des alten Testaments, die Judith, welche zu wiederholten Malen, namentlich von den florentiner Malern dargestellt wurde; u. a. bewahrt auch unsere Galerie ein besonders anziehendes Bildchen dieser Art von der Hand des Domenico Ghirlandajo, das früher irrtümlich dem Mantegna zugeteilt wurde. Die schwierige Aufgabe, diese biblische Heldengestalt als plastische Freifigur, gewissermassen als Gegenbild des David, wiederzugeben, hat wiederum Donatello gewagt, und zwar er allein; aber man kann nicht sagen, dass die als Aufsatz eines Brunnens geplante Statue, welche jetzt einen Bogen der Loggia de' Lanzi schmückt, auch nur entfernt in dem Maſse gelungen sei, wie die Gestalten des Täufers, des jungen David u. s. f. In Anordnung und Bewegung für ihren Zweck wenig glücklich, giebt sie auch in Ausdruck und Haltung uns keines-

wegs den Begriff einer in idealer Schwärmerei für Freiheit und Vaterland selbst vor dem Morde nicht zurückschreckenden Jungfrau. Augenscheinlich hat jedoch Donatello diese Seite überhaupt weniger hervorheben wollen, als die Strafe an der dem eingefleischten Republikaner verabscheuungswürdigen Tyrannei; und gerade nach dieser Richtung befriedigt seine Gruppe sehr viel mehr.

Zu einer echt typischen Gestalt wird in Florenz ebenfalls die hl. Magdalena ausgebildet, deren Kultus seit dem dreizehnten Jahrhundert einen bedeutenden Umfang angenommen, und die in Folge dessen seit jener Zeit auch die Kunst in mannigfacher Art beschäftigt hat. Auch hier geht Donatello voran, welcher in der bekannten bemalten Holzstatue im Battistero zu Florenz das weibliche Gegenbild zu seinem Täufer hinstellen wollte: die in Selbstpeinigung und Kasteiung verzehrte Büsserin. Wol in keiner anderen Statue der Renaissance Italiens ist tiefer Seelenschmerz, gepaart mit körperlichem Elend, in solcher Stärke und solchem Realismus wiedergegeben worden; dabei ist doch durch die freudige Zuversicht auf Erlösung aus der doppelten Pein der Eindruck des Abschreckenden, wenn nicht ganz benommen, so doch sehr gemildert worden. Dass Donatello mit dieser grossartigen Büssergestalt bei seinen Zeitgenossen einen ähnlichen Erfolg erzielte, wie mit der verwandten Figur des Täufers, geht aus ein paar kleineren freien Wiederholungen in Thon hervor, welche schon dem letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts angehören: die eine im South Kensington Museum in London, die andere im Besitz des Kunsthändlers Stefano Bardini in Florenz. In beiden ist die Heilige in einem Kranz von Cherubim auf Wolken zum Himmel emporsteigend dargestellt. Ein weiteres Zeugnis für die Popularität von Donatello's Gestalt ist der Umstand, dass selbst Desiderio sich noch nicht von dem durch Donatello vorgezeichneten Typus zu entfernen wagt; seine erst nach seinem Tode von Benedetto da Majano vollendete Holzstatue der Magdalena in Sta. Trinità zu Florenz hat noch einen ähnlich herben Charakter, ist fast von der gleichen erschreckenden Hagerkeit wie Donatello's Statue im Battistero. Erst in ein paar jüngeren Gemälden der florentiner Schule, welche beide auf die Werkstatt des Verrocchio zurückgehen, und die hier schon früher eingehender besprochen sind (vergl. Jahrbuch III S. 244, wo auch die Abbildung des Pariser Bildes), ist die Heilige jünger und weniger abgezehrt, mehr als die schwärmerische, in visionären Empfindungen lebende Einsiedlerin aufgefasst: in der Einzelgestalt der betenden Magdalena Credi's in der Berliner Galerie (No. 103) und in der sehr ähnlichen Figur auf dem grossen Madonnenbilde des Louvre (No. 347, irrtümlich dem Cosimo Rosselli zugeschrieben). Das Vorbild, auf welches beide Maler zurückgehen, glaube ich in einer Figur zu entdecken, deren Modell im Jahre 1882 in Florenz für unsere Sammlung erworben wurde; ich stehe nicht an, dieselbe für ein eigenhändiges Werk des Andrea del Verrocchio zu erklären. Bei der Besprechung der Werke dieses Künstlers habe ich sie in dem oben angezogenen Aufsatz noch nicht erwähnt, weil damals die Statuette noch nicht im Besitze unseres Museums und mir überhaupt noch unbekannt war. Die Verwandtschaft mit den beiden genannten Bildern überhebt mich wohl des Beweises, dass auch diese Figur zum mindesten in den Kreis des Verrocchio gehört; denn das eine dieser Bilder ist ein Hauptwerk des Schülers und langjährigen Werkstattsgenossen von Verrocchio, während das andere als eine Arbeit seiner Werkstatt[1]), wahrscheinlich nach Verrocchio's Entwurf, wohl nicht mehr bezweifelt werden wird.

[1]) Ueber den Künstler, welcher das Bild wahrscheinlich ausgeführt hat, hoffe ich demnächst hier Näheres beibringen zu können.

Was mich bestimmt, die kleine Figur (sie misst von den Knieen bis zum Scheitel 39 Centimeter) für eine eigenhändige Arbeit des Verrocchio anzusehen, ist ihre künstlerische Ueberlegenheit über jene Arbeiten seiner Schüler. Geschickter in der Anordnung, jugendlicher und schöner in den Formen, reizvoller und feiner in der Bewegung, inniger in der Empfindung, verrät sie doch zugleich ein weit treueres

Studium der Natur; mit einem Worte, sie zeigt, mit den Gestalten jener Bilder verglichen, den Meister gegenüber den Schülern und Nachahmern. Das Modell, welches der Künstler für seine Figur benutzte, war eine grosse stattliche Jungfrauengestalt von reifen Formen, die aber durch Krankheit oder schlechte Ernährung stark reducirt war; darauf deuten die auffallend grossen Extremitäten, namentlich Hände und Füsse, darauf auch die abfallenden Schultern und der lange Hals. Wie der Künstler durch

diese Formen doch den Eindruck schwärmerischer Andacht und innigstem Dankgefühls nicht stört, wie er den Körper in die Fülle des herrlichen goldigen Haares einhüllt, ohne ihn zu verstecken, wie er dieselben einfach und natürlich wie ein Gewand sich anschmiegen lässt: das Alles ist mit einer Meisterschaft gelöst und so unmittelbar empfunden, dass nur auf Verrocchio selbst, nicht auf einen seiner Schüler oder Nachfolger geschlossen werden darf. Auch die Bemalung des Fleisches und die Vergoldung der Haare, leider nur noch in einzelnen Resten erhalten, sind mit höchster künstlerischer Vollendung ausgeführt. Auffallend ist, wie der Renaissancekünstler darin mit der Antike übereinstimmt; die Wirkung der Bemalung (und wahrscheinlich auch die Ausführung derselben) ist nahezu die gleiche wie in den besten Figürchen, welche uns die Gräberstätte von Tanagra und die Grabhügel von Kertsch gnädig erhalten haben.

Dass Verrocchio zu seinen Bildwerken, namentlich zu seinen Goldschmiede-Arbeiten regelmässig solche Modelle zu machen und dieselben aufs fleissigste durchzubilden pflegte, wissen wir nicht nur durch Vasari. Es hat sich von seiner Hand auch noch eine verhältnismäfsig grössere Zahl solcher Modellfigürchen erhalten: zwei im Besitz von Baron Alphonse Rothschild in Paris und zwei andere in der Salle Thiers im Louvre; dazu lässt sich auch unser Aktfigürchen für den David und lassen sich im weiteren Sinne die beiden liegenden Putten unserer Sammlung sowie das herrliche Madonnenrelief in Sta. Maria Nuova zu Florenz rechnen. Denn auch letztere sind offenbar als Vorlagen für Marmor- oder Bronzearbeiten ausgeführt worden. Alle diese Figuren zeigen, soweit die Polychromie nicht mehr erhalten ist, doch noch Reste einer solchen, welche auf vollständige und sorgfältige Bemalung schliessen lassen.

Ein zweites, gleichzeitig in Florenz für unsere Sammlung erworbenes Bildwerk zeigt die Büste einer anderen weiblichen Heiligen, deren plastische Ausbildung im Quattrocento in ähnlicher, wenn auch nicht in gleich scharfer Weise zu einer typischen Gestalt angestrebt worden ist, die Büste der hl. Katharina von Siena. Es ist begreiflich, dass die hl. Nonne, die erst 1461 kanonisiert wurde, gerade in ihrem Geburtsort und am Ort ihrer Thätigkeit, in Siena, vorwiegend verehrt und in Bild und Statue gefeiert wurde. Da sie erst im Jahre 1380 gestorben war, standen die ersten Künstler, welche zu ihrer Verherrlichung berufen wurden, ihrer Lebenszeit noch sehr nahe; man nimmt daher auch an, dass sie nach einem Bildnis der Heiligen gearbeitet hätten. Ob aber ein solches überhaupt vorhanden gewesen ist, erscheint mindestens zweifelhaft; wenigstens hat Louis Courajod kürzlich überzeugend nachgewiesen[1]), dass ein im XVII. Jahrhundert angefertigter Stich gar nicht nach einer Büste der Heiligen, sondern nach einem verstümmelten Madonnenrelief gefertigt wurde, dessen Marmororiginal sich im Besitz der Familie Palmieri zu Siena befindet, während eine bemalte Stucknachbildung mit der Timbal'schen Sammlung in den Louvre gekommen ist. Auch lassen die erhaltenen Darstellungen der Katharina, bei aller Verwandtschaft unter einander, doch eher auf einen gemeinsamen Typus als auf ein Porträt schliessen. Den Künstlern schwebte die Gestalt einer jungen Schwärmerin vor, die, trotz hoher irdischer Schönheit, in der Aufopferung für die leidenden Mitmenschen nicht nur ihre Lebensaufgabe sieht, sondern sich dadurch in unmittelbarem Verkehr mit ihrem Gott weiss, von dem sie sich dazu berufen fühlt. In sienesischen Bildern aus dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten und aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts

[1]) Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, tome XLIII: »le portrait de sainte Cathérine de Sienne de la Collection Timbal au Musée du Louvre« par Louis Courajod 1883.

begegnen wir den schönen freundlichen Zügen der jungen Nonne sehr häufig; von plastischen Darstellungen sind uns nur einige wenige erhalten. Cozzarelli's Halbfigur über einer Thür von Sta. Caterina in Siena und seine Statue in Sto. Spirito ebenda sind sehr charakteristische Gestalten der sienesischen Kunst dieser Zeit und zugleich dem Charakter der heiligen Nonne durchaus angemessen: von anmutigen und weichen Formen, von freundlichem und zugleich schwärmerischem Ausdruck. Aehnlichen Charakter zeigt eine Thonbüste im Besitz von Louis Courajod zu Paris, von unbekannter Hand, aber gleichfalls anscheinend sienesischer Herkunft vom Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts. Neroccio's Marmorstatue in der Johanniskapelle des Domes in Siena ist allein von sehr abweichender Auffassung und entschieden dem überlieferten Charakter, wie jenem durch die sienesische Kunst ausgebildeten Typus der Heiligen wenig entsprechend: eine volle und stattliche Gestalt mit fast sinnlich feuchtem Blick und freier weltlicher Tracht.

Neben allen diesen Bildwerken bewahrt unsere bemalte Thonbüste, von welcher die gelungene Heliogravüre der Reichsdruckerei ein gutes Bild giebt, seinen ganz eigenen Charakter, der nicht nur neben jenen berechtigt erscheint und neben ihnen bestehen kann, sondern denselben sehr wesentlich überlegen ist; und zwar so sehr überlegen, dass die Entstehung unmöglich auf einen jener Künstler oder überhaupt auf die Schule von Siena zurückgeführt werden kann. Nur von einem Florentiner Meister oder einem unter direktem Einfluss der florentiner Schule stehenden Künstler dürfen wir ein solches Kunstwerk erwarten. Auf den ersten Blick verrät sich ein Künstler von einem ganz ungewöhnlichen Schönheitssinn und Geschmack. Die Haltung des Kopfes, die Anordnung des weissen Tuches über dem Kopfe und über dem schwarzen Mantel, das Verhältnis zum Sockel und Profil wie Dekoration desselben sind aufs kunstreichste berechnet und studiert und wirken dabei doch ganz natürlich. Das Köpfchen selbst zeigt die anmutigsten regelmäfsigen Züge, verbunden mit einem Ausdruck schüchterner Zurückhaltung, mit einem holdseligen Lächeln auf den schönen Lippen, in denen sich doch zugleich ein Zug von natürlicher Sinnlichkeit verrät, der unverkennbar auch im Leben der heiligen Nonne, in die Bahn absonderlicher Schwärmerei gelenkt, hervortritt. Damit zeichnet der Künstler den Typus einer in Enthaltsamkeit und aufopfernder Nächstenliebe aufgehenden, aber zugleich, im Glauben an ihren unmittelbaren Beruf, in visionäres Geisterleben sich verzückenden Jungfrau der Kirche in ebenso treffender als reizvoller Weise. In allen jenen Sienesischen Bildwerken, welche die junge Heilige darstellen, finden wir weder jenen klaren Sinn für die Schönheit oder das Verständnis der Formen, noch auch diese einfache, treffende Charakteristik.

Beide Eigenschaften gehen der sienesischen Schule in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento überhaupt völlig ab; über dem ängstlichen Fleiss in der Durchbildung der Details und über einer gewissen holdseligen Lieblichkeit kommt diese jüngere Generation der sienesischen Künstler nicht zum wirklichen Verständnis des menschlichen Körpers, nicht zu Einfachheit und Klarheit in Anordnung oder Charakteristik. Eigenschaften, wie sie in dieser Berliner Büste, deren Reiz noch durch die unberührte und fast tadellos erhaltene alte Bemalung gesteigert wird, sich vereinigt finden, hat überhaupt nur die florentiner Kunst der zweiten Hälfte des Quattrocento aufzuweisen, und zwar die Schule der Marmorbildhauer unter dem Einfluss des Desiderio. Aber wer kann der Künstler sein? Desiderio ist in seinen Gestalten noch etwas strenger und grösser, und wäre auch dadurch ausgeschlossen, dass er schon im dritten Jahre nach der Kanonisierung der Nonne von Siena starb; Antonio Rossellino ist individueller

MATTEO CIVITALE (?)

DIE HEILIGE KATHARINA VON SIENA

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

HELIOGRAPHIE U. DRUCK D. REICHSDRUCKEREI.

und energischer; Benedetto da Majano ist voller in der Bildung seiner Frauengestalten, weicher und kleinlicher in der Gewandung; an Mino's scharfe Konturen, an seine eckige Faltengebung wird niemand erinnert werden. Es bleibt von allen namhaften Künstlern dieser Richtung nur der eine Matteo Civitale, zwar ein Lucchese von Geburt und in seiner Heimat vorzugsweise thätig, aber zweifellos in Florenz ausgebildet, und daher mit Recht zu der eigentlichen florentiner Schule gerechnet. Für seinen Aufenthalt und seine Studien in Florenz haben wir allerdings keinerlei ausdrückliches Zeugnis; da aber Lucca keine eigene Künstlerschule besass, so war Florenz für die jungen Lucchesen, die einen Kunstberuf in sich fühlten, wenigstens nach der Einverleibung Lucca's in das Gebiet von Florenz, die eigentliche Hochschule. Auch bezeugen gerade die frühen Arbeiten Civitale's seine Abhängigkeit von der florentiner Kunst, insbesondere von Desiderio: das Grabmal des Pietro a Noceto, dessen Aufbau dem Grabmal Marzuppini entlehnt ist, und die Engel am Tabernakel im Dom. Auch das bekannte Relief des Glaubens im Bargello muss man, glaube ich, diesen Jugendarbeiten des Künstlers zuzählen. Gerade in diesen Arbeiten zeigt sich, soweit Statuen und Reliefs einen Vergleich mit einer Idealbüste zulassen, eine auffallende Verwandtschaft mit unserer Büste der hl. Katharina von Siena. Die grosse, wenn auch etwas allgemeine Schönheit, verbunden mit einem ausserordentlichen Liebreiz, hat die Büste mit jenen Engelsgestalten und mit der Figur des Glaubens gemein; ebenso finden sich die tiefen Langfalten mit ihren wirkungsvollen Schatten hier wieder. Auch die Formenbehandlung, die nicht die Schärfe naturalistischer Beobachtung und individueller Richtung der eigentlichen Florentiner zeigt — hier offenbar zum Vorteil des Kunstwerkes —, ist für Civitale charakteristisch. Freilich, mehr als eine Vermutung möchte ich mit dieser Bestimmung unserer Büste nicht aussprechen; ist doch gerade bei einer derartigen Idealbüste ein sicheres Urtheil überhaupt erschwert, und ist uns Civitale bisher in solchen farbigen Bildwerken noch nicht bekannt geworden

---

NEUES ÜBER BERNHARD STRIGEL

VON ROBERT VISCHER

II

Den Hereinbruch des Bildersturms musste B. Strigel nicht mehr erleben. Gleichwohl kam er bald nach seinem Tode. Die Abschaffung der »Götzen« in den Kirchen ist seither wiederholt ein Gegenstand ernstlicher Ratsverhandlungen und wird strengstens durchgeführt. Schorer (l. c. S. 69) giebt uns noch aus dem Jahr 1528 eine Vorstellung davon, wie Simbrecht Schenk auf der Kanzel die Gemüther erregte: Es seye (berichtet er aus einer Predigt desselben) ein Teuffelswerck vnd Abgötterey, dass man ein Orgel in der Kirchen habe: Welches er auch also beweglich vorbrachte, dass ein h. Rath beweget wurde, die Orgel bey S. Martin abbrechen zu lassen. Und da einer von der Bürgerschaft darwider redte, sprechend: Man konnte sie wol stehen

lassen, wolle man sie nicht brauchen, könne man sie zu thuen, sie jrre doch niemand, ward ihme von Herrn Bürgermeister Eberhard Zangmeister, als er diese Red erfahren, ein grosser Verweiss, als were er werth, dass man ihm vmb den Kopff kürtzer machte. Davon berichtet auch die handschriftliche Chronik des Memminger Thurmblasers Joh. Kimpel (1471—1622, Abschrift auf der Stadtbibliothek in Memmingen). Derselbe glossirt diesen Vorgang folgendermassen: »Das ist wol gehaust — er (Simbrecht) hat auch gelert und zugeben, das man Allen kirchen Ornat und was von köstlichem darinen nemen und rauben Solle. Ist auch hierauff Selbsten in die kirchen geloffen, und die Bilder über die Altär herunndergerissen und unter die fies worffen, Ja welches noch mer, gantze karren geladen, zuo Haus fieren lassen, vnds verbrennt, er hat auch die Messgewänder genommen und nemen lassen, daraus hat man klayder gemacht, vnd haben die Frauen Irre klayder und bristlin verbrembt. Darmit Summa, er hat alles verwiest (verwüstet), was von unnssern fromen voreltern gestift und got ergeben worden« etc. Hierzu ein Nachtrag von anderer Hand: »Es ist grosse ungerechtigkeit zue der Zeit mit den geistlichen güetern und dem kirchenornat fürgangen, dan vil vertuscht worden — die prediger hiessens Recht und guot und tatens Selbsten auch. Darumb geht's den also, es gefiel manchem vbel, aber man Muost schweygen, die Geschlechter rissen Dasjenig wider zuo sich, da Jiere voderen ein Mall gott ergeben haten, das den Manchem wolbekomen, frageten der Religion nicht vill nach. Ist Inen mer vmb den Bauch gewest, Sie aber oder Iere nachkomen werens (werden es) noch Riechen.«

Aus diesem Beisatz zu Kimpels Bericht wäre dann vielleicht auch die Erhaltung des einen und andern Altarwerkes B. Strigels erklärbar. Allein sein Kunstbetrieb muss ein ungemein reger und ausgebreiteter gewesen sein. Er versah ja überdies Nachbarorte mit den Erzeugnissen seiner Kunst, so nachweisbar: Schussenried, Aulendorf, Mindelheim, Ravensburg, Augsburg und das weiter entfernte Gmünd. Ausserdem war er, wie wir sahen, in Tyrol thätig (Schwaz, Tratzberg) und vor Allem für den kaiserlichen Hof (in Konstanz, Nürnberg, Innsbruck, Wien). Doch ist nicht wohl denkbar, dass er dies Alles leisten konnte ohne Gehülfen, wie denn auch manche Gemälde, welche auf ihn schliessen lassen, einen geringeren oder leicht abweichenden Charakter haben. Es sind daher die letzteren im folgenden Nachtrag zu Bodes und Scheiblers Verzeichnis seiner Werke immer als Werkstattbilder bezeichnet. — Mit Absicht habe ich darin unterlassen, jedesmal die Angabe der Zeit beizufügen, um welche das betreffende Werk nach meiner Ansicht entstanden ist. Die Stufen der künstlerischen Entwicklung vermögen wir doch erst dann mit hinreichender Sicherheit zu erkennen, wenn die meisten Werke in Abbildungen vorliegen und so miteinander verglichen werden können.

Augsburg

K. Galerie. I Ohne Nummern mit der Bezeichnung: B. Zeitblom (?):

1. Der Prophet Jesaias, auf einem Balkon, mit Spruchband (sicut ouis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente se obmutescet. Ysaie 53, 7).
2. Der Prophet Zacharias, ebenso (exulta satis filia Syon jubila filia Jerusalem Ecce rex tuus veniet tibi justus et salvator, Zacharie 9).

Jesaias von einem Gehülfen, dessen Hand auch in anderen Werken wieder erkennbar ist. Der Kopf des Zacharias, wie mir scheint ein Porträt des jugendlichen Maximilian I., von B. Strigels eigner Hand. Das Uebrige Schülerarbeit. Die Hände

ganz geschäftsmäfsig. Der Goldgrund beider Bilder mit fein eingetupfter Musterung geziert, die auch in anderen Werken Strigels vorkommt.

II No. 3 und 4 (vgl. Katalog, 1869, S. 6): S. Benedikt und S. Brigitta, S. Barbara und S. Katharina. Diese beiden Gemälde, welche im Katalog dem B. Zeitblom zugeschrieben sind, scheinen mir zwischen diesem und B. Strigel in der Mitte zu stehen und die Vermutung zu gestatten, dass sie von einem frühen Gehülfen des letzteren herrühren.

Baden-Baden

Im Besitz des Herrn Gimpel:
Porträt des Kaisers Maximilian I. (von 1507). Vgl. oben S. 44.

Basel

Kunstsammlung, Gemäldegalerie, No. 63, vgl. Katalog S. 33. S. Anna selbdritt; M. Schongauer (und seiner Schule) zugeschrieben. Nach einer Mitteilung von Ad. Bayersdorfer ein Werk B. Strigels.

Blaubeuren bei Ulm

S. oben S. 41.

Buxheim bei Memmingen

Ehemals im Besitz des Grafen von Bassenheim, nun verkauft (wohin unbekannt):

1. Einzug Christi in Jerusalem.
2. Christus vor Kaiphas.
3. Pilatus die Hände waschend, Christus mit gebundenen Händen, von einem Hund angebellt. Im Hintergrund See.
4. Gefangennehmung Christi. Seelandschaft. Höhe 1,50 m, Breite 0,50 m. Werkstattbilder aus ziemlich früher Zeit.

Ebenda von einem anderen Altar:

1. Gefangennehmung.
2. Pilatus und Christus.
3. Kreuztragung.

Werkstattbilder aus derselben Zeit.

Dietenheim bei Bruneck im Pusterthal, Tyrol

Im Besitze von Frau von Gröbner ein Porträt Maximilians I, ziemlich gutes Werkstattbild, ursprünglich im benachbarten Schloss Sonnenburg.

Donaueschingen

Fürstlich Fürstenbergische Galerie No. 109: Brustbild einer jungen Frau. Gesicht ganz übermalt. Am Miedersaum M. E. (Marg. Ellenbog?) — L. — Schule von B. Str.?

Dresden

Königliches Museum, Galerie. No. 1898, Bildniss des Joachim Rehle von 1524, — Schule von B. Str., ebenso: No. 1899, Bildniss eines Mannes in schwarzer Kleidung.

Erlangen

Kupferstichsammlung der Königlichen Universität: Folgende Handzeichnungen, welche mir teils für B. Str., teils für seine unmittelbaren Vorgänger, Genossen und Nachfolger zu Memmingen in Anschlag zu kommen scheinen, dürften eine fernere Prüfung durch Sachverständige verdienen:

I, A, 12: Maria mit dem Jesuskind und S. Anna. Wasserzeichen: Bär.
I, B, 25: Türkenkopf. Licht von Rechts.
I, C, 1: Landschaft mit Fluss und Fels.
I, C, 4: Zwei Engel mit Marterwerkzeugen.
I, C, 6: Verkündigung.
I, C, 24: Madonna mit Kind. Licht von Rechts.
I, D, 5: Sibylle und Bettler. Spruchband: Rechen es an zehen aves hochs, ob Du es erraiten mochs.
I, E, 1: Maria mit dem Jesuskind. Licht von Rechts.
II, E, 44: Kopf des Christkindes. Licht von Rechts. Wasserzeichen: Ochsenkopf.
II, E, 45: ähnlich.
Grosse Mappe I: Kopf Maximilians I., Aquarell.
Grosse Mappe III: Klage um den Leichnam Christi. Angeblich Quinten Massys.

Schwäbisch Gmünd

Vgl. Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gemälde, Nürnberg 1882, No. 168. — Die Patrizierfamilien Funk und Stebenhaber waren nach Memmingen aus Gmünd eingewandert und mochten dem Meister dorthin Aufträge verschafft haben. Vgl. Unold, l. c. S. 43.

Gotha

Herzogliche Gemäldegalerie im Museum: No. 335. D. h. Katharina. Angeblich von B. Zeitblom, dem dieses vorzügliche Bild allerdings am nächsten steht. Dasselbe enthält jedoch auch Eigenschaften, welche an B. Str. erinnern.

Illerfeld bei Memmingen

Im Besitze des Freiherrn von Lupin: Porträt, nach dem beigefügten Wappenzeichen P P P einen Vöhlin darstellend, mit der unechten Jahreszahl 1443. Dabei Engel mit einem Spruchband, wonach dieses Gemälde als die linke Seite eines Altarbildes der Dreifaltigkeit, vielleicht des von den Vöhlin i. J. 1484 gestifteten Dreifaltigkeitsaltars in der Memminger Martinskirche zu betrachten ist. Vgl. oben S. 43.

Innsbruck

Landes-Museum, Gemäldesammlung, No. 120. Angeblich Hans Holbein d. J. Eine junge Frau in altdeutscher Tracht, bräunlichem Brokatgewand mit kurzen Ärmeln und weiten leinenen Unterärmeln. Vorn auf der Brust die Darstellung eines Liebespaares an einem Teiche eingewirkt. Eine Netzhaube bedeckt das röthliche Haar. Die Karnation sehr hell. Die Arme über den Schoos zusammengelegt. Die linke Hand hält den rothen Handschuh umfasst. Ihre Gestalt hebt sich von einer

grün gemusterten Tapete ab. Links sieht man durch ein Fenster in eine Landschaft hinaus; diese übermalt von irgend einem Nachtreter Salvator Rosa's. Vorzügliches Originalwerk. — No. 495: Werkstattbilder: Acht weibliche Heilige, weich und zügig behandelt, zum Theil an Figuren im Stammbaum Maximilians auf Schloss Tratzberg erinnernd.

Karlsruhe

Grossherzogliche Kunsthalle, Gemäldegalerie:

No. 46 (190). Die Kreuzfindung auf Golgatha. Vgl. Katalog von Karl Kölitz, 1881: »In der Art des B. Zeitblom.« Scheint mir dem B. Str. näher zu stehen.

No. 59 (40). Beweinung Christi. Im Hintergrund dieses mit allem Fug unserem Meister zugeschriebenen Gemäldes Anklänge an Altdorfer und den Meister von Mösskirch (B. Beham?).

No. 63 (240). Dieses als eine Werkstattarbeit von B. Str. bezeichnete Pestbild scheint mir durchaus einer anderen Schule anzugehören.

Memmingen

I. Rathaus, städtische Sammlung:

A. Flügelaltar, dessen Mitte Holzstatuen einnahmen, welche nicht mehr erhalten sind. Ob derselbe identisch ist mit dem h. Dreikönigsaltar (Nik. Tagbrechts Mess), welcher sich nach urkundlichem Zeugnis in der S. Martinskirche befand, muss ich dahingestellt sein lassen. — 1. Periode seines Stils, c. 1500.

Die 4 äusseren Bilder der Flügel:

1. Moses, welchem Gott im feurigen Busch erscheint. Im Hintergrund Felsen, Fluss mit Brücke, Stadt, Spruchband. Moses in grünem Kleid und rothem Mantel.
2. Die Anbetung des Christkindes durch Maria und die Hirten. Hinter Maria das Eselchen, das Kind anschnobernd. Zwei Hirten lehnen sich über eine Mauer herzu — ein bekanntes Motiv der alten Niederländer, Zeitbloms und anderer. Ein Dritter, welcher rechts kniet, hervorzuheben wegen der tiefen Andacht und Redlichkeit des Ausdrucks. Hinten die Verkündigung in einer Seelandschaft.
3. Die Königin von Saba, den König Salomo mit Krone, Szepter und Becher[1]) beschenkend: Zwei zarte schlanke Gestalten in feierlichen Gewändern, von vorzüglichem Kolorit. Salomo in rothem, die Königin in grünem Mantel mit rosafarbigem Futter. Im Hintergrund: Seelandschaft.
4. Die Anbetung und Beschenkung des Christkindes durch die h. drei Könige, eine Scene, worin besonders Maria und Kind als gute und höchst charakteristische Leistungen des Meisters zu beachten sind. Die Gestalten der Könige: Schülerarbeit. Die Mitte des landschaftlichen Hintergrundes schliesst eine Ruine ab, vor welcher die Hauptfigur Maria angebracht ist.

Die 4 inneren Bilder der Flügel, köstliche Feinmalereien, aber leider sehr verdorben:

---

[1]) Dieser erinnert sehr an den Becher im Wappen der Memmingischen Patrizierfamilie Besserer. Im Jahre 1487 stiftete Hans Besserer eine Messe im Elsbethenkloster. So fragt es sich, ob nicht dieses Altärchen hiezu gehörte.

5. Die h. drei Könige knieend vor dem aus gemustertem Goldhimmel hervorblühenden Kinde, wonach, im Mittelgrund auf einem Felsen stehend, Jakob deutet, mit dem Spruchband: »Orietur stella ex Jacob.« Im Hintergrund eine hügelige Landschaft. Zum Theil Schülerarbeit.
6. Die Reise der h. drei Könige mit grossem Gefolge. Dabei ein auch in den folgenden Gemälden wiederkehrender weisser Hund; ein halb spielendes, halb symbolisches Motiv, das ja auch in Darstellungen von Schühlein, Zeitblom, H. F. u. v. a. nachweisbar ist. Im Hintergrund See und Burg mit Goldhimmel darüber.
7. Reise der Genannten zu Herodes. Berglandschaft mit Goldhimmel.
8. Ihr Eintritt bei Herodes. Dieser in grünem, schlitzärmligem Rock mit Turban und Krone. Ein weisses Hündchen bellt die Könige an. Spruchband.[1])

Auf der Altarstaffel Christus, die mit einer Seelandschaft bemalte Weltkugel haltend.

Weiches Holz. Höhe der oberen Bilder (je zwei aussen und innen): 0,31 m; Breite: 0,26 m. Höhe der unteren (je zwei aussen und innen): 0,37 m; Breite: 0,26 m. Höhe der Predella: 0,11 m; Breite: 1,19 m.

B. Ebenda: Kleine Holzstatuette der (sitzenden) Maria. Vorzügliche Arbeit, fein gefasst, mit Andeutung des Brokatgewandes durch das bekannte altbräuchliche Rippen der Farbenlage, und zwar in ganz ähnlicher Manier, wie im beschriebenen Flügelaltar. Leider sehr geschädigt und zerstossen. Das Kind weg. Malerisch breites Kopftuch. Nach meiner Ansicht in der Werkstätte von B. Strigel nach einer Vorlage desselben und unter seiner unmittelbaren Aufsicht geschnitzt, von ihm selbst bemalt. Trotz der abgebrochenen Nase lässt das Antlitz direkt auf ihn schliessen, zumal die Mundbehandlung. Lindenholz.

II. St. Martin

1. Vorlagen zu den Inschriften auf den von H. Daphazhaus und H. Stark geschnitzten Chorstühlen, zwischen 1506 und 1507 geliefert. Vgl. oben S. 44.

Nicht mehr Vorhandenes:

St. Martin

2. Ewiger Leuchter, von B. Strigel gefasst zwischen 1506 und 1507. Vgl. oben S. 44.
3. Malereien an der Thurmuhr,[2]) Juli 1524. Vgl. oben S. 54.
4. Bemalte Taufsteindecke, Juli oder Dezember 1524. Vgl. oben S. 54.

III. Hl. Geistkirche

5. Bildnisse der Eltern des Humanisten N. Ellenbog beim Grab derselben, von 1513 oder 1514. S. oben S. 46, 47.

---

[1]) Auch in diesem Altarwerk sind Baumstämme als Bildsperren, Rahmen im Bilde nachweisbar. Vgl. unten S. 88, IV, 1.

[2]) Dieses Uhrgemälde an der Thurmwand mag etwa in der Art der im Kloster zu Blaubeuren aufbewahrten hölzernen Uhrtafel (Zeitblomschule) behandelt gewesen sein.

IV. Frauenkirche

6. Arbeiten »an dem Grab«, vermutlich an einem Epitaphium: Bemalung des geschnitzten Wappens und Inschrift, zwischen 1515 und 1518, dann im März 1522. Vgl. oben S. 48.

Mindelheim

Joh. Nep. Trieb und L. Seybold erwähnen in ihrer statistischen Beschreibung der Stadt und des Stadtbezirkes Mindelheim (ibid., 1859, S. 141): »Beim Eingang in die Sakristei der Stadtpfarrkirche, oberhalb der von Tackschen und von Rechbergschen Epitaphien (von 1425, 1432, 1429, 1462) 10 sehr gelungene, vom hiesigen Maler Ziegler gefertigte, die Blutsverwandtschaft Christi darstellende Kopien.« »Die Originalgemälde von Holbein« (sic), fahren sie fort, »kamen ums Jahr 1819 an den Grafen Joseph von Rechberg.« — Nachdem sie von diesem an den Fürsten Wallerstein gelangt waren, kamen sie endlich, d. h. nur 8 Stück davon, die Vorfahren Christi darstellend, in die Galerien zu München und Nürnberg. Aber wo sind No. 9 und 10 geblieben, welche die »von Rechbergschen und von Frundsbergschen Familienstücke« darstellen? Dies konnte ich nicht ermitteln; so wollte ich wenigstens die Kopien hiernach aufsuchen. In der Stadtpfarrkirche fand ich am bezeichneten Platze nur die 8 Kopien nach den mir bereits bekannten Originalen in München und Nürnberg und erst nach längerem Suchen und Umfragen im Rathhaus die Kopien nach den beiden Stifterbildern. Dieselben bestehen aus gedrängten Gruppen zahlreicher Gestalten, welche knieend beten. Die Köpfe ziemlich typisch behandelt, doch ist dies vielleicht in den Originalgemälden nicht so sehr der Fall.

München

I. Nationalmuseum:

1. Ohne Nummer: Maria von Gott-Vater und Christus gekrönt. Dabei zwei musizierende Engel. Hintergrund Seelandschaft. Offenbar von einem Schüler B. Strigels. Wichtig, weil Einiges, zumal der Engeltypus, sehr an den Stammbaum Maximilians im Schlosse Tratzberg erinnert, während Anderes auf vier in der Münchener und in der Augsburger Galerie befindliche, noch unlängst dem B. Zeitblom zugeschriebene Gemälde verweist, wofür ich die Bezeichnung: »Meister des h. Quirinus« in Vorschlag gebracht habe.[1]) Ebenso das hierzu gehörige Gegenstück:
2. Ohne Nummer: S. Dorothea, von Engeln bekränzt und ein Heiliger (?Diokletian?).

[1]) Vgl. Katal. der Gemälde-Samml. der k. ä. Pinak. in München, amtl. Ausg., 1884, S. 39, No. 178 u. 179, und Katal. der k. G.-Gal. in Augsburg von R. Marggraff, 1869, S. 27, No. 63 (bez. 1504) u. 64. Diese vier Flügelbilder gehören zu einem Altar, der sich ursprünglich im Ulmer Kloster zu den Wengen befand. Die beste Arbeit dieses dem Namen nach noch unbekannten Meisters fand ich in einer Kapelle der Frauenkirche zu München: einen Altarflügel mit dem h. Quirinus, worin sich der ausgezeichnete Farbensinn dieses Malers aufs Vollste bethätigt hatte. Hier wie in einem der in der Pinakothek befindlichen Gemälde fällt der geheimnisvoll staunende, visionäre Ausdruck der Augen auf, welcher seltsam absticht gegen die derb sinnliche und dabei frostige, echt oberschwäbische Bildung von Mund, Kinn

II. Pinakothek:

No. 192 (727). Brustbild eines Roner in Schwaz. Vgl. oben S. 51.

No. 190 (724). Das vorzügliche Brustbild eines Haller wird wohl Conrad Haller (V) darstellen, den Sohn des Conrad Haller (IV) und der Martha Schürstabin. Derselbe war beider Rechte Doktor, des Kaisers und vieler Stände Rath und vom Kaiser zum Ritter geschlagen.

III. Im Besitze von Herrn Develey:

S. Lorenz auf dem Rost, dabei ein Knecht mit Blasbalg; Breitenbildchen, offenbar Stück einer Predella; Werkstattarbeit.

IV. Im Besitze von Herrn Bildhauer Enteres:

1. Tanz der Herodias von 1508; vgl. oben S. 45.

Herodias, eine hohe, schlanke Gestalt mit seltsamem Kopfputz, weich bewegt, aber ernst und tief erblassend. Drei Zuschauer. Dabei ein weifses Hündchen, das B. Str. (wie H. Schühlin, Zeitblom und so viele Andere) in seinen Bildern gerne anbringt. Rechts als Sperrfigur eine Säule mit einem Götzen (Putto). — In anderen Kompositionen seiner Hand sehen wir Baumstämme, Balken, Holzpfeiler und dgl. als abgrenzende Motive verwendet, ähnlich wie in Gemälden Zeitbloms. Diese Sperrpfeiler im Bilde erinnern an die gebräuchlichen, durch Pfeiler begrenzten Abtheilungen (*loges*) der Mysterienbühnen und es wäre denkbar, dass B. Str. wie Zeitblom hierin von theatralischen Vorbildern bestimmt war. E. Devrient vergleicht in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1848, I, 57) die einzelnen, durch solche Pfeiler eingefassten Bühnenteile mit Bilderrahmen, wobei ihm freilich der Gedanke an einen eben hiermit wahrscheinlich gemachten Zusammenhang zwischen Theaterwesen und Malerei ferne liegt.

2. Das von Scheibler zitirte Altarwerk von 1511 nicht mehr vorhanden.

V. Im Besitz von Herrn Graveur Seitz:

Porträt der Maria Blanca. Vgl. oben S. 45.

VI. Im Besitz von Herrn Prof. Sepp:

1. Taufe Christi. W. H.
2. Die h. 3 Könige unterwegs, Fragment einer Predella?
   Zustimmung von Ad. Bayersdorfer.

VII. Im Besitz von Frau Prof. Streber:

1. Gräfin von Oettingen als Maria Salome mit 2 Kindern (Johannes und Jakobus). B. Str.? Baumschlag nicht in seiner Art, mehr das Uebrige, zumal die Kinder.
2. Gräfin von Oettingen als Maria Kleophe mit 4 Kindern (Jakob, Joseph, Simon, Judas). B. Str.? Vgl. oben I. Anklänge an Quinten Massys.

Das von Scheibler zitirte Bild von 1521 nicht mehr vorhanden.

---

und Wangen. Die Behandlung der Augenlider und Brauen ist — zumal in den beiden Augsburgischen Bildern — schon ziemlich manierirt geschwungen und erinnert an H. Burgkmair, während Anderes, so die Verwendung von kühleren Farben, an M. Schaffner anklingt. Am Klarsten macht sich jedoch B. Strigel fühlbar, als dessen Schüler wir diesen Maler wohl zu betrachten haben. — Vgl. auch No. 771 der Liechtensteinischen Galerie in Wien.

NÜRNBERG

Germanisches Museum, Galerie (vgl. Katalog von Franz Reber und Ad. Bayersdorfer, 1882):

No. 91. Maria und Johannes. Dieses Doppelbildchen scheint mir mindestens ebenso stark auf B. Str. hinzuweisen als auf B. Zeitblom, dem es zugeschrieben ist. Vielleicht aus der Zeit gemeinsamer Arbeit, als das Blaubeurer Altarwerk entstand.

No. 175 und 176. In diesen Bildnissen eines Mannes und einer Frau vermag ich die Art von B. Str. nicht zu erkennen.

No. 177. Die h. Barbara, aus der Werkstätte von B. Str. — Scheint mir, so beurteilt, fast zu gut; allerdings dekorativ, aber doch wohl durchgeführt und stilvoll. Auch die Behandlung des (allerdings ziemlich typischen) Kopfes geht über den Horizont handwerklicher Gesellen hinaus. Sehr übereinstimmend mit No. 563 (b) im Museum zu Berlin und noch mehr mit No. 458 und 446 in der Stuttgarter Galerie, vielleicht mit diesen zu einem Altarwerke gehörig.

RAVENSBURG

Im Besitze von Frau Kirsinger eine (gleichfalls 1529 datirte) Replik des Roner-Porträts in der alten Pinakothek zu München. Augenscheinlich von einem Schüler des Meisters, vielleicht von demselben, welcher das Original (?) in München ausgeführt hat. Es ist geschäftsmäfsiger, aber einheitlicher als jenes behandelt.

OTTOBEUREN, Kloster, unweit von Memmingen

Nichts mehr vorhanden.

Dass B. Strigel für die Kirche als Maler thätig war, sehr wahrscheinlich. — Nikolaus Ellenbog besass Gemälde, welche nicht erhalten sind, aber mit Rücksicht auf seine Anerkennung dieses Malers (vgl. oben S. 46) die Hand desselben vermuten lassen: 1. ein Proträt seines Bruders Ulrich Ellenbog, 2. ein Porträt von Maximilian I. Im Jahre 1516 liess der Abt Leonhard Widemann die neue Bibliothek erbauen und mit Bildern schmücken. Auch bei dieser Notiz wenden sich unsere Gedanken zunächst auf B. Strigel. Vgl. Österreichische Vierteljahresschrift für katholische Theologie, IX, III, N. Ellenbog, geschildert von L. Geiger, S. 45 ff. Die zitirten Notizen auf S. 48, 55 und 62.

REGENSBURG

Im Besitze des Herrn Schels, Abgeordneten des bair. Landtages: Maria mit dem Jesuskind. Gemusterter Goldgrund über der Landschaft. Der Baumschlag von anderem Charakter als in den eigenhändigen Werken des Meisters (vgl. z. B. No. 183 in der Münchener Pinakothek), offenbar von einem Schüler gemalt, vielleicht von demselben, welcher mitgeholfen hat in den zwei Gemälden bei Frau Prof. Streber in München. Hier ist nämlich das Blätterwerk in tupfender Manier ausgedrückt, während es vom Meister selbst ähnlich wie von B. Zeitblom mit wagrechten, nach

unten geöffneten Bögelchen oder Klammern charakterisiert wird. Maria und das Kind doch wol eigenhändige Arbeit, aber verdorben, sehr übereinstimmend mit No. 168 im germanischen Museum. Halbfigur. Tannenholz.

Schleissheim

Galerie No. 134 und 135, Pestis und gladius (Krieg) von irgend einem Schüler B. Strigels (vermutlich in Vorarlberg, Allgäu oder Tyrol); sehr plump in der Behandlung der Gestalten, aber nicht ohne Feinheiten in der Malweise.

Schwaz am Inn in Tyrol

Kreuzgang des Franziskanerklosters

Vgl. oben S. 51. Indem ich nun die Gemälde näher bezeichne, welche ich für B. Strigel in Anspruch nehme, verweise ich auf die Beschreibungen von Bertrand Schöpf (Mitteilungen der K. K. Centralkommission, Bd. VIII, S. 108) und A. Ilg, sowie auf des letzteren Orientierungsplan (ibid., N. F., VII, S. CXIX).

Arkadenreihe IV

1) Christus erscheint (rechts) der Magdalena im Garten und legt (links) den Jüngern auf dem Wege nach Emaus die Schrift aus. Magdalena sehr anmuthig, in burgundischer Tracht. In der zweiten, höchst feierlichen Gruppe (worüber ein flatterndes Inschriftband mit den Worten: Qui sunt hi sermones quos confertis adinuice —) ist eine Hand nachweisbar, welche durchaus in der bekannten Art B. Strigels gehalten ist. Hinter dieser Gruppe erhebt sich eine Burg. Auf einem runden Thurm bemerken wir ein Rotkehlchen. Rechts Aussicht in eine bergige Landschaft (worin Centralbauten auffallen). Darin erkennen wir u. A.: die Frauen bei den 3 Kreuzen, zwei Engel und zwei Marien am leeren Grab (Inschriftband: surrexit non est hic). Teilweise übermalt. Blaugewordene Bäume. Datiert 1521.

2) Christus und Thomas inmitten der Apostel, Scene in einer offenen, perspektivisch ziemlich gut geglückten, Renaissancehalle mit toskanischen Säulen. Porträtköpfe. Christus und Johannes mehr idealisirt. Auf dem Geländer ein Gimpel. Nur in wenigen Teilen übermalt. Datiert 1521.

3) Die Himmelfahrt. Christus in den Wolken verschwindend (nur bis zu den Knieen sichtbar) über dem Berge, welchen die Apostel und Maria umgeben. Im Hintergrund liebliche Landschaft. Vorne am Rahmen Buchfinken und ein läutendes Engelchen an der Kandelabersäule. Köpfe, Hände und helle Gewänder von der Uebermalung verschont. Datiert 1521.

4) Das Pfingstfest, Szene in einer (mit Rücksicht auf die Perspektive wiederum bemerkenswerthen) Säulenhalle toskanischer Ordnung. Statt des Daches nur Balken, über die Säulen gelegt. Maria in der Mitte thronend, rechts und links ein Apostel sitzend und knieend. Vorne ein Renaissance-Leuchter (sic) mit 5 Kerzen. Links der Stifter mit einem Knaben, dabei Inschrift: Miserere mei deus und gelber Schild mit der Hausmarke F in H, welche Ilg mit Fug: Hieronymus Fugger[1]) liest. Uebermalt. Datiert 1521.

[1]) Von diesem 1525 gestiftet das Grabmal seines Bruders Ulrich in der Pfarrkirche zu Schwaz; eine interessante, wenn auch etwas gröbliche Arbeit im Stile deutscher Frührenaissance.

5) Die Teilung der Apostel. Darüber der segnende Heiland. Zerstreute Gruppen: Hier essen zwei mitsammen, an einem Tische knieend, dort segnet einer den andern, die übrigen wandern in verschiedenen Richtungen in die Ferne. Porträtköpfe. Landschaftlicher Hintergrund mit Bethania, Emaus, Betphaga und dem Grab Christi (durch Aufschriften bezeichnet). Teilweise übermalt. Datiert 1521.

Das folgende Bild (des jüngsten Gerichtes) ist durch willkürliche Uebermalungen zu sehr entstellt, um gleichfalls mit einbezogen zu werden. Es ist nicht datiert. Links die Inschrift: Has picturas Anno 1652 renovarunt Georgius et Andreas Hettinger filius illius et Anno 1687 iterum idem Andreas et Joannes Georgius Filius ejus Pictores Suacenses.

Was nun an diesen Wandgemälden in Schwaz besonders auffällt, ist das italianisirende Element. B. Strigel hielt sich sonst ganz konservativ auf spätgothischem Standpunkt. Hier aber sehen wir ihn an den neuen Geschmack mit toskanischen Säulen, Kandelabern, perspektivischen Bemühungen ernstliche Konzessionen machen, und zwar vermutlich auf Wunsch der Besteller und mit Rücksicht auf die Gemälde jenes tyrolischen Vorgängers, von welchem in diesem Kreuzgange 17 Wandgemälde erhalten sind, deren Entstehung zum Teil vor 1521 nachweisbar ist. Es liesse sich nun denken, dass er hierbei einen Gehilfen benutzte, der bereits von jenem beschäftigt war und das Rahmenwerk zu malen hatte. — Dieses ist durchaus im Charakter deutscher Frührenaissance gehalten: Schwulstige Bauchsäulen mit überstark ausladenden Kapitälplatten, welche aufgebogenen Brettern gleichen[1]) darauf Kugeln und Putten; als Krönung dem Bogen folgend ein baldachinähnlicher Zierrat. Die architektonischen Bestandtheile in den Gemälden sind dagegen reiner und vornehmer behandelt.

Ein Monogramm ist nicht nachzuweisen. Dagegen findet sich eines auf der von anderer Hand im Stile tyrolisch-bairischer Manier gemalten Darstellung von Christi Sturz unter dem Kreuze. A. Ilg (l. c.) liest: P. W. S., bezeichnet aber das P als zweifelhaft. Ich las F. W. S. Im F ist die obere Hälfte des senkrechten Striches mit Bleistift ergänzt, doch die Echtheit des wagerechten Deckstriches erschien mir unbedenklich. — Von diesem Monogrammisten sagt nun Ilg: »Jedenfalls halte ich ihn nur für den Maler der originellen architektonisch-ornamentalen Einfassungen sämtlicher Bilder in dem lustigen Renaissance-Charakter, welche *gleichzeitig*, und zwar später als die Gemälde entstanden.« Es erscheint mir dies immerhin möglich, aber nicht wahrscheinlich, denn gerade in diesen Einfassungen (oben in den Scheiben unter den Bogenscheiteln) sind zumeist die verschiedenen Daten (so: 1519, 1521, 1522, 1526) angebracht, und jedes derselben kann sich doch nur auf die Stiftung, resp. Ausführung des eingerahmten Bildes beziehen. Wir müssten also annehmen, dass dieser Rahmenmaler sich jedesmal erkundigt habe, wann das einzufassende Bild entstanden sei. Da erscheint es doch natürlicher anzunehmen, dass der Ausführung jedes Bildes die Umrahmung unmittelbar folgte, dass also die Umrahmungen ebensowenig gleichzeitig entstanden wie die Gemälde. Ob nun jeder Bildmaler für die Einfassung selber sorgte, oder einen Spezialisten eintreten liess, der hierfür durchweg angestellt war, muss ich zunächst dahingestellt sein lassen, da dies nur mit einer näheren Untersuchung der Technik festgestellt werden kann. Wie nun aber die verschiedenen Daten in diesen gemalten Rahmen sich wol jedesmal auf die Zeit der Vollendung des von ihnen umschlossenen Bildes beziehen, so wird wohl auch mit

[1]) Analoges in einer Handzeichnung von R. Manuel im Berliner Museum: Maria mit dem Kinde spielend.

dem besagten Monogramm der Maler des Inneren, des unter dem Kreuz zusammenbrechenden Heiland gemeint sein, nicht der Maler des nebensächlichen Aussenwerks, und da jener von Plac. Herzog in seiner Cosmographia austriaco franciscana (1740 Cöln[1]) genannte Pater Guilielmus de Suevia, qui ambitus claustri ingeniosis (!) ornavit picturis (Pater, oder Frater Wilhelmus Suevus) mit unserem Monogrammisten höchst wahrscheinlich identisch ist, so liegt diese Annahme um so näher; denn gerade diese Gemälde tyrolisch-bairischen Stils, wozu die besagte Darstellung gehört, können geistreich genannt werden (nicht sowol die Rahmengemälde), schon um des Vortrages willen, doch vor Allem wegen ihrer frappanten Motive; sie verdienen auch in kostümgeschichtlicher und ethnographischer Beziehung ungewöhnliches Interesse (Zattelärmel, hohe, spitze Kosakenhüte, slavische, hunnische, kirgisenmäfsige Physiognomieen).

Stuttgart

K. Museum der B. K. Gemäldesammlung:

No. 384 und 385. »Jüdische Schriftgelehrte, Ulmer Schule.« Werkstattbilder, ähnlich wie die Bildchen der Propheten Jesaias und Zacharias in der Galerie zu Augsburg.

No. 418. »Unbekannt, zwei männliche und zwei weibliche Köpfe« (von einem grösseren Bilde herstammend). Eigenhändige Arbeit. Vgl. oben S. 41.

No. 423. »Zeitblom, die h. Margaretha.« Auch Anklänge an B. Strigel.

K. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale:

Ohne Nummern: Die Evangelisten Matthäus und Johannes, Werkstattbilder?

Predella des Herberger Altarwerkes von B. Zeitblom, vermutliche Gehilfschaft von B. Strigel.

Schloss Tratzberg bei Schwaz in Tyrol

Vgl. oben S. 52

I. Ablager der Gemäldesammlung:

1. Altarwerk von B. Strigel Mittelbild: Heilige Sippe. Vgl. Kunstblatt, Beilage zum Morgenblatt, 25. Jahrg., No. 29, S. 121 ff. »Die Gebrüder Rosenthaler« von »E—g« (Graf von Entzenberg). Hier genaue Beschreibung dieses Bildes, welches aus dem Franziskaner-Kloster zu Schwaz erworben ist. »Es stand dort ehemals »im Presbyterium der Kirche am Kredenztische und stellt, 4 Fuss 9 Zoll hoch und 3 Fuss 9 Zoll breit, auf Holz gemalt, die Mutter Gottes dar mit dem Christuskind, umgeben von den ausgezeichnetsten Personen seiner Genealogie, nämlich: der h. Anna, der Maria Salome, der Maria Cleophä und dem Alphäus, in ganzen Figuren, dann den Johannes Ev., Jakobus major und minor, ferner Joseph Justus, Simon und Judas, wieder in ganzen Figuren, als spielende Knaben dargestellt zu ihren Füssen. Diese Hauptpersonen befinden sich teils vor, teils in der bei den Alten jener Zeit so beliebten, ich möchte fast sagen, Holzeinzäunung mit Bänken, hinter welchen die Bruststücke der weiteren Angehörigen Christi, nämlich des Nähr-

[1]) Vgl. S. 61. 1534 wird er begraben.

vaters Joseph, Salomons, Cleophas, Joachims und endlich Zebedäus hervorragen. Noch weiter rückwärts verliert sich das 27 Personen zählende Bild in einer bergigen, freilich nach damaliger Zeit ziemlich unvollkommenen Perspektive mit Schlössern und Fluss (sic)«. — Maria in reichem Brokatgewand. Die Gestalten der Verwandtschaft lauter Porträts. Ihre Namen auf Inschriftbändern. Der Kopf von Alphäus erinnert einigermafsen an Bildnisse von Kaiser Friedrich III. — Von c. 1520. — Beträchtliche Uebereinstimmung mit dem Gemälde der Freundschaft Christi im Belvedere zu Wien (Rückseite von No. 12, »Grunewald«), ist jedoch geringer, flüchtiger.

2. Diesem Bilde als Flügel angefügt, aber nicht zu demselben gehörig: S. Franziskus und S. Bernhardinus, wie I, 1 von B. Strigel. Ebenfalls aus dem Franziskaner-Kloster zu Schwaz angekauft, wo sie sich »in der Holzschupfe« befanden. Die hierzu gehörigen Bilder der Verkündigung (Maria und der Engel getrennt) auf der Aussenseite sollen abgesägt und als »Alberto Duro« nach Italien gelangt sein.
3. Teilung der Apostel. Ursprünglich Ständer vor ein Bett. Ebenfalls aus dem Franziskaner-Kloster zu Schwaz. Werkstattgemälde. Anklänge an M. Ostendorfer. Hintergrund eine weite Landschaft, deren Kunstcharakter halb regensburgisch und halb niederländisch gemahnt.
4. Verkündigung, sehr übereinstimmend mit dem Bilde dieses Gegenstandes von A. Altdorffer in der Augsburger Galerie. Hier aber erinnert Maria auffallend an Typen von B. Strigel. Im Hintergrunde Seelandschaft. Ich entsinne mich nicht mehr, ob diese Darstellung einheitlich oder in zwei Bildern getrennt ist. Im letzteren Falle wäre zu vermuten, dass die beiden Aussentheile der oben erwähnten Flügelgemälde (No. 2) hiermit doch noch nachträglich angekauft worden wären. — Auch sonst bin ich auf hier nicht näher zu erörternde Beziehungen A. Altdorffers und M. Ostendorfers zur Memminger Kunst gestossen.
5. Ein kleines Gemälde der Enthauptung S. Pauls und
6. ein Gemälde des Judas Thaddäus, welche beide Graf von Entzenberg noch als Werke von Rosenthaler erwähnt, die ebenfalls aus dem Franziskaner-Kloster in Schwaz erworben sein sollen, lassen eher auf M. Ostendorfer, d. h. auf den Maler der beiden, schon genannten, Bildchen im germanischen Museum (No. 215 und 216), als auf B. Strigel schliessen.

II. Im Gastzimmer des zweiten Stockes:

7. Urkunden mit Miniaturen, welche teilweise an B. Strigel gemahnen, z. B. im Verbergen der Finger.

III. Maximilian-Saal:

8. Stammbaum des Kaisers Maximilian, Tempera-Gemälde. Graf Entzenberg hebt (l. c.) die grosse Uebereinstimmung mit den Wandgemälden im Franziskanerkloster zu Schwaz hervor. Vgl. oben I. Nach meiner Ansicht ist mindestens ein Teil dieses Cyklus von B. Strigel vorgezeichnet und es will mir scheinen, als ob auch der Ausführung seine Hand nicht ganz fern geblieben wäre. Man überzeuge sich z. B. an den Bildnissen der Frauen Albrechts des III. und Albrechts des IV. von dem Verbergen der Finger. Auch viele Köpfe erinnern an seine Lieblingstypen, so namentlich das Antlitz von Johanna, der

Gemahlin Albrechts des Weisen, und von Beatrice, der Gemahlin Albrechts des III. — Anderes lässt dagegen auf einen Gehilfen schliessen, der besonders von Hans Burgkmair und Hans Sües von Kulmbach (im Kreuzen der Arme mit lassen, hängenden Händen), doch auch von M. Schaffner (in gewissen vollen, lockigen Jünglingstypen) Einflus erfahren zu haben scheint und zu einer etwas breiteren Formengebung fortgeschritten ist. An M. Ostendorfers Manier erinnert mich Katharina, Albrecht des Weisen Tochter, sie lässt sich entschieden mit der hinter dem gekreuzigten Andreas knieenden und betenden Frauengestalt in einem Gemälde des Genannten im germanischen Museum zu Nürnberg (No. 214) vergleichen (s. oben).

Weimar

Grossherzogliches Museum

No. 22. Unbekanntes männliches Porträt, ähnlich wie No. 1898 und 1899 im Museum zu Dresden und die Replik des Roner-Bildnisses zu Ravensburg. Schüler von B. Strigel.

Wien

I. K. K. Ambraser Sammlung

Die beiden Stammbäume des Hauses Habsburg, mit Wasserfarben auf Leinwand gemalt. — Als ich vor drei Jahren diese Gemälde sah, schienen sie mir entschieden oberschwäbischer Herkunft zu sein, doch konnte ich B. Strigels Urheberschaft nicht erkennen, obgleich ich mir diese Frage auf Grund dunkler Reminiszenzen von einer früheren Besichtigung her gestellt hatte. Dagegen erinnere ich mich wohl, dass mir der eine dieser beiden Stammbäume wenigstens auf einen mit B. Strigel nahe verwandten Meister hinzuweisen schien; doch war jener Besuch so sehr durch notwendige Eile bedingt, dass ich jetzt nicht mehr konstatiren kann, ob dies der jüngere oder der ältere Stammbaum ist. Hierzu wäre ich wohl im Stande, wenn die Sammlung bei meinem letzten Aufenthalte in Wien nicht unzugänglich gewesen wäre. — So möchte ich den Sachverständigen empfehlen, hierin meine Untersuchungen zu ergänzen, indem ich die Vermutung aufzustellen wage, dass diese Gemälde der Ambraser Sammlung mit B. Strigels Thätigkeit irgendwie zusammenhängen und für die Erforschung derselben ein Problem bilden, schon wegen ihrer vielfachen Uebereinstimmung mit dem in Tratzberg befindlichen Stammbaum, welcher mit klarer Evidenz erkennen lässt, dass B. Strigel bei seiner Herstellung mitgewirkt hat.

1. Stammbaum vom Sommer 1497. Ed. v. Sacken (die K. K. Ambraser Sammlung, 2 Thle., Wien 1855, S. 3 ff.) erkennt darin den Charakter der schwäbischen Schule vom Ende des XV. Jahrhunderts, sowie die Aehnlichkeit mit den Wandgemälden im Schwazer Franziskanerkloster und dem Stammbaum zu Tratzberg. Er vermutet deshalb die Hand des Caspar Rosenthaler. Ein Name, welcher seit den scharfen Nachweisen Schönherrs aus den Annalen der Kunstgeschichte gestrichen ist. Zudem füge ich noch folgende Bemerkung Sackens bei: »Die Pergamentzeichnung mit dem Stammbaume der Habsburger, ehemals im Wiener Magistratsarchive, jetzt in der K. K. Hofbibliothek (gestochen bei Herrgott Pina-

coth, Tab. VIII—XIII) ist offenbar eine etwas freie und nicht ganz glückliche Kopie des unserigen, die Aufschriften sind deutsch und von denen unseres Stammbaumes verschieden.« — Bemerkenswerth ist eine Stelle des gleichzeitigen Schriftstellers Cuspinianus (vit. Imperat. f. 355): »Joannes Stabius, Divi Maximiliani Historicus et Ecclesiae Viennensis decanus nobilissimam et pulcherrimam propagationis et genealogiae (Habsburgo Austriacae) arborem depinxit, quae impressa circumfertur.« Stabius scheint der Urheber und Herausgeber des Stammbaums zu sein, der auf seine Veranlassung in Holz geschnitten wurde.

2. Stammbaum des Hauses Habsburg vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Diese aus zwei Theilen bestehende Komposition, welche erst nach 1501 entstanden sein kann, ist dramatischer behandelt und stimmt in gegenständlicher Hinsicht (z. B. in der Auffassung der Kinder) noch mehr mit dem Stammbaum in Tratzberg überein. Von Sacken hält es für höchst wahrscheinlich, dass sie von Kaiser Maximilian I. bestellt wurde, welcher sich bekanntlich sehr für die Geschichte und Genealogie seines Hauses interessirte und zu diesem Behuf mit Gelehrten in Beratung stand. — Vgl. die Publikation: Der Stammbaum des allerdurchl. Hauses Habsburg-Oesterreich, herausgeg. durch das lithogr. Institut (die Zeichnungen von Lauredelli), mit Text von A. Primisser.

II. K. K. Schloss Belvedere, Gemäldegalerie:

No. 11. Geringeres Werkstattbild Carls V.

No. 64. Porträt eines 33jährigen Mannes, g. 1521, Schüler von B. Strigel?

No. 80. Bild in zwei Abteilungen, rechts die h. Familie mit Engeln, links Maria, welche den Jesusknaben schreiben lehrt. Früher Gehilfe von B. Strigel, welcher auch an einigen Teilen des h. Sippen-Altars (München und Nürnberg) mitgemalt hat, wie an dem Propheten Jesaias in der Galerie zu Augsburg.

No. 102. Brustbild von Maximilian I. Schlechte Werkstattkopie.

III. Im Besitze des Herrn Prof. Heinrich v. Angeli:

Vorzügliches Brustbild eines jungen Mannes. B. Strigel, aus später Zeit. Lichtes Inkarnat von feinster Abtonung. Anklänge an Quinten Massys, auch an Hans Holbein d. j., zu dessen Kunsthöhe dieses Porträt fast hinaufreicht. Ursprünglich im Besitz des Kunsthändlers Miethke, bei dem sich noch ein geringeres Gegenstück hierzu, das Brustbild einer Frau, befindet.

Schloss Wolfegg bei Waldsee in Oberschwaben

(Besitzer: Fürst Franz zu Waldburg-Wolfegg.)

1. Martyrium des h. Quirinus mit folgender Inschrift:

»Quirine, o heiliger man
Groſſs marter hast genomen an
Zu lest ist Dir der tod getan
Von dem wietrich Aurelian.«

Der Heilige liegt auf ein Brett gebunden mit abgehauenen Händen und Füssen. Es wird ihm so eben mit einem Messer in den Rücken gestochen. Links steht ein graubärtiger Mann (Aurelian?) mit Barett und Szepter, welcher an Schäufelins

Typen erinnert. Diese Gestalt ist augenscheinlich von anderer Hand nachgetragen, von derselben, welche die meisten Teile des Bildes, namentlich die Landschaft übermalt hat. Ich vermute in diesen Zuthaten, besonders mit Rücksicht auf die Farbengebung, die Hand des Meisters von Mösskirch (B. Beham?). W. H. Ca. 57 cm breit, ca. 89 cm hoch. — Vermutlich alter Besitz.

2. Geburt Marias. Vorne zwei Wärterinnen; eine mit den nackten Füssen im Zuber, das Kind auf dem Schosse haltend; eine andere Wasser nachschüttend. Die Wöchnerin im Hintergrund, umgeben von sechs Frauen, wobei ein Kind. Unten links folgende Inschrift:

»Gaudent partu Samuelis
Quia deus altis celis
Respexit Annam flebilem
Ut letentur omnes pie
Celse natali Marie
Que plebem iuuit debilem.«

Dieselbe Inschrift in deutscher Fassung enthält das Bild gleichen Gegenstandes in der Berliner Galerie (606 B). W. H. Ca. 98 cm breit, ca. 160 cm hoch. — Vermutlich alter Besitz, ebenso:

3. Drei Heilige: Niklas, Eligius und Ulrich. Schule.

Schloss Zeil bei Leutkirch

(Besitzer: Fürst Wilhelm zu Zeil)

Die vier Evangelisten in zwei Bildern:

1. S. Lukas mit dem Stier und S. Matthäus mit dem Engelchen auf seinem Buch,
2. S. Johannes mit dem Adler und S. Markus mit dem Löwen.

Vermutlich alter Besitz.

STICHE?

In dem Monogrammisten Ƀ ∝ S, welchen bekanntlich Harzen mit B. Zeitblom (B. »Stecher«) zu identifizieren sucht, könnte hinsichtlich seiner Signatur mit mehr Fug B. Strigel vermutet werden. Jedoch sind die stilistischen Uebereinstimmungen jener Stiche mit den Gemälden B. Strigels nur allgemeiner Natur. Ƀ ∝ S gehört wol der oberdeutschen Künstlergruppe an, allein der schwäbisch-fränkischen und einer 20 bis 30 Jahre älteren Generation als B. Zeitblom, welcher seinerseits um ca. 10 Jahre älter ist als B. Strigel.

Jos. Heller erwähnt in seinem Buche über A. Dürer (das Leben und die Werke etc., 2. Bd. 1827, S. 424) eine im Gegensinn gehaltene, mit dem Monogramm 2 ꝺ versehene Kopie nach Dürers Stich: Maria mit dem Affen (Bartsch 42). Ich kenne dieselbe nicht und muss es dahingestellt sein lassen, ob sie auf B. Strigel schliessen lässt oder nicht.

HOLZSCHNITTE?

In den von R. Weigel herausgegebenen Holzschnitten berühmter Meister (Leipzig 1851): ein Buntdruck von zwei Platten: Bildnis einer Frau (Maria Blanca? — auch genannt Lady Jane Grey), — vielleicht Arbeit jenes Schülers von B. Strigel, welchen ich in den Museen zu Dresden, Weimar u. a. O. nachgewiesen habe.

Mit Beziehung auf B. Strigel oder einen in Schwaz und Tratzberg thätigen Gehilfen desselben wären noch folgende Werke zu prüfen: »Legende des h. Vaters Franzisci, gedruckt und vollendet in der kaiserlichen Stat Nürnberg durch Hieron. Hölzel in Verlegung des Erbern Kaspar Rosenthaler yetzund wonhaft zu Schwaz, am 7. Tag des Monats Aprilis 1512« und »Das Leben unsers erledigers Jesu Christi nach lauttung des h. Ewangeli etc. gedruckt und volendt, in der kayserlichen stat Nürnbergk durch Johannem Stüchs. In Verlegung des Erb. Caspar Rosentaler, Yetzund wonhaft zu Schwatz, am achtzehenden tag des monats Februarii 1514.« Ob nun die Vorzeichnungen für die Rosenthalersche Franziskus-Legende von B. Strigel herrühre, wage ich noch nicht zu entscheiden, da das Formengepräge dieser ziemlich kleinen Holzschnitte einen strikten Schluss auf die Eigenart des anweisenden Malers kaum gestattet. Manches erinnert an ihn, so die Neigung zu gedrängten Frauengruppen, welche zu Seiten der Hauptscene aus Thoren treten (wie in No. 183 der Münchener Pinakothek und in 1197 A der Berliner Galerie), z. B. in den Bildern: Ausbreitung des Mantels vor dem jungen Franziskus (1. Kapitel) und Heilung des Johannes (4. Wunderzeichen). Bemerkenswert ist auch die ungeschickte Behandlung der Finger, welche hier — vermutlich unter dem Einfluss der Technik und des kleinen Mafsstabes — oft froschartig oder an nasse, zum Trocknen aufgehängte Lederhandschuhe gemahnt. Eine Jünglingsgestalt im Bilde von der Predigt des h. Franz über das Kreuz erinnert an Aehnliches im Stammbaum zu Tratzberg. Dagegen lässt im Rosenkranzbilde (am Schluss) Christus auf irgend eine Vorlage von Hans Holbein dem jüngeren schliessen. Diese Holzschnitte sind teils 1511, teils 1512 datiert. — Von andrer Hand scheinen die sehr kleinen und (mit Ausnahme der Gewänder) ziemlich roh behandelten Holzschnittchen zum Leben Christi.

In den Holzschnitten der Kunne-Drucke (vgl. oben I) konnte ich keinen evidenten Zusammenhang mit dem Stil B. Strigels, noch mit demjenigen anderer Maler Memmingens entdecken.

EINE ZEICHNUNG VON HANS SEBALD BEHAM

VON HERMANN LÜCKE

Das städtische Museum in Leipzig besitzt eine Sammlung von Handzeichnungen älterer Meister, aus welcher bisher nur einige wenige Blätter zur öffentlichen Kenntnis gelangten.[1]) Die Sammlung wurde zu Anfang dieses Jahrhunderts von dem Hofrat Gehler, einem Mitgliede des Leipziger Magistrats, angelegt; nach dem Tode desselben (1822) kam sie in den Besitz des Regierungsrates Heinrich Dörrien und wurde 1858 als Vermächtnis des letzteren Eigentum des Leipziger Museums.

Die Mehrzahl der Zeichnungen, denen in Dörriens handschriftlichem Katalog häufig sehr grosse Künstlernamen beigelegt sind, ist ohne hervorragenden Wert; doch finden sich neben vielen gänzlich unbedeutenden Blättern auch solche, die auf entschiedenes Interesse Anspruch haben. Aus der italienischen Schule ist nichts von Bedeutung vorhanden; dagegen hat die Sammlung eine Anzahl bemerkenswerter Stücke von deutschen Meistern des XVI und von Niederländern des XVII Jahrhunderts aufzuweisen; ziemlich beträchtlich ist auch die Reihe der Zeichnungen von deutschen Malern des XVIII Jahrhunderts.

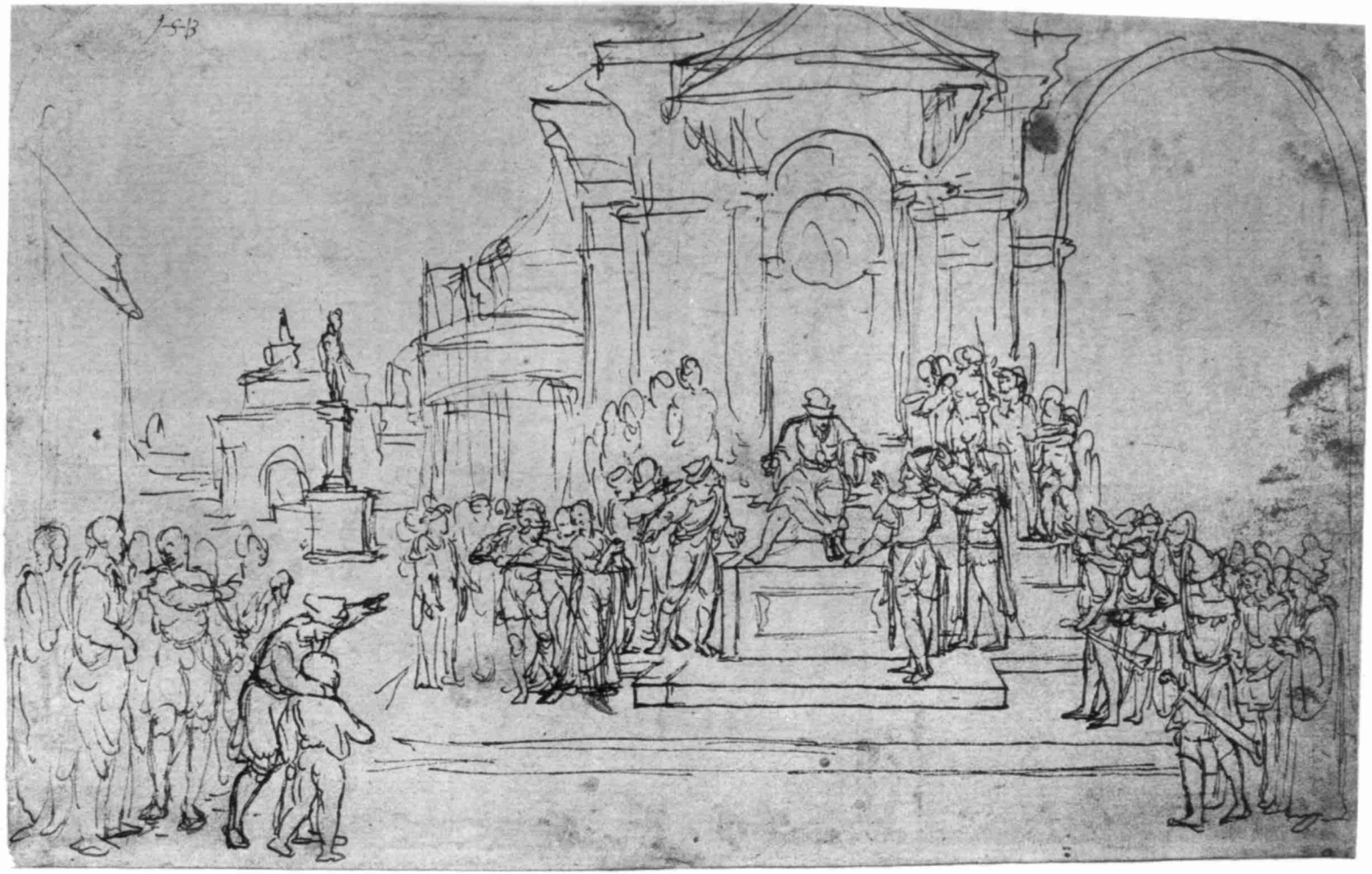
Eines der interessantesten Blätter der Sammlung ist das im vorliegenden Heft des Jahrbuchs reproduzierte, eine Federzeichnung, 0,18 hoch, 0,28 breit. In dem Dörrienschen Katalog wird das Blatt dem Hans Sebald Beham zugewiesen, und meines Erachtens ist kein Grund vorhanden, an der Urheberschaft desselben zu zweifeln. Das mit flüchtiger Hand hingeschriebene Monogramm (links oben) macht den Eindruck der Echtheit, es ist dasjenige, mit welchem H. S. Beham die Arbeiten seiner späteren Periode (vom Jahre 1531 an) zu signieren pflegte.

Die Zeichnung hat den Charakter eines ersten Entwurfes. Eine Ausführung oder Verwendung der Skizze findet sich in keinem der uns bekannten Werke des Künstlers. Möglich daher, dass die Ausführung unterblieb, möglich auch, dass das Werk, in welchem der Entwurf ausgeführt wurde, verloren ging.

Der Gegenstand der Darstellung gehört dem Gebiet der römischen Geschichte an, welchem S. Beham als Anhänger der italienischen Renaissance seine Stoffe mehrfach entlehnte, und das Blatt ist schon insofern interessant, als der Gegenstand, Virginia vor Gericht, keiner von den damals häufig behandelten ist.[2]) Auf dem

[1]) Woltmann (Holbein, 2. Aufl. II. 84, 131) erwähnt zwei Blätter: eine Federzeichnung (Entwurf zu einem Altarflügel mit der Darstellung Aller Heiligen) von H. Holbein d. Ä. und eine Federzeichnung (Madonna mit dem Kind) von H. Holbein d. J. (die Echtheit der letzteren scheint mir nicht ganz sicher); W. Bode (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, p. 329) eine Federzeichnung von J. van Bronchorst.

[2]) Ein kleines, früher H. Holbein d. J. zugeschriebenes, grau in grau gemaltes Bild der Dresdener Galerie (s. Woltmann a. a. O. p. 124) und ein Kupferstich von G. Penz stellen denselben Gegenstand dar. Sie haben in der Komposition weder unter sich, noch mit der vorliegenden Zeichnung Verwandtschaft.



HANS SEBALD BEHAM.

FEDERZEICHNUNG IM STÄDTISCHEN MUSEUM ZU LEIPZIG.

LICHTDRUCK VON G. NEUMANN IN BERLIN.

vor einer Nische thronartig erhöhten Richterstuhl im Mittelgrund sitzt Appius Claudius, die lebhaft bewegte Figur zur Linken ist sein Klient und Helfershelfer M. Claudius, der Virginien als seine Sklavin beansprucht; die beiden Figuren rechts vom Richterstuhl sind die Verteidiger Virginiens, ihr Oheim Numitorius und ihr Verlobter L. Icilius; sie selbst steht links unter der Volksmenge, hinter ihr Virginius, der mit dem Messer zum tödtlichen Stoss ausholt. Der nur erst mit den flüchtigsten Linien angedeutete architektonische Hintergrund sollte offenbar das römische Forum darstellen. Virginius ist mit dem antiken Helm als römischer Krieger gekennzeichnet; die Figuren auf der Estrade im Hintergrund rechts von dem Richterstuhl sind gleichfalls als Krieger kenntlich. Von den übrigen Gestalten zeigen die, welche schon in bestimmteren Umrissen ausgeführt sind, Kostümformen des XVI Jahrhunderts. Die Nebenfiguren sind grossenteils nur erst oberflächlich skizziert, während die Hauptfiguren bereits in klaren und sicheren Linien hervortreten.

Der Charakter der künstlerischen Thätigkeit S. Behams während jener späteren, um 1531 beginnenden Periode war vornehmlich durch den wachsenden Einfluss der italienischen Renaissance bestimmt. In einzelnen Fällen lässt sich nachweisen, dass er italienische Vorbilder ganz direkt benutzte. In dem grossen Holzschnitt »der Jungbrunnen« ist bekanntlich die eine der nackten weiblichen Gestalten des Hintergrundes die getreue Kopie der Minerva in dem von Marcanton nach Raphael gestochenen »Paris-Urteil«, eine der männlichen Gestalten, der aus dem Bade Steigende, die nicht minder getreue Nachbildung einer Michelangeloschen Figur, des einen der von Marcanton gestochenen »Kletterer«. Im Allgemeinen wird man die Einwirkung des Renaissance-Ideals hauptsächlich in dem freier entwickelten Schönheitsinn zu erkennen haben, der sich in den Werken dieser späteren Periode fast überall, zuweilen schon auf Kosten des Charakteristischen, kundgiebt; die Figuren haben statt der früheren Derbheit und Gedrungenheit schlankere Verhältnisse, gefälligere Formen. Dann und wann ist mit der zunehmenden Leichtigkeit des Vortrags wohl auch ein Nachlassen der künstlerischen Kraft bemerklich, im Ganzen jedoch ein Fortschreiten in der durch die Renaissance bezeichneten Richtung.

Zu dem Stilcharakter dieser späteren Periode stimmt das vorliegende Blatt, im Ganzen der Komposition wie im Einzelnen. In der Formeneigentümlichkeit sämtlicher Figuren fällt die Schlankheit der Proportionen sofort und sehr entschieden ins Auge. Die beiden interessantesten Figuren des Blattes, Appius Claudius und sein Klient, sind in Geberde und Haltung nicht bloss charakteristisch, sie zeigen zugleich eine Freiheit der Bewegung, die unverkennbar auf klassische Renaissance-Vorbilder hinweist und in den Figuren der gleichzeitigen deutschen Kunst nicht häufig angetroffen wird. Durch die Gestalt des Appius Claudius kann man an die des Prokonsul Sergius in Raphaels »Erblindung des Elymas« erinnert werden, welche Komposition S. Beham jedenfalls aus dem Stich des Agostino Veneziano kannte.[1]) Bei der Figur des Virginius ist offenbar auf eine schöne Bewegung zunächst und hauptsächlich, auf das Charakteristische der Haltung weit weniger Bedacht genommen. Man kann bei derselben, was ihre Stellung und Bewegung ganz im Allgemeinen betrifft, vielleicht an den einen vorwärts schreitenden Krieger denken, der in dem Marcantonschen Stich nach Raphaels »Bethlehemitischem Kindermord« mit so schwungvoller, aber freilich zugleich sehr energischer Bewegung das Schwert aus der Scheide zieht. Die genannten

[1]) Der Sitz des Prokonsul hat, nebenbei bemerkt, einen ähnlichen nischenförmigen Hintergrund, wie der Richterstuhl des Appius Claudius.

drei Hauptgestalten des Blattes sind in den Konturen so frei entwickelt, dass sie auch von der Hand eines gleichzeitigen Italieners herrühren könnten.

Schon hiernach wird man geneigt sein, die Entstehung der Zeichnung in die letzte Zeit S. Behams zu setzen. An Leichtigkeit der Behandlung möchte ihr unter den wenigen uns bekannten Zeichnungen aus der späteren Periode des Künstlers keine ganz gleich kommen. Hinsichtlich der Typen ist bei der Kleinheit und dem skizzenhaften Charakter der Figuren die Möglichkeit einer fruchtbaren Vergleichung mit anderen Behamschen Werken nicht vorhanden.

Besondere Beachtung verdient der Stil der Komposition. In der ganzen Anlage derselben, in der Anordnung, dem Aufbau und der Gliederung der Gruppen macht sich der Einfluss von Vorbildern der Renaissancekunst vielleicht noch entschiedener, als in jeder anderen Beziehung geltend und um so auffälliger, als der Einfluss solcher Vorbilder in Bezug auf die Komposition bei anderen Werken S. Behams und auch bei denen anderer deutscher Meister jener Zeit gerade am wenigsten hervortritt. In der Regel ist Behams Kompositionsweise sehr weit entfernt von der Einheitlichkeit im Ganzen und der strengen Gliederung im Einzelnen, die in der vorliegenden Zeichnung so deutlich die Kompositionsgesetze der monumentalen Malerei der Renaissance erkennen lässt. Da wir wissen, dass S. Beham nicht in Italien war, so bleibt nur anzunehmen, dass er sich die Kenntnis dieser Gesetze hauptsächlich durch das Studium der Stiche Marcantons und seiner Schule angeeignet hat. In gleich bestimmter Weise, wie in dem vorliegenden Blatt, tritt uns dieser italienische Kompositionsstil in keinem früheren Werke des Künstlers und vielleicht in keinem Werke eines gleichzeitigen deutschen Meisters entgegen. Auch aus diesem Grunde möchte ich glauben, dass die Zeichnung der spätesten Zeit S. Behams angehört. Ueberdies dürfte eben dieser Charakter der Komposition zu der Vermutung Anlass geben, dass die Zeichnung nicht der Entwurf für ein Kupferstich- oder Holzschnittwerk, sondern die Skizze zu einem Gemälde war. [1])

[1]) Der von W. v. Seidlitz verfasste Artikel H. S. Beham im Allg. Künstler-Lexikon enthält die Bemerkung (p. 319), dass »Beham zu Neujahr 1550 dem Frankfurter Rate ein Gemälde schenkte, das jetzt verschollen ist«. Nach einer von Gwinner (Zusätze zu »Kunst und Künstler in Frankfurt a. M.«, p. 7) mitgeteilten urkundlichen Notiz schenkte Beham dem Frankfurter Rate zu Neujahr 1550 eine »Ehrenpforte«, für die er von dem Rate ein Gegengeschenk von 12 Thalern erhielt; diese. »Ehrenpforte« war vermutlich, wie auch Gwinner bemerkt, eine Zeichnung.