

## Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen.

Von Franz Rieffel.

I. Von wem rühren die Bilder der Wiener Galerie her: Nr. 1426 »Aldorfer«, Darstellung des III. und IV. Capitels der Apostelgeschichte und Nr. 973 »Art des Lucas van Leyden«, Kreuzigung? Eine schon oft aufgeworfene, aber eine noch immer wohl aufzuwerfende Frage. Dass die Bezeichnung des Katalogs das Richtige trafe, wird nirgends angenommen. L. Scheibler nannte seinerzeit im *Repertorium* (X, 271) Grünewald als Autor, Janitschek (*Gesch. der deutschen Malerei*, S. 420 Anm.) dachte bei Nr. 1426 »an einen Nürnberger Künstler aus der Gefolgschaft Dürer's«, bei Nr. 973 an einen Nachfolger Grünewald's (Hans Grimmer?), M. Friedländer (*Albr. Aldorfer* S. 143) fühlt sich bei Nr. 1426 und 973 und ebenso bei der *Vanitas* der Sammlung Weber in Hamburg (»Baldung«) an H. S. Beham erinnert. Ich bin beinahe derselben Meinung. Nur scheint mir der Maler der drei Bilder Barthel, nicht Hans Sebald Beham zu sein. Dies glaube ich namentlich aus der Bildung der groben, breiten Hände und Füße und der Ohren schliessen zu dürfen. Charakteristisch ist auch der dem mailändischen Formenkanon entlehnte lionardeske Pferdetypus. Adolf Bayersdorfer ist mündlicher Ueberlieferung zufolge gleichfalls an Barthel Beham zu denken geneigt.

Dem Barthel gehört auch der in G. von Térey's *Baldungwerk* (Nr. 81) veröffentlichte Greisenkopf des Dresdener Cabinets an. Er sieht aus wie die Studie zu einem berittenen Begleiter des Hauptmanns auf der Wiener Kreuzigung; Augen- und Ohrenbildung beweist hier meines Erachtens schlagend. Die Prachtrüstung des Kriegers im Vordergrund verräth genaue Kenntniss italienischer, zumal lionardesker Vorbilder.

Von kunstgeschichtlichem Interesse ist die Landschaft auf dem Bild Nr. 1426 in Wien; man wird daraus auf südbayrische Lehrjahre, sei es in Augsburg, sei es in einer anderen Kunststadt des Donaugebietes, folgern dürfen.

Mit der *Vanitas* stammt aus dem Todesjahr des Malers (1540) meines Bedünkens der in Hirth's *Culturgeschichtlichem Bilderbuch* (II, 747) reproducirte Holzschnitt »Die Lebensalter«. Die Darstellung des Kindesalters figurirt als Putto in der Weber'schen *Vanitas*.

Dem Barthel könnte vielleicht auch das schlecht geschnittene Dürerbildniss (Reproduction des Holzschnittes bei Hirth I, 392) seine Entstehung verdanken.

Von Hans Sebald Beham, dem geringer begabten Bruder, ist Barthel durch die Bildung der Körperformen gut zu unterscheiden. Das oft sehr bizarr gezeichnete Ohr gipfelt bei Hans Sebald in einer (faunenartigen, würde Morelli gesagt haben) Zuspitzung; die Hände sind geschmeidiger, bewegter, die Finger mehr effilirt, die Augen rund und voll, à fleur de peau. Dem Hans Sebald gehört meines Erachtens an die schöne Federzeichnung mit der Anbetung der Könige bei dem Grafen Wilczek zu Korneuburg, die ich früher (Rep. XV, 289) in allzugrossem Vertrauen auf die Tradition fälschlicherweise dem Kulmbach zuschrieb; es ist ein frühes Werk etwa aus den Jahren 1518—1520. Sodann die Zeichnungen zu den Holzschnitten »Herzogin Sibylla von Sachsen« und »Die ungleichen Liebhaber« (siehe Hirth, Culturgeschichtliches Bilderbuch I, 380 und 379), endlich der ebenfalls durch G. v. Térey (Nr. 76) publicirte Männerkopf des Braunschweiger Cabinets.

Dem dritten der drei »gottlosen Maler«, Georg Penz, gebührt, wenn ich mich nicht irre, das Bild »Adam und Eva« des Germanischen Museums, dort dubitativ dem Baldung gegeben. Es ist wohl ein Jugendwerk. Die Uebereinstimmung in den eleganten, gestreckten Gestalten, den Kopftypen, Handformen, der Faltenbildung (bei Gott Vater sehr charakteristisch!), der Behandlung des Baumschlags mit zuverlässigen frühen Werken des Penz, z. B. mit den coloristisch allerdings weit überlegenen Dreikönigsfragmenten in Dresden scheint mir unverkennbar.

## Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen.

Von **Franz Rieffel.**

### II.

Von den uns erhaltenen Gemälden unter dem Namen Lucas Cranach's d. ä. ist das schönste, seltsamerweise auch das früheste, die Ruhe auf der Flucht bei den Erben des Dr. Fiedler in München. Sowohl in der Qualität, als auch in den Formen und der Darstellungsweise erweist sich der Abstand von dem landläufigen Typus der Cranach-Bilder nicht gering <sup>1)</sup>. Trotzdem ist das Bild unanzweifelbar und würde auch ohne die Signatur  1504 als Cranach anerkannt werden müssen.

Freilich kann man dem Maler auch nicht alle mit dem geflügelten Schlängelein versehenen Bilder zum Vorwurf machen; die Marke ist eigentlich kein Künstler-, sondern ein Firmenzeichen. Cranach war überhaupt ein ziemlich vielseitig, namentlich auch ein recht industriell angelegtes Genie. Er erwarb 1513 eines der grössten Häuser Wittenbergs und wahrscheinlich in demselben Jahr die Apotheke, die er von da an neben dem Malergewerbe schwunghaft betrieb. (Ein kurfürstliches Privileg von 1520 verbietet das Entstehen einer zweiten Apotheke in Wittenberg ohne Cranach's oder seiner Rechtsnachfolger Willen, verbürgt ihm den Alleinhandel mit Gewürzen, Zucker u. s. w.). Seit 1519 ist er Rathsherr. Nicht viel später legt er zu seinen anderen Geschäften noch eine Buchdruckerei und einen Buchhandel an. Es ist begreiflich, dass unter diesen Umständen die zahllosen Bilder späterer Jahre zumeist im besten Falle auf seine Werkstatt zurückgehen. Sie würden den Beinamen »pictorum gloria« nicht rechtfertigen und lassen in ihrer durchaus handwerklichen Factur den Beschauer ohne jedes Interesse am Entwicklungsgang des Urhebers. Umsomehr ziehen die Werke etwa des ersten, auch zum Theil noch des zweiten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts an, Schöpfungen, die einen feinen, frischen Formensinn und intimes Verständniss der landschaftlichen Natur verrathen und in ihrem phantastisch-poetischen Reiz von den nüchternen und pretiösen Producten der späteren Zeit durch eine ganze Welt getrennt scheinen.

<sup>1)</sup> Wenig später mag der Christus mit Maria in der Galerie zu Gotha (Nr. 339) entstanden sein.

Woher stammt nun die Cranachische Kunst?

Keines Meisters Lehr- und Wanderjahre scheinen ja dunkler als die des älteren Lucas Cranach. Von 1472, dem Jahre, in dem er zu Cronach im Bambergischen geboren wurde, bis 1504, also während einer Zeit, die beinahe die ganze Lebensspanne Raffael's umschliesst, fehlt jede Kunde. Die Ruhe auf der Flucht von 1504 gibt über seine Schulangehörigkeit kaum einen Aufschluss. Es ist ein merkwürdig reifes Werk und überflügelt an unbefangener, ordentlich moderner Empfindungsweise z. B. in dem fröhlichen, kindlichen Spiel der Putten, auch Dürer, dessen Putten überhaupt so oft etwas Gelehrtes, Fremdländisches, Geborgtes an sich tragen. Das Bild ist in seiner Art ebenso ursprünglich und wunderbar wie ein deutsches Märchen.

Colorit und Landschaft pflegen immer noch am ausgiebigsten auf die Frage nach dem Schulzusammenhang zu antworten. Die kräftige, aber nicht harte Farbenstimmung, die Landschaft verweist uns südlich von Nürnberg. Liegt nicht etwas vom »Donaustil« darin?

Als ich das Bild 1892 in den Lenbach-Sälen der Münchner Kunstausstellung zum ersten Mal sah, war ich kurz vorher in Schleissheim gewesen. Der Christus mit Maria und Johannes von 1503, an dessen Zugehörigkeit zu Grünewald's Werken ich immer lebhafter zweifeln musste, war mir in Farben und Formen frisch im Gedächtniss. Zwischen beiden Bildern glaubte ich erstaunliche Verwandtschaftszüge wahrzunehmen, verwagte mich aber zu keiner Schlussfolgerung. Zur selben Zeit hatte Adolf Bayersdorfer die Güte, mir in Hauser's Atelier die (seitdem im Klass. Bilderschatz publicirte) viertheilige kleine Tafel der Sammlung Kaufmann in Berlin mit Darstellungen aus dem Marienleben zu zeigen. Die Vermuthungen verstärkten sich. Als ich jedoch schliesslich im Germanischen Museum das aus der Sammlung Sulkowski kurz vorher erworbene Bildniss des Kanzlers Reuss von Constanz mit der Jahreszahl 1503 kennen lernte, fielen die letzten Bedenken. Seitdem glaube ich, dass man diese drei Bilder, das Marienleben in Berlin, den Christus am Kreuz von 1503 in Schleissheim und das Nürnberger Bildniss von demselben Jahr mit Fug dem Lucas Cranach zuschreiben darf.

Dass die beiden Bilder von 1503 von derselben Hand herrühren, finde ich nicht bestritten. Bayersdorfer, der das Marienleben anreicht, vermuthet Grünewald als Urheber, Wilhelm Schmidt unter Anführung des von ihm entdeckten, W. H. MDXXI bezeichneten und gewiss authentischen Huber'schen Gemäldes in Feldkirch, den Wolf Huber. Das letztere Bild kenne ich leider nur aus einer kleinen Photographie. Jedoch muss ich zugeben, dass die Vergleichung hiermit und mit den Zeichnungen und Holzschnitten des Meisters W. H. viel Anhaltspunkte für W. Schmidt's Annahme ergibt. Nur meine ich, dass ungefähr dieselben Analogien auch für die Rast auf der Flucht von 1504 zutreffen würden. Jedenfalls wurzeln der Meister von 1503 und W. H. in demselben Kunstboden, der südöstlichen Ecke Deutschlands. Landschaft, Colorit und bei dem Gekreuzigten von 1503 auch das Compositionsschema, z. B. die Anordnung der drei Kreuze in den Ecken eines Dreiecks, die Stellung des Crucifixus im Profil, sind dafür beweiskräftig. Gegen Grünewald

spricht, wie mir scheint, überall sowohl die Farbenstimmung als die Formenbildung.

Die Kluft zwischen den hier dem Cranach zugewiesenen Bildern und dem signirten von 1504 kommt mir viel geringer vor, als zwischen diesem und den Bildern der späteren Jahre Cranach's. Als Stützen für meine Vermuthung sehe ich an: die Verwandtschaft der Formen, namentlich der Ohren und Hände (der charakteristische Daumen, die kuppigen Nasen, etwas vorragende Unterlippen u. s. w.), obwohl sie auf den Bildern von 1503 noch hagerer und gestreckter sind, als später, die Faltenbildung (auf dem Bild des Gekreuzigten zeigen sich schon die später bis zum Ueberdruss wiederkehrenden sternförmigen, viereckigen Faltenaugen), die Haar- und Pelzbehandlung, die Landschaft, die mondscheinartig beleuchteten Wolken (auch ein Charakteristicum vieler Pseudo-Grünwald-Bilder) und zuletzt, aber nicht am wenigsten die eigenthümliche Art, wie das Laub gezeichnet und gemalt ist, nämlich spitze, zackige Silhouetten, die mit tiefem warmem Grün ausgefüllt sind und ausgesprochen gelbe Lichter darauf. Nach diesem Schema behandelt Cranach das Laubwerk durchgängig, ob er Laubwald oder — wie so häufig — junge Tannenbäume darstellt. Nebenher wäre wenigstens zu erwähnen die Gestalt des Cartellino auf dem Schleissheimer Bild mit dem Datum 1503, der an den Cartellino mit 1504 auf dem Bild bei Dr. Fiedler so sehr erinnert; es ist beide Male ein richtiger abgerissener Papierzettel und ich kann mich eines ähnlichen in der gleichzeitigen deutschen Kunst nur bei Malern der Donaugegend entsinnen; bei Venezianern ist er ja in dieser Form häufig (Jacopo de' Barbari).

Als Vergleichungsmaterial müssen vorzugsweise die Werke Cranach's aus dem ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts gelten. Aber auch spätere bieten noch reichliche Berührungspunkte. So kehrt der Crucifixus des Schleissheimer Bildes in derselben Profilstellung sogar bis auf den Gesichtstypus wieder in dem von Reber und Bayersdorfer publicirten Bild auf der Wartburg und fast ebenso auf dem schönen, stark unter Grünwald's Einfluss stehenden Gekreuzigten von Albrecht von Brandenburg verehrt (in der Augsburger Galerie). So ist auch späteren guten Gemälden der warme, wie von einem sanften röthlichen Schimmer durchflossene Ton eigen, durch den gerade die zwei Bilder von 1503 so frappiren, und aus dem vortrefflichen Bildniss von 1529 in Brüssel spricht mich — abgesehen von der Verwandtschaft in den Formen und der Technik — dieselbe Künstlerindividualität an, wie aus dem des Kanzlers Reuss. Aber hier hört freilich der wissenschaftliche Beweis — wenn es im letzten Ende in Sachen der Kunstwissenschaft einen solchen überhaupt gibt — auf und das Incommensurable fängt an.

Da das Bild in Berlin mit denen von 1503 ohnehin einem und demselben Autor zugeschrieben wird (ausser von M. J. Friedländer, Rep. XVII, S. 474), so ist mir bezüglich seiner die Beweisführung erleichtert. Uebrigens spinnen sich auch von ihm noch starke Fäden zur authentischen Cranachischen Kunst. Es macht den Eindruck eines sehr jugendlichen Werkes; übersprudelnde Fülle von Motiven, namentlich im graziösen Spiel der Putten, peinlich

genaue und fleissige Ausführung, aber noch ziemliche Steifheit und Ungelenkigkeit in der Bewegung der Gestalten. Für Cranach sind hier charakteristisch z. B. die überhohen Stirnen, die Landschaft, namentlich wieder die Baumbehandlung. Fremd erscheint zunächst die übermässige Betonung der Gelenke, welche die langen, hageren Finger stets winklig bricht, die miniaturartige, eines Goldschmieds würdige Durchführung nicht bloss des Schmucks und der Zierstoffe, sondern selbst des Zimmergeräths und des Bauornaments. Auch die Faltenbildung ist seltsam. Sie gemahnt ganz und gar an die von M. J. Friedländer sehr zutreffend geschilderte frühe Altdorfer'sche Art. Bei eingehender Prüfung ergibt sich auch hier Verwandtschaft mit dem typischen Cranach; wir sehen durch die noch quattrocentistisch gestreckten Formen die späteren charakteristischen hindurch, so an der Hand (deren Finger übrigens auch auf dem Bild von 1504 noch lang und schmal sind) den etwas aufgeworfenen, plumpen Daumen; schon hier meldet sich das viereckige Faltenauge an, die Putten haben ähnliche Kopftypen, zum Theil dieselben langen Lockenperrücken, wie auf dem Bild von 1504, der hl. Joachim hier entspricht im Typus ganz dem hl. Joseph auf der Flucht. Auch von der spitzigen, miniaturartigen Technik, in der die Prachtgewänder auf dem Marienleben dargestellt sind (perlenbesetzte Borten und Gewandsäume u. dgl.), ist uns in dem reizenden dalmatikabekleideten singenden Engel des Fiedler'schen Bildes eine haarscharfe Probe erhalten. Und selbst die zuerst so fremdartig anmuthende Bildung der Längsfalten (vgl. z. B. auf der Heimsuchung), zu der, wie gesagt, man sonst wohl nur bei Altdorfer und seinen Schulverwandten Analogien entdeckt, hat noch ihre Nachzügler in späteren Cranach'schen Werken, z. B. den Holzschnitten mit der hl. Magdalena, Katharina u. a. des Wittenberger Heilthumsbuchs von 1509.

Auf die vortreffliche Höfle'sche Photographie hin wage ich dieser Gruppe ein viertes Bild hinzuzufügen: die Verkündigung in der St. Jacobskirche zu Augsburg. In einer Correspondenz der Kunstchronik aus Augsburg mit der Chiffre E. v. H. (Jahrgang und Nummer kann ich leider nicht feststellen) finde ich die Mittheilung, dass das Bild zwischen 1650 und 1717 als Geschenk eines Herrn Blumenschein in diese Kirche gelangt ist und dass es ursprünglich aus zwei Flügeln bestand, was man auch der Photographie noch ansieht. Es stimmt stilistisch vollkommen mit dem Marienleben überein, ganz besonders in der goldschmiedartigen Ausführung des überreichen ornamentalen Beiwerks, scheint aber etwas später entstanden zu sein. Die Typen sind reifer, die Körperformen nicht mehr so spitzig und winklig. Ein schalkhaftes Motiv am Fensterrahmen, spielende Putten, die durch concentrische Reife hindurchschlüpfen, kehrt in dem auch andere ornamentale Analogien darbietenden breiten Mauerfries auf Cranach's Holzschnitt der Enthauptung Johannis (B. 61) wieder. Auch Friedländer hat auf die Verwandtschaft der Verkündigung mit dem Kaufmann'schen Marienleben hingewiesen (Rep. XVII, 474), während Heinrich Alfred Schmid (M. Grünewald S. 87 im Basler Museumsfestbuch bei Cranach und dem Pseudo-Grünewald (an dessen Sonderexistenz ich freilich nicht glaube) »eine ganz ähnliche Stilisirung wie bei diesen angeblichen

Jugendwerken Grünewald's«, nämlich den Bildern in Berlin, Nürnberg und Schleissheim, findet.

Geht meine Annahme nicht ganz fehl, so hat Cranach in seiner Jugend in einer Goldschmiedewerkstatt des südlichen Bayern gearbeitet (das Augsburger Bild führt auch die ganz plausible Benennung »Hopfer«).

Es sei daran erinnert, dass Altdorfer in früheren Werken ein ähnliches Vergnügen an Edelmetall und Goldschmiedeornament und ähnliche Kenntniss davon bekundet. Mit Wolf Huber verbindet den frühen Cranach enge Formenverwandtschaft, mit demselben und mit Altdorfer auch noch ein eigener fabulirender Zug, der an die italienische Renaissancenovelle erinnert und sich besonders in der Art zeigt, wie sich in aller dreier Köpfen die Antike spiegelt. Irgend welche nahe Jugendbeziehungen, denen nachzuspüren nicht ohne Reiz wäre, haben zwischen diesen drei Künstlern gewiss stattgehabt.

1505 taucht sodann Lucas Cranach urkundlich erst in Nürnberg, dann in Diensten des Kurfürsten Friedrich des Weisen und zwar mit Dürer zugleich auf (Gurlitt, Rep. XVIII, S. 112/113); die Typen Dürer's machen sich seitdem öfter in Cranach's Werken, aber nur auf kurze Zeit, erkennbar; während frühere Madonnentypen — auf der Rast auf der Flucht und der Madonna (Nr. 339) in Gotha — eine Einwirkung des Jacopo de' Barbari zu verrathen scheinen, findet sich z. B. der Typus von Dürer's Sebastian vom Dresdner Altar und der Typus des verlorenen Sohnes auf dem Cranach'schen Holzschnitt des hl. Georg von 1506 (B. 67). Erst nachher wird die Berührung mit Grünewald, welche dem spitzpinsligen, etwas kleinlichen Cranach eine freilich nicht lang andauernde Monumentalität der Formen und des Stiles verleiht, eingetreten sein<sup>2)</sup>. Zweifellos haben die Aufträge Albrecht's von Brandenburg (Erzbischof von Magdeburg seit 1513, Kurfürst von Mainz seit 1514), wenn nicht schon frühere Ereignisse, die zwei so verschieden gearteten Künstler zusammengeführt.

<sup>2)</sup> Aus der frühen Pseudo-Grünewald-Zeit rührt ein noch nicht in die Litteratur eingeführtes Gemäldefragment im Besitz des Conservators des Römisch-Germanischen Centralmuseums, Herrn Lindenschmit in Mainz, her. Es ist offenbar der Theil einer Predella und stellt einen nur stückweise erhaltenen schwebenden Kinderengel (vielleicht von einer Vera Icon) vor. Der glaubhaften Familienüberlieferung nach stammt es aus dem Mainzer Dom.