

EINE ZWEITE «SINTFLUT» VOM
«MEISTER DES AUGSBURGER ECCE HOMO»

VON DIETRICH SCHUBERT

«Ein Imitator ist der Meister des Augsburger Ecce Homo. Ihm gegenüber ist Hemessen äußerst beweglich in der Mannigfaltigkeit ästhetischer Absichten; der Anonymus steigert jede seiner Darstellungen, die äußerlich mit Hemessen große Ähnlichkeit haben, in eine triviale Hitzigkeit und Wildheit (andere Bilder u. a.: «Opfer Abrahams» Nürnberg und «Kreuztragung» der ehemaligen Sammlung Lanyi). Wahrscheinlich geht auch ein häufig vorkommender, Hemessen zugeschriebener Hieronymus in Halbfigur (bestes Exemplar in Salzburg) auf ihn zurück.»

kleines Œuvre zusammen: das besagte «*Ecce Homo*» ehemals Augsburg, heute im Depot der Alten Pinakothek in München, Inv.No. 5354 (Abb. 226, 227), das im Nürnberger Museum aufbewahrte «*Opfer Abrahams*» (Abb. 228) und eine «*Kreuztragung*», von der heute zwei Versionen bekannt sind, eine im Erzbischöflichen Museum in Wien (Abb. 229); eine Replik derselben, in der Darstellung reduziert, wird im Schloß Soestdijk aufbewahrt². Ogleich Winklers Aussonderung des niederländischen Malers aus der Zeit um 1540/60 jeder stilkritischen Nachprüfung stand-



Abb. 226. Meister des Augsburger Ecce Homo, Ecce Homo. München, Alte Pinakothek (ehemals Galerie Augsburg)

Mit diesen Worten charakterisierte 1924 Friedrich Winkler¹ einen Nachfolger Hemessens, der bis dahin ohne kunstgeschichtliche Deutlichkeit war, gab ihm einen Notnamen und stellte zugleich ein

hält, hat Max J. Friedländer diese Gemälde nicht eigens katalogisiert, sondern die «*Kreuztragung*» in Schloß Soestdijk dem Hemessen («später Stil, etwas abweichend») zugewiesen³.

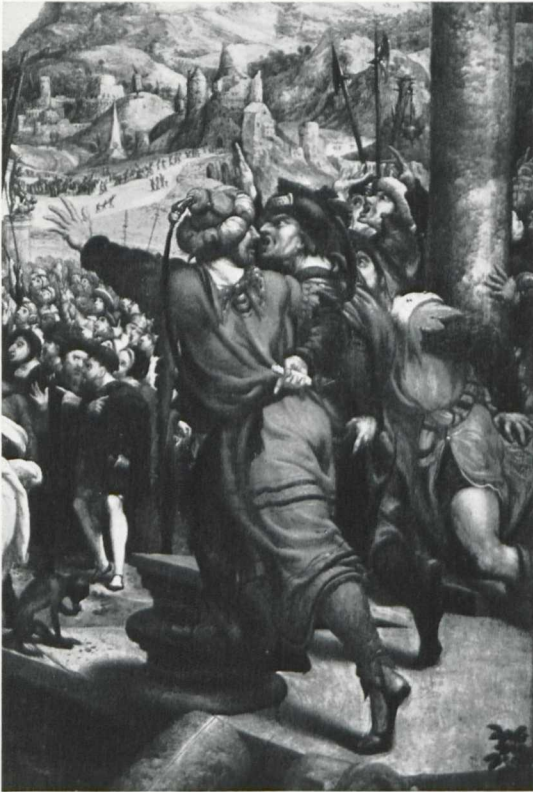


Abb. 227 Ausschnitt aus dem in Abb. 226 wiedergegebenen *Ecce Homo*

In der älteren Forschung zum Problemkreis Jan van Hemessen – Braunschweiger Monogrammist – Jan van Amstel⁴ wurden zwei Gemälde des anonymen Romanisten beachtet. Felix Graefe, der Otto Eisenmann folgend Hemessen mit dem Braunschweiger Monogrammist identifizieren wollte, gab diesem das *«Ecce Homo»* und das *«Opfer Abrahams»*⁵. Ernst Diez, der in einem in der neueren Forschung wenig beachteten Vortrag 1909 die Unhaltbarkeit der These Graefes betonte, darin mit F. M. Haberditzl übereinstimmend, schrieb diese beiden Tafeln aber irrtümlich dem Braunschweiger Monogrammist zu, was wiederum von Ludwig Baldass abgelehnt wurde⁶. Erst Friedrich Winkler konnte mit seinen Beobachtungen in dieses Gestrüpp von Zuweisungen Ordnung bringen. Leider blieb seine Sicht jahrzehntelang ohne Beachtung und wurde in der jüngeren Forschung zum Braunschweiger Monogrammist und zu Hemessen – von G. T. Faggin abgesehen – nicht verwertet.

Das zeigte sich besonders bei der Ausstellung einer *«Sintflut»* aus der Sammlung S. Majorin in der Brüsseler Ausstellung *«Le siècle de Bruegel»*

1963. Dieses Gemälde war bereits früher von Simone Bergmans dem Jan van Amstel zugewiesen worden, obgleich für eine solche Zuschreibung jegliche anschauliche Basis fehlt⁷. Das Ende aller Stilkritik bedeutete es, obendrein ein Hauptwerk des Braunschweiger Monogrammist, den *«Einzug Christi nach Jerusalem»* in Stuttgart, auf dem F. Graefe und K. Lange Monogrammist und Reste einer Datierung von 1537 beobachtet hatten, als einziges Werk aus dem Œuvre des Braunschweigers dem Maler der *«Sintflut»* zu geben. Bei dieser komplizierten Forschungslage muß man bedenken, daß S. Bergmans die von vielen Forschern vertretene Identifikation des Braunschweiger Monogrammist mit Jan van Amstel nicht anerkannte.

Dagegen konnte der mehr induktiv arbeitende Paul Philippot in seiner Besprechung der Ausstellung⁸ bemerken, daß die *«Sintflut»* eine Arbeit des Malers des Nürnberger *«Opfers Abrahams»* sei. Damit schien nach vierzig Jahren der Bannkreis gebrochen und Winklers Sicht endlich anerkannt (obwohl Philippot ihn nicht zitiert).

Die Zuweisung der *«Sintflut»* in der Sammlung Majorin (Abb. 250) an den Meister des Augsburger *Ecce Homo* braucht hier nicht im einzelnen begründet zu werden. Giorgio T. Faggin hat übrigens dem Verfasser bereits im Dezember 1967 brieflich bestätigt, daß die *«Sintflut»* ein Werk des von Winkler nominierten *Ecce-Homo*-Meisters ist. In Faggins neuem Buch über die Antwerpener Malerei des 16. Jahrhunderts wird erstmals diesem anonymen Romanisten, der Bilder sowohl des Braunschweiger Monogrammist als auch des Jan van Hemessen kannte, im Sinne Winklers ein instruktiver Abschnitt gewidmet⁹.

Dagegen führt H. G. Franz in seinem neuen Buch zur Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei¹⁰ die *«Sintflut»* wiederum – offenbar S. Bergmans folgend – als Gemälde des auch von Faggin mit dem Braunschweiger Monogrammist identifizierten Jan van Amstel an, verbunden mit einer unhaltbaren Spätdatierung der Gemälde des Monogrammist¹¹ und einer ungenauen Abgrenzung des Patinir-Werkes¹². Auch Paul Wescher erkennt nicht, obwohl er Jan van Amstel als Maler der *«Sintflut»* ablehnt, den von Winkler charakterisierten Romanisten¹³.

Vergleicht man nun einmal die bislang von Winkler und Faggin als Arbeiten des *Ecce-Homo*-Meisters genannten Bilder untereinander (Abb. 226–229), so lassen sich, abgesehen von der maltechnischen Ausführung, bei allen Werken die gleiche *«triviale Hitzigkeit»*, der gleiche Figurenstil – der zwischen dem Ideal der Maler einheimischer Tradition (Lucas van Leyden, Braunschweiger Monogrammist) und dem der sogenannten Romanisten (Jan van Scorel, Pieter Coecke) steht – die gleichen manieristischen Landschafts- und Architekturformationen erkennen. Besonders ein



Abb. 228. Meister des Augsburger Ecce Homo, Das Opfer Abrahams. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Vergleich der Kopftypen überzeugt von der Zuschreibung an *einen* Maler. So finden sich auf den in Frage kommenden Gemälden immer wieder die bis ins Karikaturhafte gesteigerten Physiognomien mit dem stechenden Blick aus hervortretenden Augen (vgl. Abb. 227 und 229).

In der Brüsseler «Sintflut» charakterisieren diese Züge vor allem die Gestalten in der rechten Hälfte des Bildes. Zu diesen Kennzeichen treten die Farben hinzu: Ein allenthalben verwendetes intensives Grün, das sich mit Braun vermischt, macht die Düsternis der Bilder anschaulich. Ebenso auffallend ist das helle Englischrot, das im Inkarnat der Figuren verwendet wird.

Im Jahre 1965 wurde als No. 112a auf der Bregenzer Ausstellung «Meisterwerke der Malerei aus Privatsammlungen im Bodenseegebiet» eine «Sintflut» gezeigt, die als «Süddeutsch um 1560/70» katalogisiert war¹⁴. Diese Tafel hat

jüngst in München die Firma X. Scheidwimmer angeboten; als «Jan van Amstel» wurde sie auf das Gutachten W. Bernts hin auf der 1. Westdeutschen Kunstmesse in Düsseldorf im März 1970 ausgestellt¹⁵.

Schon ein Blick auf die unfarbige Reproduktion (Abb. 231) kann überzeugen, daß wir den Maler der Brüsseler «Sintflut» vor uns haben. Die Handschrift ist unverkennbar: Die Verwendung des typischen dunklen Grün, die hellen und dunklen Töne von Englischrot, das gleißende Weiß (für beleuchtete Gewänder), der kennzeichnende Figurenstil; vor allem aber die Wildheit, die Übertriebenheit der Figurengesten und die Schwäche in der Proportionierung der Gestalten in perspektivischer Verkürzung. Dieses Thema muß geradezu als signifikant für den Maler angesehen werden; seine Leidenschaft gilt besonders aufgeregt Darstellungen wie Ecce Homo und Sint-

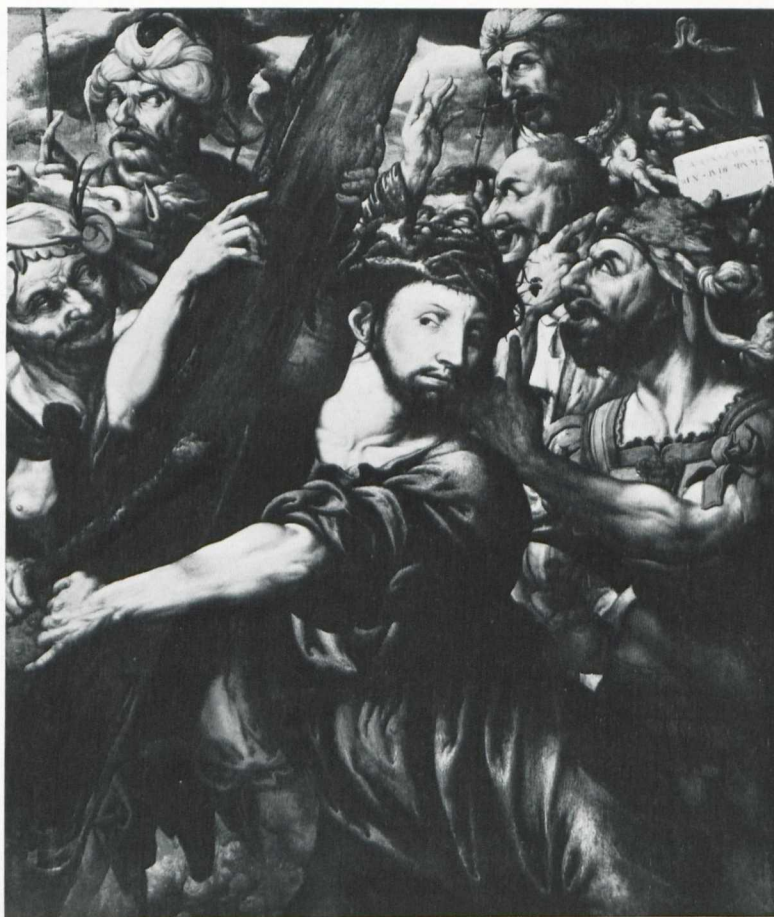


Abb. 229. Meister des Augsburger Ecce Homo, Die Kreuztragung Christi. Wien, Erzbischöfliches Museum

flut, in denen er menschliche Affekte wie Wut und Angst, ein figürliches Getümmel von starker Erregtheit und düstere Landschaften malen kann.

Freilich erkennt man auch sofort das geringe Können in der Figurendarstellung, besonders hinsichtlich der perspektivischen Verkleinerung (die Aktfiguren der *«Sintflut»*) oder der räumlichen Anordnung (die Dreiviertelfiguren der *«Kreuztragung»*); leer wirken auch die stets wiederkehrenden rhetorischen Gesten. Meisterhaft und überzeugend dagegen sind die Darstellung des herabstürzenden Regens und die malerische Verschmelzung von Wolken und Wasser mit der Erde, welche mit dunklem Grün und einer teils äußerst flüchtigen Pinselführung, die die Untermalung durchscheinen läßt, erreicht wird.

Figuren, die an diejenigen des Braunschweiger Monogrammistens gemahnen, finden wir in dieser zweiten *«Sintflut»* nicht. Die kleineren im Hintergrund der Darstellung stehen den Kleinfiguren des Hemessen nahe (vgl. *«Das Gleichnis vom ver-*

lorenen Sohn» von 1536 in Brüssel), während in dem *«Ecce Homo»* in München die linke, genrehafte Gruppe kleiner Figuren den unmittelbaren Einfluß des Monogrammistens klar erweist (Abb. 226). Aufgrund dieser Einflüsse und derjenigen der Romanisten in den protagonistischen Aktfiguren kann man die Tätigkeit des Ecce-Homo-Meisters in die Jahre um 1560 setzen. Von Jan van Hemessen, dessen Gemälde den Werken des Ecce-Homo-Meisters vorausgehen, besitzen wir datierte Tafeln auch noch aus den fünfziger Jahren: Die *«Kreuztragung»* von 1553 in Esztergom, die *«Austreibung der Wechsler»* von 1556 in Nancy, *«Tobias heilt seinen Vater»* von 1555 im Louvre und andere¹⁶. Seine Brüsseler *«Kreuzabnahme»*, weder datiert noch signiert, kann auf Grund des Typenwandels der Figuren ebenfalls in diese Jahre gerückt werden.

Was nun die von Friedrich Winkler genannte *Hieronymustafel* betrifft – Faggin macht zu ihr keine Bemerkung – so gehört das Bild in Salzburg

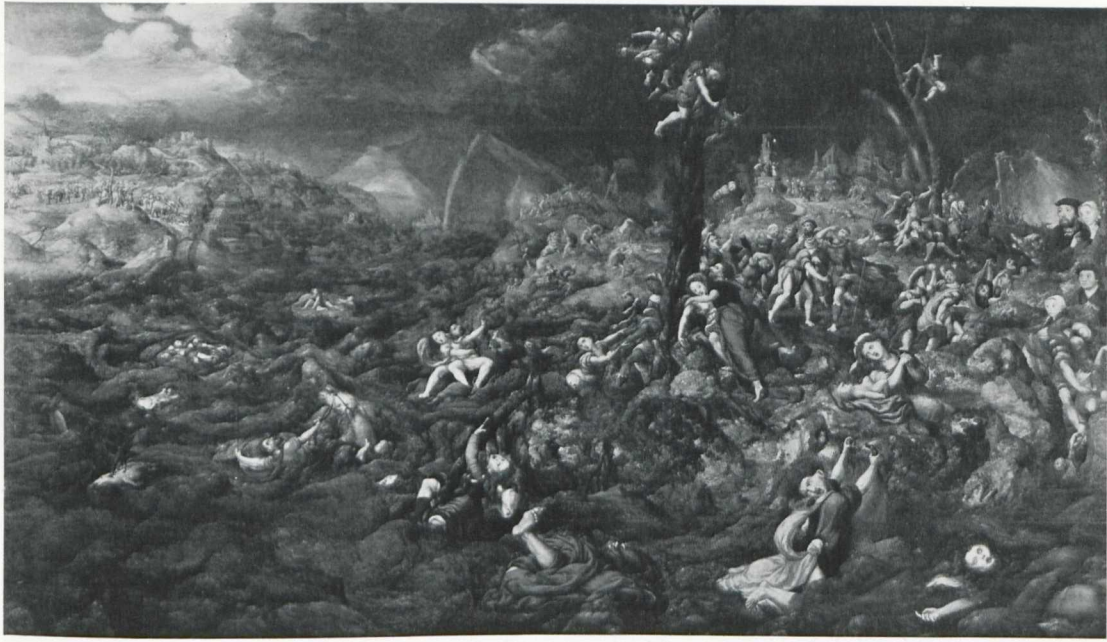


Abb. 230. Meister des Augsburger Ecce-Homo, Die Sintflut. Brüssel, Coll. S. Majorin

weder den Figurentypen noch der Gewandbehandlung nach ins Œuvre des Ecce-Homo-Meisters¹⁷.

Ebenso wenig aber können wir die Figurendarstellung des Hemessen erkennen; gerade mit dessen kennzeichnendem Kopftypus (vergleiche etwa die signierten und datierten Bilder in München und Brüssel, den «Hieronymus» von 1545 in Hampton Court oder das genannte Gemälde in Nancy¹⁸) hat die Salzburger Tafel nichts gemein. Mir scheint sie eher dem Werke des Jan Massys nahe zu stehen.

Dagegen zeigt der 1963 in Brüssel ausgestellte halbfigurige «Hieronymus» aus der Sammlung L. van Puyvelde schon die charakteristische Kopfbildung des Meisters des Augsburger Ecce Homo; ebenso gehen die kleinfigurige Szene aus dem Leben des hl. Hieronymus im Hintergrund, einige Figuren und Kamele, und die Szene in den Wolken mit dem uns bekannten Stil des anonymen Meisters zusammen¹⁹. Zum Vergleich bietet sich sein «Opfer Abrahams» in Nürnberg (Abb. 228) an.

Da das Hieronymusbild der Sammlung L. van Puyvelde jedoch Joes de Hemessen pinxit signiert ist, bleibt die Sache problematisch. Was meint hier Hemessen? Wie sich der Anonyme mit seiner «Kreuztragung» (Wien und Schloß Soestdijk) an das Gemälde des Jan van Hemessen von 1553 in Esztergom²⁰, eine dreiviertelfigurige Darstellung, anlehnt, so scheint er mit dem «Hierony-

mus» in Brüssel eine «Replik» nach Hemessen gemalt zu haben. Als Vergleich kommt hier Hemessens «Hieronymus» von 1554 in Betracht, ein Bild, das die Gestalt in halber Figur betend vor einem kleinen Kreuzifixus zeigt; rechts ein Ausblick in eine felsige Landschaft mit Dorfzeile. Friedrich Winkler hat dieses dem 1516 entstandenen Jacobus-Bild Albrecht Dürers in Florenz verpflichtete, zu den wenigen gesicherten Werken aus Hemessens Frühzeit gehörende Gemälde bereits bekannt gemacht²¹.

Ob die Bezeichnung auf der Tafel des Hieronymus in der Brüsseler Privatsammlung von anderer Hand stammt, kann vorerst nicht entschieden werden. Die stilkritischen Gründe freilich reichen meines Erachtens aus, den «Hieronymus» der Sammlung L. van Puyvelde dem Ecce-Homo-Meister zuzuweisen – der mit Jan van Hemessen nicht identisch sein kann, dessen Anlehnung an Hemessens Kunst jedoch auf der Hand liegt.

Neben den von Winkler erwähnten und von Faggin bestätigten Gemälden, dem «Ecce Homo», den beiden «Kreuztragungen» in Wien (Abb. 229) und in Schloß Soestdijk und dem «Opfer Abrahams» in Nürnberg (Abb. 228), besitzen wir nun zweifellos zwei Darstellungen der Sintflut in der Brüsseler Sammlung Majorin und im Münchner Kunsthandel, die das Erscheinungsbild der Malerei des Meisters des Augsburger Ecce Homo bestätigen und erweitern.

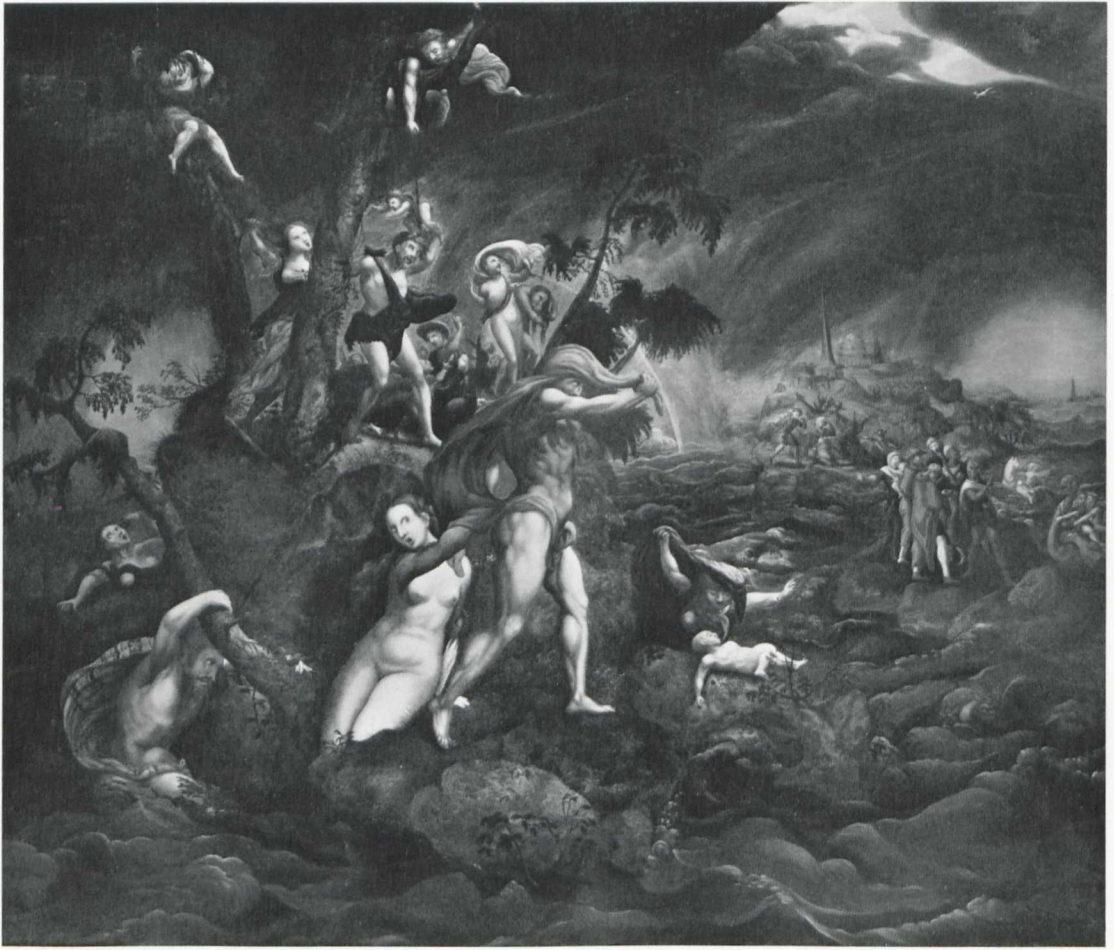


Abb. 251. Meister des Augsburgers Ecce Homo, Die Sintflut. Münchner Kunsthandel 1970

Die Sintflut ist von den Niederländern des 16. Jahrhunderts keineswegs so häufig gemalt worden wie etwa die Predigt Johannes des Täufers, die Kreuztragung Christi oder die Ausstellung Christi. Eine gewisse Bildtradition bestand freilich vor 1550/60: Am Beginn des Jahrhunderts zeigt eine Miniatur aus der Werkstatt des Simon Bening, die das Schlußblatt eines Kalenders bildet (Bayerische Staatsbibliothek, cod.lat. 25638), eine Sintflut ohne Aktfiguren, allein mit Gewandfiguren in Blau, Zinnoberrot und Zitronengelb²². Außerdem kennen wir Sintflutdarstellungen von Jan van Scorel im Prado²³ und von Dirk Vellaert aus dem Jahre 1544²⁴. Eigentlich hätte die Darstellung der

Sintflut sowohl die Maler der einheimischen Tradition wie auch die sogenannten Romanisten besonders als Bildaufgabe reizen müssen, da sie Landschaft, Genre und Aktfiguren gleichermaßen zu behandeln ermöglicht.

Darum ist es verwunderlich, daß dieser interessante Stoff relativ selten eine künstlerische Bearbeitung erfuhr. Andererseits vermag die mehrmalige Gestaltung des Themas durch den Ecce-Homo-Meister (von der Seite selbst eines subalternen Künstlers her) zu zeigen, daß die Einheit von Thema und Gestaltungsprinzipien erst Stil im eigentlichen Sinne verkörpern kann.

Besch!

¹ F. Winkler, *Die Altniederländische Malerei*, Berlin 1924, S. 384.

² Schloß Soestdijk, Inv.No. 112, Holz 109 × 84 cm (aus der Sammlung Lanyi?); Martin/Moes, *Altholländische Malerei*, 1912, T. 65; Ausstellung Utrecht 1915, No. 36; M. J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, Bd. XII, 1935, No. 195; in dieser Darstellung fehlen einige Hände und der vierte Kopf rechts vom Kreuzesbalken. Das Exemplar in Wien: Holz, 101 × 86 cm; 1627 Geschenk des Papstes Urban VIII. an Kardinal Khlesl, der die Tafel im Januar 1628 nach Wien brachte (vgl. *Österreichische Kunsttopographie XXIII*, 419). An dieser Stelle möchte ich Dr. Giorgio T. Faggin für manchen freundlichen Hinweis danken.

³ M. J. Friedländer, a. a. O., Bd. XII, no. 195.

⁴ Neuerdings hierzu G. T. Faggin in *Paragone* 1964, S. 45–51 und derselbe, *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florenz 1968, S. 33 ff.; D. Schubert, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten*, Diss. München 1969, DuMont Schauberg Köln 1970.

⁵ F. Graefe, *Jan Sanders van Hemessen und seine Identification mit dem Braunschweiger Monogrammisten*, Leipzig 1909; Rezension von F. M. Haberditzl in *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1909, S. 90 ff.

⁶ E. Diez, *Der Braunschweiger Monogrammist*, Vortrag Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin, *Sitzungsberichte*, 1909, VII, S. 7–11; Haberditzl, a. a. O. 1909, S. 95 hielt für das Augsburgener <Ecce Homo> an Hemessen fest, während L. Baldass Hemessen mit guten Gründen ablehnte und schon von einem Nachfolger sprach (*Jahrbuch der k. u. k. Zentralkommission Wien* 1917, S. 8).

⁷ Simone Bergmans in *Revue belge* 1957, S. 51–56; Ausstellung «Le siècle de Bruegel», Brüssel 1965, No. 5, Katalog S. 45 (S. Bergmans) mit Abb. 141.

⁸ P. Philippot in *Gazette des Beaux-Arts* 1964, S. 59–60. Das von Philippot in diesem Zusammenhang genannte Christophorus-Bild der Antwerpener Galerie, Inv.No. 849, ist allerdings ein charakteristisches Werk des Braunschweiger Monogrammisten aus seiner mittleren Schaffenszeit um 1535 (vgl. D. Schubert, a. a. O. 1970, Abb. 59, Kat.No. 15).

⁹ G. T. Faggin, *La Pittura ad Anversa*, 1968, S. 46–47; zur <Sintflut> schreibt er S. 47: «L'opera più significativa del Maestro dell'Ecce Homo di Augusta è il grandissimo, singolare *Diluvio Universale* della Coll. Majorin di Bruxelles, che fece molto parlare di sé alla mostra «Il secolo di Bruegel» (Brusselle 1965), alla quale fu esposto con l'insostenibile attribuzione a Jan van Amstel.»

¹⁰ *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz 1969, Abb. 137. Ebenso vertritt jetzt P. Philippot entgegen seiner Besprechung der Brüsseler Ausstellung mit S. Bergmans diese unhaltbare Zuschreibung (*Pittura Fiamminga e Rinascimento italiano*, Turin 1970).

¹¹ Wie S. Bergmans (*Revue belge* 1955, S. 133 ff. und *Revue belge* 1958, S. 77 ff. und *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Brüssel 1965, S. 143 ff.) und Ernst Brochhagen in *Kunstchronik* 1964, S. 4 ff. will Franz den Monogrammisten zu einem Maler zwischen 1540 und 1560 machen; dagegen sprechen die Kleider seiner Figuren, die Zusammenarbeit und der enge Kontakt zu Pieter Coecke van Aelst (vgl. D. Schubert, Die Kreuzigung des Braunschweiger Monogrammisten, *Neusser Jahrbuch* 1969, S. 18–28), das ehemals lesbare Datum 1537 auf dem erwähnten Stuttgarter Bild und, von anderen Gründen abgesehen, die Beeinflussung Hemessens, dessen Bilder in Brüssel von 1536, in Hartford von 1543 und in München von 1541 den Erfindungen des Monogrammisten verpflichtet sind. Die Beeinflussung Hemessens durch den anonymen Holländer sah bereits Haberditzl a. a. O. 1909. Die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Monogrammisten vor Pieter Bruegel d. Ä. (wichtig besonders seine ersten rein sittenbildlichen Tafeln mit Bordellsszenen) haben Haberditzl, Glück, Winkler, Hoogewerff, Genaille, Marlier und Faggin erkannt, die ihn mit Jan van Amstel, dem älteren Bruder Pieter Aertsens, identifizierten. Gustav Glück sprach schon 1906 treffend von Bruegels hervorragendem Vorgänger, dem Braunschweiger Monogrammisten, der «vielleicht ein Holländer von Geburt» sei (*Kunstgeschichtliche Anzeigen* 1906, S. 48).

¹² R. A. Koch konnte in seiner Patinir-Monographie, Princeton 1968, die Landschaften mit biblischer Historie vom Meister der weiblichen Halbfiguren, den Forschungen von L. Baldass folgend, überzeugend zusammenstellen. Bei Franz a. a. O. 1969 erscheinen die Wiener <Ruhe auf der Flucht> und die Landschaft mit Johannes dem Täufer in Uppsala wie bei Friedländer als Werke des Patinir (vgl. D. Schubert, Besprechung R. A. Koch, *Joachim Patinir*, 1968, in *Kunstchronik*, März 1971, S. 73–77).

¹³ P. Wescher, Jan van Hemessen – Jan van Amstel, *Jahrbuch der Berliner Museen*, Heft 1, 1970, S. 54, ohne Hinweis auf das Buch Faggin von 1968, S. 46.

¹⁴ Aus der Sammlung Stohmeyer, Konstanz; vgl. Katalog «Meisterwerke aus Privatsammlungen, Bregenz 1965, S. 80, Abb. 20; Öl auf Holz, 90 × 110 cm.

¹⁵ Siehe *Die Weltkunst*, 1970, Heft 4, S. 171. Herrn Scheidwimmer bin ich für die Erlaubnis, das Bild zu veröffentlichen, zu Dank verpflichtet.

¹⁶ Dazu L. van Puyvelde in *Revue belge* XX, 1951, S. 57 ff.; M. J. Friedländer a. a. O., Bd. XII, S. 186–190 (Werkverzeichnis Hemessens); außerdem G. T. Faggin op. cit. 1968, S. 45–46.

¹⁷ T. XXI bei F. Graefe a. a. O. 1909.

¹⁸ Abb. 2 und 8 bei Puyvelde a. a. O. 1951.

¹⁹ Abb. 3 bei Puyvelde 1951 und Abb. 88 bei Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Bruegel*, Brüssel 1962; ausgestellt auf der Ausstellung «Le siècle de Bruegel», Brüssel 1965, No. 151, Katalog S. 112 (S. Bergmans) mit Abb. 129.

²⁰ Puyvelde a. a. O. 1951, Abb. 7, derselbe 1962, Abb. 87.

²¹ F. Winkler, *Die Altniederländische Malerei*, 1924, S. 297, Abb.; bei M. J. Friedländer a. a. O. XII, No. 210, S. 80, T. 39.

²² Diese drei charakteristischen Farben kennen wir übrigens für die Darstellung von Genrefiguren aus dem Werk des Braunschweiger Monogrammisten (vgl. sein kleines Bordellbild im Städel-Institut, Frankfurt). Daß

dessen kleinfigurige Werke mit der flämischen Buchmalerei zusammenhängen, hat George Marlier betont (*Erasme et la peinture flamande de son temps*, Antwerpen 1954, S. 290); bereits 1924 deutete Friedrich Winkler diesen Sachverhalt an (a. a. O. 1924, S. 307).

²³ Abb. 3 bei G. Glück in *Gazette des Beaux-Arts* 16, 1936, S. 198.

²⁴ Dazu S. Bergmans in *Revue belge* 1957, S. 36 und dieselbe im Katalog der Ausstellung «Le siècle de Bruegel», 1963, S. 45.