

# DREI SÜDOSTDEUTSCHE FEDER- ZEICHNUNGEN DES 14. JAHRHUNDERTS

VON EBERHARD WIEGAND

Das Kupferstichkabinett des Germanischen Museums bewahrt aus altem Aufseß'schen Besitz zwei Studienblätter mit Federzeichnungen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die in der Literatur eine sehr verschiedene Bestimmung erfahren haben. Das eine Blatt Hz. 37 (Abb. 3) bringt in sehr feiner schwarzer Federzeichnung die Figur des auferstandenen Christus. Die Maße betragen 12,5 cm h. × 5,5 cm br., das Papier ist stark und weit gerippt. Die Unklarheit in der Weiterführung des hochgerafften rechten Mantelendes unter dem Überfall an der linken Schulter läßt erkennen, daß es sich um eine Nachzeichnung handelt. Das andere auf beiden Seiten bearbeitete Blatt Hz. 38 (Abbildung 4 u. 5) zeigt auf der Vorderseite die Figur der Maria mit dem Schmerzensmann in den Armen, rechts daneben Maria mit dem Kinde, auf der Rückseite die Unterweisung Mariae durch die Hl. Anna<sup>1)</sup>. Papier und Tinte sind die gleichen wie bei Hz. 37, die Maße betragen 12,5 cm × 11,7 cm. Auch bei diesem Blatte spricht die undeutliche Führung des Mantels der Maria mit dem Schmerzensmann für eine Nachzeichnung.

Der Tradition folgend, sah Hampe<sup>2)</sup> in den Zeichnungen Kölner Arbeiten vom Ende des 14. Jahrhunderts. Forrer<sup>3)</sup> schloß sich dieser Bestimmung an und versuchte sie durch weitere Argumente zu bekräftigen. Auch Schnütgen<sup>4)</sup> trat in einer kurzen Besprechung des Hampe'schen Aufsatzes für die Kölner Herkunft ein. Ganz anders entschied sich Kristeller<sup>5)</sup>: er wollte in dem zweiten Blatte Hz. 38 eine Veroneser Arbeit der Zeit um 1400, in dem ikonographisch verwandten Zeugdruck, den Hampe und Forrer von der Zeichnung abhängig sein ließen, eine venezianische Arbeit erkennen. Nach Lehrs<sup>6)</sup> handelt es sich bei diesem Blatte wie bei dem Drucke um französische Arbeiten. Vor allem aber betonte Lehrs den wesentlichen Unterschied zwischen Zeichnung und Druck. Als Letzter hat Schilling<sup>7)</sup> sich mit dem zweiten Blatte beschäftigt und es als

rheinische Arbeit um 1400 bestimmt, die einer Werkstätte aus der Gegend von Frankfurt entstammen solle. Lehrs und Schilling haben ihre Zuschreibung nicht weiter begründet. Befriedigend ist keine dieser Lokalisierungen, denn es ist ebenso schwer, in den Zeichnungen italienische



Nürnberg, Germ. Mus.

Hs. 37.

Abb. 3: Auferstandener Christus.

oder französische Formauffassung zu erkennen, wie in dem verhältnismäßig geringen Bestand Kölner Tafelbilder und Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Verwandtes nachzuweisen.

Die hier vorgetragene Lokalisierung nach Böhmen geschieht mit aller Vorsicht und in dem Bewußtsein der Schwierigkeiten, die sich aus

dem spärlichen Handzeichnungsmaterial und der technischen Andersartigkeit der Vergleichsstücke ergeben.

Beginnen wir mit der Zeichnung des auferstandenen Christus Hz. 37 (Abb. 3). Ausgesprochen schlank, fast überlang wächst die Figur empor. Sie ist mit einem einfachen Manteltuch bekleidet, dessen freier Saum vom rechten Arm Christi diagonal hochgerafft in schneckenartigen Windungen sich hinabschlängelt. Am Boden staut sich das Manteltuch und breitet sich schleifenartig aus. Die Falten treten schwach, gleichsam nur leicht hochgewellt, aus der großflächigen Stoffmasse heraus und wirken daher nicht voll und gerundet. Diese unplastische Modellierung entspricht auch dem ganzen Charakter der Zeichnung, der auf einen mehr male-  
rischen Gegensatz von Hell und Dunkel ausgeht, als auf eine Betonung der Falte als Linie und greifbaren Wert. Sucht man hier nach Vergleichsstücken, so findet man sie am ehesten unter den späteren Arbeiten der Theoderich-Werkstatt, die sich durch eine Auflockerung und Auflösung der Drapierung von den massigen und im Umriß geschlossenen, kompakten Figuren der früheren Arbeit unterscheiden. Es ist dies eine Tendenz, die dem Stilwollen des kommenden „weichen Stils“ wohl ähnlich ist, sich aber in der Verarbeitung und Ausdeutung der Formmittel von ihm grundsätzlich unterscheidet. Ein Hauptwerk aus der späteren Zeit dieser Gruppe, der Freskenzyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Schloß Karlstein ist leider zerstört. Doch die Kopienfolge in der Handschrift (Wien, Nat. Bibl. Nr. 8330) des 16. Jahrhunderts gibt uns ein leidlich getreues Abbild<sup>8)</sup>. Eine bessere Vorstellung von dem Stile des Freskenzyklus vermittelt aber die Braunschweiger Zeichnung mit den drei stehenden Königen, deren Künstler aus dieser Werkstatt hervorgegangen sein muß<sup>9)</sup>. Mit diesem Blatte teilt unsere Zeichnung eine ähnliche weiche und teigige Gewandmodellierung, die man als Auflösung und innere Belebung der prallen, festen Massigkeit der Figuren aus der Theoderich-Werkstatt auffassen muß. Mit dem Braunschweiger Blatte und besonders mit den Figuren des Stammbaumes hat unsere Zeichnung auch Einzelheiten gemein, etwa jene sehr bezeichnende Freude, den Saum des Gewandes in Windungen und Kehren zu führen, die schlanken Proportionen und das unsichere Stehen (vgl. Neuwirth, Taf. 11, 1—4; 12, 1; u. 15). Zwar kommen sich die Gesichtstypen der beiden Zeichnungen nicht sehr nahe, aber dafür ist die Verwandtschaft des Auferstandenen mit dem auf dem Osterbilde des Meisters von Wittingau um so größer<sup>10)</sup>. Es ist der gleiche, etwas längliche Kopf mit der schlanken geraden Nase.



Nürnberg, Germanisches Museum.

Hz. 38.

Abb. 4: Maria mit dem Schmerzensmann und dem Kinde.

Diese Übereinstimmung zwischen Zeichnung und Gemälde ist um so bedeutsamer, als das Bild einer anderen Werkstatt und einem jüngeren Stile angehört. Vielleicht kann man auch in dem gerafften Mantel „Ludwig des Stammlers“ aus der Bilderreihe des Stammbaumes (Neuwirth, Tafel 12, 1) den Keim für die Diagonalfalte der Nürnberger Zeichnung sehen, bei der das Motiv in einem viel stärkeren Maße verselbständigt und aus der Gesamtform herausgelöst ist.

Neuwirth hat als Entstehungszeit für den Freskenzyklus das Datum 1356/57 genannt. Das ist im Hinblick auf die Gesamtentwicklung der böhmischen Malerei zweifellos zu früh, und man muß wahrscheinlich



Nürnberg, Germanisches Museum.

H. 38.

Abb. 5: Unterweisung Mariä durch die Hl. Anna.

eher 1362 — die Vollendung der Chronik des Marignola, auf der die Genealogie zum Teil fußt — als terminus post quem annehmen. Unsere Zeichnung möchte ich eher noch etwas später, Anfang der 80er Jahre, ansetzen.

Technisch und stilistisch gehört zu der eben besprochenen Zeichnung des Auferstandenen die Figur der Maria mit dem Schmerzensmann im Arme auf der Vorderseite von Blatt 2 (Abb. 4). Einzelheiten, wie etwa die Durchbildung der Augen, der Haare und der Hände, die Schattierung der Augenhöhlen und der dunkleren Gewandpartien lassen dieselbe ausführende Hand erkennen. Die Modellierung mit hell und dunkel gehaltenen Flächen, die linear betonte Faltenstege und -rücken vermeidet,



Kölner Gegend stammenden Zeugdruck und den sicheren Kölner Arbeiten der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu erheblich, als daß man die offensichtliche Übereinstimmung mit einwandfreien böhmischen Arbeiten außer acht lassen könnte. Auch die modische Gemeinsamkeit des langen, hemdartigen Obergewandes mit tiefen Ärmelausschnitten, das Maria trägt, mit französischen Arbeiten ist trotz der Seltenheit dieser Gewandform kein zwingender Beweis gegen die von uns vorgeschlagene Herkunft der Zeichnung und ihres Meisters.

---

## ANMERKUNGEN

- 1) Bei der Darstellung der Maria mit dem Schmerzensmann in den Armen handelt es sich offenbar um eine Variante des von Panofsky zusammengestellten deutschen Typus der „imago pietatis“. Vgl. Panofsky, „Imago pietatis“, ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes“ und der „Maria mediatrix“. Festschrift für M. J. Friedländer 1927, S. 274.
- 2) Hampe, Der Zeugdruck mit der Hl. Anna, der Jungfrau Maria und Seraphim (aus der Sammlung Forrer, jetzt im Germanischen Museum) und einige alt-kölnische Handzeichnungen. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1897, S. 91 ff.
- 3) Forrer, Noch einmal der Kölner Zeugdruck mit der Mutter Anna, Maria und Seraphim. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1898, S. 12.  
Ders., Eine gotische Replik des Mutter-Anna-Zeugdruckes mit dem Seraphim. Mitteilungen, 1913, S. 36.
- 4) Schnütgen, Rezension des Hampeschen Aufsatzes. Zeitschr. f. christl. Kunst, Bd. X, 1897, Sp. 352.
- 5) Kristeller, Ein venezianisches Blockbuch im königl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen Bd. XXII, 1901, S. 142.
- 6) Lehrs, Zur Geschichte der niederländischen Graphik, Besprechung von A. J. J. Delen; Histoire de la graveure dans le anciens Pays Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIII. s. Zeitschr. f. bild. Kunst, Kunstchronik und Kunstliteratur, Bd. 59, 1925/26, S. 54.
- 7) Schilling, Altdeutsche Meisterzeichnungen, 1934, Abb. 1.
- 8) Neuwirth, Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes auf Karlstein. 1897 (Forschungen z. Kunstgeschichte Böhmens II).
- 9) Flechsig, Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig I, Taf. 1.
- 10) Ernst, Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Tafelmalerei im 14. und im Beginn des 15. Jahrhunderts. Taf. 29.
- 11) Ernst, s. o., Taf. 23.
- 12) Burger-Schmitz-Beth, Die altdeutsche Malerei (Handbuch d. Kunstwiss.) Bd. I, Abb. 172 und 173.
- 13) Podlaha, Die Bibliothek des Metropolitankapitels; Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen; Die königliche Hauptstadt Prag: Hradschin: II, 2. S. 38 ff. Abb. 31/46, Taf. II.
- 14) Diese Modeform ist in Frankreich äußerst üblich gewesen. In Deutschland ist sie mir nur in drei Beispielen bekannt geworden: 1. Fig. d. Hl. Clara, Fragment eines Nürnberger Clarenaltars. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1930/31, Taf. 35.) 2. Ortenberger Altar, Mitteltafel, Figur der Hl. Agnes (Back, Mittelrheinische Kunst, Taf. 56). 3. Die Hl. Katharina, Verlobung der Hl. Katharina, Tafel aus Heiligkreuz, Wien, Kunsthistor. Museum Nr. 1781 und 1782 (Betty Kurth, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. Bd. 33, 1922, S. 18 ff., ebendort eine große Anzahl französischer Beispiele erwähnt).