

# DER ENTWURF ZU HANS VON KULMBACHS TUCHERBILD

VON HANS TIETZE UND E. TIETZE-CONRAT

Im Werke Hans von Kulmbachs nimmt, wie Buchner hervorgehoben hat, die Tuchersche Motivtafel in der Sebalduskirche in Nürnberg eine Sonderstellung ein<sup>1</sup>). Es liegt nahe, diese Sonderstellung daraus zu erklären, daß Kulmbach hier in noch stärkerem Maße, als es in seinem Schaffen durchgängig der Fall zu sein pflegt, von Dürer abhängig gewesen wäre. Ist es doch eine nie in Zweifel gezogene Überlieferung, daß er diese Tafel auf Grund der in L. 31 erhaltenen Entwurfsskizze Dürers verfertigt habe (Abb. 10).

Diese Überlieferung reicht allerdings nicht bis zu den ältesten Nachrichten zurück, die sich mit der Tafel beschäftigen. Denn Neudörfer, der als zeitlich nächster Zeuge (1547) über sie schreibt, nennt sie als Hauptwerk Kulmbachs, ohne einer Mitwirkung Dürers Erwähnung zu tun. Erst Sandrart sagt von ihr, daß sie „ganz auf seines Lehrmeisters (Albrecht Dürers) Manier gemahlt / als der diese Invention sehr sinnreich und curios mit der Feder vorgerissen hat / welches unter den liebsten Stücken in meinem Kunst-Zeichenbuch mit Anno 1511 gemerket / zur Gedächtnis aufbehalten wird.“ Offensichtlich war die Zeichnung L. 31, die eben jene einst von Sandrart besessene, die einzige Quelle für den angenommenen Anteil Dürers.

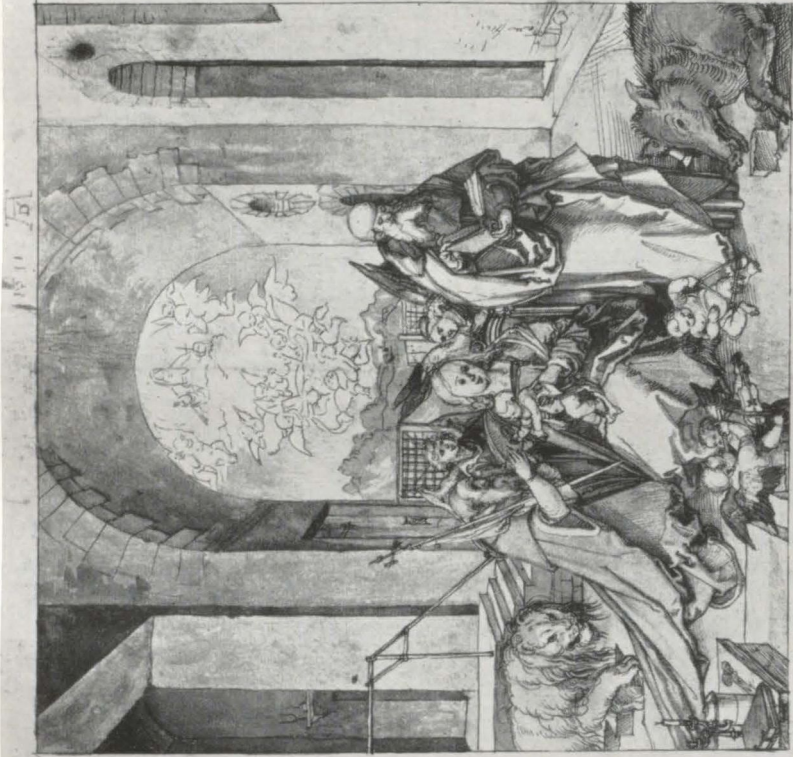
Von dieser als gesichert angesehenen Annahme ausgehend, kam man auf der Suche nach weiteren Vorarbeiten Dürers für die Tafel darauf, auch L. 521 mit jener in Verbindung zu setzen (Abb. 12). Schon Thausing<sup>2</sup>) hat auf einen möglichen Zusammenhang hingewiesen. Elfr. Bock<sup>3</sup>) hat diese Vermutung aufgegriffen, die dann in bestimmterer Form von Winkler<sup>4</sup>) vorgebracht worden ist. Er stellt die Entstehung des Gemäldes so dar, daß Kulmbach zunächst in Vertretung Dürers die beiden Modelle der Albertina Schönbrunner-Meder Nr. 469-71 verfertigte — auf die wir später ausführlich zurückkommen —, daß Dürer dann L. 521 zeichnete, „vielleicht vom Besteller darum gebeten, dem die malerische Architektur, von der die Figuren der beiden Triptychen beherrscht werden, nicht



Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 10: Hans von Kulmbach, Entwurf zu dem Gedächtnisbild des Propstes Lorenz Tucher in St. Sebald zu Nürnberg.

L. 31.



Wien, Albertina.

Schönbrunner-Meder 469.

Abb. 11: Hans von Kulmbach, Maria mit dem Hl. Hieronymus und Antonius; auf den Flügeln der Hl. Sebastian und Rochus.

behagen mochte“, und daß er schließlich den ausführlichen Altarriß L. 31 für Kulmbach lieferte. Auch Flechsig<sup>5)</sup> nennt die Zeichnung „offenbar einen ersten flüchtigen Entwurf zum Tucherschen Altar der Lorenzkirche (!) in Nürnberg, auf den dann der Entwurf von 1511 in Berlin (L. 31) gefolgt ist“.

Einer Charakterisierung als flüchtigen Entwurf widerspricht jedoch die große Sorgfalt, die Dürer gerade auf dieses Blatt verwendet hat. Es ist kaum eine andere Zeichnung, die sowohl bei den Figuren als in den architektonischen Teilen so sehr die Einwirkung von Dürers theoretischen Studien verrät. Der Raumbühne ist eine Konstruktion untergelegt; am Fußboden sieht man ein Diagonalkreuz mit Rahmenparallelen, wie es im Londoner Manuskript II., folio 147 studiert ist. Der dazugehörige Aufriß ist mit Linien, die mit dem Lineal gezeichnet sind, nach oben geführt, wo sie in zwei mit dem Zirkel geschlagene Halbkreise übergehen; das Zirkelloch des inneren Halbkreises ist unter der Ampel noch deutlich kenntlich. An diesen nicht befriedigenden Raumkonstruktionsbehelf fügte Dürer das freihändig gezeichnete Grabgewölbe, dessen Übereinstimmung mit dem im Holzschnitt der Großen Passion B. 5 — Abendmahl — trotz der Flüchtigkeit deutlich erkennbar ist. Für die Figuren hat schon Meder<sup>6)</sup> die Besonderheit hervorgehoben, daß Dürer sich hier die Figuren „nach seinem Maß“ aufbaut; Meder bringt diese Beobachtung in Zusammenhang mit den Kompositionen der Italiener, bei denen die Stellungen der bekleideten Figuren zuerst an Akten kontrolliert werden und zieht L. 473, die Vorzeichnung für die Heimsuchung des Marienlebens, als weiteres Beispiel heran. Bei L. 521 handelt es sich jedoch nicht um die Kontrolle nach einem Aktmodell, sondern es ist einer Figur der hl. Katharina eine typische Proportionsstudie unterlegt, die strenge Profilfigur, für die wir im Dresdener Skizzenbuch seit 1507 Beispiele haben<sup>7)</sup>. Dagegen ist der Figur Johannes des Täufers gegenüber nicht eine Konstruktionsfigur, wohl aber ein Akt zugrundegelegt, der in der Stellung dem Adam vom Holzschnitt der Kleinen Passion B. 17 zu vergleichen ist. Die beiden hinteren Figuren sind wie zur Vervollständigung hinzugezeichnet.

Dieses starke Hereinwirken der Werkbehelfe spricht dafür, daß Dürer die Zeichnung für sich gemacht hat, spricht dagegen, daß er sie über Anregung eines Bestellers für das Altarbild gemacht habe. Tatsächlich hat sich schon Heidrich<sup>8)</sup> dafür eingesetzt, daß sie nicht für das Bild, sondern für einen Holzschnitt gemacht worden sei. In der Tat

spricht die perspektivisch korrekte Verkleinerung der in die Tiefe gerückten Maria, ohne daß sie durch höheres Thronen die Seitenfiguren beherrschen würde, gegen eine geplante Bildkomposition, denn in einem Bild des frühen 16. Jahrhunderts wäre der ideellen Hauptfigur auch der



Berlin, Kupferstichkabinett.

L. 521.

Abb. 12: Albrecht Dürer, Maria mit den Heiligen Katharina, Barbara, Johannes d. T. und Johannes Ev.

kompositionelle Hauptakzent unmittelbar gegeben worden. Dennoch führen von L. 521 Verbindungsfäden zu der Tuchertafel. Die Stellung des Christkindes, die Erfindung des Laute spielenden Engelskindes zu Füßen der Madonna sind nicht nur bei beiden ähnlich, sondern die Zeichnung steht in diesen Details der Ausführung wesentlich näher als L. 31. Andererseits ist jedoch das ikonographische System durchaus abweichend; auf

L. 521 erscheinen Johannes d. T. und Johannes d. Ev. auf der einen und die Hl. Katharina und Barbara auf der anderen Seite, während in L. 31 die Heiligen bereits wie im Bilde fixiert sind. Dieses ist die der Ausführung unmittelbar vorangehende Fassung. Wenn sie von Dürer stammt, ist es merkwürdig, daß er in sie wichtige künstlerische Elemente nicht aufgenommen hätte, die dennoch in die Kulmbachsche Ausführung kamen. Daß L. 521 jedoch eine L. 31 nachträglich korrigierende Variante wäre, wird wiederum durch die ikonographische Unfertigkeit widerlegt. Es ergibt sich also die Folgerung, daß Kulmbach die Tafel aufgrund von L. 31 malte, aber aus L. 521 einzelne künstlerische Anregungen annahm. Dieser Sachverhalt macht die Identität der Zeichner von L. 31 und L. 521 unwahrscheinlich. Tatsächlich sind die beiden vom gleichen Jahr unverdächtig datierten Blätter stilistisch völlig verschieden, so sehr verschieden, daß uns die Identität des Zeichners unmöglich erscheint, selbst wenn man den Skizzencharakter des einen Blattes und die Bestimmung des andern als Modello für den Auftraggeber in Rechnung stellt. Dem Modellocharakter entspricht, daß L. 31 bis ins Detail sorgfältig ausgeführt und durch die leichte Aquarellierung gefällig gemacht ist; der Gesamtplan stand 1511 völlig fest, was auch mit dem Vollendungsdatum 1513 auf der ausgedehnten Tafel gut zusammengeht. In ihrer ganzen Auffassung bildet diese einen scharfen Gegensatz zu der Dürers, wie sie etwa gerade in L. 521 erkennbar wird. Während dieses Blatt auf einen durch Körperplastik gefüllten Tiefenaufbau ausgeht und venezianische Anregungen durchaus persönlich umformt — Wölfflin<sup>9)</sup> zeigt an dieser Zeichnung den völkisch begründeten Gegensatz zwischen bewegtem und ruhendem Raum — geht die Tafel — und mit ihr L. 31 — restlos im Venezianischen auf und bleibt völlig in der Fläche gebunden. Heidrich<sup>10)</sup> charakterisiert die Tuchertafel: „Das ganze Bild hat auch in der Figurenanordnung etwas ungemein Dünnes, wie eine Reihe von Stöckchen, die nebeneinander gestellt und durch Querstangen verbunden sind; eine übertriebene Durchsichtigkeit des Ganzen, die besonders bei einem Rückblick aufs Rosenkranzfest auffällt. Das Fehlen der großen repräsentativen Feierlichkeit hat sich der Madonna mitgeteilt.“ Diese Charakteristik gilt natürlich auch für L. 31, ja dieses Blatt ist sogar noch weniger monumental als das Bild. Das heißt, Kulmbach hätte den Entwurf Dürers ins Größere erhoben. Gibt man die Unwahrscheinlichkeit dieses Verhältnisses zu, wird man auch in der Zeichenweise der Verschiedenheit von Dürer, der Übereinstimmung mit Kulmbach gewahr. 1511 löst Dürer

seine Figuren, ohne im Einzelnen zu modellieren, in Licht- und Schattenpartien auf. Ihre Proportionen wirken gedrungener dadurch, daß die Köpfe größer sind. Die Stand- und Greiffähigkeit jeder Gestalt wird auch bei flüchtiger Ausführung überzeugend gemacht. Den Figuren auf L. 31 fehlt dies; wie etwa der hl. Laurentius links zwischen Stehen und Knien schwankt, wie die übermäßig gestreckten Gestalten ihre Körperlosigkeit durch reichen Gewandswall verdecken, wie in die kleinen Gesichter kugelige Augen eingbohrt sind, all dies ist ebenso undürerisch wie kulmbachisch<sup>11</sup>).

Die beiden Wiener Modelli heranzuziehen, liegt umso näher, als Winkler ihnen unter Weiterführung von Anregungen in der älteren Literatur, in der Geschichte der Tucherschen Tafel einen hervorragenden Platz eingeräumt hat. Nach seiner Meinung sind sie die ältesten Entwürfe Kulmbachs für dieses Werk. Der eine der beiden ist 1508 datiert, auf dem andern bemerkte Winkler „verhältnismäßig sehr groß und leicht hingeworfen“ das Datum 1511 und das Monogramm „in der Größe, wie Dürer seine großen Kreidezeichnungen zu signieren pflegte“ (Abb. 11). Winkler hält diese Aufschrift für eigenhändig und folgert, daß die Arbeit seit 1508 im Fluß war, daß Dürer von Anfang an mit ihr betraut war, daß er wegen Arbeitsüberhäufung 1508 und 1511 Modelli von Kulmbach ausführen ließ, sie aber selbst signierte, es dann für geraten hielt, jenen Entwurf im Hochformat L. 521 zu verfertigen und schließlich den endgültigen Riß L. 31 als Vorlage für Kulmbach lieferte. Gegen diese Darstellung sind zahlreiche Bedenken zu erheben: Erstens ist die in die Diskussion eingeführte Aufschrift, Datum 1511 und Monogramm, mit Bleistift geschrieben und also weder gleichzeitig noch von Dürer und wahrscheinlich aus diesem Grunde in der Albertina-Publikation (Nr. 469) weggelassen. Zweitens sind die beiden Modelli, die stilistisch und in der ganzen Anordnung unmittelbar zusammengehören, zeitlich nicht trennbar, also beide von 1508. Drittens ist es unwahrscheinlich, daß Dürer Erfindungen Kulmbachs eigenhändig signiert hätte. Überdies ist die Beziehung der Modelli zu der Tuchertafel keineswegs gesichert. Die teilweise Übereinstimmung der vorkommenden Heiligen kann, da es durchaus geläufige sind, und die Übereinstimmung eben nur eine teilweise ist, nicht als Argument gelten; mit mehr Recht könnten die Tatsachen, daß der hl. Laurentius bei einem zur Erinnerung an Lorenz Tucher geplanten Werke fehlt, und daß bei der Stiftung einer so sehr auf ihren Nachruhm bedachten Familie überhaupt keine Stifterfigur vorgesehen

ist, als Gegengründe herangezogen werden. Es liegt eigentlich kein Grund vor, diese Modelli von 1508 mit der Tuchertafel, von deren Vorbereitung vor 1511 nichts bekannt ist, in Verbindung zu bringen. Ob die Modelli aber zu ihr gehören oder nicht, jedenfalls sind sie, wie ja auch Winkler annimmt, von Kulmbach. Zeichnerisch stimmen sie mit L. 31 überein, in der Stilentwicklung stehen sie auf einer älteren Stufe, die der wahrscheinlichen Entstehungszeit 1508 entspricht. Denn kompositionell wurzeln sie noch im Stil Dürers vor der venezianischen Reise — vgl. Kupferstich B. 2 und Holzschnitt B. 95 —, während L. 31 venezianische Anregung annimmt und spiegelt, ohne sie jedoch wie Dürer innerlich zu verarbeiten. L. 31 ist nicht Dürersche Renaissance, sondern steht an der breiteren Straße von Spätgotik und Kleinmeisterstil. Während bei Dürer jedes Detail in organisches Leben umgesetzt wird, begnügt sich L. 31 mit der äußerlichen Übernahme von modischen Architektur- und Ziermotiven. Der ganze Thronbau zeigt darin Analogie zu dem Abschlußmotiv des Entwurfs zum Markgrafenfenster in Dresden von Kulmbach (Dresdener Zeichnungen II., 7).

Ein Kulmbachsches Stilelement in L. 31 ist auch Winkler aufgefallen<sup>12)</sup>; „es muß angenommen werden, daß die Umbildung, zu der auch die Unterdrückung des Rankenwerks in den Ecken gehört, das der Dürersche Entwurf vorsah und das Kulmbach so gern in seinen Bildern anbrachte, von Kulmbach aus ureigenem Entschluß vorgenommen wurde“. Diese Annahme, daß Dürer ein Kulmbachsches Motiv in seinem Entwurf verwendete und Kulmbach es, um größere Monumentalität zu erreichen, in der Ausführung unterdrückte, führt zu jener bereits angedeuteten Umkehrung des Verhältnisses zurück, daß die Kulmbachsche Tafel die Dürersche Entwurfzeichnung an Größe des Stils beträchtlich übertreffen würde. Diese Überlegenheit der Tafel über L. 31 hebt auch Winkler hervor; sie bleibt erstaunlich, selbst wenn die Zeichnung von Kulmbach ist — man wäre versucht anzunehmen, daß Kulmbach nach Fertigstellung des Modello sich durch eine Reise nach Venedig sein Renaissancegefühl vertiefte, ähnlich wie Dürer ein halbes Dutzend Jahre früher. Für Dürers Autorschaft spricht nichts als das Monogramm auf L. 31, das sichtlich mit anderer Tinte nachgetragen ist und das Zeugnis Sandrarts, dessen guter Glaube nicht in Frage steht. Daß er sich im Gefühl seines guten Glaubens sogar gegebenenfalls für verpflichtet hielt, ein bekräftigendes Künstlermonogramm auf eine von ihm bestimmte Zeichnung eigenhändig zu setzen, dürfen wir aus der von ihm selbst in der „Teutschen



Akademie“ p. 237 erzählten Geschichte schließen, die ein „schönes Gemälde“, den hl. Johannes, welcher Christus am Kreuz betrachtet, in Rom, betrifft. Dieses wurde allgemein für Dürers Arbeit angesehen, Sandrart aber bewies sogleich dem Besitzer des Bildes, daß es nicht von Dürer sei, sondern von Matthias Grünewald aus Aschaffenburg und, sogleich



Dublin, Nat. Gallery.

L. 780.

Abb. 13: Hans von Kulmbach, Hl. Katharina.

mußte er mit demselben Pinsel, womit er das Bildnis des Papstes malte, darauf setzen: Matthaues Grunewald Alemann. fecit. Ebenso mochte er bei der ihm gehörigen Zeichnung verfahren, die er für eine Arbeit Dürers hielt und bei der er begreiflicherweise ein voreingenommener Kritiker sein mochte. Sind doch die vielen ausgezeichneten Dürerkenner, denen

später die Obhut der Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett oblag, der gleichen Suggestion unterlegen.

Wenn es uns gelungen ist, das normale Verhältnis herzustellen und Kulmbach die Autorschaft des Entwurfs zu seinem Hauptwerk zurückzugeben, so wird es nötig, auch die weiteren mit der Tafel in Zusammenhang gebrachten Zeichnungen, die in das Düreroeuvre Eingang gefunden haben, kritisch zu untersuchen. Es sind das die Blätter L. 682 im Metropolitan-Museum in New York<sup>13)</sup> und L. 780 in der Nationalgalerie in Dublin, die auch durch ihren Gegensatz als skizzenhafte und ausgeführte Zeichnung interessant sind (Abb. 13). Die Beziehung von L. 780, einem Blatt, das Dodgson zuerst in Dürer-Society 1911 als Werk der Frühzeit Dürers veröffentlicht hatte, zur Tuchertafel erkannte als erster Heidrich, dessen und Conways Datierung um 1511/12 Dodgson sich nachträglich anschloß<sup>14)</sup>. Nach Heidrichs Meinung war L. 780 dem ausgeführten Bilde näher als L. 31 und eine Arbeit Kulmbachs. Dagegen hielt Winkler<sup>15)</sup> mit Dodgson an Dürer fest und setzte sie vor den Gesamtentwurf; Kulmbach hätte sie bei der Ausführung mitbenützt. Er fährt fort: „Heidrichs Zuschreibung an Kulmbach geht zweifellos fehl, die Zeichnung steht weit über dem, was Kulmbach geleistet hat“. Ganz anders hatte sie Singer beurteilt: „Sehr zweifelhaft, beide Hände unglaublich schlecht, Kopf und Büste haben nicht das Knochengerüste wie Dürer. Flaue Haltung der Figur.“ Er bezweifelt Dürers Urheberschaft. Zu den von Singer hervorgehobenen Mängeln möchten wir noch das Verschwimmen von Mantelfutter (?) und Bodenstufe, das Dürers Fähigkeit stofflicher Charakterisierung widerspricht, die mangelhafte Stehfähigkeit und die Häufung reichen Gewandschwallen ohne Unterstützung des mitschwingenden Körpers darunter, fügen. Es sind Eigenschaften, die bei Kulmbachs durchgeführten Blättern immer wiederkehren<sup>17)</sup>.

Weniger charakteristisch ist die flüchtig gezeichnete Hl. Katharina L. 682 in New York. Winklers Datierung auf 1495 „im Zusammenhang mit den Trachtenstudien nach venezianischen Frauen“ haben wir abgelehnt, das Blatt in Zusammenhang zu dem Tucherbild gesetzt und — nach Conways Vorgang — ins zweite Jahrzehnt datiert<sup>18)</sup>. Die Zeichnung erscheint uns wie eine Vorstufe zu der im Wechsel von Zartheit und Fülle verwandten Zeichnung L. 780 — nicht als eine Vorstudie, da die Stellung verkehrt ist; in dem frühen Stadium, auf das die Flüchtigkeit der Zeichnung deutet, mochte der Kompositionsplan noch nicht feststehen. Die Verbindung mit Dürer und der Abstand von ihm erhellen aus einer

Vergleichung mit Konzeption und Zeichenweise der hl. Barbara auf L. 521 und mit der motivisch verwandten Salome des gleichfalls 1511 datierten Holzschnitts B. 126. Unmittelbares Vergleichsmaterial im Werke Kulmbachs läßt sich nicht heranziehen, da bisher hauptsächlich nur solche Federzeichnungen von ihm zusammengestellt worden sind, die einer vorgerückteren Arbeitsstufe angehören. Trotzdem reichen die allgemeinen Stilmerkmale zu einer Zuschreibung an Kulmbach aus<sup>18</sup>). Den Zusammenhang von L. 682 mit der Hl. Barbara L. 681 (Haarlem, Slg. Koenigs), vermögen wir nicht mehr zu erkennen<sup>20</sup>).

Die Feststellung, daß die Tuchertafel auch in der Erfindung Kulmbach allein angehört, wenn er auch Einzelheiten aus dem Werk seines Meisters entnahm, bedeutet für Dürer die Tilgung einer Einschlebung, die wie jede unberechtigte Zuschreibung die Gesamterscheinung trübt, selbst wenn der Fremdkörper wie L. 31 an sich eine anmutige und qualitätvolle Leistung ist.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1)</sup> Thieme-Beckers Künstlerlexikon XXII, S. 93 — Abbildungen der Tafel bei Fr. W. Hoffmann u. a., Die Sebalduskirche in Nürnberg. Wien 1912, Taf. XV.
- <sup>2)</sup> Thausing, Albrecht Dürer, 2. Aufl., Leipzig 1884, I, S. 183.
- <sup>3)</sup> Die Deutschen Meister. Staatliche Museen zu Berlin, 1921, S. 28.
- <sup>4)</sup> Jahrbuch ds. Preuß. Kunstsammlungen L, 1929, S. 26.
- <sup>5)</sup> Albrecht Dürer. Berlin 1928/30, II, S. 371.
- <sup>6)</sup> Die Handzeichnung. Wien 1919. S. 310.
- <sup>7)</sup> Vgl. besonders R. Bruck, Das Dresdener Skizzenbuch, 1905. Taf. 23.
- <sup>8)</sup> Ernst Heidrich, Geschichte d. Dürerschen Marienbildes. Leipzig 1906, S. 76.
- <sup>9)</sup> Die Kunst Albrecht Dürers. 5. Aufl. S. 202, Anm. 1.
- <sup>10)</sup> a. a. O. S. 75 f.
- <sup>11)</sup> Vgl. Kulmbachs Glasfensterzeichnungen in Berlin (Inv. Nr. 63, 4278, 4280), denen L. 31 viel näher steht als dem ihm zeitlich und in der Bestimmung entsprechenden Glasfenstereutwurf Dürers L. 32 oder den Modelli zu den Nürnberger Kaiserbildern in Lemberg L. 785. Überzeugende Vergleichsstücke für die Typen und die zittrige Zeichenweise sind der Altarrauß Kulmbachs im Britischen Museum (Abb. bei Tietze, Kulmbachzeichnungen, Zeitschr. f. bildende Kunst, 1928, S. 204), der Entwurf zu einem Flügelaltar in Berlin, Inv. Nr. 63 (Bock a. a. O., Taf. 87), und die bereits erwähnten beiden Wiener Modelli.
- <sup>12)</sup> a. a. O. S. 28.
- <sup>13)</sup> Abgebildet im Anzeiger des Germanischen Museums 1932/33, Abb. 60.
- <sup>14)</sup> Burlington Magazine. XX, S. 90.
- <sup>15)</sup> Zu L. 780 und auch im Jahrb. a. a. O., S. 28 f.
- <sup>16)</sup> Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1911, S. 563.
- <sup>17)</sup> Vgl. z. B. die Hl. Barbara im Berliner Kabinett (Inv. 12 507) oder den König auf der Rückseite von Inv. 5295 ebenda (abgeb. Zeitschr. f. bildende Kunst 1928/29, S. 213).
- <sup>18)</sup> H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, Der junge Dürer. Augsburg 1928. c. Ausgeschiedene Arbeiten. A. 148.
- <sup>19)</sup> Vgl. auch die Hl. Katharina vom Katharinenzyklus in Krakau. Abb. bei Winkler, a. a. O., S. 20, Abb. 8c.
- <sup>20)</sup> H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, a. a. O., A. 99. Wir halten dieses Blatt entgegen der hier ausgesprochenen Vermutung für eine flüchtige Skizze Dürers um 1511, die in ihrem strafferen Aufbau von der Kulmbachschen Auffassung abweicht.