

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

Oktober 1961

Heft 10

## MEISTER UM ALBRECHT DÜRER

*Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum. Juli bis September 1961.*

*(Mit 4 Abbildungen)*

Die Ausstellung führt ein reichliches Dutzend Nürnberger Maler, die zu Lebzeiten Dürers zwischen 1500 und 1528 tätig waren, mit ausgewählten Werken vor. Die lichten Räume präsentieren die locker aufgestellten Gemälde, Stiche, Holzschnitte, Zeichnungen, Buchbilder und Glasgemälde geschickt und einladend. Eine freundliche, empfehlende Darbietung, die auch die bescheidenen Leistungen in günstigem Licht erscheinen läßt. Der Katalog, von einem halben Dutzend jüngerer Mitarbeiter sorgfältig gearbeitet, erfüllt alle billigen Wünsche. P. Strieder hat Thema und Auswahl initiiert, L. Grote hat sie zur Schau gebracht.

Der Nachdruck liegt auf der ersten Generation von Schülern, den Kulmbach, Baldung, Schäufelein und anderen, die überwiegend zwischen 1500 und 1510 in Nürnberg wirkten, und auf den Kleinmeistern der dritten Generation, den Beham und Pencz, die nach 1520 tätig waren. Dazwischen repräsentieren Werke, die im 2. Jahrzehnt entstanden sind, vor allem solche von Kulmbach, Traut, Springinkle und einiger unbekannter Meister, die Kunst um Dürer zwischen 1510 und 1520. Das Allermeiste ist dem, der sich mit der Dürerzeit beschäftigt hat, nicht neu – überraschend ein ganz unbekannter typischer Altar Kulmbachs aus Wendelstein von 1510 – aber hochwillkommen als Material, das sich dem vergleichenden Blick zur Prüfung stellt. Ziemlich unbekannt sind ausgerahmte Glasgemälde aus mehreren Kirchen Nürnbergs und Umgebung, meist Werke, die auf Baldung und Kulmbach zurückgehen und die man nun aus der Nähe studieren kann.

Alles in allem zieht die Ausstellung ein Fazit der Forschung im 20. Jahrhundert. Es scheint, daß sich durchgesetzt hat, was Kulmbach an frühen Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten geschaffen hat – sie fehlen noch in Stadlers Kulmbachbuch von 1936 – und was wir als Erstarbeiten Baldungs und Schäufeleins, als Gemälde Hans Dürers ansehen dürfen.



Am stärksten ist Hans von Kulmbach vertreten, der als der beste und fruchtbarste Künstler in den zwei ersten Jahrzehnten neben Dürer erscheint, da Hans Baldung offenbar nur einige Jahre in Nürnberg tätig gewesen ist. Von Kulmbach sind an 30 Malwerke teilweise großen Ausmaßes, ebenso viele Zeichnungen und Scheiben und anderthalb Dutzend Einblattholzschnitte und illustrierte Bücher vorhanden. Erstaunlich war, wie sich mit und nach Stadlers Buch die erste Periode von 1500 – 1510 erschlossen hat. Eines seiner allerbesten Werke ist der bald nach 1500 geschaffene Nikolausaltar (149), dessen vier wunderschöne Hauptfarben der vier großen Gestalten sogleich des Künstlers koloristische Begabung in helles Licht setzen. Neben diesem Meisterstück, einem seiner schönsten Werke, sind nur die sehr kleinen Täfelchen mit Johannes und Magdalena (150) und die Scheiben des Bamberger Fensters aus St. Sebald von 1502/3 als sehr frühe Werke nachweisbar (wenn man von den Zeichnungen und Holzschnitten des ersten Jahrfünfts absieht). Die Täfelchen (aus Hannover) sind als Zeugnisse einer herben, knorrigen Gestaltungsweise denkwürdig. Die Periode endet mit den beiden 1510 datierten Altären in Wendelstein (155) und in St. Lorenz (154, Annenaltar). Dazwischen muß der recht ansehnliche Peter-Paulaltar aus den Uffizien (152) gemalt sein, vermutlich um 1507/8, in dem noch nicht die typisierende Gestaltungsweise des zweiten Jahrzehnts zu finden ist; charakteristisch ist die Enthauptung Pauli. Auch die Behandlung der Landschaft ist noch vordergründiger und detaillierter. Auf den Rückseiten der Flügel sind die lebensgroßen Gestalten von Peter und Paul, Männer, die den urchümlichen Geist der (späteren) Apostelfolge Cranachs spüren ließen (Abb. 1 und 4). In den Uffizien konnte man sie nicht sehen. Stadlers Hinweis auf die ebenso großen Hl. Heinrich und Kunigunde in Prag erwies sich als zutreffend. Die Tafeln gehörten vielleicht zu dem Altar. Nach dem Buch von Pesina über die böhmische Malerei (Abb. 218 – 221), in dem sie abgebildet sind, hat der knorrige Anonymus, der sicher ein Schüler Dürers war, vermutlich noch andere Altäre in Böhmen gefertigt. Das lappige Blattwerk mit phantastischen Fratzenmenschen ist frappierend. Der Wendelsteinaltar, der kürzlich gereinigt wurde, zeigt die schmutzige Frische der Farben, die Kulmbach vor allen anderen als Altarmaler empfahl. In dieser Art waren viele Altäre und Altarteile auf der Ausstellung (153, 156, 161, 163, 169, 170, 174). Es bestätigte sich, daß der von Stadler rekonstruierte Marienaltar – Flügel mit 8 Tafeln zu einem verschollenen Schrein (Stadler Nr. 63, Ausstellung Nr. 156, 161) – wirklich existiert hat. Alle Bilder haben oben oder unten eine graue Leiste, die die Zusammengehörigkeit verbürgt. Ob die Täfelchen freilich Flügel der Wiener Marienkrönung (165) waren, einer enttäuschenden Komposition, ist zweifelhaft.

Der Höhepunkt des Schaffens Kulmbachs ist die Tuchertafel von 1513 (162) gewesen und sie war auch das Hauptstück der Ausstellung. Figürliche Komposition, Landschaft, Ebenmaß und Freizügigkeit beherrschen die Probleme der Anlage und sind beispielhaft gemeistert. Das Krakauer Triptychon mit der Anbetung der Könige in Berlin (158), 1511 datiert, ist koloristisch überlegen, hält sich aber so eng an Dürersche Kompositionen, daß es vielleicht auf einen Entwurf von ihm zurückgeht. Es ist leider etwas verschmutzt, so daß das entzückende Inkarnat Mariä und des Kindes, in dem hellblaue Augen



stehen, die Schillerfarben, das Grün der Säule nicht mehr recht wirken. Die Fragmente der Flügel scheinen in Polen verschollen zu sein. Der schöne Einklang von Anlage, Durchführung und Farbgebung ist nur noch in der Tuchertafel zu prächtiger Entfaltung gebracht.

Aus Polen waren 4 Tafeln der Katharinenlegende und die Letzte Messe des Johannes (164, 168) geliehen, fast alles, was im Krieg gerettet worden ist. Es sind bekannte, mit Recht geschätzte Werke, aber die Messe war enttäuschend. Das mit großer Hingabe gemalte Werk ist durchweg verschönert worden, so daß es einer durchgreifenden Restaurierung bedarf.

Von der Spätzeit geben nur wenige Bildwerke, das Berliner und das Nürnberger Bildnis, das Täfelchen mit zwei Heiligen aus Hannover von 1518 (175, 176, 173) Kunde. Hier hätte der Schwabacher Verkündigungsalter die Verdichtung und fülligere Gestaltungsweise in der Figurenauffassung und damit die Lebendigkeit seines Schaffens bis zum Ende deutlich machen können.

Kulmbach als Porträtist war mit 9 Tafeln vertreten, durchweg unbezweifelbare Werke, aber nur die knappe Hälfte in einem Zustand, der die ungemein zartsinnige und überraschend farbige Behandlung ungetrübt zur Geltung brachte. Man weiß aus den ungewöhnlich eindrucksvollen Bildnissen in Berlin, München und Nürnberg (159, 175, 176), daß der Maler zu den unternehmendsten Gestaltern und feinsten Deutern des menschlichen Antlitzes in der Dürerzeit gehört. Das neue Bild von 1514 (166, Speelman), das wohl zu dem etwas scharf geputzten in Dublin von 1515 (167) gehört, bestätigt es. Das Paar der Sammlung Thyssen (171/2) ist leider arg restauriert und das zarte, scheue Frauchen in Donaueschingen (177 ist wohl durch Veränderung der Farbe im unteren Drittel und spätere Zutaten (Halsschmuck) in seiner ursprünglichen, bestechenden Feinheit beeinträchtigt.

Zeichnungen und Holzschnitte Kulmbachs erfreuten nicht nur durch den Eigenwert der dargebotenen Werke, sondern auch durch die positive Beurteilung der jüngsten Zuschreibungen, während sich Stadler der Druckgraphik ganz und den Zeichnungen, insoweit sie die so interessante frühe Gruppe profaner Darstellungen angehen, – mit Ausnahme der 3 Soldaten (195, Berlin) – versagt hatte. Schließlich konnte man aus nächster Nähe Teile der großen Glasgemälde aus St. Sebald, aus dem Bamberger-, Kaiser-, Markgrafen- und Hallerfenster betrachten. Nicht weniger begrüßenswert war, daß eine Auswahl aus der Frauenkirche, aus St. Lorenz, St. Rochus, Großgrundlach usw. getroffen war. Zwar ist die Ausführung nirgends einwandfrei von Kulmbach, der große Zyklus aus dem Kreuzgang der Karmeliterkirche (seit 1504), der jetzt in Wöhrd, Grundlach und anderen Stellen erhalten ist, läßt doch wohl eine Scheidung der Hände Baldungs und Kulmbachs zu, wobei die ersteren vielleicht vom Künstler selbst ausgeführt sind. In den neutestamentlichen Darstellungen Kulmbachs (5e, k – n) macht sich eine an Dürers Apokalypse und Großer Passion geschulte Glasmalerhand bemerkbar (vgl. K. A. Knappe in Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1961 H. 1, 2).

Trotz dürftiger Vertretung als Tafelmaler machte sich Baldungs Überlegenheit über Kulmbach bemerkbar, weniger durch Zeichnungen und Holzschnitte, die alle bekannt



sind, als durch seine Bilder und Glasgemälde. Die ersteren bestanden nur aus dem Paar zu Pferde mit dem Tod aus dem Louvre (2), einer farbenstarken, brillanten Tafel, die gereinigt wurde und die nicht allzu weit von dem Sebastiansaltar von 1507 und seinem Berliner Gegenstück entstanden sein kann, und den zwei Schwabacher Standflügeln zu Dürers Paumgartneraltar von etwa 1503. Daß Öttingers Bestimmung der Schwabacher Tafeln zutreffend ist, wurde jüngst bestätigt. Die recht treuen Kopien der Außenseiten der Flügel des Paumgartneraltars, die ehemals in der Sammlung Klinkosch waren, sind aufgetaucht (z. Z. im Magazin des Germanischen Museums, Abb. 2–3), nachdem sie schon in den 1930er Jahren im Handel angeboten worden waren, und bezeugen unzweideutig, daß sie auf Baldung zurückgehen. Sie sind ebenso einfach und großzügig wie die Schwabacher Standflügel, und der Engel enthält mehr baldungische Elemente als irgendeine der drei anderen Tafeln. Man wird gespannt sein dürfen, wie die im Original erhaltene, wenn auch arg beschädigte Außenseite des Paumgartneraltars mit der Verkündigungsmaria in München, die nur in einer alten Photographie bekannt ist – Abbildung im Dürerband der Klassiker der Kunst – bei erneuter Prüfung und Restaurierung sich vorstellt.

Besonders willkommen waren die Teile der Löffelholzfenster aus St. Lorenz, die Knappes Zuschreibung an den jungen Baldung bestätigen. Sie gehörten zum Besten auf der Ausstellung und hoben sich deutlich von dem Schmidmeierfenster ab, das Kulmbachs Mitwirkung kaum viel weniger deutlich machte, obwohl die ersten Visierungen Dürers noch erhalten sind.

Daß der bedeutende Großmaler Baldung uns mit Werken der Nürnberger Jahre nur in dem Täfelchen im Louvre und den vergleichsweise bescheidenen Außen- und Standflügeln des Paumgartneraltars überliefert sein soll, ist wenig wahrscheinlich. Ein Maler, der die hochoriginellen Farbenwunder der Halle'schen Altäre von 1507 gemalt hat, muß sich vorher ausgiebig als Maler betätigt haben. Ich glaube, daß er das Ansbacher Kelterbild (241) vor oder um 1503 nach Dürers Zeichnung (399) ausgeführt hat. Die jetzt durch K. Arndt festgestellten erhaltenen Partien wie der Petrus unten rechts, das blaue Gewand Mariä, die Weinblätter, die den Grund dicht füllen, die Engelchen rechts oben, deuten nach meiner Ansicht auf Baldung. Der Stifterkopf ist so einzigartig fein, daß er nur von einem Meister ersten Ranges sein kann. Zu Baldung stimmt schließlich, daß das mächtige Holzwerk der Kelter in Baldungs bekannter, ganz schlichter einfarbiger Manier dargestellt ist.

Wie steht es um die unter dem Namen des Meisters des Ansbacher Kelterbildes vereinigte Gruppe? Sie war in Nürnberg gut vertreten: die Hl. Familie aus Nürnberg (244), die Beweinung Christi aus Venedig (242) und die Geburt Christi aus Cleveland (243). Das letztgenannte Bild, das manieristische Züge und eine recht fortgeschrittene Landschaft enthält, ist ein Werk des zweiten Jahrzehnts, die beiden anderen aber können sehr wohl um 1503 gemalt sein. Die Hl. Familie hat Strieder mit dem Holzschnitt Dürers von 1511, der zuerst ohne Monogramm des Künstlers erschien und wie zusammengesteckt ist, zusammengebracht, und der bärtige Mann mit der Pelzkappe sieht in der Tat recht ähnlich aus. Aber die Köpfe im Gemälde und im Holzschnitt sind nicht von-



einander abhängig und gehen wahrscheinlich auf ein Dürersches Vorbild wie den Joachim im Dreikönigsaltar von 1504 (Flügel in München) zurück. In Maria, in dem Kind, in Anna, in dem Himmel mit den weißgrauen Wolken der Hl. Familie sehe ich baldungische Züge. Mit Recht ist die Beweinung in Venedig derselben Hand zugeschrieben worden. Johannes und Maria sind baldungisch in vieler Hinsicht. Die trauernde Alte rechts gehört zum Besten, das damals geschaffen wurde. Der Nachthimmel mit dem gelben Streifen unten ist verwegen wie Weniges. Genug der Hinweise. Eine nähere Prüfung der Einzelheiten wird die enge Verbindung der Kelter, der Hl. Familie und der Beweinung mit Baldung in seinen Erstlingswerken nach meiner Ansicht erweisen. Hier ist nicht der Ort, näher darauf einzugehen, doch sei die Bemerkung nicht unterdrückt, daß die Zuschreibung des Wendland'schen Bildnisses (mit Pyramus und Thisbe auf der Rückseite) durch Hugelshofer eine wichtige Rolle spielen dürfte (Oberrheinische Kunst V, 209). Allzu lange sind das Bildnis und seine Rückseite als mutmaßliche Arbeiten Baldungs beiseite geschoben worden.

Da Schäufeleins Talent ein illustratives ist, das der Buchkunst zugute kam, ist er trotz reichlicher Vertretung in der Ausstellung weniger eindrucksvoll repräsentiert. Im ersten Saal war ihm mit dem Ober-St. Veiter-Altar der wichtigste Platz eingeräumt, und die vielen Einzelheiten zogen die Besucher offenbar sehr an. Das oft ausgestellte Werk ist bis auf die obersten Teile des Mittelbildes tadellos erhalten – wie fast alle Malwerke des Künstlers –, die Ausführung ist sehr sorgfältig, aber Schäufelein weiß nicht viel mit den Farben anzufangen und seine Umsetzung der wundervollen Grisailen Dürers zum Altar (Frankfurt) hat ihnen nicht zum Vorteil gereicht. Das Mittelbild ist aus Dürerschen Vorlagen zusammengestückt. Rätselhaft ist und bleibt die sorgsame Baseler Grisaille (402), vielleicht ist sie eine Reinzeichnung Schäufeleins vor der Ausführung des Mittelbildes in enger Anlehnung an die Frankfurter Grisailen Dürers.

Die Frühwerke Schäufeleins waren bis auf die verbrannte Berliner Predella alle da, reizend die drollige Anbetung der Könige (289), gleichgültig die anderen (290/1). Aus der Folgezeit, in der der Maler in Tirol und Augsburg nachweisbar ist, ist der in Holbeins Werkstatt ausgeführte große Altar mit vier von acht Tafeln (295) das Bemerkenswerteste. Auch hier ist die Ausführung teilweise sehr gediegen, z. B. in der Hamburger Tafel, aber alles in allem sind diese Malwerke uninteressant. Geistreich ist er nur in den Täfelchen aus Schwäbisch-Gmünd (296) mit Diakonen und in seinen Bildnissen. So verschieden die drei Porträts Nr. 294, 298, 301 sind, wird man nicht an Schäufeleins Urheberchaft zweifeln. Sie sind gehaltvoll und vortrefflich in Anlage und Ausführung. Hingegen ist der Pirckheimer der Galerie Borghese (292) ein Rätsel. Die Zuschreibung des 1505 datierten Werkes an den Maler ist ebensowenig zu halten wie die des unvollendeten Männerbildes aus der Figdorsammlung in Berlin an Dürer oder Grünewald. Es gibt noch andere rätselhafte Bildnisse, z. B. das Bildnis Dürers in Kremsier, das ich versuchsweise Kulmbach zugeschrieben habe. Ist das Borghese Bild überhaupt nürnbergisch? Eigentümliche, teils manieristische, teils schönheitsvolle Auswirkungen der Phantasie Schäufeleins sind die Köpfe in Wien und bei Kisters (299); die letzteren waren unbekannt.



Schäufelein als Illustrator war ausgezeichnet vertreten, doch können Ausstellungen immer nur einzelne Proben seiner Begabung aufzeigen. Es war erfreulich, daß seine kraftvollen Einblattholzschnitte der Frühzeit fast vollzählig vertreten und ein knappes Dutzend der meisterlichen Zeichnungen zu sehen waren.

Fast zuviel Gemälde waren von dem routinierten W. Traut ausgestellt: große, mittelgroße und kleine Altäre und Altarteile. An die beiden Bildnisse (358, 367) zu glauben, fällt schwer. Man müßte hier wie in den Andachtsbildern etwas von dem beherrschenden Einfluß Kulmbachs spüren. Als Reiße für den Holzschnitt, als der er schon 1505/6 auftritt, hat er einen sympathischen, schlichten Vortrag bewahrt, durch den Kulmbachs Vorbild schwach schimmert. Sitzmann scheint richtig beobachtet zu haben, daß die Legende von Kaiser Heinrich und Kunigunde von 1509 (376) auf den Bamberger Hans Wolf und nicht auf Traut zurückgeht. Dessen gefällige, wenn auch bescheidene Zeichnungen haben eine persönliche Handschrift. Man muß Röttgen, der die Zeichnungen der Ausstellung katalogisierte, darin beistimmen, daß die beiden Louvreblätter (337), die Parker ihm zugeschrieben hatte, trotz Trauts markigem Holzschnitt mit dem hl. Augustin (382) nicht von ihm sein können.

Ob sie freilich von Springinklee sind? Dieser in Nürnberg neben Traut und Kulmbach meistbeschäftigte und beweglichste der zweiten Generation der Dürerschüler wurde in seiner Problematik auf der Aufstellung wie kaum ein anderer sichtbar. Obwohl es viele signierte Holzschnitte von ihm gibt, fügen sich Gemälde, Zeichnungen, Miniaturen nicht recht an sein Werk. Die ziemlich große Allegorie in Berlin (329), die einzige Tafel, die ihm mit einem gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit zugeschrieben worden ist – die Typen der pausbäckigen Engel erinnern an die Hortulus-Schnitte –, überzeugt als nürnbergische Arbeit nicht recht. Auffallend sind die großen, groben Hände. Das Misale des Hugo von Hohenlandenberg (330) und die Gebetbuchminiaturen (331) haben nichts mit dem Reiße der Holzschnitte zu tun. Die Zuschreibung der unsignierten Zeichnungen in Bamberg, Dresden, Florenz und Paris (333–337), die meist auf den so scharfblickenden K. T. Parker zurückgeht, ermangelt fast durchweg der rechten Überzeugungskraft. Am ehesten dürften Johannes d. T. in Dresden (333) und die Anbetung in Bamberg (336) von dem fruchtbaren Reiße sein. Auch das Holzschnittwerk Springinklees, das Dodgson vor langer Zeit zusammengestellt hat, bedarf der kritischen Überprüfung. Anna Selbdritt und Frauenbad (344, 345) nach Dürers Zeichnungen, um nur diese zu nennen, sind wenig überzeugende Zuschreibungen an Springinklee. Eine Darstellung des Lebenswerkes des originellen Künstlers wäre eine dankbare Aufgabe.

Die anderen Meister der zweiten Generation, die im zweiten Jahrzehnt tätig waren, entbehren des feurigen Schwungs, der den Kulmbach, Baldung und Schäufelein durch Dürer mitgeteilt wurde. Hans Dürer, des Meisters Bruder, ist ein kümmerlicher Maler, wie wir jetzt sagen dürfen, obwohl er Hofmaler in Krakau wurde. Seine beiden Hieronymi (143, 144) und das monogrammierte Bildnis von 1511 (142) bestätigen es. Hans Leu, der Züricher, ist ein blasser, stark von Baldung abhängiger Gestalter. Der Meister des Schreyeraltars aus Schwäbisch Gmünd (251), der um 1508 bei Dürer tätig war, ist nicht besser. Die Unterschiede zwischen dem Altar und den Hellerflügeln sind sehr



beträchtlich. Mag Dürer auch nicht viel an den Flügeln für Jakob Heller getan haben, die Entwürfe und die letzte Ausführung gehen sicherlich auf ihn zurück, wie es auch völlig undenkbar ist, daß Dürer die Stifter einem Schüler übertragen hätte. Ich kann auch im Landschaftlichen, das im Schreyer- wie im Haller Altar eine gewisse Rolle spielt, keine irgendwie geartete Verwandtschaft sehen. Die Tafel aus Schlüsselau (Nr. 250), die erstmalig gezeigt wird, ist unter Einfluß Schäufeleins gemalt, eine ziemlich matte Arbeit. Des letzteren Einfluß hat den Meister des Dominikaner-Zyklus (245) sehr beschwingt. Hier ist ein resoluter Großmaler am Werk gewesen, von dem man gern mehr als den Nürnberger Zyklus kennen würde. Zu dem Schlüsselauer Sippenbild war eine Zeichnung aus Stuttgart (250a) ausgeliehen, die viele Teile derselben Komposition enthielt, doch wohl die Vorarbeit zu dem Gemälde. Im zweiten Jahrzehnt entstand frühestens die Anbetung in Cleveland, die seit ihrer Zuschreibung durch Tietzes – zu Unrecht nach meiner Meinung – im Werk des Meisters des Ansbacher Kelterbildes figuriert (243). Den Tafeln in Nürnberg (244) und Venedig (242), die ich für Baldungs früheste Werke halte, ist die Maria der Anbetung verwandt, aber das Bild ist in der ziselierenden Ausführung, in dem verquer in dem Bild stehenden, schlecht verkürzten Joseph, der interessant sein soll, doch von einem künstlicheren, beinahe miniaturhaften Maler. Die Landschaft hat nichts mit denen der beiden anderen zu tun, in denen sich echtes Naturgefühl bekundet.

Einen Aufschwung erlebte die Nürnberger Malerei und Graphik um 1520, als die beiden Beham und Jörg Pencz, die Kleinmeister, zu schaffen begannen. Ihr Bestes haben sie in den wunderfeinen Stichen gegeben, doch zeichneten sie sich auch als Porträtmaler, fruchtbare Zeichner und Scheibenreißer aus. Ihr Oeuvre ist weniger problemhaltig als das der Kulmbach, Schäufelein und Baldung. In Barthel Behams engsten Umkreis gehören die groben, großen Tafeln des Welseraltars, die zu Unrecht herkömmlich in Kulmbachs oder Trauts Nachfolge gerückt worden sind (178). Von den vier Zeichnungen dürften nur zwei in Berlin (39, 40) gesicherte Arbeiten Barthels sein. Venus und Amor in Leiden (38) ist wohl eher von Pencz, wie Bock annahm. Barthel Beham war als Porträtist hervorragend vertreten, wengleich einige Werke ihn in ihrem Zustand nicht mehr vollgültig repräsentierten. Auch unter den über 20 Zeichnungen Hans Sebald Behams waren einige, deren Zuschreibung an den Meister nicht überzeugt. Das gilt zumal von dem vom Rücken gesehenen Berliner Akt mit Keule (76), der doch wohl ein früher Baldung, jedenfalls kein Hans Sebald ist. Die ebenso mannigfaltige Gruppe von Werken des Jörg Pencz enthielt über ein Dutzend gemalter Arbeiten, alle zweifelsfrei, eine wenig bekannte Minaturhandschrift (262), acht Zeichnungen und über 30 Stiche. Eine Bereicherung war der Scheibenriß aus dem Besitz von G. Schwarting (265), ein reizendes Blatt. In der Kopie nach Sodoma's Fresko in den Stanzen (271, Oxford) kann ich seine Hand nicht erkennen.

In einem Anhang des Katalogs „Dürer und seine Werkstatt“ (398 – 404) sind Dürerzeichnungen und einige schwer bestimmbare Werke aufgeführt. Die gar nicht problematische „überköstliche“ Anna Selbdritt des Germanischen Museums figuriert – wie vorher die nicht minder entzückende Dubliner Katherina (403c) – als fragliches Werk



des großen Meisters. Wer in aller Welt, fragt man, reicht in seiner Zeichenkunst an diese Meisterwerke heran?! Wegen ihrer Verwandtschaft mit anderen Zeichnungen Dürers reihen sich auch die „Bauleute bei der Arbeit“ (400) ohne Mühe in das Oeuvre Dürers ein. Die Autorschaft Dürers an der Grünen Passion wurde erneut zur Diskussion gestellt, obwohl Meders ausführliche Darlegung die kritischen Stimmen schon einmal zum Schweigen gebracht hatte, so daß auch Wölfflin seine Meinung revidierte. Von den Umrißzeichnungen wurde keine Notiz genommen. Es sind schon drei bekannt, die E. Schilling aufklärend veröffentlicht hat. Sie alle, die ersten Entwürfe, die Umrißzeichnungen und die Meisterarbeiten auf grünem Papier hängen untereinander eng zusammen und klären von Stufe zu Stufe Dürers künstlerische Ziele bei dem wundersamen Werk. Ähnliches gilt von dem Benediktzyklus, der durch zwei Zeichnungen und eine Scheibe vertreten war, mit dem Unterschied, daß Dürer die Ausführung der letzteren fremden Händen überließ. Die Holzschnitte zum Birgittenbuch von 1500 mußten eilig ausgeführt werden, da der Kaiser es wünschte (397). Sie sind Umzeichnungen der Lübecker Ausgabe von 1492. Die zweimalige Umsetzung erschwert die Beurteilung sehr, doch steht hinter einigen neu entworfenen doch wohl Dürers straffes, energisches Liniengefüge. Das Problem der Vorarbeiten zu Kulmbachs Tuchertafel von 1513 (403) wurde angedeutet, konnte aber in der beschränkten Auswahl der in Betracht kommenden Studien nicht zu neuen Lösungen führen. Ich halte die drei hier vereinigten Studien aus Wien, Berlin und Dublin (403 a - c) für unbezweifelbare Meisterzeichnungen Dürers, den Wiener Triptychonsentwurf (201) für ein ebenso unanfechtbares Werk Kulmbachs. Nach neuerlicher Prüfung möchte ich nicht zweifeln, daß auch der zweite Zustand in schwarzer Tinte des Triptychonentwurfs Kulmbachs Werk ist.

Friedrich Winkler

## KURFÜRST CLEMENS AUGUST, LANDESHERR UND MAZEN DES 18. JAHRHUNDERTS

*Ausstellung in Schloß Augustusburg zu Brühl 1961*

Vor 200 Jahren, am 6. Februar 1761, verstarb auf einer Reise nach München der Kölner Kurfürst und Erzbischof Clemens August I. in der kurtrierischen Philippsburg zu Ehrenbreitstein. Sein Andenken zu feiern, haben das Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen, der Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, der Historische Verein für den Niederrhein, der Verein für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und im Bistum Aachen sowie der Bonner Heimat- und Geschichtsverein Leben und Hinterlassenschaft eines der größten Mäzene des 18. Jahrhunderts zum Thema einer Ausstellung gemacht.

Stärker als in anderen Landschaften des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation sind höfischer Glanz eines mittelalterlich-barocken, von Versailles inspirierten Welttheaters, aber auch die Werke fürstlicher Kunstfreude in den rheinischen Kurstaaten durch den Gang der Zeit ausgelöscht worden und in Vergessenheit