

den Spielraum bis in das 10. oder spätestens sogar in das frühe 11. Jahrhundert ausgedehnt sehen möchte. Seit der Aufgabe der Gebäude diene das Gelände als Friedhof. M. versagte sich in der großen Publikation eine Deutung der Anlage. Im jüngsten Bericht ergänzte er den Grundriß in Form eines Kreuzganges und spricht von einer Klosterplanung. Im gleichen Sinn hatte sich unabhängig davon Lobbedey geäußert. M. versucht neuerdings aus dem archäologischen Befund den Nachweis zu führen, daß der Torbau gleichzeitig mit der winkelförmigen Anlage bestanden hat: Ein westlicher Anbau des Torbaues enthält eine Türe, auf die ein schräg laufender Weg ausgerichtet ist, den zwei Grabungsschnitte im Grundriß zeigen. M. sieht darin einen Verbindungsweg zu einem schmalen Korridor in dem Winkelbau, was gleichzeitiges Bestehen der beiden Gebäude voraussetzen würde. Dieser Ausdeutung stehen freilich Angaben im großen Bericht (S. 160 f.) gegenüber, daß der fragliche Weg auch „im Bereich des Großen Baues“ gefunden wurde und noch in gotischer Zeit in Gebrauch war. Das zeitliche Nebeneinander der winkelförmigen mutmaßlichen Klostergebäude und des Torbaues, das auch Lobbedey annimmt, erscheint mir wegen des räumlichen Nebeneinander so gut wie ausgeschlossen. Die vergleichbaren Torbauten von Fulda, Xanten und Lorsch führen als Laieneingänge direkt zur Kirche, während die den Klausurbestimmungen unterworfenen Gebäude der Vita comunis durch die Kirche vom Klostertor abgeschirmt sind. In Frauenchiemsee hätten sie sich wider alle Logik zwischen Kirche und Torbau geschoben. Die Lage der Abtei im äußersten südlichen Winkel der Insel macht vielmehr wahrscheinlich, daß sich das Kloster nach Aufgabe der nördlichen Klausurbauten in ottonischer Zeit der Umwelt mit neuen Gebäuden in der Abfolge Torbau – Kirche – Südklausur teils präsentierte, teils entzog.

Friedrich Oswald

*Katalog des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg: Die deutschen Handzeichnungen Band I.* Bearbeitet von FRITZ ZINK. Nürnberg 1968, 233 Seiten, 4 Farbtafeln, 234 Abbildungen im Text.

In kurzem Abstand nach dem wichtigen und wohlgeglückten Katalog der Skulpturen des Germanischen Museums erschien nun der erste Band des Kataloges der deutschen Handzeichnungen, der die Arbeiten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts umfaßt. Bearbeitet wurde er von Fritz Zink, der das Kupferstichkabinett seit zwei Jahrzehnten leitet und deshalb die vorgelegten Blätter genau kennt. Der Wert eines solchen Werkes als Werkzeug der Wissenschaft ist kaum zu überschätzen. Für viele macht er die „verborgenen“ Schätze eigentlich zum ersten Mal richtig sichtbar.

Dieser Katalog, der 168 Nummern umfaßt, wobei alle Zeichnungen abgebildet sind, wird für viele eine Überraschung bedeuten, denn trotz der wenigen weltbekannten Stücke, wie der Zeichnung Wolf Hubers vom „Mondsee“ (152) oder Cranachs „Törichter Jungfrau“ (116), konnte das Nürnberger Kabinett ehemals kaum zu den bedeutenden Handzeichnungs-Sammlungen gezählt werden. Doch in den letzten Jahren kamen dazu zielbewußte Ankäufe und Neuerwerbungen, wie die doppelseitige, hochbedeutende „Skylla-Zeichnung“ Peter Vischers d. J. (102), der große Deckenentwurf „Phaetons

Sturz" von Georg Pencz (103), Wolf Hubers rassiges Männerbildnis (153) oder die beiden großen „Nürnberger Sternkarten“ (99, 100). Aber noch viel entscheidender ist der Umstand, daß noch unter Grote die Dürerzeichnungen der ehemaligen Sammlung Blasius ins Museum kamen. Der Katalog zählt damit nicht weniger als vierundzwanzig eigenhändige Zeichnungen Albrecht Dürers auf, doch stammen in Wirklichkeit noch vier weitere Blätter von seiner Hand. Nimmt man seine beiden kleinen Skizzen auf den „Sternkarten“ (99, 100) hinzu, so besitzt das Museum sogar insgesamt dreißig Dürerzeichnungen. Nach Wien, Berlin, London, Paris und Bayonne rückt Nürnberg also nun an die sechste Stelle der großen Sammlungen dürerscher Zeichnungen. Dabei ist zu bemerken, daß die Blasius-Zeichnungen leider noch nicht dem Museum gehören, sondern daß dieses nur eine Art Vorkaufsrecht besitzt. Es wäre jeder Anstrengung würdig, daß sie bald endgültig in Nürnberg bleiben.

Die Zeichnungen sind bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts nur chronologisch, die späteren dagegen auch nach Kunstlandschaften nicht gerade sehr übersichtlich geordnet. Es ist sinnvoll, daß die wenigen niederländischen und Schweizer Zeichnungen der Sammlung in dem gleichen Band mitveröffentlicht wurden, doch wäre es dringend notwendig gewesen, sie zusammengefaßt als eigenen Teil des Katalogs zu bringen. So sind sie einfach unter die deutschen Zeichnungen eingestreut, und da weder im Titel noch im Vorwort darauf hingewiesen ist, entsteht der fatale Eindruck, als seien die Schweiz und die Niederlande einfach als „deutsche Kunstprovinzen“ vereinnahmt.

Die Bestimmung der anonymen Zeichnungen einer Sammlung ist zum großen Teil das Ergebnis zahlreicher zutreffender oder fragwürdiger Zuschreibungen verschiedener Forscher. Dem Bearbeiter des Kataloges kommt dabei eine entscheidende Stellung zu, da er eine letzte Entscheidung über den Wert oder Unwert der bisherigen geäußerten Meinungen fällen soll.

Eine Art statistische Methode, mit der die verschiedenen Meinungen registriert werden, genügt dazu nicht. Man vermißt vor allen Dingen klare Bewertungen. So geht vielfach der Regen über Gerechte und Ungerechte in gleicher Weise nieder. Neben der Meinung der berufenen Kenner werden Urteile angeführt, auf die man leicht hätte verzichten können. Dort, wo der Verfasser den wohlfundierten Ergebnissen etwa Friedrich Winklers eine abweichende Meinung entgegensetzt, hätte man auch Anspruch auf eine einleuchtende Begründung. Diese fehlt meist, wie auch zusammenfassende Stellungnahmen bei offenen Problemen, die den Stand der Forschung kritisch behandelten.

Der beschränkte Umfang einer solchen Besprechung gestattet es, nur auf die bedeutendsten Zeichnungen einzugehen, deren Beurteilung einer dringenden Korrektur bedarf. Man kann es dem Verfasser nicht unbedingt zum Vorwurf machen, daß er den „Jäger zu Pferd“ (21) als Arbeit Dürers nicht erkannte, aber er müßte doch wenigstens mit einem Satz auf die ganz außergewöhnliche Qualität einer solchen Zeichnung hinweisen, die 1494 datiert, alle gotische Formüberlieferung sprengt (Dazu: F. Winzinger, Studien zur Kunst Albrecht Dürers. In: Jahrbuch der Berliner Museen, 1968, S. 174). Zink verweist dieses wichtige Frühwerk Dürers in den „oberrheinischen Raum um Basel“ und er bezieht sich dabei auf das Ochsenkopfwasserzeichen, das er mit Hilfe des ver-

alteten Briquet festlegt. Man fragt sich ein wenig fassungslos, wofür Piccard in unvorstellbarer Arbeitsleistung sein umfassendes Werk über die Wasserzeichen verfaßte – für den „Ochsenkopf“ allein drei Bände –, wenn es bei einer solchen Katalogbearbeitung – auch an anderer Stelle – nicht benützt wird. Der Verfasser hätte dann leicht entnehmen können, daß dieses gleiche Wasserzeichen auch an vielen anderen Orten in Süddeutschland nachzuweisen ist.

Das weitaus schönste und bedeutendste Werk des Kabinetts, das mit Recht farbig abgebildet wurde, ist Dürers aquarellierte Federzeichnung der „Heiligen Anna Selbdritt“ (70). Bekanntlich gibt es eine Holzschnittkopie Springinklees von dieser Zeichnung (Abb. S. 96 im Katalog „Meister um Dürer“) und deshalb schrieben die Tietzes das Blatt diesem Werkstattgenossen Dürers zu, dessen krausen, kleinlichen Zeichenstil man aber längst genau kennt. Panofsky dagegen dachte an Hans Kulmbach, wohl wegen der von Kulmbach später hinzugefügten Beschriftung. Sonst ist diese Zeichnung von allen großen Kennern seit Ephrussi Dürer zugeschrieben worden. Angeführt seien nur Lippmann, Weixlgärtner, Flechsig, Winkler und Schilling (mündlich). Zink dagegen gibt sie einer imaginären „Schule Albrecht Dürers“, von der freilich kein zweites Werk von diesem Rang nachgewiesen werden kann. In Wirklichkeit handelt es sich bei dieser Arbeit um eine der vollkommensten Äußerungen der Zeichenkunst Dürers. Dieses Werk ist genau das, was er als „endgültig“ betrachtete. Die „Reinschrift“ bremst natürlich den Schwung der Feder, aber wo ist in dieser Zeichnung auch nur ein Häkchen, das überflüssig wäre? Hier gibt es keine Floskel, keine schwache Stelle, alles ist groß, klar, von kristallener Durchsichtigkeit, ist „reine“ Aussage.

Ebenso verkannt wie dieses Meisterwerk ist das „Wappen Pirckheimers“ (73), das in jedem Zug nicht nur die ganze Rassigkeit und Beschwingtheit der unnachahmlichen Hand Dürers zeigt, sondern auch die sehr typischen Farben aus seinem „Malkasten“. Ganz unverständlich ist die Feststellung des Kataloges, daß der von anderer Hand klein und kleinlich eingetragene Name „Pirckheimer“ mit der gleichen Tinte geschrieben sei wie die Zeichnung. Das entspricht nicht den Tatsachen. Für die Echtheitsfrage ist das aber ziemlich wichtig.

Eine weitere Dürerzeichnung, die Hälfte eines „Skizzenblattes mit acht Köpfen“ (36), dessen andere Hälfte sich in Berlin befindet, erscheint im Katalog unter „Franken, Ende 15. Jahrhundert“. Ich habe dieses Blatt in Nürnberg oftmals genau untersucht, einmal gemeinsam mit Winkler, und wir sind beide zu der Überzeugung gekommen, daß es nur von Dürer aus seiner Wanderzeit sein kann. Winkler hatte sich dann auch in der Trautscholdt-Festschrift dafür mit Nachdruck eingesetzt. Das wird zwar im Katalog vermerkt, aber nicht die Tatsache, daß auch ich bereits vorher einen der Köpfe der Berliner Hälfte als Zeichnung Dürers nach einer Schongauerzeichnung gebracht hatte (Schongauerzeichnungen 64).

Der „Schule Albrecht Dürers“ wird auch der „lehrende Benedikt“ (69) zugezählt. Obwohl alle diese lemurischen „Doppelgänger“ Dürers seit langer Zeit pensioniert worden sind, erscheint hier überraschend wiederum der sogenannte „Meister der Benedikt-Legende“. Daß es sich bei der Nürnberger Zeichnung nicht um ein Original Dürers

handelt, ist an der zaghaften Federführung und an primitiven Verzeichnungen leicht zu erkennen. Andererseits sind andere Blätter aus dieser Folge, wie die des Britischen Museums und des Louvre ganz unzweifelhafte eigenhändige Arbeiten Dürers. Bei dem Nürnberger Blatt handelt es sich also ohne Zweifel um eine Kopie nach einem Original Dürers, die vielleicht als „Werkzeichnung“ in der Glasmalerwerkstatt ausgeführt wurde, für die die Entwürfe bestimmt waren.

Einen schwierigen Fall bildet der „tote Sperling“ (71). In seiner Schlichtheit und Sicherheit ist er so großartig, daß man sich nicht wundern würde, wenn man ihn eines Tages endgültig Dürer zuschreiben könnte. Das ist heute noch verfrüht. Dazu muß erst der ganze Komplex der Dürer zugeschriebenen „Vogelflügel“ untersucht werden, von denen mindestens das New Yorker Blatt eigenhändig ist. Im Londoner Kunsthandel ist vor Jahren eine gefälschte oder auf Dürer getrimmte Zeichnung aufgetaucht, die mindestens dem Motiv nach dem „Spatzen“ nahesteht. Da es mir nicht gelungen ist, diese Londoner Zeichnung zu Gesicht zu bekommen, läßt sich hier auch das Verhältnis der beiden Zeichnungen zueinander noch nicht endgültig bestimmen.

Zu den wirklich ganz einmaligen Zeichnungen der Sammlung gehört der „Schergenkopf“ Martin Schongauers (13). Er erscheint in dem Katalog unverständlicherweise mit einem Fragezeichen. Der Verfasser führt dabei ausführlich Rosenberg an, der die Zeichnung wegen der angeblichen „Hell-Dunkel-Kontraste“ für eine Arbeit des „späteren 16. Jahrhunderts“ hält. Diese Fehlbeurteilung Rosenbergs war nur deswegen möglich, weil er das Original nie gesehen und, wie er mir selbst schrieb, seit seiner Dissertation nie mehr über Schongauer-Zeichnungen gearbeitet hatte. Während also dieses abwertende Urteil, das ich bereits in „Master Drawings“ IV, 1966, S. 315, zurückgewiesen habe, ganz unkritisch wiederholt wird, unterläßt es Zink zum Beispiel, die ihm bekannte Äußerung Ernst Buchners anzuführen, der die Einzigartigkeit des Blattes „als richtige Studienzeichnung Schongauers nach der Natur“ mit höchstem Lob bedachte, oder die Tatsache, daß diese wichtige Neuentdeckung unter Zustimmung von Winkler, Halm und Schilling beim „Deutschen Verein für Kunstwissenschaft“ als Werk Schongauers veröffentlicht wurde. Außerdem sollte man annehmen, daß der Verfasser eines solchen Kataloges einen freien Entwurf von solchem Rang von einer Kopie oder ein Papier des 15. von einem solchen des späteren 16. Jahrhunderts unterscheiden kann.

Bei einigen der übrigen gotischen Zeichnungen ist wegen der außerordentlichen Lückenhaftigkeit des Materials manche Zuschreibung einfach ein fragwürdiges Ratespiel. Wenn wir ehrlich sind, müssen wir gestehen, daß wir viel zu wenig darüber wissen. Trotzdem möchte man ein Blatt wie die „Verlobung der heiligen Katharina“ (37) eher in den Niederlanden unterbringen. Ob es sich bei dem „Speerwerfer“ (3) um eine deutsche Zeichnung handelt, steht nicht unbedingt fest. Daß irgendeine Beziehung zu der „Gefangennahme“ im Louvre (Demonts 386) bestehen soll, ist ebensowenig ersichtlich. Gerne wüßte man etwas über den Zeichner des herrlichen „Schwanen“ (31), der vielleicht etwas später angesetzt werden müßte. Völlig überzeugend ist Winklers Zuschreibung der prächtigen Zeichnung der „Klugen Jungfrau“ (34) an Zasinger.

Von den wichtigeren späteren Zeichnungen ist die Zuschreibung des „Glücks“ (141) an einen „Nachahmer des Urs Graf“ kaum richtig. Das vollsignierte Blatt verrät in jedem Federstrich die höchst geistreiche und kraftvoll-freche Erfindung des Schweizers selbst. Der bröselige, zögernde Strich läßt dagegen ohne weiteres erkennen, daß es sich um eine sehr genaue, etwas ängstlich ausgeführte Kopie handelt.

Auch zu den übrigen Zeichnungen wären zahlreiche Anmerkungen möglich. Dies sei nur als Beispiel an einer kurzen Folge vorgeführt. Die Zeichnung „Jüngling und Mann“ (164) erscheint unter „Süddeutschland (Franken?) um 1520/25“. Sie ist aber eher ausburgisch, etwa in der Breu-Nachfolge, und wie die Kostüme ausweisen, sicher um zwei bis drei Jahrzehnte zu früh angesetzt. Besonders aufregend ist der „Heilige Sebastian“ (165), der schon einmal in den Umkreis Dürers verwiesen worden war und später sogar als Frühwerk des Lukas Cranach bezeichnet wurde. Nun erscheint er ebensowenig begründet unter „Oberrhein oder Alpengebiet, um 1525/30“. Vergleicht man die Zeichnung mit dem 1520 datierten, im Vorwurf ganz ähnlichen „Sebastian“ Wolf Hubers in Berlin, so wird es ganz deutlich, daß auch diese Zeichnung wohl wesentlich später angesetzt werden muß. Bei dem sehr großen Blatt mit der „Rache des Vergil“ (166), das ebenfalls unter „Süddeutschland (Oberrhein?)“ erscheint, handelt es sich offensichtlich um einen Schweizer Scheibenriß, bei dem der Einfluß des jüngeren Holbein mit Händen zu greifen ist. Die nächste Zeichnung „Mann ein Schwein schlachtend“ (167), die um 1530/40 in „Süddeutschland (Franken?)“ untergebracht wird, ist wohl aus Versehen in diesen Katalog geraten, da sie mindestens um drei bis vier Jahrzehnte später angesetzt werden muß. Ein Vergleich mit den Jagdszenen Tobias Stimmers, alle um 1570, vor allen Dingen mit der „Reiherbeize“ und „Eberjagd“ in München oder der „Hirschjagd“ in Alvesford, verraten deutlich dessen Hand.

Die nächste Zeichnung eines „Henkers“ (168) ist von der gleichen Hand wie die „Höfische Gesellschaft“ im Britischen Museum (1921-3-21-1), die wiederum in der linken, vorderen Figurengruppe mit einer Zeichnung der Albertina fast wörtlich übereinstimmt. Der Wiener Katalog (193) bezeichnet dieses Blatt wenig überzeugend als „Sebald Beham (Kopie?)“. Die Londoner Zeichnung dagegen hat meines Wissens Dodgson als Arbeit des jüngeren Breu erkannt. Ich glaube, daß alle drei Blätter von dessen Hand sind (siehe dazu auch Geisberg 405/6).

Der schon bei der Schongauerzeichnung gerügte mangelhafte Zustand der Abbildungen verfälscht in vielen Fällen den Eindruck ganz entscheidend. So sind die verschiedenen Valeurs der Tinten oft kaum zu unterscheiden und selbst lichte, hellgelb ausgebleichte Linien erscheinen nicht selten rußig-tiefschwarz. Auch die Farbtafeln lassen manche Wünsche offen; so ist das Düreraquarell stark grünlich. Nachdem man die einzigartige Möglichkeit hatte, die Druckstöcke nach den Originalen zu korrigieren, erscheint das ganz unverständlich. Es ist auch zu bedauern, daß bei einem so aufwendigen Werk der druckkünstlerischen Gestaltung so wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde.

Franz Winzinger