

Die Vielzahl der aufgezeigten Stilrichtungen bildet die Voraussetzung für die eingehende Analyse der Grabmäler von Cuéllar. In deren Eindruck überwiegt das eklektische Moment. Italien war die entscheidende Quelle durch Ornamentstich ebenso wie durch kompositionelle Erfindungen, die bis in die Nähe Verrocchios zurückreichen, zugleich aber alles überschichtet durch Spanisches. Es ist das Verdienst der Verfasserin, diese merkwürdige *summa vitae* der Kastilischen Plastik in den wesentlichsten Bestandteilen prägnant und mit wichtigen Einzelergebnissen aufgezeigt zu haben.

Theodor Müller

ERNST BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*. Denkmäler Deutscher Kunst, herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1953. 4°, 226 S., 207 T. und 47 Abb. im Text.

E. Buchner hat mit seinem neuen Werk einen bedeutenden Beitrag geleistet zu seiner bereits 1924 in der Festschrift für H. Wölfflin erhobenen Forderung auf eine systematische Erfassung des erhaltenen Bestandes an altdeutscher Tafelmalerei. Sein Corpus der selbständigen Bildnisse der Spätgotik und der frühen Dürerzeit ist eine imponierende Leistung und stellt diesen bisher weniger beachteten Aufgabenkreis der deutschen Kunst in ganz neues Licht. Insgesamt werden 207 Porträts einschließlich der zur Ergänzung herangezogenen alten Kopien erfaßt.

Die zeitliche Abgrenzung nach oben wird durch die Erfüllung der mittelalterlichen Bildniskunst im Werke des jungen Dürer bestimmt. Über die Aufnahme entscheidet der Standort innerhalb der allgemeinen stilistischen Entwicklung, nicht die absolute Jahreszahl der Entstehung. Das späteste datierte Bild ist 1512 gemalt (Nr. 134), doch sind die früher entstandenen Werke der jüngeren, etwa um 1480 geborenen Generation nicht aufgenommen. Die ikonographische Abgrenzung wird nicht mit letzter Konsequenz eingehalten. Einige Tafeln sind Bruchstücke eines größeren Zusammenhanges (Nr. 23, 151, 206); das „Verlöbniß“ des Meisters des Marienlebens ist aufgenommen, obwohl es als Darstellung des Verlöbnisses der Hl. Lucia erkannt ist (Nr. 198), und auch den Flügeln des Baumgartner-Altars hat die Bedeutung der Bildnisse des Stephan und Lucas Baumgartner Zutritt zum Corpus verschafft.

Das Programm ist trotz dieser kleinen Ausbrüche eindeutig und klar. Nicht umsonst bezeichnet B. seine Arbeit an vielen Stellen als *Corpus* der deutschen Bildnisse. Durch Katalogisierung, ausführliche Beschreibung auch der Farbe, chronologische und lokale Einordnung, vollzählige Abbildung der besprochenen Werke, wo es notwendig erscheint auch der Bildrückseiten und zugehöriger Flügel oder Schiebedeckel, baut er für ein vom Bildinhalt her bestimmtes Thema mit an einem festen Gerüst für die systematische Ordnung der Denkmäler altdeutscher Malerei. Eine Geschichte des deutschen spätgotischen Bildnisses ist das Corpus noch nicht, wohl aber die unabdingbare, zuverlässige Voraussetzung dazu. Konsequenterweise ist B.s Einleitung in erster Linie eine Statistik, die eine Übersicht über das Auftreten des Bildnisses geordnet nach Jahrzehnten und Kunstlandschaften gibt, über die Stände, denen die Dar-

gestellten angehören, die Gruppen der äußeren Bildgestaltung, die gebräuchlichen Inschriften und die Farbe der Bildgründe.

Die Ausbreitung des weitverstreuten, teilweise nur kurz im Kunsthandel aufgetauchten Materials, unter dem sich eine ganze Reihe bisher unveröffentlichter Tafeln befindet, geschieht anhand von zwei parallellaufenden Katalogen, von denen der erste die Beschreibung der Werke sowie eine kurze Begründung ihrer Einordnung und Datierung gibt. Dazu kommen einige Bemerkungen über die Persönlichkeit des Porträtierten, die, aus dem Konterfei entwickelt und höchst subjektiv gehalten, eine anregende Lektüre darstellen. Die Farbbeschreibung auch solcher Werke, die in den letzten Jahrzehnten an schwer zugängliche Orte gelangten, wird für weitere Forschung von besonderer Bedeutung sein und läßt erkennen, wie weit B.s intensive Beschäftigung mit seinem Thema zurückreicht. Der zweite Katalog enthält Angaben über Aufbewahrungsort, Größe, Inschriften und Literatur, wobei ausführlichere Hinweise auf das Schrifttum zur Biographie der Dargestellten für den Kunsthistoriker besonders erwünscht gewesen wären. Die Teilung des Kataloges, wohl aus drucktechnischen Gründen gewählt, erschwert etwas die Benützung des Corpus. Ein alphabetisches Verzeichnis nach Aufbewahrungsorten und die Anbringung der Katalognummern auch unter den Abbildungen würden in einer neuen Auflage sicher begrüßt werden.

Die Trennung der Doppel- und Einzelbildnisse bringt gewisse Nachteile mit sich, zumal der Unterschied zwischen einem Bildnisdiptychon und etwa den auf einer Tafel verbundenen Helmschmid-Porträts (Nr. 205) doch ein rein äußerlicher ist. Das bereits in der Folge der Abbildungen so eindrucksvolle Werk der einzelnen Meister und Landschaften hätte durch die Vereinigung der beiden Bildnistypen eine willkommene Vermehrung gefunden, während durch die Trennung die verhältnismäßig wenigen Doppelbildnisse etwas verloren am Schluß rangieren.

Neben dem Verfasser, dem großen Kenner, der hier eine Frucht Jahrzehnte währenden Ringens „im schönen, aber dornigen, fallgrubenreichen Gebiet der altdeutschen Malerei“ in einer durchaus persönlich wirkenden Form vorlegt, in der stärkste menschliche, nicht nur wissenschaftliche Verbundenheit mit der Materie immer wieder zum Durchbruch kommt, gebührt dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft und den privaten Stiftern Dank für die großzügige Ausstattung der Veröffentlichung.

Die Zahl der erhaltenen und von B. erfaßten Bildnisse ist erstaunlich hoch. Erst die Zusammenfassung des verstreut veröffentlichten oder überhaupt noch unbekanntem Materials läßt die Bedeutung ermessen, die dem Konterfei bereits in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zukommt. In der Qualität treten Unterschiede stärker noch in Erscheinung als in der gleichen Behandlung religiöser Stoffe, wo die Tradition fester gefügt war. B. hat darauf verzichtet, in der ersten Gesamtdarstellung der frühen deutschen Bildniskunst Spreu und Weizen schon nach außen hin zu scheiden. Die großen Meister und die Handwerker, Kopie und Original werden mit gleicher Sorgfalt behandelt und abgebildet, dem Gedanken des „Corpus“ entsprechend. Der Eindruck, den das deutsche Bildnis innerhalb der gesamteuropäischen

Kunst hinterläßt, wäre stärker gewesen, wenn hier Akzente hätten gesetzt werden können.

Manche Zuschreibungen und Datierungen stehen zunächst auf B.s Autorität. Sie werden sich bestätigen oder modifiziert werden müssen. Im folgenden sei nur ergänzend auf einiges hingewiesen.

Nr. 23. Meister von Kappenberg (Jan Baegert?), Bildnis (?) eines betenden Mannes im Jagdkleid: Die kürzlich erfolgte Freilegung des barock übermalten Grundes ließ Teile einer Landschaft zum Vorschein kommen. Es handelt sich, wie B. bereits vermutete, bei dem Bild um ein Bruchstück aus größerem Zusammenhang. Wahrscheinlich um einen Reiter aus einer Kalvarienbergdarstellung, von der noch weitere Fragmente vorhanden sind, wie die Bearbeiterin des Werkes von Jan Baegert, Frl. Dr. van Oyen, mitteilte.

Nr. 45. Seeschwäbischer Meister um 1460, Bildnis eines Jünglings: Das auf der Nürnberger Ausstellung 1931 noch in die 30er Jahre gesetzte Bild ist inzwischen bis 1460 hinaufgerückt worden. Nach der Tracht mit dem weit geöffneten, verschnürten Kragen kann das Bild nicht vor dem 8. Jahrzehnt entstanden sein. Die stilistische Gesamthaltung widerspricht der späteren Ansetzung nicht. Damit rückt es auch zeitlich weit ab von dem Altar aus Feldbach im Museum von Frauenfeld, dem Werk eines derben, stark unter niederländischem Einfluß stehenden Meisters.

Nr. 46. Konstanzer Meister von 1460, Heinrich Blarer: Das früheste durch Anbringung einer Jahreszahl datierte Bildnis, wenn die Aufschrift ursprünglich ist. Der blaue Grund ist besonders am oberen Bildrand stark übergangen. Verdächtig stimmt auch, daß sich ein Heinrich Blarer unter den zahlreichen bekannten Mitgliedern der Familie nicht nachweisen läßt (s. A. Schulte, Geschichte der großen Ravensburger Handelsgesellschaft, 1923, I, S. 231 f.). Der zweite Orden ist nach Schulte das Abzeichen eines Ordens zum grünen Kranz.

Nr. 48. Oberschwäbischer Meister von 1484, Johann Gampspirsch: Eine alte, im Heidelberger Museum aufbewahrte Aufnahme der Inschrift des Briefes vor ihrer vollständigen Zerstörung läßt die nach älterer Quelle angegebene Lesung „Johann Gampspirsch . . . Suo agenti a Ravensburg“ nicht zu. Die Akten der Handelsgesellschaft kennen keinen Kaufmann dieses Namens. Die Bindungen des Bildes an Oberschwaben — und an den deutschen Kunstkreis — fallen damit weg.

Nr. 54. Meister der Sterzinger Flügel (?), Jüngere Frau, sog. Hoferin: B. hat eine Anzahl von Bildern, die von der bisherigen Forschung teilweise wesentlich später angesetzt wurden, im 7. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts untergebracht. Auch bei der sog. Hoferin widerspricht die Tracht der frühen Datierung und damit der Zuschreibung an den Meister der Sterzinger Flügel. Die große, vorn gefälte Haube mit einem kurzen und einem langen über die Schulter gelegten Ende des Haubentuches findet sich in gleicher Form bei dem Frauenbildnis des WB (Nr. 32 — um oder kurz nach 1490) und bei dem Porträt der Schwanenritterin (Nr. 136), auf das noch einzugehen ist. Die Tracht erscheint im Nürnberger Kunstkreis auf dem Bildteppich mit der Geschichte des Verlorenen Sohnes von der Tucherschen Grablage in St. Sebald

(zwischen 1476 und 1484), auf der Predella des Augustiner-Altars (1487) und auf Wolgemuts Predigt des Hl. Martin (1490), beide Bilder im Germ. Nat. Museum.

Nr. 95. Hans Burgkmair d. Ä., Bildnis der Anna Laminit: Zur Person der Dargestellten und ihren Beziehungen zu Anton Welser s. auch: J. M. Welser, Die Welser, Nürnberg 1917, S. 72.

Nr. 102. B. Strigel, Bildnis des Hans Lupin: Das von A. Schädler als Porträt des Memminger Patriziers Hans Funk († 1513) identifizierte Bild wurde inzwischen von den Bayer. Staatsgemäldeslg. erworben.

Nr. 107 B. Strigel, Bildnis eines Herrn von Laubenberg: A. Schädler dankt ich den Hinweis auf zwei spätere Kopien im Schlosse Rauhenzell b. Immenstadt. Laut Bildinschrift handelt es sich um Hans Caspar v. L. Als Gegenstück diente das Bildnis des Hans Johann von Laubenberg († 23. III. 1517). Die auf beiden Kopien angegebene Jahreszahl 1452 harret noch der Deutung.

Nr. 136. Fränkischer (?) Meister um 1460, Dame mit dem Schwanenritterorden: Eine alte, leicht veränderte Kopie des Bildes findet sich bei Stillfried-Haenle, Das Buch vom Schwanenorden, Taf. 9, und soll Beatrice von Frangipani, Gemahlin Georgs des Frommen von Brandenburg-Ansbach darstellen. Gründe für diese Benennung sind nicht angegeben. Das Bild ist nicht mehr im Besitz der Hohenzollern nachweisbar, in den es als Geschenk eines Ungarn gekommen war. Es könnte nicht vor 1509 entstanden sein, dem Jahr der Hochzeit, in dem Georg mit seiner Frau längere Zeit in Heilbronn weilte, ehe er an den ungarischen Hof in Ofen zurückkehrte. Eine so späte Ansetzung ist unmöglich, die Namensgebung damit leider unhaltbar. B. datiert um 1460, was bereits die Haubenform unwahrscheinlich macht. Der einseitig mit Perlen bestickte Ärmel findet sich bei zwei Bildern des Ulmer Konterfetters von 1500 (Nr. 66 und 77), aber auch bereits bei einer der Töchter des Albrecht Achilles auf der Schreinrückseite des Ansbacher Schwanenritter-Altars (1486). Stilistische Verbindungen bestehen zu einem Altarflügel mit Mariengeburt und Marientod, bei dem es sich wahrscheinlich um einen der Standflügel des Schwanenritter-Altars handelt. Auch die farbige Haltung in ihrer frohen Buntheit verbindet beide Werke.

Nr. 140. M. Wolgemut, Levinus Memminger: In engem Zusammenhang mit diesem Porträt steht das von B. nicht erwähnte, 1486 datierte Bildnis eines jungen Mannes in Detroit, das von W. R. Valentiner im Bulletin of the Detroit Institute of Arts, XX (März 1941), Nr. 6, S. 58 ff. als Werk Wolgemuts veröffentlicht wurde. Die großen, nicht eindeutig lesbaren Initialen, die sich in ähnlicher Form auf Bildern Jakob Elsners finden (z. B. Nr. 158), lassen an die Möglichkeit einer Kopie von der Hand dieses Meisters denken.

Nr. 145. Hans Traut (?), Jugendbildnis des Kurfürsten Friedrich von Sachsen; Nr. 148. Fränkischer Meister (?) von 1491, Junger Mann; Nr. 149. Nürnberger Meister von 1491, 34jähriger Mann, angebl. Vater des Paracelsus; Nr. 151. Nürnberger Meister um 1490, Aufblickender Mann: Mit diesen Bildern ist eine der interessantesten und schwierigsten Fragen der Nürnberger Malerei vor Dürer angeschnitten, das Pro-

blem des großen Wandelaltars aus der Kirche des Nürnberger Augustiner-Eremitenklosters. Die Malweise des Hans Traut läßt sich erst jetzt nach einem glücklichen Fund anlässlich der Restaurierung des Hochaltars in Katzwang (L.-K. Schwabach) näher fassen. Die geschnitzte Gruppe des Marientodes in der Predella trägt auf der Rückseite die Inschrift: „1498 in die assumptionis mariae hans trawt von speir maler“. Von den gemalten Teilen dieses Altares müßte also jeder Versuch, das Werk des Meisters zusammenzustellen, ausgehen. Die wenig bedeutende, unter dem Einfluß Wolgemuts stehende Malerei mit hölzernen Figuren ohne inneres Leben bestätigt die Feststellung Neudörfers, daß der Sohn Wolf dem Vater in der Kunst des Malens und Reissens hoch überlegen war. Zu dem Bild im Städel hat der Katzwanger Altar keine nähere Verbindung. Eine Beteiligung Trauts am Augustiner-Altar, die wegen der Verwandtschaft seiner Sebastianszeichnung (Erlangen) aus Dürers Besitz mit der Darstellung des Heiligen auf einer der Tafeln des Altares vermutet wurde, scheidet aus. Dagegen sind die Beziehungen des Porträts zu dem Georg unter den stehenden Heiligen der Flügelaußenseiten so eng, daß die gleiche Hand angenommen werden kann. Auch die Landschaft bestätigt das enge Verhältnis zu den Künstlern, die den Altar geschaffen haben. Die Verbindung scheint uns enger als bei dem von B. mit dem Georg verglichenen aufwärtsblickenden Mann (Nr. 151). B. folgt mit der Zuschreibung des sog. Vater des Paracelsus an einen der Meister des Augustiner-Altars einem Hinweis von H. Buchheit auf den im Löwenzwinger knienden Hl. Veit. Trotz der unzweifelhaften Ähnlichkeit der Köpfe fällt es schwer, in dem von allen Seiten beengten Bildnis den gleichen Meister zu erkennen, der die Veitsszene in klaren Horizontalen und Vertikalen komponiert hat. Das nachträglich H. H. bezeichnete Jünglingsporträt (Nr. 148), im Katalog des Metropolitan Museums dem Meister des Augustiner-Altars zugeschrieben, wird von B. mit dem Meister der Dominikuslegende in Zusammenhang gebracht. E. Panofsky (A. Dürer, Gemälde Nr. 92) weist in einer von B. nicht zitierten Bemerkung im Zusammenhang mit dem Bildnis eines jungen Mannes von 1504 (Indianapolis) ebenfalls auf den Oberrhein hin.

Nr. 166. A. Dürer, Bildnis des Vaters: Im Depot des Germanischen National-Museums befindet sich ein Bildnispaar, sehr mäßige Kopien des späten 16. oder 17. Jahrhunderts. Trotz einiger Verschiedenheiten ist als Ur-Vorbild Dürers frühes Vaterporträt anzunehmen. Die Aufschrift *Aetatis suae LXXII Anno Domini 1505* gibt keinen Anhaltspunkt. Das zugehörige Frauenbildnis geht seitenverkehrt auf Dürers Zeichnung seiner Frau von 1521 zurück. Die Inschrift lautet *Anno Domini 1521*. Diese Zusammenstellung scheint ein Hinweis dafür zu sein, daß es sich bei dem angeführten, mehrfach abgelehnten und endlich verschollenen Bildnis der Mutter als Gegenstück zum Vater um eine später zugefügte Umsetzung der Zeichnung nach Agnes Dürer in ein Gemälde gehandelt haben könnte. Die Rückweisung durch die beiden leidenschaftlichen Dürersammler Rudolf II. und Maximilian von Bayern fände damit eine Erklärung. Der Gegenflügel mit dem Bildnis der Mutter, auf den ein Allianzwapen auf der Rückseite des Florentiner Bildes schließen läßt, wäre dann nicht zur Ausführung gekommen oder schon früh verlorengegangen.

Nr. 179. A. Dürer, Oswolt Krel: Aufschlußreiche Angaben zur Person des Dar-
gestellten, der in Nürnberg wegen Verhöhnung eines Bürgers im Karneval zu einem
Monat „auf einem versperrten Turm“ verurteilt wurde, finden sich bei Th. Hampe,
Oswald und Kaspar Krell, Mitteilungen aus dem Germ. National-Museum, 1896,
S. 24 ff. und bei A. Schulte, Geschichte der großen Ravensburger Handelsgesell-
schaft, 1923. Peter Strieder

NORBERT LIEB, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen
Renaissance*. München (Schnell & Steiner) 1952. 515 Seiten, 208 Abb. auf 64 Tafeln,
14 Grund- und Aufrisse.

Nach Jakob Strieders wirtschaftsgeschichtlichen Forschungen, die 1925 in einer Bi-
ographie Jakob Fuggers des Reichen zusammengefaßt wurden, nach Götz Frhr. von
Pölnitz' Monographie von 1949 (der 1952 noch ein Quellenband folgte), legt Norbert
Lieb den ersten, in der Hauptsache Jakob Fugger gewidmeten Band seiner Kunst-
geschichte der Fuggerfamilie vor. Er umfaßt die Frühzeit bis zum Tode Jakobs des
Reichen 1525, jedoch noch ohne auf dessen gleichzeitig lebende Neffen Hieronymus
und Anton einzugehen, deren antiquarische und sammlerische Neigungen in einem
zweiten, bis 1560 reichenden Bande behandelt werden sollen.

Das Buch ist in zwei Hauptabschnitte gegliedert: einen lesbaren Text und einen
umfangreichen Quellenapparat zu den einzelnen Kapiteln. Diesem Belegteil folgen
noch kunstlergeschichtliche Regesten aus dem Fuggerarchiv, die nicht im einzelnen in
den Text verarbeitet wurden, sowie Personen-, Orts- und Sachregister und ein reich-
haltiger Bildteil. Aufgenommen wurde ferner ein Exkurs von Karl F e u c h t m a y r ,
„Die Bildhauer der Fugger-Kapelle bei St. Anna zu Augsburg. Stilkritische Bemerk-
ungen zu Sebastian Loscher und Hans Daucher“ (S. 433—71).

N. Lieb hat sich zur Aufgabe gesetzt, die Berührungspunkte der Einzelmitglieder
des Handelshauses Fugger mit der Kunst, und zwar mit allen Gebieten des Kunst-
schaffens ihrer Zeit, so vollständig wie möglich darzulegen (ob nicht der Begriff
„Kunst“ zuweilen etwas z u weit gefaßt ist?). Dazu zieht Lieb ferner die angeheira-
teten Frauen und ihre Familien, ja sogar die Fuggerschen Faktoren mit ihren Kunst-
aufträgen im gewissen Umfang heran. Da aber die Quellen über die älteren Mitglieder
der Familie nicht so reichlich fließen, andererseits der Umkreis ihres Wirkens noch
enger gezogen ist, kann es nicht verwundern, wenn vier Fünftel des Textes von
Jakob Fugger dem Reichen und seinen Aufträgen handeln. Hierbei ergibt sich aber
nun nicht das erwartete Bild eines „Renaissancemenschen“ italienischer Prägung,
eines Kunstsammlers und Mäzens im großen Stil. Vielmehr arbeitet Lieb das Porträt
eines fast schlichten, bürgerlichen, noch fest im Spätmittelalter verwurzelten Mannes
heraus, der durch allerlei Repräsentationspflichten, durch persönliche Kenntnis Ita-
liens, durch seine enge Verbindung mit Maximilian I., vor allem aber durch die Her-
anziehung der fortschrittlichen Künstler seiner Vaterstadt zur Erfüllung seiner Auf-
träge zu einem Wegbereiter der neuen Kunst wurde; die Übertragung der Renaissance