

Meister eines 1521 vom König bestellten Chorocks für die Kathedrale von Krakau. Dieses Ornat ist nie fertig geworden, sondern wurde im 17. Jh. umgearbeitet und ist seitdem nicht mehr nachweisbar.

Die Arbeit von Bochnak verschafft einen gründlichen, durch Quellenexzerpte vervollständigten Überblick über die bewußten Bestrebungen Sigismunds, der neuen Kunstströmung Eingang in sein Königreich zu verschaffen. Dem Herrscher lag offenbar sehr viel daran, die kulturellen Bindungen zu den südlichen und westlichen Nachbarländern zu verstärken.

Günther Schiedlauský

WOLFGANG BRÜCKER, *Conrad Faber von Creuznach*. (Zugleich Heft XI der Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main.) Frankfurt a. M. 1963, Verlag Waldemar Kramer. 236 S., 80 Abb.

Wolfgang Brückers Buch über den Maler Conrad Faber von Creuznach ist aus einer Frankfurter Dissertation hervorgegangen. Die Monographie ist sorgfältig ediert; die vorzüglichen Reproduktionen machen es einem leicht, die Analysen Brückers am Bilde nachzuprüfen.

Conrad Faber ist neben dem älteren Bruyn der repräsentativste westdeutsche Bildnismaler des 16. Jahrhunderts. Die längst fällige Aufgabe, sein Oeuvre zusammenzustellen, hat gelohnt. Biographisch war freilich nicht mehr viel herauszuholen. Die Kriegsschäden des Frankfurter Stadtarchivs machen es nicht einmal mehr möglich, die von K. W. Zülch (Frankfurter Künstler 1223 bis 1700) mitgeteilten Archivalien im Wortlaut nachzulesen. Unter den von Brücker publizierten Erwähnungen sind die auf die Tätigkeit eines „Meisters Conrad“ für die Grafen Solms bezüglichen besonders wichtig, da sie die Zuschreibung des Porträts des Grafen Philipp zu Solms-Lich (Kat. Nr. 34) an Faber stützen. Ausgangspunkt für die Forschung bleibt die 1909 von Heinz Braune vorgenommene Identifizierung des „Meisters der Holzhausensbildnisse“, wie der Maler früher genannt wurde, mit dem archivalisch genannten Faber.

Mit Brücker kann man folgende Perioden im Schaffen des Künstlers unterscheiden:

1. Die niederländisch beeinflussten Bildnisse vor landschaftlichem Grunde (ca. 1526 bis 1529);

2. Die Bildnisse vor neutralem Grunde (ca. 1529 bis 1531);

3. Die „reifen Landschaftsbildnisse“ (ca. 1532 bis 1535/36), deren einige Passauer Ansichten aufweisen;

4. Die Bildnisse von ca. 1536 bis 1545 mit so außergewöhnlichen Werken wie dem ganzfigurigen Porträt des Grafen Solms und dem Holzhausenschen Gruppenbilde;

5. Die späten Bildnisse, die den Künstler auf dem Abstieg zeigen.

Die Entwürfe für den Holzschnitt, darunter der Frankfurter Belagerungsplan, spielen offenbar eine untergeordnete Rolle. Daß sie im Rahmen einer Gesamtdarstellung Fabers nicht abgebildet sind, ist zu bedauern.

Die Basis, auf der er man sich Fabers Frühwerk erwachsen denken muß, bleibt schmal. Mit guten Gründen gibt Brücker die Porträts des Ulrich von Hynsberg und seiner Gat-

tin (Kat. Nr. 03, 04) einem eigenen Meister, den er versuchsweise mit Fabers Lehrer Hans Fyoll identifiziert. Die Stralenbergbildnisse von 1526 (Kat. Nr. 1, 2) sind trotz der vom Verfasser betonten Schwächen Werke eines fertigen Meisters und vertreten den Bildnisstil Fabers vollkommen. Der Hinweis auf die pittoresken Patinierlandschaften, die letztlich auch das Ideal des frühen Faber sind, erläutert die Abhängigkeit von den Niederlanden. – Die Erwähnung Cranachs im Zusammenhange mit dem neuentdeckten Patrizierbildnis (Kat. Nr. 12) hätte statt in die Anmerkung in den Text gehört. Faber zeigt sich hier offensichtlich durch den mit der Ausbreitung der Reformation an Boden gewinnenden Bildnisstil des Mitteldeutschen angeregt.

Die stilistische Herkunft der Donaulandschaften in den Bildnissen der folgenden Jahre sucht Brücker im Umkreis Altdorfers, nicht – wie es bisweilen geschieht – Hubers. Die Frage, was die Frankfurter Patrizier veranlaßte, die phantastischen Naturausblicke für ihre Porträts zu verlangen oder zu erlauben, bleibt offen. Bei der Um-datierung des Frauenbildnisses Kat. Nr. 29 überzeugen die aus dem Stilvergleich gewonnenen Argumente, nicht die Feststellung, daß Faber zwischen 1529 und 1531 Bildnisse ohne Landschaft malte. Hier wie überall muß mit der Ausnahme gerechnet werden.

In die Jahre 1532/33 muß ein Frauenporträt im Besitz des Earl of Bradford gehören, das mit freundlicher Genehmigung des Besitzers hier reproduziert wird (Abb. 4). Das auf Holz gemalte, ca. 47 x 33 cm messende Bildnis trägt alle Merkmale der Bildnis-kunst Fabers und kommt durch den Reichtum der zeichnerischen Durchführung seinen besten Schöpfungen gleich. Das in der Fotothek des Courtauld Institute, London, unter den Anonymen geführte Bild ist als ein Werk des älteren Cranach angesprochen worden, die Dargestellte als die Gemahlin eines Kurfürsten von Sachsen. Wir möchten das Porträt dem Frankfurter zuschreiben (die Zuweisung wird durch W. Brücker bestätigt. Freundliche schriftliche Mitteilung). Wie bei der Katharina Knoblauch (Kat. Nr. 17) bedrängen die seitlich sich heranschiebenden Berge das Antlitz der Frau, während in den späteren Werken der Dargestellte den tiefergelegten Horizont weit zu überragen pflegt. Reizvoll ist die Art der Perlenstickerei, die, wie von Ulmer Porträts der Jahre um 1500 geläufig, assymetrisch nur einen Armel schmückt. Die Landschaft mit den badenden Frauen läßt wiederum auf ein Gegenstück schließen, das vielleicht einmal auftaucht.

In den Jahren nach 1535 sind die interessantesten Bildnisse Fabers entstanden. Das ganzfigurige Porträt des Grafen Solms (Kat. Nr. 34) nimmt innerhalb der frühen Beispiele dieser Gattung durch die Raumgestaltung, die antikischen Architektur-motive, den Landschaftsausblick und die Genreszene darin eine Sonderstellung ein. Brückers Annahme, daß Faber hier auf deutsche Vorbilder zurückgreifen konnte, die ihrerseits bereits italienische Anregungen verarbeitet hatten, bestätigt sich, wenn wir hören, daß der Hofmaler Jakob Seisenegger in einem ganzfigurigen Bildnis der Erzherzogin Elisabeth von 1532 die kleine Prinzessin in ein „durchsichtig gepew mit welischen seuln“ stellte, „dadurch man hinaus ain lanndtschafft und den himl gesehen hat“ (K. Löcher, Jakob Seisenegger, München-Berlin 1962, S. 37). Die reich dekorierte Bogen-

architektur erinnert an Titeinfassungen des jüngeren Holbein. Für das Kapitell verweist Brücker auf die sehr ähnlichen Kapitell-Stiche nach Vitruv, die Sebald Beham ab 1543 in Frankfurt herausgab. Die Originalität des Porträts bleibt in jedem Falle unangetastet.

Dem Doppelbildnis des Justinian von Holzhausen und seiner Gattin (Kat. Nr. 32) kommt man näher, wenn man es in Zusammenhang mit der romanistischen niederländischen Malerei statt – wie es geschieht – mit der oberitalienischen betrachtet. Das halbfigurige Gruppenbildnis mit genrehaftem Einschlag war in den Niederlanden heimisch. Der bei Faber sonst nicht vorkommende Blick auf den Betrachter, die freiere Beweglichkeit der Figuren im Raum und die pointierte Gestik erinnern deutlich an Heemskercks Familienbild in Kassel. Für den Frankfurter lag es nahe, sich an der niederländischen Kunst zu orientieren. Er war nicht der erste Künstler der Dürerzeit, der die Anregungen der niederländischen Manieristen aufgriff. Bartel Beham setzte sich schon 1529 und noch radikaler mit ihnen auseinander, wie die „Spinnerin“ aus der Sammlung Chillingworth und das Wiener Männerbildnis zeigen. Die Krise der altdeutschen Kunst wird durch die verstärkte Aufnahme niederländischer und italienischer Anregungen bestätigt, auch wenn die neu gewonnene Weltläufigkeit gerade der Porträts zunächst darüber hinwegtäuschte. Faber wußte aus der Begegnung das Beste zu machen.

Die letztgenannten Bildnisse fallen um so mehr aus dem übrigen Schaffen heraus, als der Künstler sonst „allen stilistischen Anfechtungen“ widerstanden hat. Die Freude am Formenspiel, an der artistischen Seite der Kunst, wie sie beim Porträt des Grafen Solms staunen machen, scheinen dem Temperament Fabers sonst fremd. Hier den Meister in das rechte Licht gerückt zu haben, ist ein Verdienst der vorliegenden Monographie. Wie durchgehend in der altdeutschen Kunst sind Fabers Männerbildnisse fesselnder in der Ausdeutung der Persönlichkeit als die der Frauen. Schmuck und Kostüm müssen bei letzteren zuweilen den Mangel an eingehender Charakteristik ersetzen. Vielleicht überfordert Brücker den Künstler, wenn er meint, die ihm durch Heranziehen der Quellen bekannten Schicksale der Dargestellten aus den Bildnissen herauslesen zu müssen. Würde man ohne Kenntnis ihrer gesellschaftlichen Enttäuschungen in der Dorothea von Stralenberg (Kat. Nr. 24) die „mit ihrem Geschick hadernde Frau“ sehen? Unter dieser Voraussetzung ist Brücker dann erstaunt, im Lorenzo de Villani (Kat. Nr. 13) nicht den gewissenlosen Südländer wiedererkennen zu können, von dem die Quellen wissen – was zu Spekulationen Anlaß gibt.

Unter den ehemals Faber zugeschriebenen Arbeiten sind einige von besonderem Interesse: die holbeinhafte feine Anna Martorff (Kat. Nr. 05), das oberitalienisch angeregte Greisenporträt (Kat. Nr. 07; Brücker leugnet den italienischen Einfluß) und das vielbesprochene Jünglingsbildnis der Fürstlich Liechtensteinischen Gemäldegalerie (Kat. Nr. 06). Die angebliche Feststellung der Echtheit der Signatur und des Datums hat der Einordnung des Bildes eher geschadet als genützt. Kostüm und Baret weisen nach Sigrid Flamand-Christensen in die Jahre um 1525. Es ist wohl kaum denkbar, daß der stutzerhafte junge Mann der Mode um fünfzehn Jahre nachhinkt. Man wird

sich erneut um das Porträt kümmern müssen. Bei dem sehr qualitätvollen Männerbildnis der Johnson Collection (Kat. Nr. 43) versteht man Brückers Schwanken; das Frauenporträt Kat. Nr. 42 gibt, auch wenn man Übermalungen annimmt, keinen Hinweis auf den persönlichen Stil Fabers.

Bleibt zu erwähnen, daß Brücker ein seltenes Interesse an Fragen der Bilderhaltung bekundet, daß er den Wappenbildern der Tafelrückseiten ein eigenes Kapitel widmet und die Einsicht in die verwandtschaftlichen Beziehungen der dargestellten Patrizier durch Stammtafeln erleichtert. Der vortreffliche Katalog läßt an Ausführlichkeit nichts zu wünschen übrig. Es sei erlaubt, hier ein paar Angaben nachzutragen:

Kat. Nr. 9, Ausstellung „German Art 1400 bis 1800“, Manchester 1961, Kat. Nr. 94.

Kat. Nr. 11, Ausstellung „Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts“, Zürich 1934, Kat. Nr. 72; Lindenholz, 48 x 33,5 cm; damals in Schweizer Privatbesitz.

Kat. Nr. 16, Abbildung Pantheon V, 1930, S. 243.

Kat. Nr. 03, 04, Ausstellung Sammlung Heinz Kisters, Nürnberg 1963, Kat. Nr. 31, 32.

Kat. Nr. 06, Sigrid Flamand-Christensen, Die männliche Kleidung in der süddeutschen Renaissance, Berlin 1934, S. 31, Anm. 1, und Ausstellung „Albrecht Altdorfer und sein Kreis“, München 1938, bei Nr. 682 (E. Buchner).

Kurt Löcher

GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füsslis Milton-Galerie* (Schriften des Schweiz. Inst. für Kunstwiss. Zürich Nr. 5). Zürich/Stuttgart (Fretz & Wasmuth) 1963, 175 S., 64 Abb.

Der Verfasser, der als bester Kenner Johann Heinrich Füsslis gelten darf und seit mehr als sechs Jahren im Auftrag des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft am Oeuvrekatalog des Meisters arbeitet, hat schon früher eine Reihe von Teilergebnissen seiner Forschungen vorgelegt. Eine der dringendsten Aufgaben war zunächst die Ausscheidung falscher Zuschreibungen. In der Rezension von Antals „Fuseli Studies“ (Zs. f. Kunstgesch. 23/1960) und letztthin in dem Aufsatz über den Maler Theodor Matthias von Holst (Burl. Mag. CV/1963) sind Schiffs wichtigste Erkenntnisse mitgeteilt. Noch schwieriger und umfangreicher war die ikonographische Deutung der von Füssli bevorzugten Bildinhalte. Wiederum in der genannten Rezension und vor allem im Katalog der Züricher Ausstellung von Zeichnungen des Künstlers (1959) sind zahlreiche Blätter neu- oder umgetauft worden. Hierzu gehört vor allem die große Albertina-Zeichnung mit dem „Traum des Schäfers“, die der Verfasser im Gegensatz zu Werner Hofmann als ein Vorwurf aus Miltons *Paradise Lost* identifizierte.

Die neue Veröffentlichung Schiffs ist ganz dem Themenkreis dieses englischen Dichters und damit dem Hauptwerk Füsslis gewidmet. Dieses bestand in einem während der Jahre 1790 – 1800 geschaffenen, 47 Gemälde umfassenden Zyklus zu Miltons Dichtungen. Bereits sechs Jahre nach dem Tode des Künstlers konnte dessen Testamentvollstrecker und frühester Biograph John Knowles nur noch 25 davon lokalisieren. Vollends Arnold Federmann, der 1927 die erste neuere Monographie schrieb, mußte die Folge – mit Ausnahme von zwei Bildern im Kunsthaus Zürich – als verschollen ansprechen. Erst in allerjüngster Zeit, als man die rund 80 Briefe Füsslis an den Freund