

ERHARD SCHÖN ALS MALER.

Von Dr. HANS STEGMANN.

(Mit 1 Tafel.)

Die Geschichte der Nürnberger Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts hat viel früher und viel eingehender den Gegenstand kunstwissenschaftlicher Betrachtungen gebildet, als die mancher anderer deutscher Gaue. Der Grund liegt einmal in der historischen Bedeutung Nürnbergs als eines der Kulturmittelpunkte des alten deutschen Reichs, dann im Besitze Nürnbergs an Künstlern ersten Ranges um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Aber, um von dem beliebtesten Studienobjekt, der Malerei, zu sprechen, die Forschung hat sich nicht begnügt, in einer schon kaum mehr zu übersehenden Einzelliteratur Albrecht Dürer, seine Vorläufer und seine direkten Nachfolger unter die Lupe zu nehmen, die Anläufe in das in Nürnberg besonders reich fließende Material der Geschichte der Malerei, der sich die der graphischen Künste sachlich berechtigt anschließt, einige Ordnung zu bringen, sind immer noch im Zunehmen begriffen. Dem Eifer nach Aufhellung der Malergeschichte Nürnbergs verdankt die Kunstgeschichte in speziellen wie zusammenfassenden Darstellungen in den letzten Jahren recht bemerkenswertes neues Material; es sei nur beispielsweise auf die ergebnisreiche Herausarbeitung Wolf Trauts verwiesen. Im allgemeinen ist die Sichtung des Materiales, soweit es der graphischen Kunst angehört, weiter gediehen, als die des gemalten. Zu den Meistern, welches Wort hier aber durchaus keinen lobenden Sinn haben soll, die in der fast überreichen Buchverlagstätigkeit Nürnbergs in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts einen gewissen Namen und eine gewisse Beachtung gefunden, gefunden, gehört auch Erhard Schön. Nach Doppelmeyer, der ihn zuerst erwähnt, ein Kupferstecher (?) und Maler, der sich Dürer ange schloß.

Über die Lebensverhältnisse und den Entwicklungsgang des Erhard Schön hat die bisherige Forschung (die Literatur ist in der Hauptsache im Katalog von Campbell Dodgson zusammengestellt) sehr wenig eruieren können. Wir wissen aus seinen bezeichneten Holzschnitten nur so viel, daß er von 1515 bis 1538 tätig war. Die Doppelmeyerische Angabe, daß Erhard Schön auch Maler war, vermutlich hat Doppelmeyer auch keine Gemälde von ihm gekannt, sondern nur den Beruf des Malers und Kupferstechers anstatt Holzschneider gedankenlos niedergeschrieben, war in der Fachliteratur zu keiner authentischen Bestätigung gekommen.

Bezüglich der Lebensdaten des Künstlers will ich nicht unterlassen, einige mir durch die Güte von Dr. H. Heerwagen zugekommene Notizen aus einem Rechnungsbuch des Dr. Christof Scheurl hier kurz zu erwähnen. Einmal wird er als Hersteller (Restaurator) von Familienbildern genannt, das andere Mal scheint es sich um immerhin etwas künstlerische Tätigkeit zu handeln. Der Kardinal und Fürstbischof von Trient, Bernhard von Cles, befand sich in den Jahren 1531—33 wegen eines

offenbar für das Castello di Buonconsiglio bestimmten Kunstbrunnens mit Dr. Christof Scheurl in Unterhandlung. Es scheint sich um eine Art Konkurrenz unter den Nürnberger Künstlern gehandelt zu haben, zu der der Vischersche Apollobrunnen im neuen Schießgraben den Anlaß gegeben haben dürfte. Scheurl schreibt auf, daß ihm der Kardinal für eine übersandte „prunnen visirung“ von „erhart schon“ 1 fl. 4 h. 6  schulde. Vielleicht handelt es sich übrigens gar nicht um einen selbständigen Entwurf, sondern eine Abbildung des gedachten Apollobrunnens. Jedenfalls geht aber so viel daraus hervor, daß Schön in jenen Jahren nicht, wie Dodgson aus Anlaß von Schöns Tätigkeit für böhmische Buchdrucker annehmen möchte, in Prag geweiht haben dürfte. Die Angaben Rettbergs, Naglers u. a. über Geburt und Tod sind unbeglaubigt, besonders die, daß Schön 1482 geboren sei, ist bloße Mutmaßung. Doppelmeyer hat bei seiner Angabe, daß Schön um 1550 gestorben sei, wohl auch keinen sicheren Anhalt gehabt; 1561 erschien noch eine letzte Ausgabe des „Büchleins“ über die Perspektive, die natürlich ebensogut wie die 1542 erst nach dem Tode herausgegeben sein kann.

Zuschreibungen ohne nähere Angaben, wie die Rieffels (Zeitschr. f. b. K. N. F. XIII, S. 211), woraus nicht einmal hervorgeht, welches Bild in Heilsbronn er Schön zuschreiben will, haben sich entweder nicht bestätigt, oder beruhen, wie die angebliche Professor Hausers über das Bamberger Bild in der St. Gangolphskirche mit den 7 Seligkeiten Mariä, nur auf äußeren Anhaltspunkten zwischen Bild und beglaubigtem Holzschnitt (großer Rosenkranz, Passavant 35).

Den Anlaß, mich mit Erhard Schön als Maler zu beschäftigen, bot die Aufindung einer signierten Holztafel mit der Darstellung der Geschichte von Cimon und Pero. Diese Holztafel, arg vernachlässigt und heruntergekommen, fand ich im Germanischen Museum unter alten, meist sehr minderwertigen „Denkmälern“ der Kunst- und Kulturgeschichte auf einem Dachboden, wohin sie vermutlich wegen ihrer schlechten Erhaltung, dann wegen des allzuprüden Augen vielleicht anstößigen Inhalts, vielleicht aber auch wegen ihrer tatsächlich recht geringen Qualität vor Jahrzehnten verbannt worden sein mag. Wann und von wem sie dem Museum übergeben wurde, ließ sich bis jetzt nicht feststellen, da das Bild in keinem Katalog aufgeführt ist.

Der vor zwei Jahren gemachte Fund ließ es kaum wahrscheinlich erscheinen, daß sich die Kunstliteratur schon mit dem Bild beschäftigt habe. Während der Niederschrift dieser Zeilen wurde ich durch eine mir lebenswürdiger Weise von Dr. Th. Hampe zur Verfügung gestellte Zettelnotiz auf einen kurzen Aufsatz in den Nrn. 511 und 512 des Korrespondenten von und für Deutschland, Jahrgang 1843, aufmerksam, der sich mit dem Cimon- und Perobild beschäftigt. Er stammt aus der Feder von Chr. Mehlis und spricht von der vor einigen Jahren (vor 1873) gemachten Entdeckung des Bildes. Danach hat der damalige Vorstand der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums A. Eye zuerst den Maler aus dem Monogramm festgestellt. Es wird auf Verhandlungen hingewiesen, die behufs Erwerbung des Gemäldes mit dem Germanischen Museum, König Ludwig I. von Bayern (der 1868 starb) und dem Berliner Museum stattgefunden haben sollen, ebenso auf eine beabsichtigte Ausstellung im Nürnberger Albrecht Dürer-Verein. Das Bild soll nach derselben Quelle nach seiner Auf-



Erhard Schön: Hl. Magdalena. German. Museum.



Erhard Schön: Cimon und Pero. German. Museum.

findung restauriert worden sein, aber 1873 sich schon wieder in einem herstellungsbedürftigen Zustand befunden haben. Die angegebene Restauration erscheint nach dem heutigen Befund als sehr wenig wahrscheinlich. Als damaliger Besitzer wird ein Verwalter Rüll in Nürnberg genannt. Wann und wie es schließlich doch ins Germanische Museum gekommen, ließ sich nicht feststellen; jedenfalls hat es, wie schon erwähnt, bis vor zwei Jahren keine Beachtung und auch keine Aufstellung erfahren.

Das Cimon- und Perobild (Abb. auf Taf. VI, links) ist 86 cm. hoch und 65 cm. breit und auf Tannenholz gemalt. Pero ist in reichlich halber Figur halb nach links gewandt dargestellt. Links vor ihr kniet Cimon, von dem Kopf und Schulter sichtbar sind, sowie ein Teil des rechten Armes. Die Arme sind als auf dem Rücken gebunden gedacht. Pero legt die Rechte auf die linke Schulter des Vaters, mit der Linken reicht sie dem Vater die rechte Brust. Die rechte obere Ecke nimmt ein vergittertes Rundfenster ein, durch das ein Ausblick in die magere Landschaft ermöglicht wird. Das durch einen dunkelgrünen Gürtel zusammengehaltene in Orangerot und Orange gelb gehaltene Gewand und ebenfalls orangerot gehaltenen Flechten Peros geben auf dem dunkelolivgrünen Grund die koloristische Hauptnote. Es wäre eine undankbare Bemühung, alle die Zeichnungsfehler, die der Lehrer der Perspektive auf diesem Bild verbrochen hat, aufzuführen. Am meisten stört das Mißverhältnis in der Größe der beiden Köpfe. Charakteristisch sind bei Pero die fast mongolisch geschlitzten Augen mit den verschwollenen Augendeckeln. Der Kopf Cimons in seiner unregelmäßigen Häßlichkeit wirkt fast kretinenhaft. Die Oberfläche ist besonders in den Fleishteilen sehr stark abgerieben, so daß die in dicken, schwarzen, ziemlich sorglosen Strichen hingeworfene Vorzeichnung vielfach zum Vorschein gekommen ist. Die von Mehlis unvollständig wiedergegebene und teilweise falsch gelesene Inschrift in der rechten oberen Ecke lautet:

Cimonis . Tochter . Hat . Iren .
 Vater . Ausz . Vrsach . Der .
 Pein . Im . Ker . Beschlossen .
 Vnd . Jetzund . Des . Letzten .
 Alters . Zugleich . Ein . Kind
 Irem . Hertzen . Zugenaigt
 Mit . Iren . Aigen . Prusten .
 Ernert.
 Valerius . Maximus . Im Fun
 Ft . Buch . Virden . Capitel .
 Von . Der . Gutigkeit .
 Gegen . Den . Eltern . etc.
 Lieben . Die Eltern . Der .
 Natur . Erst Gebot
 15 E . S (ineinandergezogen) 38.

Nach der Feststellung des Cimon- und Perobildes war es nicht schwer, ein weiteres, wenn auch nicht bezeichnetes Werk von Schön festzustellen, nämlich ein bei der in der Museumsbibliothek aufgestellten Scheurbibliothek befindliches Halb-

figurenbild der hl. Magdalena (abgebildet Taf. VI rechts). Die Erhaltung ist bei diesem Bild, trotzdem es auch eine ganze Anzahl Schrammen zeigt, eine wesentlich bessere, die Ausführung eine ziemlich sorgfältige und dieselbe zeugt vor allem von einer größeren Sicherheit der Hand. Daraus möchte ich vermuten, daß es ohne allzuweit, vom Cimon- und Perobild entfernt zu sein, doch um einige Jahre früher fällt.

Die Dargestellte steht oder sitzt vor einem Tisch mit weißer Steinplatte, auf dem ein in grünes Leder eingebundenes Buch mit orangefarbenem Schnitt liegt. Der Körper ist leicht nach rechts, der Kopf nach links gewandt. Die Unterarme sind auf der Tischplatte aufgestützt, im rechten Arm hält die als solche übrigens nicht bezeichnete Heilige einen langschaftigen Crucifixus. Die sichtbare rechte Hand, die ziemlich unmotiviert entblößte rechte Brust, Hals und Schultern weisen wieder recht beträchtliche Verzeichnungen auf, die den Verfasser der „unterweysung“ in keinem viel glänzenderen Licht erscheinen lassen als das direkt stümperhafte Cimon- und Perobild. Die Gewandanordnung ist nicht ganz klar, Magdalena trägt ein feines mit Picots und Goldfäden besetztes Hemd, das schleierartig an dem goldfarbigen Haardiadem hinten befestigt zu sein scheint, die Jacke ist orange gelb, der Mantel orangerot. Die Vorliebe für Orangetöne ist offenbar für den späteren Schön charakteristisch. Die Haarbehandlung, die dicke, durch die dünn emailartig aufgetragenen Farben durchscheinende Vorzeichnung, die unsichere Schattenmodellierung, die auffällige an Ophthalmie erinnernde Gestaltung der Augen zeigt genau dieselbe Hand wie auf dem Cimon- und Perobild. Doch wirkt die Magdalena (h. 64, br. 45 cm) koloristisch viel angenehmer, schon durch den früher dunkelolivgrünen, jetzt fast schwarzen einfarbigen Grund.

Diesen beiden unbedingt sicheren Bildern Schöns mag hier ein drittes gleichartiges in der Stadtpfarrkirche zu Schwabach angereicht sein. Es stellt die heilige Ursula dar. Es dürfte nach dem Zeitkostüm, das besonders sorgfältig ausgeführt ist, wieder um eine Reihe von Jahren früher anzusetzen sein als die Magdalena im Germ. Museum. Die Heilige steht in etwas mehr als halber Figur auf schwarzem Grund dem Beschauer voll zugewandt. Der Kopf ist etwas zurückgeneigt und nach links gewandt. Die rechte Hand hält sie vor dem Schoß, in der Linken hält sie zwei gekreuzte Pfeile. Das sehr modisch geschnittene Gewand ist rotbraun, die Ärmel weiß, das schwarze Mieder ist ausgeschnitten und hat einen Besatz von goldenen Spitzen. Außer mit einer dicken, gedrehten, goldenen Halskette ist sie mit einem doppelreihigen Korallenhalsband geschmückt, an dem ein großer Anhänger angebracht ist. Das goldblonde Haar wird von einer Goldhaube eigenartigen Schnittes bekrönt. Die gezierte Stellung, der fast überreiche Schmuck, die elegante Kleidung lassen eher auf eine sehr lebenslustige Dame, denn auf eine Heilige schließen. Die Ausführung und die Zeichnung des zwar nicht bedeutenden, aber hübschen Bildes sind sorgsamer als bei den vorausgegangenen. Die durchscheinende Vorzeichnung in den Fleishteilen, Malweise und Farbenwahl, der Frauentyp lassen aber dieselben charakteristischen Merkmale erkennen, wie die beiden vorerwähnten Halbfigurenbilder. Immerhin zeigt das Bild sich von dem oberitalienisch-lombardischen Einfluß, den die ersten aufweisen und auf den ich noch später zurückzukommen haben werde, befreit, so daß es wohl erheblich früher, etwa um 1425, angesetzt werden könnte. Wenn, wie ich glaube,

die Zuschreibung an Schön richtig ist, haben wir es mit seiner besten Leistung zu tun. Das Bild stammt anscheinend von einem Altarflügel. Auf der Rückseite lassen sich Spuren von der Befestigung eines Reliefbildes ersehen. Das letztere dürfte, ebenso wie das Gemälde, ursprünglich in ganzer Figur ausgeführt und in späterer Zeit abgeschnitten worden sein. (Abb. 1).



Abb. 1. Erhard Schön: Hl. Ursula. Stadtkirche in Schwabach.

Den drei Bildern ist eines gemeinsam, daß sie in stilistischer Beziehung mit seinem Holzschnittwerke so gut wie gar nichts gemein haben, man müßte denn eine gewisse Vorliebe für auffallend modische Frauenkleidung, wie wir sie auf einer Reihe

weiblicher Heiligenfiguren sehen und wie sie sich auf dem Schwabacher Bild wiederfindet, hier in Anschlag bringen. Ich möchte sogar behaupten, daß ohne das Monogramm auf dem Cimon- und Perobild schwerlich auch gewiegteste Kenner des Holzschnittwerkes von Schön auf den Gedanken hätten kommen können, dieses Bild dem Erhard Schön zuzuschreiben. Von dieser Gruppe aus läßt sich Schön zunächst noch ein weiteres Bild des Germanischen Museums zuteilen.

Der Entstehungszeit nach ist es das späteste, nämlich ein Porträt in ganzer Figur, stehend und in Lebensgröße, des Nürnberger Patriziers Sigmund Fürer von 1540 (Katalog, 3. Auflage, Nr. 562 des Germanischen Museums). H. 1,96, Br. 0,93 m. Das in Abb. 2 wiedergegebene Bildnis ist auf Leinwand in Leimfarben gemalt. Die Erhaltung ist, abgesehen von zahlreichen Feuchtigkeitsflecken, eine ziemlich gute. Die Zuschreibung des unbezeichneten Bildes beruht ausschließlich auf stilkritischen Gründen. Die Eigenart der rasch in derben Strichen hingeworfenen Konturen, das allerdings hier durch das Material mit bedingte blasse Kolorit, die Schattierung in ganz leichten grauen Tönen, die ungeschickte Behandlung der Füße und Hände, vor allem aber die hellen Augen lassen das Bild in seiner Art den beiden Stücken: büßende Magdalena und der Cimondarstellung so ähnlich erscheinen, daß die Attribution an Schön gerechtfertigt sein dürfte. Für die Nürnberger Schule dürfte das Bild schon insofern von Interesse sein, als es wohl das früheste lebensgroße Bildnis in ganzer Figur ist. Als Kunstwerk im ganzen recht schwach, hat es doch einige gute malerische Qualitäten, vor allem koloristische. Die etwas leblos stehende, ganz in Schwarz gekleidete Figur hebt sich von dem hellen, gelbgrünen Hintergrund trefflich ab, der breite Pelzbesatz der Schaubе, ganz breit heruntergestrichen, wirkt doch außerordentlich naturwahr, so daß auf einige Entfernung der Pelzcharakter geradezu täuschend getroffen ist. Am besten ist der Kopf gelungen. Die nichts weniger als regelmäßigen Züge mit der kurzen, eingedrückten Nase, dem breiten Raum zwischen ihr und dem breiten, in den Winkeln herabgezogenen Mund, die etwas glotzenden Augen, der kurze, dicke Hals geben dem Bild etwas froschartiges. Offenbar aber ist es dem Maler gelungen, mit sehr wenig Aufwand von Mitteln und recht sicherer Hand ein lebenswahres Bild zu geben, das sogar die geistige Komplexion, Klugheit und eine gewisse Gutmütigkeit deutlich zum Ausdrucke bringt. Der Dargestellte (nach Biedermanns Geschlechtsregister), Sigmund III. Fürer zu Kirmreuth und Röthenbach, war am 21. März 1470 geboren und starb kinderlos am 19. Januar 1547. Er war Rat des Kaisers Maximilian I., Pfleger zu Engelthal und begabte die Kirche zu Gnadenberg bei Altdorf mit sehr reichen Schenkungen. Die Inschrift oberhalb und zu Seiten des Kopfes ist ein dichterisch sehr schwacher Vierzeiler und lautet:

Als Man Nach Der Geburt Cristi 1540 Jar 24 Marcio Zalt
 War Ich Sigmunt Furer 70 Jar 2 Tag Alt
 Lies Ab Cunterfetten Mein Gestalt
 Vnd Stel Alle Mein Thun In Gottes Gewalt.

Das Bild war also eine Gelegenheitsschöpfung und ist als solche an der flüchtigen und raschen, aber doch sorgsam durchgeführten Ausführung zu erkennen.

Im vorausgehenden wurde auf das gesicherte Holzschnittwerk so gut wie keine Rücksicht genommen, vielmehr das schon sehr späte Cimon- und Perobild als Aus-



Abb. 2. Erhard Schön: Bildnis Sigmund Fürers. Germanisches Museum.

gangspunkt der Untersuchung angenommen. Zum mindesten für die frühere Periode des Künstlers müssen aber doch dessen graphische Werke für die Forschung nach weiteren Bildern in Anspruch genommen werden.

Auf den Katalog der Schönschen Holzschnitte bei dieser Gelegenheit einzugehen, liegt nicht in meiner Absicht, da eine Prüfung, Mehrung oder Minderung desselben, wie er heute nach Dodgsons Studien uns vorliegt, für die reine Erkenntnis Schöns als Maler kaum von ausschlaggebendem Einfluß sein könnte.

Die Forschung nach weiteren Gemälden Schöns hat wohl von dem großen Rosenkranz, Pass. 35, bezüglich dessen gemalter Replik oder Vorlage als einem, dem Bild mit Cimon und Pero als anderem Angelpunkt auszugehen. In gewissem Sinne können diese beiden Werke auch zeitlich vielleicht als Ausgangs- bzw. Endpunkt der malerischen Tätigkeit Schöns gelten. Das Rosenkranzbild als Holzschnitt ist ebensowenig als die gemalten Rosenkranzdarstellungen datiert. Die Bezugnahme auf eine Ablaßerteilung Leo X., die schwerlich vor 1513 erfolgen konnte und die ablaßfeindliche Stimmung in Nürnberg nach 1520 gebietet förmlich, die Entstehung von Holzschnitt und Bild in den Zeitraum von 1513—20 zu setzen.

Als weiterer Ablaßerteiler ist „Primus Albertus“ genannt. Albrecht wurde 1514 Erzbischof von Mainz und 1418 Kardinal. Da er im Gegensatz zu andern an derselben Stelle erwähnten Kardinälen nicht als solcher bezeichnet wird, dürfte ziemlich sicher der Rosenkranzholzschnitt eben in die Jahre 1514—18 fallen. Gemalte Rosenkranzdarstellungen, die sich inhaltlich und formell an den Schönschen Holzschnitt eng anschließen, sind nur zwei bekannt. Der eine (Abb. 4) in der Galerie des Germanischen Museums (Kat. des Germ. Mus. Nr. 233, 3. Aufl.), der andere in der Rosenkapelle der Stadtpfarrkirche zu Schwabach (Abgeb. Kat. der historischen Ausstellung, Nürnberg 1906). Beide setzen trotz mancher Veränderung und Vereinfachung in den Einzelheiten den Holzschnitt voraus. Daß dieser nicht etwa die Nachbildung nach einem der Gemälde sein kann, dürfte schon daraus erhellen, daß jedes der beiden Bilder mancherlei Details enthält, die wohl auf dem Holzschnitt, nicht aber auf dem anderen Gemälde sich vorfinden. Die Provenienz des zum Königlichen Hausgut gehörigen Rosenkranzes in der Galerie des Germanischen Museums ist nicht zu bestimmen.

Die ersten d a t i e r t e n Holzschnittarbeiten Schöns in dem von Klein in Lyon für Koberger 1516 gedruckten „Hortulus animae“ tragen die Jahreszahl 1515. Die Vermutung, daß der Beginn künstlerischer Tätigkeit Schöns in die ersten Jahre des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts falle, wird durch beide Umstände wahrscheinlich gemacht. Für den neben dem Holzschnitt des Rosenkranzbildes (Abb. 3) hier wiedergegebenen gemalten Rosenkranz möchte ich Erhard Schön als Maler nicht annehmen. Er dürfte vielmehr von einem Meister gemalt sein, der in seiner ganzen Entwicklung noch ganz und gar im 15. Jahrhundert steckt. Die harte und eckige, dabei kleinliche Art, entspricht der malerischen Behandlung Schöns in seinen späteren Bildern ganz und gar nicht.

Weiter eher schon könnte man daran denken, das Rosenkranzbild in der Stadtpfarrkirche in Schwabach (abgebildet im Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906 No. 67, S. 395) mit Schön in Verbindung zu bringen. Aber auch hier stimmt die miniaturenartige Feinheit der Durchführung,

ihr Reichtum der Palette im Gegensatz zum späteren Schön zu wenig zusammen, um ehe weitere Bindeglieder zu seinem späteren malerischen Schaffen gefunden

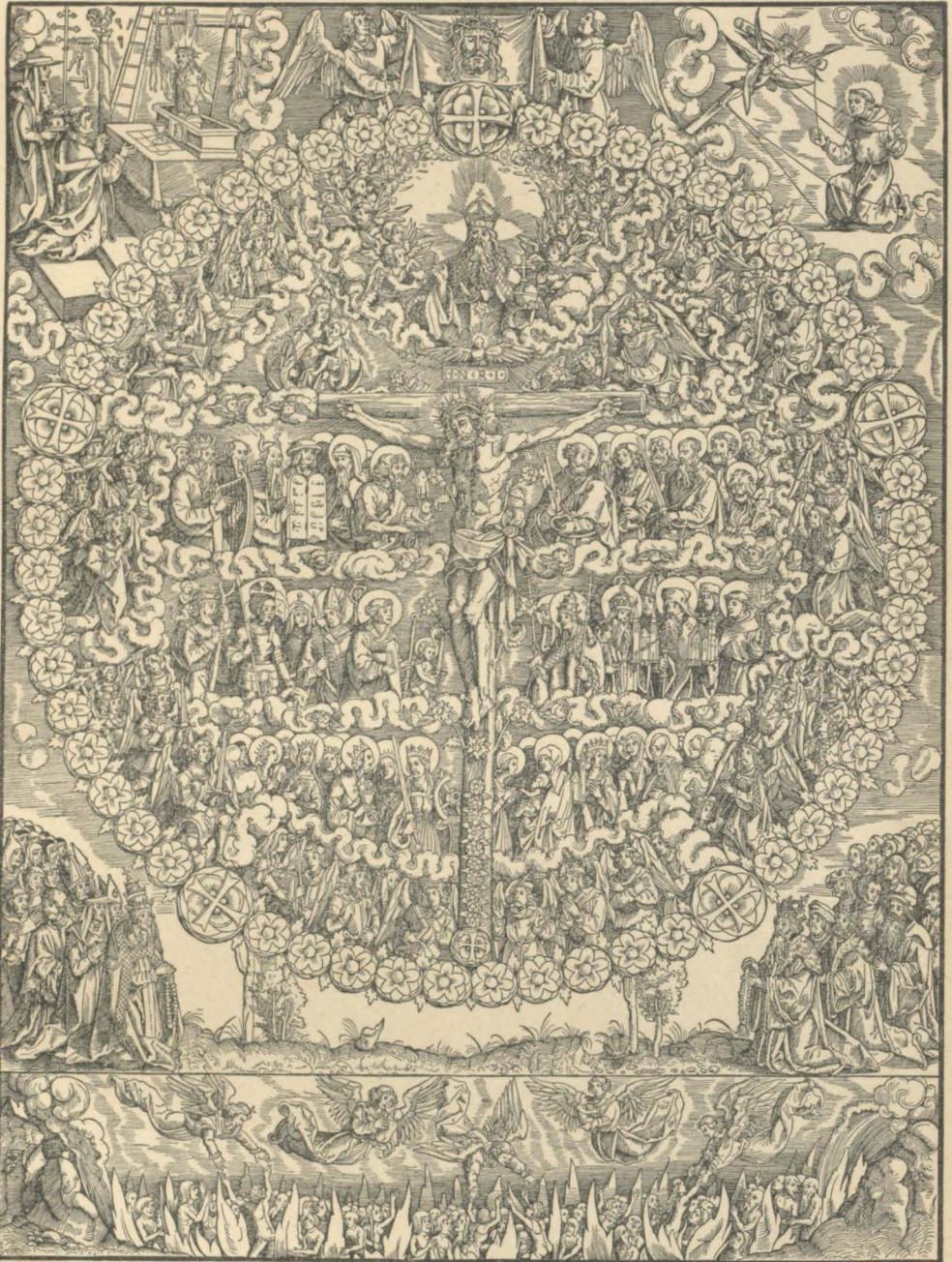


Abb. 3. Erhard Schön: Der Rosenkranz. Holzschnitt. Germanisches Museum.

sind, an eine so proteusartige Wandlungsfähigkeit des handwerklichen Erhard Schön zu glauben. Bei dem schon oben erwähnten Bamberger Bild mit den sieben

Seligkeiten Mariä vermag ich höchstens in der gedrängten Figurenanordnung, die aber bei so kleinfigurigen Darstellungen dieser Zeit typisch ist, als an den Schönschen Rosenkranz erinnernd, anzuknüpfen. Ich halte das Bild überhaupt nicht für nürnbergisch.



Abb. 4. **Gemälde des Rosenkranzes.** Nürnberger Schule, 1510—20. Germ. Museum.

Wenn von Nürnberger kleinfigurigen Bildern eines mit Ehrhard Schön nach den bisherigen Feststellungen etwas mit Schön zu tun haben könnte, so wäre es eine aus der Nürnberger Frauenkirche stammende, vor einigen Jahren für das Germanische Museum erworbene große Passionstafel von 1513 mit 15 Darstellungen.

Chr. Rauch in seinem Buch über die Trauts (S. 111 f.) hält die Tafel für eine Wolf Traut nahestehende, zum Teil über sein Können hinausgehende, aber sicher von einem Schüler Hans v. Kulmbachs herrührende Arbeit. Soweit eine direkte Nebeneinanderstellung von Bildern und Holzschnitten statthaft ist, dürfte eine Verwandtschaft der Typen der Passionstafel mit denen auf Schöns besten Holzschnitt nicht zu verkennen sein. Sollte Schön die Tafel gemalt oder doch stark an ihr beteiligt sein, worauf die starke Vorliebe für rote und gelbe Töne, die für Schön charakteristisch ist, ebenfalls aufgeführt werden könnte, so müßte man freilich das künstlerische Vermögen Schöns in der Jugend wesentlich höher als dasjenige seines Alters annehmen. Berücksichtigt werden dürfte aber die wesentlich geringere malerische und zeichnerische Schwierigkeit bei kleinfigurigen Bildern. Die Tafel ist 176 cm hoch und 240 cm breit.

Die Vergleichung mit den weiblichen Heiligenfiguren des Koberger-Cleinschen Hortulus animae von 1517 einerseits, mit den drei beschriebenen Halbfigurenbildern andererseits lassen für Schön noch ein weiteres, ebenfalls im Germanischen Museum befindliches Werk als sicher erscheinen. Und zwar sind es hier zum weitaus geringeren Teil die Holzschnitte, als eben wieder die nichts weniger als trefflichen, aber sehr auffälligen malerischen Eigenschaften, die den Urheber erkennen lassen. Aus der Pfarrkirche in Wendelstein von einem größeren Altarwerk besitzt das Germanische Museum zwei gemalte Flügel, von denen der eine schon 1853 im Museum nachweisbar, also vermutlich der Aufseßischen Sammlung angehörte (Kat. der Gemälde des Germ. Mus., 3. Aufl., Nr. 479 und 480). Der eine der beiden Flügel stellt in Lebensgröße zwei weibliche Figuren dar (Abb. 5). Die links stehende, halb nach rechts gewandt, ist als elegante Modedame der Zeit von 1520—30 gekleidet — man wird anlässlich dieses Toilettenaufwandes sofort an die hl. Ursula in Schwabach erinnert — und zwar ohne Heiligennimbus, die andere rechts, halb nach links gewendet, ist eine heilige Nonne. In der Mitte ein Baum mit spitzen, schlanken Blättern und roten Früchten; ob es ein Kirschen- oder Olivenbaum sein soll, darüber kann man zweifeln. Die heilige Nonne hält in der Rechten einen abgeschnittenen Gänsefuß, nach anderen ein Füllhorn, zu ihren Füßen tummeln sich 3 weitere Gänse. Bei beiden Figuren handelt es sich um eine fast Unbekannte Lokalheilige des kleinen Marktfleckens Wendelstein bei Schwabach in der Nähe von Nürnberg, der hl. Ahahildis oder Atzin. Auch ihre Legende ist ziemlich in Dunkel gehüllt. Nur so viel steht fest, daß nach dem angeblich 1447 aufgefundenen Grabstein die hl. Ahahildis die Schwester der Kaiserin Kunigunde und die Stifterin der Pfarrkirche Wendelstein gewesen sein soll. Die doppelte Darstellung bezieht sich auf die Sage, daß die Heilige zuerst mit ihrem Gatten in kinderreicher Ehe lebend, für den Rest des Lebens Keuschheit gelobte und sich dann durch besondere Werke der Barmherzigkeit auszeichnete. Das Bild links stellt jedenfalls Ahahildis vor ihrem heiligmäßigen Leben als Weltdame dar, das Nonnengewand der rechten Figur hat als Symbol der Keuschheit zu gelten. Die Deutung des Öl- oder Kirschbaums, sowie die Beziehung der Gänse ist unbekannt. Zeichnung und Malweise an den unberührten Stellen — auch diese Tafel ist sehr schlecht erhalten und teilweise übermalt, vor allem aber die Farbengebung stimmen mit den Halbfigurenbildern im Museum und in Schwabach so genau überein, daß ein Zweifel an der Autorschaft



Abb. 5. Erhard Schön: Altarflügel mit der hl. Ahahildis. Germ. Museum.

Schöns hier völlig ausgeschlossen erscheint. Neben der eigenartigen, auch hier durchscheinenden groben Vorzeichnung, der mangelhaften Perspektive in den Figuren, besonders schlecht sind die gekreuzten Unterarme der Nonne ausgefallen, ist auch hier das Vorherrschende von Rot (Gewand der Weltdame) und Orange gelb (Mantel der Nonne) bemerkenswert. Die Landschaft in ihrem stumpfen Charakter gleicht ganz der durch das Fenster sichtbaren im Cimon- und Perobild. Immerhin hat Schön hier eine gewisse Selbständigkeit zu verzeichnen; der allgemeine Eindruck ist, wenn man über die etwas unbeholfene Stellung der beiden Frauen hinwegsieht, sogar ein ziemlich bedeutender.

Von der Rückseite (Außenseite) sind bloß Spuren von Gewändern und eines Teppichhintergrundes erhalten geblieben. Die Malereien waren in Leimfarbe ausgeführt. Trotzdem lassen diese Reste die Art der Malerei Schöns in dieser Technik deutlich erkennen und führen sogar auf die Spur eines gleichartigen Werkes derselben Hand, nämlich der Rückseite des Schwabacher Altars, der in Wolgemuts Werkstatt oder vielleicht richtiger für dessen kirchliche Kunstanstalt in den Gemälden der Vorderseite möglicherweise von Wolf Traut ausgeführt wurde. Leicht möglich, daß an den späteren Werkstattarbeiten des Wolgemutconcern auch Erhard Schön, wie so viele andere, beteiligt war.

Der zweite ebensogroße Flügel braucht uns hier nicht ausführlicher zu beschäftigen. Er stellt eine sozusagen strichgetreue Kopie des hl. Georg auf dem Dürerschen Holzschnitt (B. 111) dar. Der Maler war nur wegen des Formats genötigt, das Ganze zu komprimieren, schmaler zu machen, was für die künstlerische Wirkung selbstverständlich nicht von Vorteil sein konnte. Die koloristische Wirkung, soweit man dieselbe beurteilen kann, war aber recht glücklich. Die ganze Mittelpartie des Bildes mit dem Rumpf des hl. Georg und dem Hals und Kopf des Pferdes ist Ergänzung. Von den Malereien der Rückseite ist hier nur eine Bischofsmitra teilweise erhalten.

Es dürfte im Anschluß an die vorstehenden Untersuchungen, die sich absichtlich im wesentlichen auf das im Germanischen Museum enthaltene Material beschränken, nicht schwer sein, das gemalte Werk Erhard Schöns noch weiter zu vermehren. Die Grundzüge seiner Art und Unart treten darin deutlich genug hervor, um sichere Schlüsse auf weitere Arbeiten zuzulassen. Ob es allerdings der Mühe verlohnt, diesen Maler höchstens dritten Rangs mit besonderem Aufwand von Mühe und Zeit nachzugehen, muß dahingestellt bleiben. Besondere Aufschlüsse über die eigentlich etwas verkümmerte Kunstentwicklung Nürnbergs nach 1520, soweit die Malerei in Frage kommt, dürfte auch ein wesentlich erweitertes Werk Erhard Schöns kaum ergeben.