

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 24 (1922)

Heft: 2

Artikel: Zwei Beiträge zur Kenntnis altschweizerischer Graphik

Autor: Parker, Karl Th.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-160117>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zwei Beiträge zur Kenntnis altschweizerischer Graphik.

Von Dr. *Karl Th. Parker.*

I. Ein unbeschriebener Meisterholzschnitt von Urs Graf.

Dem graphischen Werke Urs Grafs ist durch His¹⁾ und Koegler²⁾ eine so gründliche und exakte Erforschung zuteil geworden, daß dieses Kapitel altschweizerischer Kunstgeschichte wohl allgemein als abgeschlossen gegolten hat. Es war mir deshalb eine nicht geringe Überraschung, im Print Room des British Museums ein noch unbeschriebenes Einzelblatt in Holzschnitttechnik (H. 32,4, Br. 22,3 cm) kennen zu lernen, dessen Zugehörigkeit an Graf eine volle Signatur verbürgt, und das nicht, wie manche Arbeiten des Meisters, von relativ geringem künstlerischem Werte ist, sondern als eine Leistung von wirklich erheblicher Importance bezeichnet werden darf, ja gewissermaßen einen Höhepunkt in seinem graphischen Schaffen darstellt. Der Holzschnitt ist, wie es vorläufig scheint, ein Unikum. Die beistehende Abbildung (Abb. 1) macht eine äußere Beschreibung überflüssig, doch sei es mir gestattet, etwas näher auf das Blatt einzugehen.

Es handelt sich um einen sogenannten «Brief an der Wand», eine jener volkstümlichen Arbeiten, die auf den Jahrmärkten ihre Abnehmer fanden, und dann in den Stuben der Käufer zum Schmuck oder zur Belustigung aufgehängt wurden. Vielleicht ist auf eben diesen Grund die große Seltenheit des Blattes zurückzuführen, deshalb, meine ich, weil er, statt etwa in schonende Sammlermappen zu wandern, der Abnützung der Zeit rücksichtslos ausgesetzt wurde, wodurch die Vernichtung einer ganzen Auflage recht wohl erklärlich wäre. Freilich ist zu bemerken, daß das vorzüglich erhaltene Londoner Exemplar ein ganz früher Abdruck ist, was den Gedanken aufkommen läßt, daß möglicherweise überhaupt nur wenige Probedrucke hergestellt wurden, und dann, aus einem nicht mehr ersichtlichen Grunde, die weitere Verwertung des Holzstockes (richtiger: der Holzstöcke, denn es dienten für das Blatt deren zwei) unterblieb.

Wer mit den gedruckten Arbeiten Grafs einigermaßen vertraut ist, muß sich beim Anblick des Londoner Holzschnittes aus verschiedenen Gründen überrascht fühlen. Die Klarheit der Komposition, der Reiz der ornamentalen Wirkung, die ungewöhnlich charaktervolle Erfindung der Typen und nicht zuletzt die Güte der xylographischen Ausführung (die übrigens Graf wohl auf keinen

¹⁾ Eduard His, Beschreibendes Verzeichnis des Werkes von Urs Graf. Jahrbücher für Kunstwissenschaft (Zahn) VI, 145ff.

²⁾ Hans Koegler, Beiträge zum Holzschnittwerk des Urs Graf. Anz. f. schweiz. Altertumskunde IX, 43, 132, 213.

Fall selber besorgte): dies sind alles recht auffallende und bemerkenswerte Eigenschaften. Das Blatt gehört, wie ich meine, in die Gruppe seiner Arbeiten, deren Stil dem des problematischen Meisters D. S. nahesteht. Als Entstehungsjahr



Abb. 1. Urs Graf: Holzschnitt, Unikum im Britischen Museum.

möchte ich 1511 annehmen; dafür sprechen die allgemeine stilistische Haltung, die Form der Bandrollen, auch die von Major ¹⁾ bereits festgestellte Grenze für

¹⁾ Emil Major, Urs Graf: ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst. Straßburg 1907, S. 152.

die Verwendung der Boraxbüchse mit dem Monogramm. Von den Handzeichnungen Grafts, die mir geläufiger sind als seine Druckgraphik, möchte ich auf den stehenden Landsknecht in Dessau hinweisen, der mit der Jünglingsgestalt auf dem Holzschnitt gut vergleichbar ist. Für die Dessauer Zeichnung schlug ich bereits andernorts die Datierung 1510 oder 1511 vor ¹⁾.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß das Motiv des liebesgierigen Greises, dem das Mädchen in den Beutel greift und die entwendeten Geldstücke ihrem jungen Liebhaber weitergiebt, keineswegs von Graf erfunden wurde. Es war das Gemeingut seines Zeitalters, sowohl in der Schweiz, wie auch im Reich und in den Niederlanden. Beiläufig möchte ich übrigens den Vorschlag wagen, daß auf den bekannten giorgionesken Bildern der Casa Buonarrotti und der Sammlung des Königs von England, die Jünglingsfigur neben dem sich umarmenden Liebespaar, als aus einem ähnlichen Gedankenkreis entstammend, wie dem dieser satirisch-moralisierenden Darstellungen nordischer Kunst, aufzufassen ist. Für die Entwicklung des ikonographischen Motives diesseits der Alpen, bietet der von Eugen Diederichs ²⁾ herausgegebene Bilderatlas eine bequeme Übersicht. Recht häufig ist ein zweifiguriges Kompositionsschema, auf dem die Untreue des Mädchens dem Betrachter nicht unmittelbar vorgeführt wird. Dann findet man auch, daß an Stelle des uns aus zahllosen Darstellungen Cranachs und seiner Schüler bekannten greisen Lebemanns gelegentlich auch die buhlerische Alte tritt. Von dem Hausbuch-Meister sind die beiden Motive (mit einer oberen Bandrolle wie bei Graf) als Gegenstücke gestochen worden (Lehrs 55, 56; Kopien von Meckenem, Geisberg 399 und 400); man findet auch beide nebeneinander auf einem einzigen Holzstock (Schr. 1977). Unter den dreifigurigen Fassungen hebe ich die von Quinten Massys hervor, die wohl als die stärkste von allen gelten darf und deren bestes Exemplar in der Pourtalès-Sammlung aufbewahrt wird (Reinach d. 674). Eine interessante Abwandlung des sonst stets in Halbfigur gegebenen Motives bietet ein Holzschnitt (P. III, 211, 282), der ehemals Dürer, jetzt Baldung zugeschrieben wird, und auf dem die Personen in ganzer Figur stehend, die Frau übrigens unbekleidet, dargestellt sind. Eine in Basel aufbewahrte Zeichnung von Niklas Manuel (U. 16, 42) zeigt zu seiten des alten Reichen und seiner Geliebten ein unbegütertes Paar, dem es nicht vergönnt ist, sich zu finden (Abb. Ganz III, 5).

Es ließe sich noch manches über die Gewandtheit Grafts in der Verteilung seiner Bandrollen, über den so wirkungsvoll gestalteten Kontrast zwischen dem alten und dem jungen Liebhaber usw. hinzufügen. Man möchte auch gerne bei manchen kostüm- und kulturgeschichtlich bemerkenswerten Einzelheiten, so beispielsweise dem Tricktrackspiel links auf dem Tische, verweilen; auch bei dem psychologisch interessanten Moment in dieser von einem argen Wüstling gegebenen eindringlichen Ermahnung zu Jenseitsgedanken. Ich übergehe dies alles jedoch, um einen weiteren Punkt berühren zu können, für den freilich jedwelle

¹⁾ Karl Th. Parker, Die verstreuten Handzeichnungen Urs Grafts. Anz. f. schweiz. Altertumskunde XXIII, 207 ff. (Nr. 12).

²⁾ Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. Jena 1908, Vol. I, Abb. 83, 84, 219, 464, 465.

Bestätigung fehlt und der deshalb nicht eigentlich anerkannt werden darf. Es ist die Frage nämlich: sollten wir es mit diesem Holzschnitt etwa um ein dreistes Plagiat von seiten Grafs zu tun haben? Dann wäre freilich das geäußerte Lob größtenteils zurückzunehmen, wäre von «Meisterholzschnitt» und «Höhepunkt» nicht die Rede. Wir wollen Graf kein Unrecht antun und lassen es dabei, eine Möglichkeit angedeutet zu haben. Warum dieser Verdacht aufkommen konnte, geht wohl von selber aus dem Gesagten hervor. Ich überlasse es einem jeden Leser, sich mit der Frage zu beschäftigen und abzufinden.

II. Eine Landschaftsradiierung von vermutlich schweizerischer Provenienz.

Die im nachfolgenden geäußerte Hypothese will lediglich als ein provisorischer Vorschlag aufgefaßt werden. Eine genügende Rechtfertigung für ihre Publikation gibt, denke ich, allein schon die Tatsache, daß die in Frage stehende Landschaftsradiierung (vgl. die Abbildung 2; H. 13,65, Br. 13,65 cm) auf alle Fälle weiteren Kreisen bekannt zu sein verdient und daß die bisherigen Besprechungen derselben einen unbedingt falschen Weg eingeschlagen haben.

Bartsch (VI, 398), Willshire (I, 8) und Nagler (I, 1882) beschreiben in ihren Katalogen das Blatt ¹⁾ und fügen eine angeblich genaue, tatsächlich jedoch arg verstellte Wiedergabe der (invertierten) Signatur, womit es versehen ist, bei. Ein Meister H. B. sei der Urheber gewesen, so ist von diesen Autoren angenommen worden. Es bedarf jedoch nicht mehr als eines genauen Zusehens (man vergleiche die vergrößerte Abbildung 3), um zu konstatieren, daß das Monogramm falsch gedeutet worden ist: auf keinen Fall darf der erste Buchstabe, also der links auf dem Abdruck, rechts auf der Platte, als ein B gelesen werden. Er ist zwar verschnörkelt und unklar, kann aber nur eins von zwei Möglichkeiten sein: entweder L, oder LZ. Der Künstler muß also unter der Rubrik HL, oder HLZ zu suchen sein.

Die Annahme schweizerischer Provenienz, für die schon Äußerlichkeiten mit aller wünschbaren Deutlichkeit sprechen, wird wohl auf keinen besonderen Widerstand stoßen. Schon Nagler hat an das schweizerische Kunstgebiet gedacht und nannte versuchsweise, sich auf ein falsches Datum stützend, den Berner Hans Baldus (Balduff) als einen in Frage kommenden Künstler. Dies wird zwar wegen dem bereits Gesagten ohne weiteres hinfällig, richtig ist jedoch, wie ich glaube, die ungefähre Lokalitätsbestimmung. Ich möchte nun die Frage anregen, ob nicht vielleicht die Signatur als «Hans Leu» (richtiger Löw), bzw. «Hans Leu, Zürich» zu deuten sei.

Weder in zeitlicher noch in örtlicher Hinsicht steht dieser Annahme etwas

¹⁾ Abdrücke befinden sich im British Museum, in der Wiener Hofbibliothek, und wie mir von Prof. Max Lehrs freundlichst mitgeteilt wurde, in Bologna. Das Blatt figurierte auch in den Auktionen Wilson und Fries (Amsterdam, 1825). Das Wasserzeichen konnte ich übrigens an Hand des Londoner Exemplars nicht ermitteln.

im Wege. Der allgemeine stilistische Habitus, in erster Linie seine merkliche Befangenheit im Vortrag, zwingt uns zur approximativen Datierung 1510 — vielleicht etwas später oder auch früher — weswegen übrigens das Blatt allein schon als einer der ersten Ätzversuche beachtenswert ist. Wir haben es gewiß nicht mit einer kapitalen Leistung zu tun, und doch war der Künstler auf keinen Fall der erst-beste. Denn nicht jeder hatte zu jenem Zeitpunkt eine so entwickelte räum-



Abb. 2. Hans Leu zugeschrieben: Landschaftsradierung.

liche Vorstellung, noch überhaupt Interesse an der Wiedergabe eines schlichten Naturausschnittes, dachte auch nicht daran, selbst wenn er das Interesse hatte, die Landschaft zur Selbständigkeit im Kunstwerk zu erheben. Ich erinnere nur daran, daß Altdorfers Waldweg in der Münchner Pinakothek erst um 1530 anzusetzen ist, obschon auf dem Gebiete der Handzeichnung es wesentlich frühere Belege gibt, so z. B. die gefeierten Wunderwerke aus Dürers Jugend. Soviel aber steht fest: der HL-Meister unserer Radierung war ein Künstler mit keineswegs alltäglichen Interessen, gehörte vielmehr, wie Leu, zu den Bahnbrechern der Landschaftskunst. Man bedenke nun folgendes: Leus köstliche Landschaftszeichnung

im Zürcher Kunsthaus ¹⁾ trägt die Datierung 1513; auf dem Hieronymus-Bilde in Basel (1515) tritt er uns als ein Stimmungskünstler ersten Ranges entgegen. Die beiden Stadtansichten von Zürich des älteren Leu müssen aus topographischen Gründen vor 1510 entstanden sein und waren dem Sohne, der um 1507 neben dem Vater in Rechnungen des Großmünsters erscheint, ohne jeden Zweifel bekannt. Von solchen Werken schon in der väterlichen Werkstatt Anregung empfangend, kann der jüngere Leu sehr wohl schon vor 1510 eine Landschaft wie das in Frage stehende Blatt geschaffen haben. Von der schlichten Naturwiedergabe der Radierung zur temperamentvolleren Auffassung der Zeichnung im Zürcher Kunsthaus, von dieser dann zum Basler Hieronymus-Bilde führt eine gerade Entwicklungslinie.

Nun kennen wir freilich kein anderes Beispiel einer Signatur Leus mit getrennten Lettern von dieser Form, auch keine Verwendung eines Z als Patronymikum, ebensowenig einen anderen Beleg für eine invertierte Signatur auf seinen an Zahl nur sechs, und zwar sämtlich in Holzschnitt ausgeführten, graphischen Arbeiten. Dies alles spricht nun freilich nicht allzu stark gegen die Autorschaft Leus. Ganz vereinzelt Ätzversuche kommen ja auch bei Urs Graf vor, und die Abweichung von der später üblichen Monogrammform ließe sich natürlich dadurch erklären, daß eben bei ihm, wie bei manchen anderen Künstlern, dieselbe zuerst schwankend oder gar in völlig anderer Gestalt erscheint. Was das Z anbelangt, so könnte man sogar darauf hinweisen, daß Leu um die Zeit 1510 von Zürich abwesend war und vielleicht gerade aus diesem Grunde gerne seine Heimatstadt nennen wollte. Betrachtungen dieser Art sind nun freilich stets müßig und nur die Stilkritik kann den Verdacht, der einem Ausnahmefall anhaften muß, beseitigen.

Ein direkter Stilvergleich ist freilich im gegenwärtigen Fall deshalb schwer anzustellen, weil ja der Versuch gemacht werden soll, das beglaubigte Oeuvre des Meisters nach rückwärts in eine frühere Epoche hinein zu erweitern, und da stets der Verschiedenheit der Technik Rechnung getragen werden muß. Es lassen sich immerhin eine Reihe von Indizien ins Feld führen. Da ist einmal die Wolkenbildung von charakteristischer Kumulusform umgeben von horizontaler Strichelung, wie sie ganz ähnlich auf einer Anzahl beglaubigter Blätter, sowohl gezeichneter wie gedruckter, vorkommt. Bemerkenswert ist ferner die durch vertikale Parallel-
linien gegebene Spiegelung im Wasser, die keineswegs allgemein ist (von Dürer beispielsweise nicht bevorzugt wurde), ähnlich aber auf der Madonnenzeichnung in Basel, offenbar einer frühen Arbeit (U 6 90), erscheint. Dieses Blatt weist auch einen ähnlich sich schlängelnden und perspektivisch sich verkürzenden Weg auf, wie der, welcher sich quer über die Radierung zieht; auch eine ähnlich gebildete Pflanzenform, wie die in der linken unteren Ecke. Die Seelandschaft (U 9 6, Abb. Ganz, I 21) auf oliv-grün grundiertem Papier weist ebenfalls, neben einer verwandten Raumauffassung und ähnlich gewähltem Augenpunkt, eine äußere Übereinstimmung auf, den abgehackten Baumstumpf im Vordergrund nämlich, der

¹⁾ Gut reproduziert im Jahresbericht der Zürcher Kunstgesellschaft, 1916.

ebenfalls auf dem Basler Orpheus-Bild erscheint. Dieses Werk wäre übrigens auch für die Windung der Baumstämme zu vergleichen; eine Hieronymuszeichnung (U 9 6) für die gerundeten Laubkronen der Bäume, die nach oben hin stärker beleuchtet werden. Ein gewichtiges Vergleichsstück ist der Georgsholzschnitt von



Abb. 3. Vergrößerte Signatur im Gegensinn. Vgl. Abb. 2.

1516, wo sich in ähnlich angelegter und abgewogener Komposition die gleiche Bildung von Wolken und Bäumen findet. Die Beleuchtung und Schraffierung der Felspartien mit den eigenartigen «Augen» wollen ebenfalls bemerkt werden. Alle diese Merkmale mögen zwar nicht endgültig bestimmend sein, aber der Fall bietet eine merkwürdige Übereinstimmung von Indizien verschiedenster Art, auf Grund derer eine tentative Zuschreibung der Radierung an Leu sich doch wohl entschieden hören läßt.

