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

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 26 (1924)

Heft: 2-3

Artikel: Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu

Autor: Hugelshofer, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160369

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.07.2025

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

Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu.

Von *Walter Hugelshofer.*

III.

Um die Wende des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts beginnt im Schaffen des Hans Leu ein neuer Abschnitt. Neben den von jetzt an nachzuweisenden Arbeiten erscheinen die bisher aufgezeigten als eine stilistisch leidlich geschlossene Gruppe, die sich merklich absondert von den Leistungen dieser letzten Jahre. Das malerische Element, das bisher nur vereinzelt und in anderer Form bemerkbar geworden war, tritt in diesem, Leus Tätigkeit jäh abschließenden Zeitabschnitt entscheidend hervor. Ihm verbindet sich ein Zug ins Große und Reiche, der bisher nicht hervorgetreten war, zugleich aber auch den Schein des nicht ganz Echten und Selbständigen in sich birgt. Mit großer Anstrengung und deutlicher Anlehnung an überlegene Meister wird versucht, ein neues Bildideal zu verwirklichen. Schon äußerlich ist auffällig, daß das Bildformat größer wird, daß die klare saubere Strichzeichnung in Schwarz-Weiß-Manier jetzt fast durchwegs zugunsten der effektvolleren Laviertechnik auf getöntem Grund aufgegeben wird. Tiefe Schattenlagen heben andere Teile in um so helleres Licht; die Zeichnung wird kühner, die Formen werden voller, die Mittel der Darstellung freier gehandhabt. Es ist klar: der Eindruck soll glänzender, satter, bildmäßiger werden. Und doch: gerade an entscheidenden Stellen versagt das begrenzte Können die letzte Wirkung. Die Wandlung wurde nicht aus innerer Reife heraus bedingt, war vielmehr die Frucht angestrengten Wollens. Die Zeichnungen — denn um solche handelt es sich meist — deuten immer wieder auf ein größeres Vorbild hin, das dem Meister als zu erstrebendes Ideal vor Augen schwebte; sie führen nicht in sich selbst zurück. Man wird den Eindruck nicht los, daß ein liebenswertes Talent sich zu übersteigern versuchte, daß der Meister in eine Sphäre griff, die ihm wesensfremd war, und mehr noch als früher glaubt man nach Vorbildern suchen zu müssen. Ärgerliche Schwächen im Detail und einzelne Blätter, die an Qualität auffallend zurückstehen, in der Form aber überzeugender und persönlicher wirken, bestärken diese Ansicht.

Auch ohne Kenntnis der Lebensschicksale wäre man genötigt, hier einen tiefgreifenden Einschnitt anzusetzen. Eine veränderte Auffassung der Dinge, neuartiges Welterleben und erneute starke Einflüsse von außen rissen den Meister aus der Enge heraus und drängten sein Schaffen in eine andere Richtung.

Schon öfters konnte auf Zusammenhänge mit Hans Baldungs Werk hingewiesen werden, dem Straßburger Meister, der — wie sich immer deutlicher zeigt — für die künstlerische Art Leus entscheidend geworden ist. So sehr

trifft er jetzt in einzelnen Leistungen seine Note, daß man darin ohne Not Kopien nach verschollenen Zeichnungen Baldungs erkennen kann. Nur gelegentlich noch (und naturgemäß in den schwächern Arbeiten) bricht Leus Eigenart durch, und dann erkennt man auch ohne Mühe den Hans Leu des zweiten Jahrzehnts wieder. So mag denn in diesem Fall wenigstens die neuerdings von Curjel [1]) wieder betonte Abhängigkeit der «Schweizer» von Baldung zu Recht bestehen. Es wird in der Schlußbetrachtung noch auf die Perspektive Baldung-Leu einzugehen sein.

Es gibt ferner eine kleine Gruppe von Madonnendarstellungen in Hell-Dunkel-Manier des jungen Holbein [2]), die einigen im folgenden zu besprechenden Blättern Leus verwandt erscheinen. Doch ist die Ähnlichkeit mehr eine allgemeine, in der Zeit liegende und in der Technik begründete, als eine so unmittelbare, wie Ganz es annimmt. Da Holbein erst im Herbst 1519 wieder von Luzern-Italien nach Basel zurückkehrte, und die Zeichnungen (als geschlossene Gruppe) erst nach der Heimkehr entstanden sein können, das eine Leusche Blatt aber schon von 1520 datiert ist, schrumpfen die Beweismomente, auf die sich eine solche Abhängigkeit gründen ließe, sehr zusammen. Zudem müßte, da es sich ja um Zeichnungen handelt, nicht um leicht zu verbreitende Stiche oder Schnitte, eine so enge Beziehung zwischen den beiden angenommen werden, die durchaus unwahrscheinlich und mit nichts zu belegen ist. Wenn sie schon vorhanden gewesen wäre, so hätte Leu in weit ausgedehnterem Maße davon Gebrauch gemacht. Vorbildlich für ihn kann nur Baldung gewesen sein, dessen breite, runde Typen (die sich übrigens gerade in dieser Zeit denjenigen Holbeins nähern) und dessen Kompositionsart er mit der neuen Technik übernimmt [3]).

Hier mögen einige Ereignisse aus dem Leben des Meisters mitgeteilt werden, die den von Paul Ganz gesammelten Urkunden entnommen sind, und die die stilkritische Besprechung aufs willkommenste ergänzen. Sie zeigen, daß von 1519 an die innere Verfassung des Meisters unsteter und zerrissener war als zuvor.

1519 vermutlich stirbt Hans Leus erste Frau Verena aus dem angesehenen Geschlecht der Ott, und noch im selben Jahr läßt er sich als Fähnrich der Zürcher Reisläufer anwerben, die trotz des strengen Ratsverbots dem Herzog

---

[1]) Neue Zürcher Zeitung 1923, Nr. 1076.

[2]) Paul Ganz: Handzeichnungen Hans Holbeins: II 5, V 5, V 8, XIII 2, XXI 3.

[3]) Es wäre einmal genauer zu untersuchen, ob nicht Holbein die malerische Helldunkelmanier, die seinem klaren, auf rein lineares Sehen eingestellten Auge eigentlich widersprechen mußte, und die denn auch nur eine vorübergehende Episode in seiner Art zu zeichnen blieb, von Baldung übernommen hat. Für die Beziehung zwischen diesen beiden Meistern vgl. P. Ganz, Veröffentlichung der Oberried-Altarflügel, Augsburg 1923, S. 12.

Für eine bedeutsame Beeinflussung Leus durch Holbein, für die auch andere eintreten, scheint mir auch der im folgenden abzubildende Scheibenriß von 1526 kein genügendes Argument zu sein. Gerade von der, für Holbein so wichtigen, reichen architektonischen Umrahmung mit starker Perspektive ist dabei nichts zu bemerken. Und die «Renaissance»-Zutaten waren in dieser Zeit durchaus nichts mehr so Singuläres, als daß man Holbeins besonderes Vorbild annehmen müßte.

Ulrich von Württemberg in seinem Feldzug zur Wiedererlangung seines Landes zu Hilfe eilten. Damals, in der Zeit der beginnenden Reformationswirren und der zunehmenden Bilderfeindlichkeit, mögen wenig Aufträge an den Maler ergangen sein [1]), so daß ihm ein Feldzug, der reiche Beute versprach, nur erwünscht sein konnte. Aber noch im selben Jahre müssen die Kriegslustigen auf Befehl des Rates zurückkehren. Leu wird vor Gericht gestellt und gebüßt. Zwischen 1521 und 1524 heiratet er ein zweites Mal und zwar eine Regula Haldenstein. Es scheint, daß Leu sich nur schwer wieder in die bürgerliche Lebensweise eines ehrsamen Malers zurückfinden konnte, denn von jetzt an wird er in den Gerichtsprotokollen häufig genannt. So ist er 1525 in einen Prozeß verwickelt, der gegen Leus Bruder Felix, Chorherr zu St. Niklaus in Freiburg i. Ü., und dessen Genossen wegen Beschimpfung des immer mächtiger werdenden Ulrich Zwingli geführt wurde. Vielleicht auf dessen Betreiben wird im folgenden Jahr der Reisläuferprozeß wieder aufgenommen. Leu wird bestraft und kommt in den Wellenberg. Gegen Bürgschaft seiner Verwandten und Freunde wird er wieder freigelassen. Aber noch im selben Jahre muß er sich vor dem Rat wegen großen Geldaufwandes verantworten. Durch sein verschwenderisches Auftreten war Leu in den Ruf geraten, «Pensionen» genommen zu haben. Über seine traurige innere Verfassung gibt die Aussage vor Gericht drastischen Aufschluß: Er könne sich wohl denken, daß man infolge seines liederlichen Lebenswandels auf diesen Gedanken gekommen sei, er habe aber mit Wissen seiner Frau aus deren Heiratsgut 100 Gulden vertan. — Leu bietet in diesen Jahren das Bild eines schwachen, zusehends mehr verkommenden, innerlich haltlosen Kindes seiner verwilderten Zeit. In der Folge erhält er vom Rat dann wieder allerlei kleinere Aufträge, Arbeiten, die man heute eher als Anstreicherarbeiten bezeichnen würde.

Vom 4. Oktober 1531 haben wir eine letzte Nachricht über Leu. Als guter Gesellschafter weilte er mit den Gesandten, welche die kämpfenden Brüder in den katholischen und protestantischen Orten einigen wollten, auf der Gislifluh und hat von dort aus die «Region gezeichnet»; also eine sichere Kunde über den Landschaftszeichner Leu. An derselben Stelle erfährt man, daß der Meister das Zifferblatt an der Turmuhr zu Aarau gemalt hatte. — Kurze Zeit später, wohl am 24. Oktober, fiel Leu auf dem Gubel, nachdem er sich mit den veränderten Verhältnissen abgefunden hatte, auf seiten der Zürcher in den Kämpfen gegen die katholischen Innerschweizer, wenige Tage bevor sein einstiger Widersacher Zwingli seine Überzeugung mit dem Tode besiegelte.

So ist er, soweit wir sehen, noch rechtzeitig gestorben, um das für einen Maler besonders Drückende des puritanischen neuen Regiments nicht mehr allzu hart erfahren zu müssen. Leu, der kein scharfes Auge, aber um so eher Gefühl für die Wirklichkeit besaß und so zum Porträtieren (fast dem einzigen

---

[1]) In seinem darauffolgenden Begnadigungsgesuch entschuldigt er sich denn auch damit: welind ansen das Ich mich mit minem Hantwerk nit mer erner(en) mag.

Zweig der Kunst, den auch die Reformierten noch pflegten) nicht befähigt war, hätte die Härte der neuen Zeit wohl besonders schwer empfinden müssen.

Das merkwürdige Gemälde des Laute spielenden Orpheus mit den Tieren (Taf. V), das die Basler Galerie (Kat. Nr. 412) [1]) verwahrt, nimmt im Werk des Hans Leu eine Sonderstellung ein, die auf besondere Umstände bei der Entstehung schließen läßt. Das mythologische Motiv und die Malerei auf Leinwand haben bei ihm kein Gegenstück. Der als älterer Mann dargestellte Orpheus sitzt «Bein auf Beine» mit bekränzter Stirn, nur mit einem Tuch bekleidet, auf einem Baumstumpf und spielt, ganz den Tönen hingegeben, auf einer Laute; vor ihm liegt eine Harfe. Im lichten Waldgrund haben sich Hase, Hirsch, Reh und Löwe, von der Musik besänftigt, friedlich nebeneinander niedergelassen. Ein Fluß, an dem ein turmartiges Gebäude steht, fließt von einem schroffen, burgbekrönten Bergzug her durch die stille Landschaft. — Das Bild ist monogrammiert und von 1519 datiert; es mißt 0,58×0,51 m. Die ganz dünne Leinwand ist jetzt auf eine Holztafel aufgezogen. Das humanistische Thema und der ungebräuchliche Malgrund lassen mich vermuten, das Bild sei während der Abwesenheit Leus von Zürich entstanden, von irgendeinem gelehrten Kopf angeregt. Darauf läßt vielleicht auch der unfertige Zustand schließen; denn das Bild ist nicht weit über die Untermalung hinausgekommen; halbwegs fertig ist nur die obere Hälfte. Das Gemälde, das in seiner Zeichnung das Beste darstellt, was uns von Leu erhalten blieb, verrät noch deutlich, gegen welche Schwächen der Komposition der Meister zu kämpfen hatte. Auf der vorspringenden Lichtung jenseits des Flusses ist noch ein früherer Zustand erkenntlich. In viel kleinerer Figur lehnte der nackte Orpheus mit übereinandergeschlagenen Beinen gegen einen Baumstrunk. Auf den nicht zu Ende gediehenen Zustand deuten auch das weiß angelegte Eichhörnchen und der Umstand, daß bei der Baumkrone links die Wolke die palmwedelartigen Äste überschneidet. Der obere Teil mit den für Leu charakteristischen, lockern Baumkronen, mit den federförmigen Zweigen, der Bergspitze und dem Himmel leuchtet in kräftigen Farben: weiße Wolken vor blauem Himmel, sattgrün die moosigen, flechtenartigen Zweige; auf den Bergen liegt es wie Abendschein, rot und braungelb. Dieser Teil mit der Burg berührt fremdartig, wie von späterer oder anderer Hand; vielleicht ist aber auch diese Partie nur als Untermalung anzusehen. Die untere Hälfte ist aquarellartig in schmutzigem Braungelb angelegt.

Die poetisch-lyrische Natur des Hans Leu hat hier in diesem stimmungsvollen Bild voll Waldeszauber und Bergromantik den stärksten Ausdruck gefunden. Man bedauert, daß er sich nicht mehr in solch freien Schöpfungen versuchte.

So vereinzelt dieses Bild im übrigen Oeuvre des Meisters steht, so werden dem sorgsamen Betrachter doch bald eine Reihe von Argumenten bewußt, die es mit den andern Werken verbinden. Da ist vor allem die fast sentimental

---

[1]) Zürcher Ausstellungskatalog Nr. 104.

weiche Gesamthaltung, das ganz undramatisch Empfindsame, dann das lebendige Gefühl für den Reichtum der Natur, schließlich stilistische Anhaltspunkte: die konturierende Zeichnung, die Art, den Baumschlag wiederzugeben, die lockere Komposition mit den nach vorne gerückten Figuren usw. Der Typus des Orpheus findet sich gerade in diesen Jahren häufig bei Leu; man beachte den Bartholomäus, den Exuperantius der Fresken aus St. Stefan und den Loth. Trotz des abweichenden Charakters ist dieses Gemälde unbedingt als von der Hand des Leu stammend anzusehen. Das Amerbach-Inventar sagt zu diesem Bilde klar und bestimmt: von Hans Löwen von Zürich.

Schon Nagler macht in seinem Artikel über Leu [1]) auf die Federzeichnung einer Pietà aufmerksam, die das Monogramm HL und das Datum 1519 trägt. Das schöne und merkwürdige Blatt ist 1823 aus dem Kabinett Grünling in die berühmte Sammlung Weigel übergegangen; zuletzt fand es sich in der Sammlung Lanna, mit der es 1913 versteigert wurde, wieder. Es wurde von Meder in der Albertina-Publikation als Werk des Hans Leu publiziert [2]). Der in sehr starker, gewaltsam interessanter Verkürzung am Boden liegende Leichnam Christi ist eine genaue gegenseitige Kopie nach Baldungs Holzschnitt Passavant VII, S. 307, Nr. 5. Durch die Zeichnung ist dieser datierbar als vor 1519 entstanden [3]). Auch die in machtvoller steiler Vertikale sich über dem toten Sohn erhebende Maria ist von Baldung angeregt; am nächsten steht die Muttergottes der Basler Kreuzigung von 1512; schwächer klingt das Motiv in der Berliner Kreuzigung desselben Jahres an; in der Stärke des schmerzlichen Pathos aber am verwandtesten ist die Maria der Kreuzigung auf der Rückseite des Freiburger Hochaltars. Die bedeutende Zeichnung ist nicht von Leu. Das heroische, machtvolle Pathos in der Auffassung und das Streben nach kräftig rundplastischer Modellierung in der Durchführung waren Leu völlig fremd [4]). Und wenn auch die einzelnen Kompositionselemente Baldung entlehnt sind (was ja damals nichts Ungehöriges war und eher für die Autorschaft Leus sprechen würde), so ist doch nicht zu verkennen, daß sie mit solch sicherem Feingefühl zusammengefügt sind, daß ein solch gefaßter stiller Schmerz (wie er Baldung nur selten zugänglich war) aus diesem Blatte spricht, daß wir hinter dem Monogrammisten HL einen hervorragend begabten (bayrisch-schwäbischen?) Künstler vermuten dürfen, nicht aber an Hans Leu denken können. Auch das Technische dieser Zeichnung verrät eine solche Sicherheit und Selbständigkeit in der Formbeherrschung und eine so subtile Sauberkeit in der Ausführung, daß Hans Leu gar nicht in Frage kommt. Jeder Strich atmet eine stolze, selbstbewußte Meisterschaft, die deutlich verschieden ist von

---

[1]) In Nagler: Monogrammisten, Bd. III, Nr. 1200.

[2]) Meder: Alb.-Publ. Nr. 1221, Feder, weiß gehöht auf grün.

[3]) Übrigens hat die eigentümlich malerische Art des Holzschnittes noch hundert Jahre später einen Hercules Seghers gereizt, danach einen seiner merkwürdigen Farbstiche zu machen.

[4]) Rumohr, der feine Kenner, charakterisiert die Zeichnung mit zwei Blättern Leus in seiner Schrift «Holbeins Verhältnis zum Formschnittwesen» 1836, S. 116: «Das Ganze großartig aufgefaßt und behandelt.»

der tastenden, ängstlichen Art des Zürchers. Das Monogramm kommt in dieser markigen Weise bei Leu nie vor, und auch die Art der Strichführung in parallelen, lang auslaufenden Zügen, die nur durch ihre Dichte zu weißen Flecken zusammenfließen, während Leu es liebt, die höchsten Lichter und die dunkelsten Schatten kräftig mit dem Pinsel aufzusetzen oder doch als deutlich geschlossene Flächen zu geben, spricht gegen die Autorschaft Leus. Und obwohl gerade die (zu kleinen) Hände, wie bei Leu durchwegs, der schwächste Teil der Zeichnung sind, sind sie noch zu gut für Leu, der sie knolliger und gefühlsloser zu zeichnen pflegt.

Dagegen ist uns aus dem Jahr 1520 die Zeichnung einer heiligen Familie von solcher Qualität erhalten geblieben, daß sie uns die Ausmerzung der Pietà verschmerzen läßt (Taf. VI). Das stattliche Blatt täuscht durch seine Größe (29,9 × 20 cm) und seine Technik (getuschte Feder auf violettem Grund mit kräftiger Weißhöhung zum Teil mit dem Pinsel) fast ein kleines Gemälde vor. Es mag auch anfangs scheinen, als habe das prächtige Blatt (das von 1520 datiert nicht aber, wie es sonst bei Leu der Fall zu sein pflegt, monogrammiert ist) nicht gar viel mit den bisher abgebildeten Zeichnungen zu tun. Und wirklich, es ist auch ein neuer, ungewohnter Geist, der dieses Blatt belebt. Die Handschrift aber, die Schulgewöhnung ist die alte geblieben; zeichnerische Eigenheiten können sich nicht verleugnen. Man vergleiche nur z. B. die Art, wie sich das Gewand am Boden in augen- und muldenartigen Falten staut, mit der ganz ähnlichen Stoffbehandlung der Madonna von 1517. Lang durchziehende Faltenzüge fassen die weiten Gewandmassen in größere Gruppen ordnend zusammen. Auch hier noch, in diesem reifen Blatt, ist es der gleich unsichere, immer wieder ansetzende, ausdrucksarme Strich, sind es dieselben stumpfen, kurzen Hände. Sonst aber ist alles kompakter, voluminöser, körperlich glaubhafter und durch reiche Schattenmodellierung anschaulicher geworden, wenn auch eine gewisse dünne Flächenhaftigkeit nicht ganz überwunden werden konnte. Die Komposition ist straffer und überlegter; das Interesse wird mehr als sonst auf die Figuren gelenkt, und die entzückende Vordergrundlandschaft gar ist von einer so lebendigen Fülle, so malerischem Reichtum, wie wir es bisher noch nicht bemerken konnten. Wie sicher, fast verwegen ist nur das schlanke Tännlein oberhalb des Kopfes des schlafenden Josef hingesetzt. Auch diesmal ist wiederum der kühn gesehene Landschaftsausschnitt das erfreulichste; er läßt sich nur mit dem Orpheusbilde vergleichen [1]).

Das Thema ist vorgebildet in Baldungs Nürnberger heiliger Familie (Nr. 344), von der die Wiener Akademie eine Replik besitzt, und auf verwandten Zeichnungen und Holzschnitten dieses Meisters [2]).

---

[1]) Die Zeichnung befindet sich in Berliner Privatbesitz. Die Photographie verdanke ich den freundlichen Bemühungen der Herren am Berliner Kupferstichkabinett, besonders Herrn Geh.-Rat M. J. Friedländer.

[2]) Es ist auffallend und aufschlußreich, daß es sogar nach einem in der Komposition so wenig selbständigen, aus zweiter Hand arbeitenden Zeichner wie Hans Leu zeitgenössische Kopien gibt. Beim Sebastian war schon davon die Rede, beim Tod mit dem Mädchen wird wieder

Ganz eng schließt sich das schon öfters abgebildete Berlinerblatt mit der heiligen Familie von 1521 an (Abb. 21), Maße: 28×20,2 cm, lavierte Feder auf

Abb. 21. Hl. Familie. Berlin.

davon zu sprechen sein, und der freundschaftlichen Anteilnahme Dr. K. Parkers verdanke ich den Hinweis, daß auch nach diesem, auf Taf. II abgebildeten Blatt eine Kopie existiert. Es ist eine recht mäßige, durch den romantischen Zug des Vorbildes immerhin auffallende Arbeit im Viktoria and Albert-Museum in London von einem unfreien und ungeschickten Nachzeichner, dünn in der Zeichnung und weniger farbig in der Erscheinung.

Braun, weiß gehöht) [1]). Datum und Monogramm sind mit schwungvollem, ornamentalem Schnörkel räumlich geschickt angebracht. Die Komposition mit den etwas unglücklich in die linke Ecke gestellten Figuren und dem Vorherrschen der Landschaft, sagt, daß der Zeichner sich seiner Stärke bewußt war. Technisch scheint nicht alles so recht gelungen zu sein; die Schatten sind etwas verwischt, so daß der Gesichtsausdruck Mariens verloren geht. Es wird auch hier wieder mehr auf eine gefällige Gesamterscheinung als auf genaue

Abb. 22. Hl. Bartholomäus. London, British Museum.

Durchführung im einzelnen geachtet; die Hände besonders sind durchwegs schlecht geraten. Leu zeigt sich als eine liebenswürdige, romantische Natur, der es sichtlich wohl ist in der idyllischen Waldespoesie einer Ruhe auf der Flucht.

Wenn vorhin der Zusammenhang mit Baldung betont wurde, so muß doch darauf hingewiesen werden, daß sich Leu eine gewisse Selbständigkeit wahrt; nicht nur nimmt die Landschaft bei dem Straßburger keinen so dominierenden Platz ein, auch der ausgedehnte Gebrauch der Tusche widersprach seiner mehr auf lineares Sehen eingestellten Art. Leu hat sich damit ein nicht eben häufiges Verfahren ausgebildet, das seinem Hang, verschwommene, unbestimmte Schatten zu suchen, trefflich entsprach.

[1]) Abb. in: Alte Berliner Handz.-Publ., Bock, Berl. Kat. Nr. 4066, Ganz: Schweiz. Handz. III 51, Friedländer: Deutsche Zeichnungen, Berlin 1923, Taf. 98.

Unlängst ist von Dr. Parker eine zweite Zeichnung des Jahres 1521 bekanntgemacht worden (Abb. 22) [1]). Es ist ein hl. Bartholomäus in einer Landschaft, dem British Museum gehörend. Fast möchte man sagen, ein hl. Bartholomäus und eine Landschaft, so getrennt ist das eine vom andern, so wenig ist der Heilige mit der Landschaft verwachsen. Jeder der beiden Teile ist ganz für

Abb. 23. Madonna. Zürich, Landesmuseum.

sich gesehen. Es ist eine flüchtige, wenig ansprechende Federzeichnung (Maße: 15×24 cm; monogrammiert). Der befangene Heilige scheint trotz des etwas gezwungenen, modische Kontrastbewegungen suchenden Standmotivs, noch auf Schongauer zurückzugehen. Die Falten sind steif und lieblos gezeichnet, in der lockeren, skizzierenden Art, die für die Schwarzweißzeichnungen charakteristisch ist. Das wirre Gesträuch daneben deutet die Landschaft mehr an, als daß es sie darstellte. Es scheint, daß dann, wenn Leu ganz auf sich gestellt

[1]) Werk 1923, Märzheft.

war, er auch jetzt noch nicht mehr aus sich herausbrachte als im vergangenen Jahrzehnt. Kaum daß sich in den finstern, buschigen Zügen des Alten ein Widerschein inneren Lebens zu regen beginnt.

Von 1521 datiert ist ferner ein kleines Votivbild der Madonna mit dem Stifter Hauptmann Rudolf Rahn aus Kloster Seedorf (Kt. Uri) in Hinterglasmalerei (Eglomisé) [1]. Maße: 30,5×22 cm. (Abb. 23.) Es kam mit der Sammlung Denier ins Landesmuseum. Das mitgenommene, farbenleuchtende Bildchen mag wirklich auf einen Scheibenriß Leus zurückgehen. Es scheint eines der frühesten erhaltenen Beispiele in unseren Gegenden in dieser farbenfrohen Technik zu sein [2]. Ob Leu hier selbst der Maler war oder ob ein Glasmaler die Ausführung übernahm, ist bei dem mangelhaften Zustand schwer zu entscheiden; doch möchte ich eher für das letztere eintreten und die Entstehung des Entwurfes in die Zeit um 1517 ansetzen. Man vergleiche z. B. den Scheibenriß Abb. 14 (Stifter, oberer Abschluß) und den Holzschnitt Abb. 13. Die Farben sind kräftig und leuchtend: die Umrahmung und die Lichter golden, der Mantel Mariens braunrot und lila, der Stifter rot, der Hintergrund sattgrün.

Eine Tafel mit der Darstellung einer stehenden Madonna mit Johannes dem Täufer, die aus dem Besitz eines Antiquars in Brunnen (Kt. Schwyz) über Kolmar in Pariser Privatbesitz gelangt sein soll, führte Rahn als Werk des Hans Leu in die Literatur ein [3]; Daniel Burckhardt hält in seiner Dissertation an dieser Zuschreibung fest [4]; Händcke tritt entschieden für Leus Autorschaft ein [5], und Paul Ganz verweist im Text zu seinen schweizerischen Handzeichnungen aufs neue auf dieses Bild. Einer genauen Betrachtung hält diese Zuschreibung nicht stand. Allerdings trägt das qualitativ mäßige Bild das Datum 1521 und die Signatur HL; doch dürfte es sich bei einer sorgfältigen Reinigung wohl zeigen, daß beides erst bei Anlaß der von Rahn erwähnten «Restauration» aufgemalt wurde. Das Bild ist trotz der angeblichen Herkunft aus Brunnen elsässisch; Verwandte hat es in Tafelbildern des ausgehenden 15. Jahrhunderts in Kolmar und Straßburg. Formensprache, Typen, die Art der Ornamentierung des *Goldgrundes*, die Komposition vor allem: zwei große Figuren, die die Tafel ganz füllen, sind Leu (zu dieser Zeit wenigstens) fremd; er hat auch nie so zügige, kleinteilig knittrig flatternde Gewänder gemalt. Bei einem Vergleich mit dem im folgenden zu besprechenden Gemälde von 1522

---

[1]) Als Farbtafel abgebildet in «Die Familie Rahn» 1914, Text S. 62/63.

[2]) Über spätgotische Hinterglasscheiben vgl. Schnütgen, Zeitschrift f. christl. Kunst 1908 S. 194 und 1909 S. 98.

Für unsere oberdeutsche Gegend scheint es sich hier wirklich um das früheste erhaltene Beispiel einer Scheibe in Eglomisé-Arbeit zu handeln. Nach einer freundl. Mitteilung von Prof. E. A. Stückelberg befindet sich eine Scheibe mit Simson und Dalila in dieser Technik von 1534 im Basler Hist. Mus. Das Landesmuseum besitzt ein kleines Hausaltärchen von 1555, das Carl von Aegeri signiert hat.

[3]) R. Rahn: Gesch. d. bild. Künste in der Schweiz, S. 737.

[4]) D. Burckhardt: Schule Schongauers am Oberrhein, S. 145.

[5]) B. Händcke: Schweiz. Malerei, S. 153 und Anm. 159.

wird die Unmöglichkeit einer Zuschreibung des Pariser Bildes an Leu vollends klar [1]).

Die zuerst von Händcke erwähnte [2]) köstliche Landschaftszeichnung in

Abb. 24. Landschaft. Basel.

Basel (Abb. 24) dürfte wohl in der Zeit um 1521 entstanden sein, wenn sie

[1]) Die Photographie verdanke ich der Freundlichkeit von Prof. Paul Ganz.

[2]) B. Händcke: Schweizer Malerei S. 150, abgebildet bei Paul Ganz: Schweizer Handzeichn. I 21 und Schmitz in Burgers Handb. d. Kunstw. Bd. III, S. 639.

nicht noch später anzusetzen ist. Das erstaunliche Blatt (Maße: 21,2 × 27,7 cm) zeigt aufs neue, wessen die deutsche Kunst der Reformationszeit fähig war. In der Kraft des malerisch Auflösenden, Formzerstörenden, in der kühnen Erfassung flimmriger atmosphärischer Erscheinungen gibt sich ein überraschender Anfang des köstlichen Manierismus dieser Frühzeit zu erkennen, der Verwandte hat in späten Blättern Wolf Hubers besonders. Und ein ursprüngliches, stimmungssicheres Naturgefühl lebt sich in diesen rieselnden lockern Strichen aus. Man wird nicht zögern, dieses Blatt z. B. der trockenen Studie Strigels [1]) in Erlangen vorzuziehen. In wirkungsvollem Kontrast zur weiten Ferne wuchert vorne auf kühner Naturbrücke zerzaustes Gebüsch. Der See springt in tiefen Buchten ins zerklüftete Land ein. Eine Burg erhebt sich im Mittelgrund, eine phantastische Stadt mit Türmen und steilen Giebeln hinten, und als Abschluß türmt sich die von Leu so gern verwendete Kette schneebedeckter Berge, über denen sich ein weiter Wolkenhimmel wölbt. Wenn es erlaubt ist, nach einem realen Ort der Darstellung zu suchen, möchte man das Ufer des Vierwaldstättersees mit Blick auf Luzern und Pilatus vorschlagen. Viel richtiger aber wird es sein, in dieser wie in allen andern Landschaftsdarstellungen Leus nicht ein bestimmtes Landschaftsporträt zu sehen, wie es in einigen prachtvollen Zeichnungen Wolf Hubers schon vorkommt. Bei Leu ist es wie bei seinen Genossen Urs Graf und Niklaus Manuel und den meisten spätgotischen Meistern jener Tage eine Landschaft, die zusammenfließt aus Gesehenem, kühn übersteigert und aus erträumter Märchenlandschaft. Es sind Erinnerungsbilder, zu Hause in der Werkstätte entstanden, oft wohl noch unter dem nahen Eindruck des eben Erlebten stehend, nicht aber Skizzen «nach der Natur gezeichnet», draußen en plein air. — Man hat bei diesem ungewöhnlichen Blatt von Gouachezeichnung gesprochen, und der malerische, reiche Eindruck könnte dazu verleiten. Doch darum handelt es sich nicht. Die Technik ist keine andere als bei den eben besprochenen Blättern: auf grünem Grund wird mit schwarzer und weißer Feder gearbeitet, und die hellsten Lichter und die dunkelsten Schatten sind wie die Wolken des Himmels mit dem Pinsel aufgetragen. Vom Gebrauch der Zeit abgerieben, sieht heute das Ganze malerischer und weicher aus, als es seinerzeit die Absicht des Künstlers sein mochte.

Vom Jahr 1522 ist ein letztes uns erhaltenes Gemälde datiert, eine Predella der Basler Öffentlichen Kunstsammlung (Abb. 25—28). Sie kam laut Geschenkbuch als Stiftung Werthemann-Burckhardt aus einer zürcherischen Kirche 1860 als Hans Asper ins Museum [2]). Sie wird schon vom Basler Museumskatalog von 1910 unter Nr. 414 für Hans Leu in Anspruch genommen, doch ist bisher nie die aus dieser wichtigen Zuschreibung des nicht signierten Bildes zu ziehende Konsequenz gemacht worden. Es kann hier dank dem freundlichen Entgegen-

[1]) Abb. in Bela Lazar: Studien zur Kunstgesch., Wien 1917, S. 69.

[2]) Basler Jahresbericht für 1912, S. 61. — Rahn erwähnt in seiner Geschichte des Fraumünsters (Mitt. d. Antiquar. Gesellsch. Zürich XXV, 1. Heft, S. 34) eine Vespertafel, die Hans Leu 1522 gemalt habe. Es geht zwar nicht wohl an, das Basler Gemälde eine Pietà zu nennen, vielleicht war aber eine solche im Zusammenhang damit.

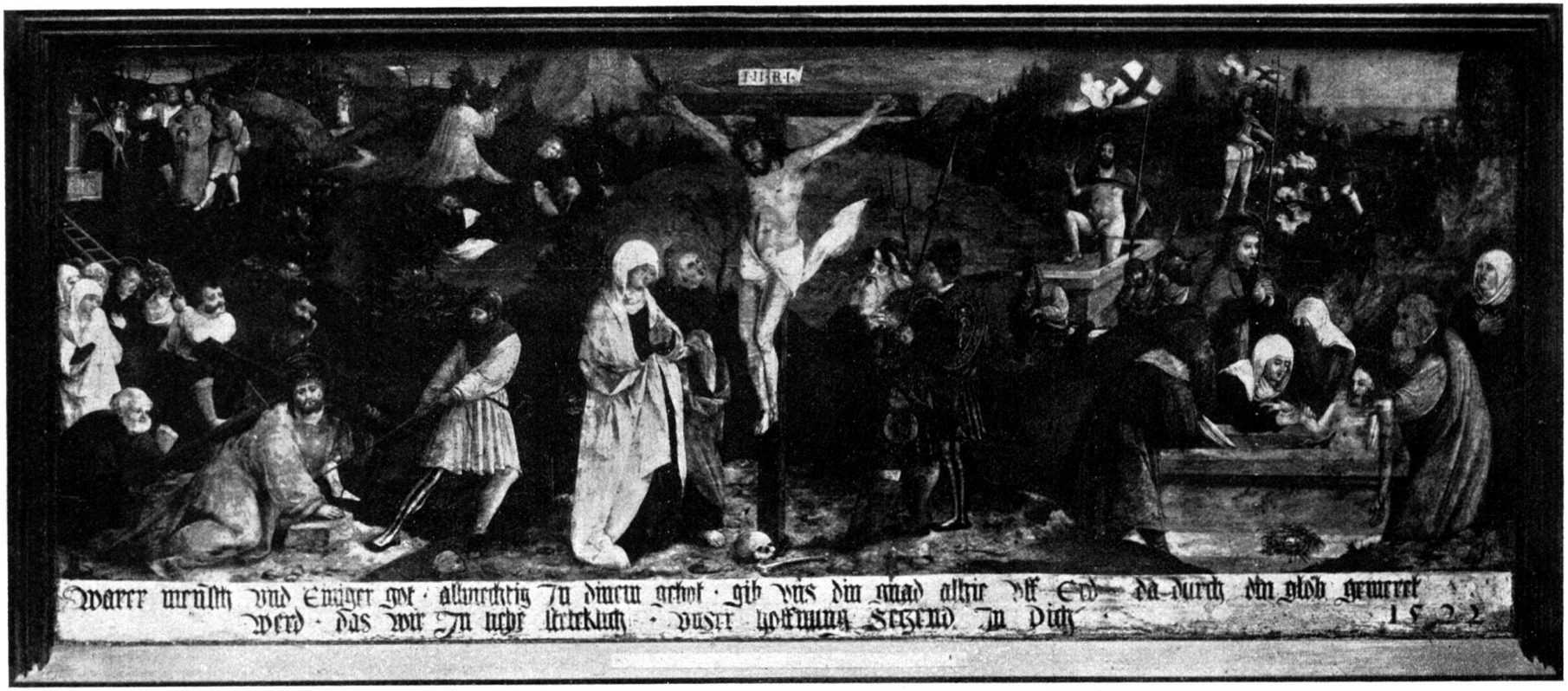


Abb. 25. Passionsszenen. Basel.

kommen von Prof. H. A. Schmid, dem Leiter der Öffentlichen Kunstsammlung, in mehreren Abbildungen vorgezeigt werden. Wenn man das Bild mit der

Abb. 26. Kreuzigung (Detail). Basel.

Kreuztragung des Landesmuseums vergleicht (Abb. 11), wird man an der Autorschaft des Hans Leu nicht mehr zweifeln wollen. Die Kreuzschleppung in der Ecke links unten wurde nach dem gleichen Vorbild entworfen wie die

frühere Fassung des nämlichen Themas. Diese Vorlage kann ich bisher noch nicht nachweisen, doch zeigt vielleicht ein Holzschnitt Holbeins den Weg [1]). Die Art, wie breitästige Bäume mit spritzigen Ästen dargestellt sind, findet sich auch auf der Dessauer Baum- und der Nürnberger Waldstudie. Dargestellt ist in sieben Bildern die Passion Christi: das Gebet am Ölberg, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung, als großes Mittelstück die Kreuzigung, die Grablegung, die Auferstehung und Christi Erscheinung am See Genezareth, die synchronistischer-

Abb. 27. Kreuztragung (Detail). Basel.

weise auf einer Tafel vereinigt sind. Damit hat Leu eine Komposition aufgenommen, die damals nicht so selten vorkam und in der Zeit des deutschen Manierismus besonders beliebt wurde (Memlings Turiner Tafel, Wolf Hubers Kreuzes-Allegorie in Wien, Adam Schlanz' Distelhauser Tafel). Für das einzelne ist es mir bis jetzt noch nicht gelungen, die Kompositionsvorbilder nachzuweisen; denn es ist mir klar, daß Leu aus sich heraus nie eine so befriedigende Anordnung wie etwa bei der Grablegung gefunden hätte. Man möchte am ehesten im Umkreis Schäufeleins Verwandtes finden, bei dem man ähnlich charakteristische Verzeichnungen und die dünne Malweise beobachtet [2]). Ver-

[1]) Abb. in Knackfuß: Holbein, S. 73.

[2]) Die Tafel ist denn auch von U. Thieme in seiner Arbeit über Schäufelein, Leipzig 1892, S. 157, als «wohl von der Hand des Sebastian Daig stammend», erwähnt worden.

wandt scheint auch die Kreuzigungstafel in Unteralpfen bei Waldshut zu sein, die J. Gramm in der Zeitschrift für christliche Kunst 1923, S. 100 abbildet. Doch deuten die drei verschiedenen Christustypen (bei der Kreuzigung, der Kreuztragung und der Szene mit Christus vor Pilatus) vielleicht auf die Verwendung verschiedener Vorbilder hin.

Zwei langgestreckte Tannenholzbretter bilden den Malgrund. Die Maße (0,60 × 1,47 m) deuten auf eine Predella. Unten ist auf einem weißen Streifen,

Abb. 28. Ölberg (Detail). Basel.

auffallend unsymmetrisch angebracht, die schon stark protestantisch anmutende Bitte zu lesen:

Warer menn̄sch und Einiger got. allmechtig in dinem gebot. gib uns din gnad allhie uff Erd. da durch din glu̅b gemeret werd. das wir In liebe steteklich. unser hoffnung Setzend In Dich. 1522.

Aus der dünnen, braungelben Untermalung, die häufig sichtbar bleibt, heben sich gedämpft und malerisch gebrochen, oft kaum die Vorzeichnung überstreichend, wenige Farben deutlicher hervor. Eine trübe, dunkelbräunliche Skala, in der ein warmes Rotbraun dominiert, gibt der Tafel ein unscheinbares Ansehen; das lilafarbene Gewand Christi, weißliche Mäntel, ein schmutziges Gelb, ein Rot hie und da, bringen lebhaftere Töne in die sonst etwas einförmige Gesamthaltung. Die für Leu auffallend reichen Verzierungen (auf dem Schild des Gabelträgers bei der Kreuzigung ist eine Judith mit dem Haupte des Holo-

fernes zu erkennen) sind mit Gelb aufgetragen. Dies und ein sichtliches Bestreben nach stärkerer Modellierung bringen einen etwas befremdlichen Zug in das Bild, das dadurch sich etwas absondert von der «Art» Leus. Aber was ist denn diese «Art»: ein Tasten, ein Anlehnen an andere, bald stärker an den einen, bald mehr an einen andern; was er an Eigenem mitbringt, ist spärlich genug.

Es kann auch kein Zweifel mehr bestehen darüber, daß der Meister der Fresken aus der abgebrochenen St. Stefans-Kapelle wirklich Hans Leu war, wie Rahn schon vermutete [1]). So gering die noch erhaltenen Bruchstücke (im Landesmuseum) sind, so genügen sie doch, um ein sicheres Urteil zu fällen. Die Datierung wird mit 1524 richtig angesetzt sein. Wäre uns die Kapelle erhalten, so würden wir in ihren Fresken wohl ein Hauptwerk des Hans Leu erkennen.

Schon die Szene deutet auf ihn hin: die nicht allzu großen Figuren des Martyriums der Zürcher Stadtheiligen stehen in einer offenen Landschaft mit Schneebergen im Hintergrund, über denen sich ein blauer Himmel wölbt. Faltenbehandlung, Typen, die Unsicherheit in den Proportionen, die verunglückte Perspektive des Rades sind weiterhin Momente des Leuschen Stiles. Überraschend aber wirkt die Farbe, die über der zum Teil noch erhaltenen Vorzeichnung zu sehen ist. Die Töne fließen so warm und weich ineinander über, der Eindruck des Ganzen (soweit sich bei dem heutigen, bedauerlichen Zustand noch urteilen läßt) ist so frisch und blühend, daß man Hans Leu nicht geringe malerische Qualitäten zugestehen muß. Der greise Exuperantius entspricht völlig dem Orpheus von 1519, dem Bartholomäus von 1521 und dem Loth von 1526.

Schon Nagler schrieb das später in der Albertina-Publikation veröffentlichte, eigenartige Blatt des vom Tode verfolgten Mädchens (Abb. 29) Hans Leu zu [2]). Dem rastlosen Spüreifer von Prof. Ganz gelang es, davon eine Replik in Lille nachzuweisen. Mit diesem Blatt möchte es sich so verhalten: Die Zeichnung ist wohl ringsum etwas beschnitten; der Schnörkel oben muß ähnlich ergänzt werden wie auf dem Berliner Blatt von 1521. Der Grund ist violett, Feder, weiß gehöht; die heutigen Maße sind 20 × 14,9 cm. Das Motiv, der ganze Charakter des Blattes, alles ist so stark in der Manier Baldungs gehalten, daß es sich nur um die genaue Kopie nach einer verlorenen Zeichnung dieses Meisters handeln kann [3]). Man wird anderseits beim näheren Zusehen genug Einzelheiten feststellen können, die schon auf anderen Zeichnungen Leus begegneten: die abkürzende, stereotype Art der Faltenbezeichnung; die unsichere Weise, wie der Fuß des Todes notiert ist, mag man mit dem ganz ähnlich unsicher gekritzelten des einen Engels auf der hl. Familie von 1521 vergleichen. Sie

---

[1]) Anzeiger 1909, S. 64 u. ff., Taf. III u. IV.

[2]) Albertina-Handz. Nr. 247.

[3]) Verwandt in der Bewegung ist das Florentiner Gemälde Baldungs des vom Tod verfolgten Mädchens.

erlauben, die Zeichnung wirklich dem Hans Leu zuzuschreiben. Sein trägeres, unbeweglicheres Naturell kann sich nicht verleugnen. Ein geübtes Auge wird bald erkennen, daß es sich nicht um eine Originalzeichnung, sondern um eine Kopie im eigentlichen Sinne handeln muß. — Das Blatt in Lille kenne ich nicht aus eigener Anschauung. Nach der Photographie ist weder das Datum noch das Monogramm als echt anzuerkennen. Sonst kommt es der Zeichnung

Abb. 29. Tod und Mädchen. Wien, Albertina.

in der Albertina so nahe, daß man es doch wohl als eigenhändige Replik bezeichnen muß.

Als letztes erhaltenes «Werk» des Hans Leu kann der Scheibenriß mit der Darstellung Loths nachgewiesen werden (Abb. 30). Er wurde 1895 durch die Gottfried-Keller-Stiftung aus der Auktion Angiolini bei Amsler & Ruthardt erworben und dem Landesmuseum zugewiesen [1]). Durch eine Umrahmung, wo sich Spätgotisches und Renaissancemäßiges kraus genug mischen, sehen wir über eine recht unmotivierte Brüstung auf das brennende Sodom hinaus. Im Mittelgrund steht die warnende Salzsäule des törichten Weibes, vorne ist

[1]) Vgl. Bericht der Gottfr. Keller-Stiftung 1895, Abb. bei Ganz III 51.

Loth mit seinen Töchtern zu sehen. Auf der Brüstung sind Monogramm und Jahrzahl angebracht. Drei der Wappenschilde oben sind leer; das vierte zeigt Leus eigenes Wappen, das nochmals signiert ist. Die spielenden Putten, die als Wappenhalter amten, finden ihre besser gelungenen Vettern in Manuels Schreibbüchlein [1]). Die vollen Gestalten mit den runden Köpfen sind für Leus

Abb. 30. Loth und seine Töchter. Zürich, Landesmuseum.

Spätzeit typisch. Etwas auffallend sind die beiden reichen «Renaissance»-Säulen. Sie sind nicht sein Eigengut und wohl durch Vorlagen für den Buchholzschnitt Froschauers, an dem Leu damals beschäftigt war, vermittelt worden. Das merkwürdig farbige, bildmäßig geschlossen aussehende, weit ausgeführte Blatt in kräftig tuschender Pinselmanier mißt 20,8 × 30,3 cm. Wenige Rötelstriche deuten auf seine Verwendung in einer Glasmalerwerkstatt hin.

Und wirklich haben sich auch zwei Scheiben erhalten, die auf diesen Riß

[1]) P. Ganz: Manuels Schreibbüchlein, Taf. XIV.

zurückgehen. Die eine soll sich 1900 im Germanischen Museum in Nürnberg befunden haben [1]). Direktor Zimmermann stellt dies (laut freundlicher Zuschrift) ausdrücklich in Abrede, so daß der Verbleib dieses Stückes unbekannt bleibt. Es ist auch nicht sehr zu bedauern, denn es zeigt sich schon auf der Photographie, daß sie bis auf wenige Teile erneuert worden ist. Auf der Brüstung ist das Datum 1530 zu lesen; die Schilde tragen die Wappen Schwyzer, Stoll, Schwertzbach und Pfenninger.

Abb. 31. Loth und seine Töchter. Philadelphia, Pennsylvania Museum.

Nun gelang es neuerdings Herrn Prof. Lehmann, dem ich Abbildung und Hinweis zu verdanken habe, eine gut erhaltene Scheibe von 1531 nach demselben Riß im Pennsylvania-Museum in Philadelphia festzustellen (Abb. 31). Es scheint ein kleines Kabinettstück spätestgotischer Glasmalerei zu sein (Maße: 21,6 × 31,6 cm) [2]). Zu den oben genannten Wappen ist als fünftes das eines Melcher Weyß hinzugefügt worden. Es ist bezeichnend für den Zeitgeist, wie sehr das Genremäßige in dem ursprünglich biblischen Thema des Loth mit seinen Töchtern überwiegt (gleichwie in dem zur selben Zeit beliebt werdenden

[1]) P. Ganz: Schweiz. Handz. I 38.

[2]) Glasmaler Ulrich Ban?

Motiv der Susanna mit den beiden Alten). — Interessant ist ferner der Einblick in den damaligen Betrieb einer Glasmalerwerkstatt, den uns hier das Vorhandensein eines Scheibenrisses mit zwei danach ausgeführten Scheiben erlaubt. 1526 wurde der Scheibenriß vom Zeichner dem Glasmaler übergeben. Vielleicht wurde bald darauf eine Scheibe (die heute verschollen wäre) danach ausgeführt. Dann blieb er zu gelegentlicher Verwendung liegen, um in den Jahren 1530 und 1531 nochmals als Vorlage (vielleicht schon in einer andern Werkstatt) herzuhalten.

Es ist immer wieder mit diesem Scheibenriß argumentiert worden, um den Einfluß, den Hans Holbein auf die spätere Entwicklung Hans Leus gehabt haben soll, zu dokumentieren, z. B. von P. Ganz im Preußischen Jahrbuch 1903, im Basler Taschenbuch von 1904, im Basler Jahresbericht von 1906. Diese Ansicht stützt sich weniger auf genaue stilistische Betrachtung, als auf den Umstand, daß Rumohr dieses Blatt mit dem Tod und dem Mädchen und der Pietà von 1519 in seiner Schrift über Holbein des Jahres 1836, S. 116, wo auch eine Teilreproduktion zu finden ist, auf Grund des Monogramms H, Hans Holbein zuzuschreiben zu müssen glaubte. Darin folgt ihm Weigel in seinem Katalog der Handzeichnungen von 1865. Dieser Irrtum, dem Nagler schon auszuweichen versteht, war in den Anfängen deutscher Kunsterforschung wohl verständlich, da die Initialen damals noch nicht anders aufgelöst werden konnten. Der allgemeine Umkreis, in den die Zeichnung gehört, war damit auch richtig angedeutet.

Wenn ich noch das schöne Blättchen mit der Madonna in Basel (Abb. 32) als

Nachtrag

diesem Oeuvreverzeichnis hinzufüge, so glaube ich damit alle wirklich von Leu stammenden Zeichnungen und Gemälde aufgezeigt zu haben.

Das fröhliche Blättchen (Maße: 14,5 × 11,2 cm) stammt aus Leus bester Zeit, da er fast unabhängig war von außen und sich am ehesten mit all seinen Fähigkeiten zeigte. Ein Vergleich mit der hl. Ursula (Abb. 12) und dem Holzschnitt der hl. Familie (Abb. 13), beide von 1516, zeigt, daß es gleichzeitig entstanden ist. In glücklicher Weise deutet es nochmals auf Leus Eigenart zurück. Wie wenig anderes von ihm, faßt es alles zusammen, was sein künstlerisches Wesen ausmachte. Unbekümmert, frisch auf das Ziel losgehend, ein kleiner Poet, von Problemen unbeschwert, von dunkeln Gedanken nicht gequält, etwas knorrig, ungeschickt oft, aber anschaulich und ausdrucksvoll genug, erfreut er durch heitere Liebenswürdigkeit.

Um Vollständigkeit zu erreichen, müßte noch von einigen andern Arbeiten Leus die Rede sein. Da sie aber zum Teil untergegangen, zum Teil kaum noch sichtbar sind, schließlich sich ins Provinzielle verlieren, begnüge ich mich hier mit der bloßen Aufzählung.

1. Bedeutende Freskofragmente (fast völlig zerstört), die zu Leus Hauptarbeiten zählten, von 1516 an der Waaggasse in Zürich [1]).

2. Auch die Malereien in der Marienkapelle des Fraumünsters (heute verblichen) möchten Leu zuzuschreiben sein [2]).

Abb. 32. Madonna. Basel.

3. Als Arbeit seiner Werkstätte ist eine kleine Predella mit einer Kreuztragung anzusehen, die neuerdings ins Landesmuseum kam.

4. Noch mehr entfernt sich das Epitaph der Familie Hohenlandenberg-Wöllwart im Landesmuseum von Leus Stil.

* * *

Im folgenden soll noch kurz auf die Hans Leu *mit Unrecht zugeschriebenen Handzeichnungen und Gemälde* eingetreten werden. Seine, trotz allem Schwankenden und Unselbständigem, doch eindeutige und geschlossene künstlerische

[1]) Vgl. LIII. Bericht der Antiquar. Gesellschaft Zürich, S. 23.

[2]) Vgl. J. Zemp in Das Fraumünster in Zürich, Mitt. d. Ant. Ges., XXV. Heft, S. 172.

Erscheinung soll von allen verunklärenden Anhängseln befreit werden, aus einem kunsthistorischen Sammelbegriff für alles Mögliche, qualitativ völlig Verschiedenartige die persönliche Leistung des namhaftesten Zürcher Meisters herausgelöst werden. Die damalige Häufigkeit des Monogramms HL und die Unkenntnis der spätgotischen Zürcher Malerei haben diesen Klärungsprozeß erschwert. Wäre uns der verschollene Otten-Altar (vgl. Anz. 1923 S. 174, Anm.) erhalten, so wäre die ja eigentlich einfache Hans-Leu-Frage kaum in so unverständlicher Weise zu einem Leu-«Problem» ausgewachsen.

1. Scheibenriß mit Wappen Entlebuch, LM, Allgäuer Meister, Scheiben nach Zeichnungen derselben Hand im LM.

2. Hexen auf dem Bocksberg. Louvre; prächtiges, interessantes Blatt Altdorfers von 1506. Abb.: Friedländer: Altdorfer.

3. Bischof Wolfgang läßt einen Baum fällen. Stockholm. HZ eines Antwerpener (?) Manieristen um 1530.

4. Die Wandmalereien aus dem Corraggionihaus in Luzern (jetzt abgelöst im LM) sind von einem seeschwäbischen, in Zürich tätigen, von Leu nicht unabhängigen Meister. Von ihm sind z. B. ein Altarflügel des LM (Zürch. Ausst.-Kat. 98) und der Bremgartner Altar in Privatbesitz (Zürch. Ausst.-Kat. 95); er war auch sonst für die Innerschweiz tätig. Im Ornament reicher, in der Zeichnung sorgloser als Leu, merkwürdig hölzerne Gesichter.

(Nummern 1 bis 4 im Artikel Leu des Schweiz. Künstler-Lex. erwähnt.)

5. Porträt des Hans Schneeberger, G, Kunsthaus Zürich, Abb. in Escher-Corrodi, Zürcher Portraits II 2. Vom Zürch. Ausst.-Kat. dem «Zürcher Nelkenmeister» zugeschrieben, doch eher vom Meister mit dem Veilchen.

6. Priesterweihe mit den Heiligen Columban und Gallus. G im Münchner Kunsthandel (1922), Allgäuer Meister.

7. Gefangennahme Christi (nach Dürers Holzschnitt B 27). G im Münchner Kunsthandel (1923), ein zweites zugehöriges Stück in bayrischem Privatbesitz.

8. Hieronymus, HZ, Staedel-Museum Frankfurt. Abb. in der Publ. der Frankf. Zeichnungen. Ich folge gerne der Ansicht Friedländers, der die Zeichnung als ein Frühwerk Altdorfers (um 1507) in Anspruch nimmt.

9. Mädchen schüttelt Narren vom Baum, HZ Koburg, Abb. (Zuschreibung von Loßnitzer) im Arch. f. Kunstgesch. Taf. XVI. Kreis des Hans Weiditz.

10. Von derselben (?) Hand: Madonna mit Engeln auf der Mondsichel, dat. 1524, HZ, früher G. Fairfax Murray (vgl. die Publ.), jetzt wohl bei Pierpont Morgan.

11. Hl. Familie in Bremen, HZ, Abb. Prestel-Gesellsch. Interessanter, Leu in der Anlage nicht unähnlicher Nachahmer Baldungs. Verwendung Baldungscher Motive. (Dr. Parker erkennt darin eine Arbeit von Hans Springinklee.)

12. Auch die interessante, doch wohl von Dürer beeinflußte Landschafts-Radierung (vgl. die frühen Stiche B 44, 61, 63), die Parker im Anz. 1922 S. 97

[1]) G bedeutet Gemälde, HZ Handzeichnung, LM Landesmuseum.

abbildete, hat mit Leu nichts zu tun. Das Monogramm kann auch nicht wohl HL gelesen werden.

13. Die übrigen, hier nicht erwähnten Zeichnungen, die Bock in seinem Katalog der Berliner Handz. erwähnt, haben mit ihm nur eine allgemeine Stilverwandtschaft gemein. So scheinen mir die beiden auf Taf. 90 abgebildeten Krieger eher nach Augsburg, etwa zu Leonhard Beck zu weisen.

14. Das in der Statistik von Unterwalden S. 543, Taf. XXIII erwähnte Nothelferbild der Beinhaus-Kapelle in Sarnen ist von einem in Zürich tätigen Ravensburger Meister, mit dem auch das Eligius-Bild im LM, Zürch. Ausst.-Kat. Nr. 67 in Beziehung steht. Auch die übrigen, mit Leu in Verbindung gebrachten unterwaldnerischen Tafeln (Statistik S. 246, Fig. 118 und S. 369, Fig. 199) sind wohl zürcherisch, doch nicht von Leu.

15. Das Porträt des Propstes Frey (Stadtbibl. Zürich) ist vom Meister des sogenannten Jörg Schweiger in Basel (Kat. 296). Vgl. E. Frölicher: Holbeins Porträtkunst S. 16 u. Anm. 46 zu Taf. III.

In erster Linie aber wäre hier zu sprechen von den Basler Handzeichnungen und Gemälden, die nach alter Tradition Hans Leu bis auf unsere Tage zugewiesen werden, sein Profil bisher bestimmt haben und ihm Namen und Platz in der Kunstgeschichte verschafften. Im ersten Amerbach-Inventar [1]), das wenige Jahre vor 1578 aufgenommen wurde, heißt es:

H. Löw [2]):

grißen	37	(Zeichnungen)
gmalt	5	»
tuschiert	3	»
kolen grißen	1	»
uf falsch papir erhecht	6	»

Das ergäbe also einen Bestand von 52 Handzeichnungen. Paul Ganz hat nun, diesen ja durchaus nicht stilkritisch gemeinten, katalogartig aufzeichnenden Angaben [3]) volles Vertrauen schenkend, sich bemüht, die 52 Handzeichnungen aus dem heutigen Bestand der Basler Sammlung zusammenzustellen. Da aber außer den im vorhergehenden erwähnten und abgebildeten Zeichnungen sich nichts unmittelbar dazu Gehörendes findet, griff er, um auf diese Zahl zu kommen, zu einer Hilfskonstruktion [4]). Es liegen in Basel eine größere Zahl recht mäßiger oberdeutscher Schulzeichnungen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, z. T. Kopien nach Gemälden und Zeichnungen. Eine Anzahl davon, die sich stilistisch etwas näher stehen, hat er als «Gruppe des Hans Leu» zusammen-

---

[1]) Ganz und Major: Jahresbericht 1907 d. Öff. Kunstsammlg.

[2]) Es ist wohl nicht nötig, besonders darauf hinzuweisen, daß Löw, Low alte Formen für unser heutiges Leu sind.

[3]) Vgl. darüber, wie derartige Verzeichnisse aufzufassen sind, J. Schlosser: Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908.

[4]) P. Ganz: Handzeichn. schweiz. Meister, Text zu III 18.

gefaßt und sich ihren, von den anerkannten Werken Leus abweichenden Charakter damit erklärt, der alte Amerbach hätte sich von Leu eine Reihe von Gemälden in Strichzeichnungen kopieren lassen. Seiner Gruppe hat Ganz dann noch eine Anzahl von Zeichnungen in andern Kabinetten angeschlossen. Dieser Versuch einer Rekonstruktion muß als verunglückt betrachtet werden. Nicht nur haben die so zusammengestellten Zeichnungen nichts miteinander zu tun und sind das Werk verschiedenster, oft recht wenig bedeutender Hände (anderes ist von Urs Graf und andern Baslern), sondern auch die Idee als solche, die ja durch gar nichts begründet ist, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Warum sollte die Wahl des Basler Sammlers, bei dem so viele Künstler ein- und ausgingen, gerade auf den wenig markanten Zürcher als Kopisten gefallen sein! Ferner ist der Gedanke, sich auf diese Weise eine Anschauung von Kunstwerken in fremdem Besitz zu verschaffen, für jene Zeit ausgeschlossen. Und warum befinden sich unter den Zeichnungen, die auch nur zum kleinsten Teil Kopien nach Gemälden sind, keine nach berühmten Werken jener Jahre, dem Freiburger Hochaltar, Grünewalds Isenheimer Altar? Schließlich fällt es nicht schwer, zu zeigen, daß schon das Inventar von 1578 irren kann, wenn es 52 Blätter Leus verzeichnet. Mit der sichern Tradition dieses Inventars kann es nicht so weit her sein für außerbaslerische Dinge: nicht nur kann es die Initialen der Monogrammisten schon nicht mehr alle auflösen, z. B. DH (Daniel Hopfer), HB (Hans Burgkmair) usw., sondern es ist auch sonst in seinen Meister-Angaben unsicher. Gleich oberhalb des Leu-Eintrages heißt es z. B.:

Aschenburg (Grünewald) 10 (Zeichnungen)

während doch Basel keine einzige sichere Zeichnung Grünewalds besitzt. Ist einmal eine Bresche in die absolute Zuverlässigkeit des Amerbach-Inventars in bezug auf die Namengebung geschlagen, so ist man auch nicht mehr verpflichtet, an andern Stellen so unbedingt darauf zu bauen.

Es gehören also jene Zeichnungen, die so lange den Namen des Zürcher Meisters verunklärten, nicht hierher: Zeichnungen wie z. B. der häufig abgebildete reisige Landsknecht, oder die von L. Stumm in ihrem Aufsatz (Anz. 1909, S. 249 u. 250) erwähnten Blätter, oder die Madonna auf der Mondsichel (von einer graphischen Vorlage in der Art von Dürers Stich B 30 abhängig), oder die hl. Familie in Landschaft. Die Zeichnung Diana mit Aktäon mit Bullingers Wappen ist um 1550 entstanden.

Auch jene andern Zeichnungen, die Ganz (hauptsächlich in der «Statistik») in ausländischen Sammlungen seiner Gruppe zufügte, müssen von der Liste gestrichen werden, z. B.: hl. Anastasia mit Stifterin Anastasia von Reischach (München), Kreis des Meisters von Meßkirch; Christoforus (Louvre), nach dem Vorschlag Dornhöffers: Jörg Breu; Landschaft bei Rodriguez, Donaukreis.

Was die Gemälde betrifft, den Orpheus, den Hieronymus und die Cephalus- und Procris-Szene [1]), die seit dem Amerbach-Inventar D von 1586 bisher alle drei ohne zu zweifeln zusammengeworfen und einer Hand zugewiesen, immer wieder als Werke Leus in Anspruch genommen und abgebildet wurden, so zeigt schon eine flüchtige Betrachtung, daß drei verschiedene Meister an der Arbeit waren. Hätte man dem Amerbach-Inventar, das auch hier irrt (es schreibt ja auch z. B. das kleine merkwürdige, neuerdings zu Unrecht wieder Altdorfer zugewiesene Auferstehungsbild Kat. Nr. 7 ohne zu zweifeln Grünewald zu), weniger absolutes Vertrauen geschenkt, so wäre man kaum zu dem bisherigen, fehlerhaften Ergebnis gelangt. Man wird in kurzem kaum mehr verstehen, daß die Cephalus-Darstellung und das Orpheus-Bild so lange Zeit als Bilder eines Meisters angesehen werden konnten. Man wird doch einem Künstler nicht eine so sprunghafte, qualitativ so verschiedenartige Arbeitsweise zutrauen wollen. Der Hieronymus ist 1515 datiert; er müßte also zwischen dem Heiligenaltar und der Kreuztragung entstanden sein! Es sind kaum Anhaltspunkte da, die eine solche Einfügung glaubhaft machen könnten, am ehesten ein schwäbisch-alemannischer Hang zum Weichen, Verträumten, Zuständlich-Unbeweglichen, auch Langweiligen. Schon gar nicht unterbringen ließe sich das Cephalus-Bild. Es ist um 1525 bis 1530 entstanden. Mit dem letzten erhaltenen Gemälde Leus, der Predella von 1522, zeigt es gar keine Berührungspunkte, und der Loth-Scheibenriß zeigt eher das Gegenteil von dem aufgepeitscht Erregten, Hastigen des Gemäldes. Die Basler Zeichnung (Abb. 24) wurde von Ganz (von der Fiktion ausgehend, das Cephalus-Bild sei von Leu) als Vorstudie für dieses Bild in Anspruch genommen. Sie hat aber nur in einem ganz allgemeinen Sinn mit ihr zu tun. Bei Zeichnung und Bild findet sich die (jedesmal anders dargestellte) Naturbrücke; ein engerer Zusammenhang ist nicht anzunehmen. — Das Amerbach-Inventar gibt hier einen Fingerzeig zur Lösung der Frage. Es heißt dort nämlich: «Ein Orpheus in einer landschaft H. Lowen von Zürich mit waßerfarben uf tuch» und an einer andern Stelle: «Zwo zimlich tafelen (!) einer große mit waßerfarben uf tuch in der einen Cephalus und Procris im schne(!)», in der andern «S. Hieronymus bettend in einer wildnus. Sind beid von Mathis Aschenburg oder Hans Löwen (!)».

In dem einen Fall also, in dem wir mit Amerbach einig gehen, tritt er eindeutig für Hans Leu ein, in den beiden andern ist der Autor unsicher und schwankt zwischen zwei so ungleichen Meistern wie Grünewald und Leu. Bestimmt dazu wurde er wohl durch die Ähnlichkeit mit dem Orpheus (Malgrund, Technik), von dessen Meister er sichere Kunde haben mochte.

Es müssen damals in der Oberrheingegend bestimmte Versuche gemacht worden sein in der Malerei auf Tuch. Ein Hieronymus der Basler Galerie Nr. 672 z. B. kommt dem Orpheus so nahe, daß er, trüge er nicht die Signatur

---

[1]) Abb. Hausenstein: Das deutsche Bild des 16. Jahrh., und C. Glaser: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei.

C. A., wohl schon längst Leu zugeschrieben worden wäre. Auch Niklaus Manuel hat sich in jenen Jahren in dieser Malart versucht, wie einige seiner Basler Gemälde zeigen.

Wenn es nötig sein sollte, näher auf die Verschiedenheiten der beiden Bilder von Leus sichern Werken einzugehen, so sei hingewiesen auf die völlig verschiedene innere Veranlagung der drei Maler: Leu weich, verträumt, fast sentimental oft, in der Landschaft mit Ansätzen zum Intimen, ungeschickt wie ein liebenswürdiger Dilettant im einzelnen; der Maler des Hieronymus: düster, ernst, sicher in den Formen, fast groß in der Auffassung der Landschaft [1]; der Maler des Cephalus-Bildes: ein wildes, aufgewühltes, heftiges Temperament, dem die dramatisch übersteigerte Spannung die Hauptsache ist, flüchtig in den Einzelheiten, ein Zeichner, der plastisch gewölbte Formen liebt. Stilistische Momente: die Darstellung des Baumschlags ist völlig verschieden von der charakteristischen Art Leus, die Form des Nimbus ist für Leu unwahrscheinlich, die Jahrzahl ungebräuchlich [2].

* * *

Wenn wir schließlich versuchen, aus dem, was uns die hinterlassenen Werke und die Urkunden sagen, ein Bild von der künstlerischen Art des Hans Leu zu bilden, so ergibt sich folgendes (dabei dürfen wir nicht außer acht lassen, daß wir, da ja nur ein geringer Teil der Produktion erhalten blieb und die Akten naturgemäß eher über die weniger guten Seiten aussagen, vom Teil aufs Ganze schließen müssen):

Um 1490 geboren, erhält Leu in der vielbeschäftigten Werkstatt des in spätgotischer Tradition befangenen Vaters die erste Anleitung. Dieser und dessen Kollegen machten den handwerksmäßigen, noch stark von Schongauer abhängigen schwäbischen Kunstcharakter ihm vertraut. In diesem Stil ist noch der Heiligen-Altar geschaffen. Vor 1510 mutmaßlich begibt sich der junge Geselle auf die Wanderschaft; er kommt nach Nürnberg und in den Bann Dürers. Eine Berührung mit Altdorfer, der damals noch unbekannt in den Anfängen war, scheint mir trotz vereinzelter Anklänge, die eher die Folge ähnlicher Veranlagung sind, unwahrscheinlich. Er hat Baldung kennen gelernt und Schäufelein. Immer wieder brechen Erinnerungen an diese anregende Zeit durch. Ein Dokument für den Eindruck, den ihm die überlegene Linienkunst Dürers machte, ist das Blatt von 1510 [3]. Stammesverwandtschaft bindet ihn näher an Baldung, der eben damals wieder stärker an die oberdeutsche Schultradition

---

[1]) Die Basler Zeichnung U 9.6 scheint mit dem Gemälde in Zusammenhang zu stehen.

[2]) Es freut mich, feststellen zu können, daß H. Kögler in der Hauptsache meine Annahmen in dieser Sache teilt. Ich hoffe, daß er gelegentlich seine interessante Hypothese über die Meisterfrage mitteilen wird.

[3]) Gegenüber neuerdings geäußerten Zweifeln ist unbedingt an der Autorschaft Leus festzuhalten. Es ist nicht einzusehen, weshalb Monogramm und Jahrzahl nicht echt und alt sein sollten.

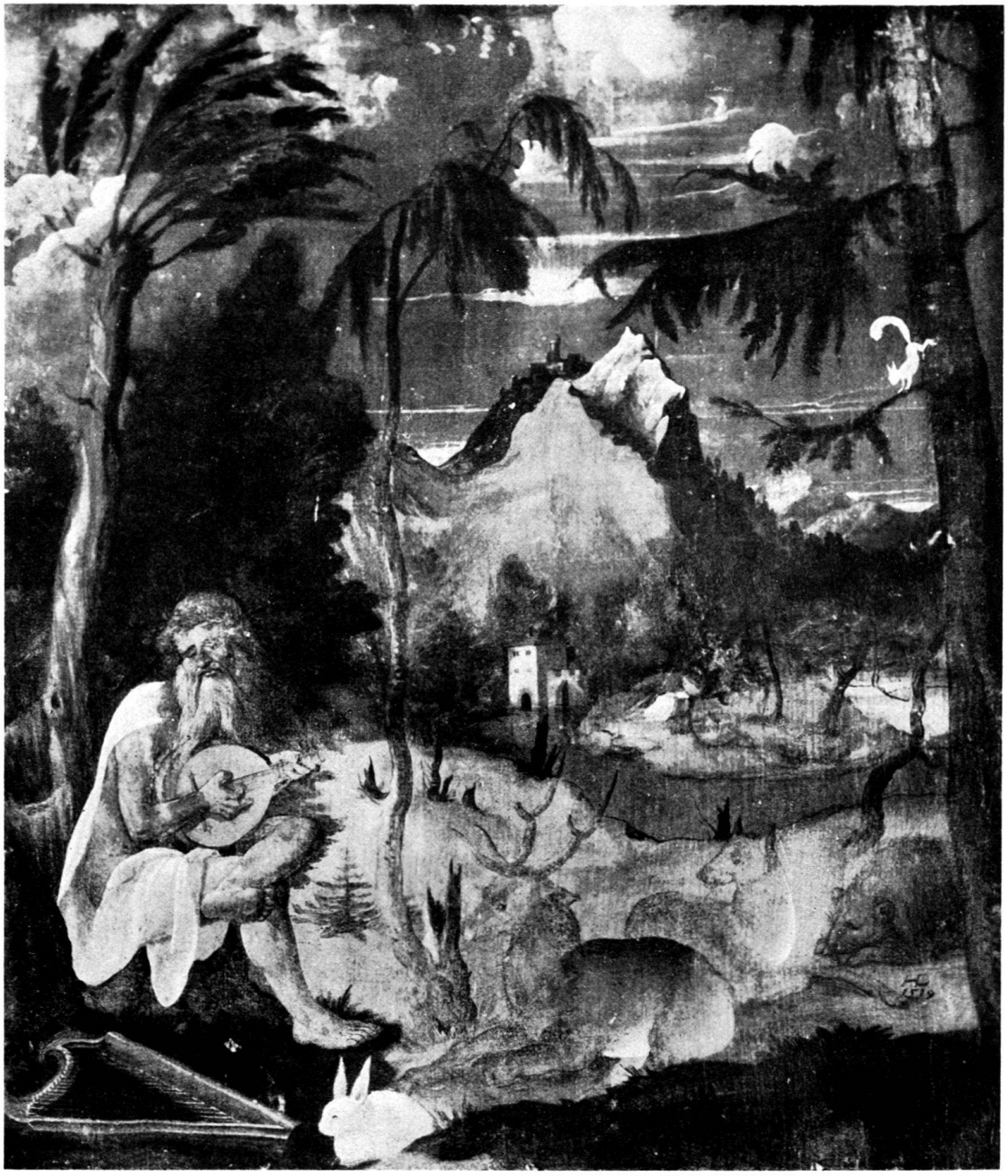
sich hält (Geburt Christi in Basel von 1510). Die von Ganz (ohne nähere Begründung) schon öfters aufgestellte Behauptung eines Schulverhältnisses Baldung-Leu wird angesichts der in diesen Jahren sich häufenden Anleihen Leus bei Baldung fast zur Gewißheit. Er könnte in untergeordneter Stellung bei dessen Freiburger, zahlreiche Gehilfenhände erfordernden Arbeiten mitgewirkt haben. An den auffallenden Landschaftsgründen der Taufe Christi und des Johannes auf Patmos vom Schnewlin-Altar war er vielleicht mitbeteiligt. Von Baldung übernimmt Leu den Zeichenstil, die Anordnung der Gewänder in vergleichsweise wenigen knittrigen Falten und die Form des Scheibenrisses: auf den Seiten Säulen oder Astwerk durch Girlanden verbunden, mit erzählenden Oberbildchen. Er kennt dessen gesamte Produktion dieser Jahre so genau, daß dies nicht anders als mit persönlicher Bekanntschaft zu erklären ist. Er kopiert nach Gemälden (hl. Thomas Abb. 5), verwendet Baldungsche Holzschnitte und Zeichnungen (so ist die hl. Familie Abb. 13 nicht denkbar ohne die Kenntnis von Holzschnitten wie Baldung Passavant 66) und zeigt sich mit dem Formenschatz des Straßburgers vertraut. Es ist bezeichnend und verständlich, daß eine frühere Zeit einzelne Arbeiten des Zürchers seinem Meister zuschreiben konnte (Abb. 6). — Vielleicht rief ihn der Tod des Vaters um 1515 nach Hause zurück. Er übernimmt dessen Werkstatt, heiratet, vollendet ein größeres Werk (den Otten-Altar), das ihm Ansehen und Arbeit bringt. Der Einfluß seiner schwäbischen Kollegen in Zürich macht sich wieder bemerkbar (Kreuztragung Abb. 11). Er nimmt am Auszug nach Marignano teil, lernt italienische Kunst kennen; doch macht sie ihm keinen dauernden Eindruck. Die folgenden Jahre 1516 und 1517 zeigen ihn auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit: er arbeitet als Altarmaler, für die Glasmaler, für den Holzschnitt. Seine Zeichnungen haben jetzt einen persönlicheren Charakter; sie sind von einer etwas leeren und dünnen Anmut; die Figuren sind eklektisch; die stark herangezogenen Landschaften wirken viel frischer und erfreulicher. 1519 zieht er wiederum ins benachbarte Süddeutschland, trifft vielleicht nochmals mit Baldung zusammen, von dessen entwickelterem, mehr malerischem Stil er sich in der Folge beeinflußt zeigt. Vielleicht war das verschollene Vorbild des vom Tod verfolgten Mädchens (Abb. 29) ein Geschenk Baldungs an Leu. Eine nähere Abhängigkeit von Holbein hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Von einer «Verbannung» ist nicht die Rede; die Abwesenheit von Zürich braucht nicht allzu lange gedauert haben. Mit der zunehmenden Machtstellung des bilderfeindlichen Zwingli wird die Produktion stockend; doch ist es wohl möglich, daß aus diesem letzten Jahrzehnt besonders vieles verloren ging. Seine prekäre Lage macht ihn zum Unzufriedenen. Er (der bisher nach seiner eigenen Aussage nie mit ihnen zu tun hatte) kommt jetzt öfters vor die Gerichte. Es scheint, daß er vorübergehend sogar außerhalb von Zürich Arbeit suchen mußte. 1531 stirbt er, noch früh genug, um das neue Regiment nicht mit der vollen Schwere empfinden zu müssen.

Ein «genialer» Künstler ging mit ihm nicht verloren, aber der einzige, der sich neben seinen viel begabteren Zeitgenossen Urs Graf und Niklaus Manuel

einen Namen durch die Jahrhunderte zu wahren wußte. Leu ist der einzige namhafte Zürcher Meister der Spätgotik geblieben. Von den «drei Schweizern» ist er der bescheidenste. Er hat nicht die ernste und edle Gesinnung eines Manuel, ist nicht so saftig und packend wie Urs Graf. Sein Vortrag hat auch nicht deren frechen Witz und sprühende Lebendigkeit. Er wirkt neben ihnen als ein verträumter Romantiker, ein liebenswerter Poet. Ohne die Berührung mit den führenden Meistern des neuen Stils wäre er wohl nicht aus der provinziellen Enge seiner Genossen herausgekommen. Er ist keine selbstsichere Landsknechtnatur. Ein feines Gefühl für den Reiz der Schweizer Landschaft mit ihren Hügeln, Bergen, Seen, Burgen, für die Weite und Stimmung des Raumes zeichnet ihn aus. Als Landschafter hat er neben einem Blick für das Stille und Intime oft einen Zug zur Größe, der ihn in die vordere Linie unter den Landschaftsmalern seiner Zeit stellt.

Anmerkung. Zu den Landschaftszeichnungen Abbildung 3 und 24 möchte ich folgendes nachtragen: Eine schwer lesbare Inschrift auf der Rückseite des Blattes im Kunsthaus (Abb. 3) von der Hand Leus ließ sich mit Hilfe Dr. Parkers wie folgt entziffern: «mach ann Sebasty nach dem vf dem bayn huus in aim soly (?) land schaft», was ungefähr diesen Sinn ergibt: «Mache nachher einen Sebastian in einer solchen Landschaft.»

Zur Zeichnung Abbildung 1 möchte ich noch bemerken: Es ist klar, daß gerade dieses stark nürnbergisch-dürerische Blatt durch seine stilistische Isolierung nicht mit der gleichen Sicherheit Leu zugewiesen werden kann. In diesem Zusammenhang wird eine Mitteilung von Dr. E. v. Meyenburg wichtig, es gäbe in der Umgebung Nürnbergs ein Glasgemälde mit derselben (?) Darstellung und den großen Zeichen H L aus dem Jahre 1506. Trotz aller Bemühung konnte ich bisher darüber nichts Genaueres erfahren.



ORPHEUS MIT DEN TIEREN. Basel.

HL. FAMILIE. Berlin (Privatbesitz).