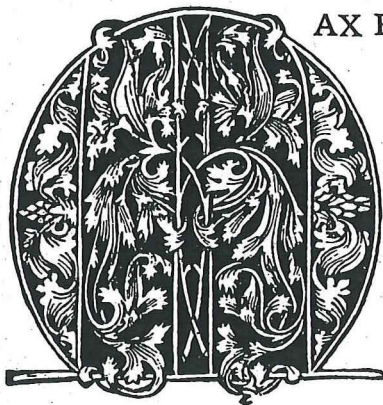


DQV

keiten (Abb. 7). Das von vorn gesehene Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren stellt die sehr gut modellierten Züge einer wohlgenährten Persönlichkeit mit hoher Stirn und langen Locken, ruhig und fest auf den Beschauer gerichtetem Blick und ordengeschmückter Brust dar. Sein Name soll Musowsky lauten.

Von den Heuberger werden in Wien mehrere erwähnt. Leopold war ein bedeutender Porträtist. Seine gepreßten oder geprägten Schau- und Denkmünzen erfreuten sich großer Beliebtheit und waren auf der Erzherzog Karl-Ausstellung 1909 in Wien und auf der Breslauer Jahrhundert-Ausstellung 1913 in stattlicher Zahl zu sehen. Sie tragen zumeist nur den Familiennamen und bloß ausnahmsweise das vorgesetzte L. So an dem Goldrelief des Olmützer Erzbischofs Erzherzog Rudolf im Brüner Erzherzog Rainer-Museum. Im Jahre 1786 geboren, war Leopold Heuberger Münzgraveurscholar in Wien, hat auch Schraubenmünzen für gestochene Bildnisse und mit Franz Detler Gußplaketten für die Weicheisengießereien in Traisen und in Gleiwitz mit teilweise vortrefflichen Bildnissen geschaffen. Er starb 1839. Es wird Gelegenheit sein, darauf demnächst zurückzukommen. Das Petersburger Wachsrelief diente vermutlich als Gußmodell.

EINE FOLGE VON NÜRNBERGER PLAKETTEN MIT PASSIONSDARSTELLUNGEN AUS DEM DÜRER-KREISE* §• VON DR. EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPEAU §•



AX Bernhart hat im zweiten Heft des „Archivs für Medaillen- und Plakettenkunde“ (1914, Seite 82 ff.) eine Reihe von Medaillengüssen und Plaketten in Blei bekanntgemacht, welche alle auf der Rückseite dieselbe Hausmarke eingeschnitten tragen. Die Medaillen stammen aus der Zeit von 1518 bis 1532 und sind fast durchgehends in Augsburg entstanden, sodaß wir die Gießwerkstätte mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit gleichfalls in dieser Stadt anzunehmen haben, und zwar war es, wie Bernhart wahrscheinlich macht, vielleicht die des Rot-

schmiedes Urban Labenwolf, der von 1512 bis 1548 daselbst ansässig war. An Plaketten** (Bleigüssen) mit diesem Hauszeichen führt Bernhart vier an, die dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gehören. Es sind dies Christus am Ölberg (Vöge 709), Christus vor Pilatus (Vöge 710), Christus vor Kaiphas (Vöge 711) und endlich Christus am Kreuz (Vöge 712). Das Germanische

* Dieser Aufsatz ist in „Kunst und Kunsthandwerk“, 1914, Seite 534, Anmerkung ** als im „Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde“ erscheinend zitiert.

** Vgl. die Abbildungen bei Vöge (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den königlichen Museen zu Berlin, 2. Aufl.) und Bernhart.

Kunst und Kunsthandwerk, Jhr. XVIII, 1915, S. 503-513

Museum zu Nürnberg besitzt gleichfalls drei Bleiplaketten aus dieser Serie und zwei außer den bereits in Berlin vorhandenen Christus am Ölberg und Christus vor Kaiphas noch die Gefangennahme Christi (Katalog der Originalskulpturen 1890, Nr. 618—620), sodaß mit letzterer im ganzen fünf Szenen vorliegen.

Bevor ich auf die Frage nach dem Meister dieser Plaketten eingehe, welchen Bernhart mit Hans Daucher identifiziert, möchte ich die Folge durch weitere Darstellungen erweitern und die Verwendung derselben an Kunstwerken des XVI. Jahrhunderts nachweisen.

Die früheste datierbare Verwendung von zweien der Plaketten zeigt ein Silbereinband der Königsberger Universitätsbibliothek* mit ornamental geätzten Silberplatten, auf denen in der Mitte gegossene Plaketten aufgelötet sind; auf der Vorderseite ist es die Kreuzigung (Vöge 712), auf der Rückseite die Ölbergsszene (Vöge 709). Dicht unter den beiden Plaketten ist das Nürnberger Beschauzeichen und das Meisterzeichen (Rosenberg 3103) des dortigen Goldschmiedes Christoph Ritter (Ritterlein) eingeschlagen, der 1547 Meister wurde, womit der terminus a quo für die Entstehung des Buches gegeben ist. Die Plaketten selbst sind aber vor dieser Zeit entstanden, was übrigens auch ihr Stil deutlich bezeugt. Es ist ausgeschlossen, daß Christoph Ritter, obwohl er ein tüchtiger Goldschmied war, die Plaketten selbst modelliert hat. Sie sind beiläufig 15 bis 20 Jahre vor 1547 entstanden, in welchem Jahre Ritter Meister ward, und außerdem pflegten selbst die größten Meister der deutschen Goldschmiedekunst unbedenklich Plaketten anderer Kunstgenossen zu verwenden.

Außer der Nürnberger Goldschmiedewerkstätte des Christoph Ritter kann ich noch eine zweite Werkstätte anführen, in welcher unsere Plakettenserie vorhanden und in Gebrauch war. Es ist die des Joachimsthaler Zinn- und Glockengießers Hans Wildt.** Drei Werke geben davon Kenntnis.

Da ist zunächst die große prächtige Zinnkanne*** der Fleischhauerinnung der Stadt Preßnitz in Böhmen, die aus der Sammlung E. Felix, Leipzig in den Besitz von Herrn Dr. Albert Figdor in Wien übergegangen ist. Der 47 Zentimeter hohe stattliche Deckelhumpen ist nach unten stark ausladend und ruht auf drei profilierten Kugelfüßen. Er ist reich mit reliefierten Feldern (Plakettenabdrücken) versehen. Der obere breite Fries zeigt den 1527 datierten Triumphzug des kleinen Bacchus nach Flötner, den ich bereits früher besprochen und abgebildet habe.† Darunter ein Streifen mit der eingravierten Inschrift: „Diese Kanne voröhret Chrisanes Ebert einem öhrbaren Handwerk der Fleischhacker in Stat Bresnitz zu einem guten gedegtnis.“ Es folgen sodann an-

* Abg. Schwenke und Lange, Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preußen, 1894, Tafel XII.

** E. W. Braun. Ein Werk des Joachimsthaler Zinngießers H. Wildt im Österreichischen Museum, „Kunst und Kunsthandwerk“ 1914, S. 533 ff.

*** Abg. von Walcher in „Kunst und Kunsthandwerk“, VII, 1904, S. 66, und Demiani, Sächsisches Edeltzinn, in „Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde“ XXV, 1904, S. 306. Album de l'Exposition retrospective de 1904 in St. Petersburg, 1907, Petersburg, p. 247, fig. 122. Bei unseren Abb. 1 und 2, zu denen Herr Dr. A. Figdor gütigst die Photos überließ, mußte der obere Teil der Kanne abgedeckt werden, so daß nur die Passionsdarstellungen erscheinen.

† E. W. Braun, Neues über Peter Flötner, „Repertorium für Kunstwissenschaft“, N. F. I, 1913, S. 136 ff.

schließend zwei schmale Ornamentstreifen mit Grottesken, Maskarons, Medaillons, liegenden Figuren und Vögeln im Laubwerk sowie ein Fries mit Jagdszenen. Den unteren Abschluß des Reliefdekors bildet ein breiter Fries mit einzelnen, oben oval abgeschlossenen Passionsdarstellungen, in denen wir Reproduktionen unserer Plakettenserie erkennen, und zwar sind es in Wiederholung die Gefangennahme (wie in Nürnberg), Christus am Ölberg (Berlin und Nürnberg), Christus vor Pilatus (Berlin) und Christus vor Kaiphas (Berlin und Nürnberg). Neu erscheinen auf der Preßnitzer Kanne die Dornenkrönung (Abb. 1) und Kreuztragung und Gefangennahme Christi (Abb. 2), während die in Berlin vertretene Kreuzigung fehlt. Die Preßnitzer Kanne trägt nun nicht,

wie Walcher a. a. O. meinte, das Zeichen von Annaberg, sondern, wie Demiani nachgewiesen hat, dasjenige von St. Joachimsthal. Das Meisterzeichen besteht aus einer Glocke mit den Buchstaben HW und der Zahl 83. Es ist bekannt, daß die böhmischen, schlesischen und mährischen Zinngießer auch zugleich öfters Glockengießer waren. Im vorliegenden Falle wird dies außerdem durch die Glocke im Meisterzeichen bestätigt. Demiani konnte den Meister noch nicht bestimmen. Unter-



Abb. 1. Nürnberger Passionsplaketten auf einer Preßnitzer Zinnkanne in der Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien (unterer Teil)

dessen aber ist in der von der tschechischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Kunsttopographie Böhmens (deutsche Ausgabe, Band XL) auch der politische Bezirk St. Joachimsthal* erschienen, in welchem (Seite 26) eine 1594 datierte Glocke der Kirche zu Gottesgab beschrieben und abgebildet ist, welche laut Inschrift Hans Wildt in St. Joachimsthal gegossen hat, sodaß damit der Name des Meisters H. W. festgestellt erscheint. Genau dasselbe Stadt- und Meisterzeichen finden wir endlich auf dem zinnernen Kranz des Taufbeckens in der Joachimsthaler Dekanalkirche** (Abb. 3), auf dem zwischen zwei reliefierten Ornamentstreifen die Plakettenserie wiederum sich vorfindet, und zwar erscheinen hier alle sieben Darstellungen aus der Passion in fünfmaliger Wiederholung. Meister Hans Wildt hat diesmal seine Plaketten recht sorgfältig abgegossen und sie außerdem durch zierliche Arkaden-

* Von Dr. Richard Schmidt, Prag. Verlag der Akademie, 1913.

** Abg. Schmidt, a. a. O. S. 57, danach unsere Abbildung 3.

bogen voneinander getrennt. Ein drittesmal können wir die Verwendung der Plaketten auf einer Zinnkanne des Salzburger Museums* nachweisen (Abb. 4), die allerdings kein Stadt- und Meisterzeichen trägt, aber sicher in Wildts Werkstätte entstanden ist, weil wir neben den Passionsreliefs dieselben Jagdfriese finden wie auf der Preßnitzer Kanne. Nach den Plaketten erscheinen Christi Gefangennahme, Christus vor Kaiphas, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und die Kreuzigung. Es wiederholen sich die Krönung, die Kreuztragung und ein Teil der Kreuzigung, wobei die Figur des Gekreuzigten weggeschliffen und durch ein Wappen mit schrägem Bindenschild ersetzt wurde. Die Arkaden fehlen, auch einen Teil der Architektur, wie sie die Plaketten zeigen, hat der Zinngießer weggelassen.

Versuchen wir nun der Frage nach dem Meister der Passionsplaketten näherzutreten. Die stilistische Untersuchung ist recht schwierig und verlangt sorgfältige Prüfung, da sowohl die erhaltenen Plaketten als die Abgüsse auf den Zinngeräten nicht sehr scharf sind. Die besten Anhaltspunkte gewähren noch die beiden scharfen Silbergüsse des Königsberger Einbandes, die wir zunächst heranziehen müssen, um Bernharts Hypothese zu prüfen, die dahin geht, daß wir den Augsburger Hans Daucher als den Meister der Plaketten zu betrachten haben. Das Format allein, mit dem rundbogigen Abschluß, ist nicht für Daucher allein maßgebend, wie wir später sehen werden, und wenn man den Engel mit Kelch und Kreuz auf dem Königsberger Silberrelief, das, wie bereits bemerkt, die einzige bis jetzt bekannte scharfe Abformung bildet, mit dem von Bernhart herangezogenen Putto zu Füßen der Madonna auf dem Lissaboner (jetzt im Sigmaringer Museum befindlichen) Steinrelief vergleicht, so ergeben sich doch bedeutende stilistische Divergenzen.

Die derben, drallen, lustigen, pausbäckigen und kurzbeinigen Putten Dauchers unterscheiden sich sehr deutlich von dem herben Engel auf der Ölbergscene. Vöge hat auf die (wenn auch indirekten) Beziehungen letzterer zu Woensams Holzschnitt aus dessen Passion vor 1530 hingewiesen. Lange** hat auch, mit Recht, die Ähnlichkeit der Komposition mit Dürers Blatt in der Kupferstichpassion betont. Nicht nur die stark und leidenschaftlich bewegte Stellung des Herrn mit den weit ausgebreiteten Armen ist verwandt, ebenso leicht erkennbar ist die Ähnlichkeit der Hintergrundscene auf der Plakette mit der auf dem Blatte aus der großen Passion (B. 6). Die beiden vordersten Figuren unter dem Gartentor zeigen mehr als zufällige Übereinstimmungen.

Sicherlich beeinflußt von Dürers Holzschnitt in der kleinen Passion (B. 29) erscheint der sitzende Kaiphas, ebenso wie dies bei Petrus auf der Gefangennahme der Fall ist (vergleiche große Passion B. 7). Ferner vergleiche man die Geißelungsplakette mit dem Holzschnitt (B. 34) der kleinen Passion, wobei besonders der häßliche, spöttisch dem Herrn die Zunge zeigende Scherge und

* Abg. Walcher, „Kunst und Kunsthandwerk“, XIII, 1910, S. 647. Unsere Abbildung 4 nach einer vom Salzburger Museum freundlichst gelieferten Photographie.

** A. a. O. S. 38.

der Hohepriester links mit dem Stab zu beachten sind. Es steht somit fest, daß der Meister der Passionsplaketten seinen Dürer gekannt hat und daß er besonders dessen graphischen Werken mancherlei Anregungen zu verdanken hat. Andererseits aber sind seine Kompositionen doch so eindringlich in Form und Linie, daß sie auch ein persönliches Empfinden und Können verraten. Jedenfalls dürfen wir zunächst an einen Nürnberger Künstler denken. Natürlich konnte auch ein Augsburger den Blättern Dürers, die damals in aller Hand waren, mancherlei Anregungen entnommen haben, aber ich finde in den Plaketten wenig, was mich an Augsburger Art erinnert. Die Tatsache allein, daß die Berliner Bleiplaketten die Hausmarke eines Augsburger Gießers tragen,

genügt noch nicht, um die Originalmodelle auch für Augsburger Arbeiten zu erklären. Die „Patronen“ können in die Hand des Gießers gekommen sein, aus denen er neue Abgüsse machte. Doch nicht einmal das braucht der Fall gewesen zu sein, denn ebensogut können die Berliner Bleiplaketten mit der Hausmarke Kopien der Nürnberger Originalabgüsse sein, die dem Augsburger besonders gut gefallen haben und von deren Vertrieb er sich Vorteile versprach. Nun gibt es ein



Abb. 2. Nürnberger Passionsplaketten auf einer Preßnitzer Zinnkanne in der Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien (unterer Teil)

Werk, das mir stilistisch die meiste Verwandtschaft zu der Passionsserie zu zeigen scheint; es ist dies der silberne Altar in der Jagellonenkapelle des Krakauer Domes (Abb. 5, Photogr. von Krieger in Krakau), der laut Inschrift 1538 zu Nürnberg gearbeitet wurde. Wir verdanken genaue Nachrichten über denselben dem Johann Neudörfer, der darüber folgendes berichtet (ed. Lochner, Wien, 1875, Seite 125). Melchior Bayr, der Nürnberger Goldschmied, „machtet dem König in Polen eine ganz silberne Altartafel, die wog viel Mark. Zu solcher Tafel machet Peter Flötner die Patron und Figuren in Holz, aber Pancraz Labenwolf goß dieselben hölzernen Patronen von Messing, über diese messingene Tafeln wurden die silbernen Platten eingesenkt und getrieben“. Diese Mitteilung ist übrigens auch von größter Wichtigkeit für unsere Kenntnis von der Entstehung der deutschen Renaissanceplaketten, für die man also „Patronen“ in Holz oder Stein (von Flötner sind zum Beispiel einige Steinmodelle seiner Plaketten erhalten) schnitt; von diesen stellte man dann

Abgüsse in Bronze oder Blei her, welche wiederum als Unterlagen für die Treibarbeiten der Goldschmiede dienten.

Konrad Lange hat in seinem Flötner-Werke (Seite 86 f.) mit Recht festgestellt, daß die zwölf Silberreliefs an dem Krakauer Altar (es sind zehn Darstellungen aus dem Marienleben und die beiden polnischen Heiligen Stanislaus und Adalbert) stilistisch bedeutend von Flötners Plaketten abweichen, während die ornamentalen Umrahmungsstreifen wiederum dessen Art aufweisen.

In Wilhelm Bodes „Geschichte der deutschen Plastik“ (1887 erschienen) wird nun (Seite 189) betont, daß die Silberreliefs, da sie „sich meist mehr oder weniger stark an Vorbilder von A. Dürer halten, weniger das originelle Gepräge seiner (Flötners) übrigen Arbeiten tragen“. Heute wissen wir, woher diese Anklänge an Dürer stammen. Professor von Sokolowski, der leider jetzt verstorbene liebenswürdige und kenntnisreiche Direktor des Krakauer Czartoryski-Museums, fand nämlich daselbst einen Rechnungsvermerk aus dem Jahre 1535, der hier folge: „Item dedi pro tele ulnis 21 super qua delineamentum alies visirungk tabulae Nurembergae argenteae fabricandae depictum est mar. — gr. 21, den — Item dedi Johanni Dyrer Pictori Regii pro labore et pictura dicti delineamenti mar. 12. gr. 24, den —.“

Also die klare und sichere Nachricht, daß Hans Dürer die Visierung zu den Reliefs gezeichnet hat, außerdem geht aber nach Beth wohl daraus hervor, daß Hans Dürer auch die Malereien* der Außenseiten des Klappaltars, welche Szenen aus der Passion enthalten, ausgeführt hat.

Die durch Neudörfer bezeugte Mitarbeiterschaft Flötners an dem Altar auf die ornamentale Umrahmung allein zu beschränken, wie dies Lange und Beth möchten, ist, wie ich glaube, zu weit gegangen, denn es scheint mir absolut kein Grund vorhanden zu sein, den Worten Neudörfers zu mißtrauen. Gerade aus der Fassung seiner Nachricht geht deutlich hervor, daß Flötner die „Patronen“ zu den Reliefs geschnitten hat, eine Arbeit, die Labenwolf nicht ausführen konnte und zu der auch der Goldschmied Bayr nicht imstande war. Und da in diesem Falle die Visierung Hans Dürers vorlag, hat er eben nach letzterer die Holzmodelle geschnitten. Für einen Kunsthandwerker der Renaissance, selbst wenn er so groß war wie Flötner, lag absolut nichts Entwürdigendes darin, eine Komposition eines andern, die „Visierung“ eines Malers, in das Relief zu übertragen, eine Arbeit, zu der viel künstlerischer Takt erforderlich war und die er auch meisterhaft durchgeführt hat.

Die Reliefs stehen übrigens in viel engerem und direkterem Zusammenhange mit graphischen Arbeiten Albrecht Dürers als die Passionsgemälde der Außenseite, die sich wohl, wie Beth mit Recht bemerkt, an analoge Kompositionen Albrecht Dürers anlehnen, aber in „keinem einzigen Fall ist die Übereinstimmung eine wörtliche zu nennen“.

* Ignaz Beth hat sie im „Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen“ 1910, S. 79 ff., besprochen und abgebildet.

Das Mittelfeld des Krakauer Silberaltars zeigt vier Darstellungen übereinander; von unten nach oben sind es die Anbetung der Hirten, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Darstellung im Tempel und oben in der Lunette der Tod Mariä. Der linke und rechte Flügel tragen gleichfalls vier Reliefs, links finden wir die Beschneidung Christi, die Begegnung von Joachim und



Abb. 3. Nürnberger Passionsplaketten auf dem Taufbecken der Joachimsthaler Dekanalkirche

Anna unter der goldenen Pforte, die heilige Familie und zuoberst den heiligen Stanislaus, rechts die Verkündigung, die Heimsuchung und Mariä erster Tempelgang sowie oben den heiligen Adalbert.

Vergleichen wir nun die Reliefs mit Holzschnitten Dürers. Die sitzende Madonna mit dem Kinde auf der Anbetung der Könige ist ebenso wie die Figur des knienden Königs stark von dem Blatt Albrecht Dürers aus dem Marienleben (B. 87) beeinflusst. Noch stärker ist die Anlehnung bei dem Relief mit der Darstellung im Tempel, das aus dem entsprechenden

Blatt (B. 88) im Marienleben die kniende Madonna, den stehenden Josef und den Hohenpriester mit dem Kinde, endlich den die Säule links im Vordergrund umklammernden Zuschauer entnahm. Für die Verkündigung und Heimsuchung haben die Schnitte B. 83 und B. 84, gleichfalls aus dem „Marienleben“, als Vorbilder gedient. Auch für die Beschneidung Christi sowie die heilige Familie lassen sich wenigstens in einzelnen Details Analogien zu graphischen Arbeiten Albrecht Dürers feststellen. In derselben Weise wollen wir die Passionsplaketten den Reliefs am



Abb. 4. Joachimsthaler Zinnkanne (Museum in Salzburg) mit Nürnberger Passionsplaketten

Silberaltar gegenüberstellen; auch da lassen sich unleugbar zahlreiche Analogien erkennen, zunächst in der Gliederung und den Details der Architektur. Das Tonnengewölbe, das Bernhart als Beweis für Dauchers Autorschaft auf der Plakette mit der Handwaschung des Pilatus angeführt hat, finden wir am Silberaltar als Bekrönung der Darstellung im Tempel. Noch deutlicher tritt die Verwandtschaft zutage, wenn man einzelne Figuren in Stellung, Haltung und Gewandbehandlung durchnimmt. Die von rückwärts gesehenen Gestalten am Krakauer Altar, nämlich die des Mohrenkönigs auf der „Anbetung“, des Zuschauers mit der Kapuze links bei der „Darstellung im Tempel“, die des, letzterem nahezu identische, nach links Schreitenden auf dem „Tempelgang Mariä“, endlich der heiligen Anna bei der „Begegnung“ stelle man zusammen mit Maria und Johannes auf der Kreuzigungsplakette und den Schergen auf den beiden Plaketten mit „Christus vor Kaiphas“ und „Christus vor Pilatus“, und die stilistische Übereinstimmung ist so deutlich, daß ein Zusammenhang zwischen den beiden Reliefserien unbedingt angenommen werden muß.

Dehnen wir die Untersuchung auf die Außenseiten des Silberaltars aus, die Hans Dürer gemalt hat, so wird unsere Ansicht nur noch bestärkt. Hierfür zwei Beispiele: Gleich der Hohepriester rechts unten (abgebildet Beth, Abb. 3, Seite 83), der genau in derselben Haltung von vorne gesehen auf dem Thron sitzt und das Kleid auf der Brust zerreißt, wie auf der Plakette, ist sehr wichtig. Auf der Dornenkrönung des Krakauer Altars (abgebildet Beth, Abb. 6, Seite 87)

Silberaltar gegenüberstellen; auch da lassen sich unleugbar zahlreiche Analogien erkennen, zunächst in der Gliederung und den Details der Architektur. Das Tonnengewölbe, das Bernhart als Beweis für Dauchers Autorschaft auf der Plakette mit der Handwaschung des Pilatus angeführt hat, finden wir am Silberaltar als Bekrönung der Darstellung im Tempel. Noch deutlicher tritt die Verwandtschaft zutage, wenn man einzelne Figuren in Stellung, Haltung und Gewandbehandlung durchnimmt. Die von rückwärts gesehenen Gestalten am Krakauer Altar, nämlich die des Mohrenkönigs auf der „Anbetung“, des Zuschauers mit der Kapuze links bei der „Darstellung im Tempel“, die des, letzterem nahezu identische, nach links Schreitenden auf dem „Tempelgang Mariä“, endlich

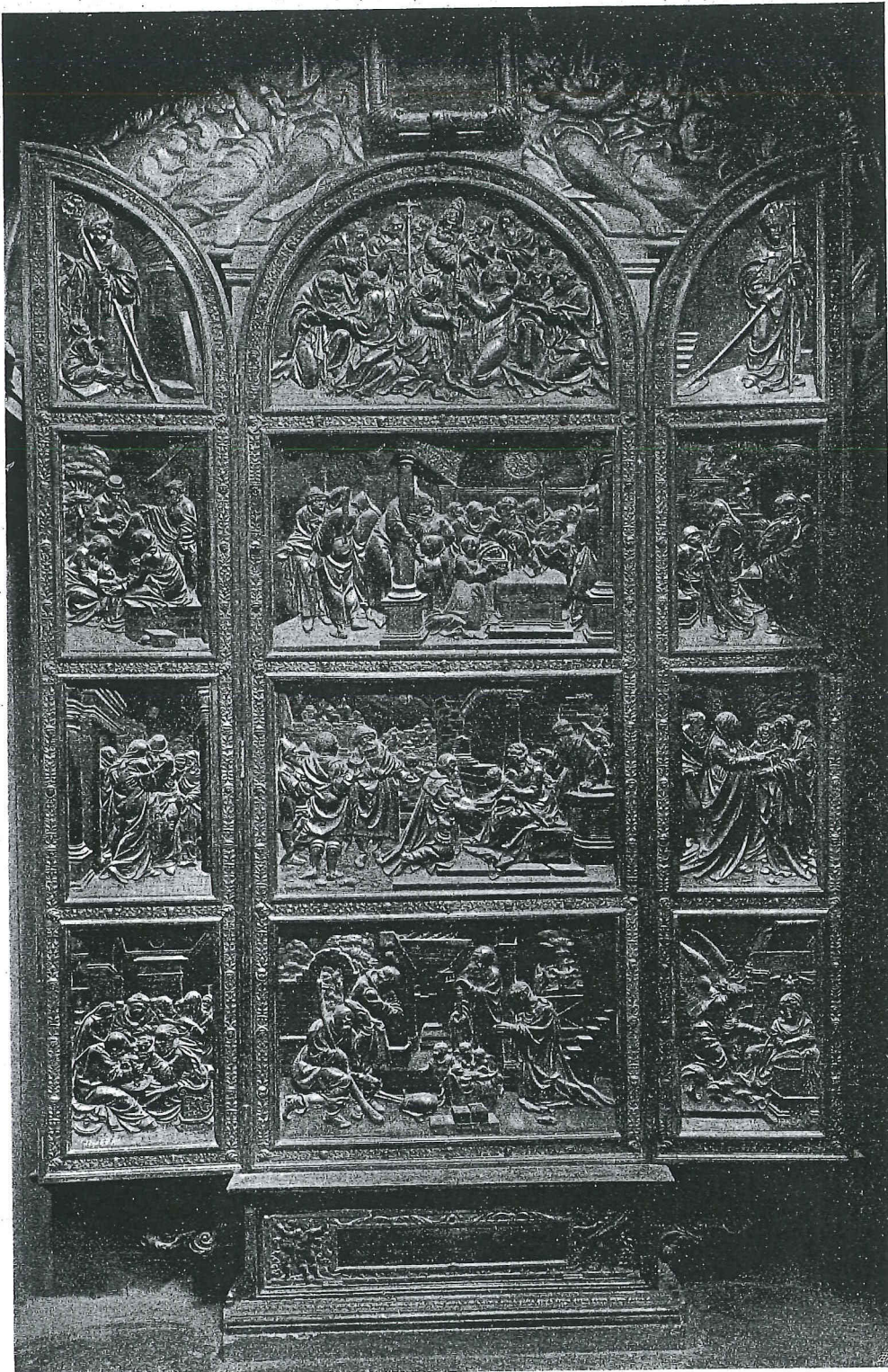


Abb. 5. Silberaltar in der Jagellonenkapelle des Krakauer Domes mit Reliefs nach Hans Dürer

ist die Stellung des Schergen rechts, der dem Heiland das Zepter überreicht, genau dieselbe wie auf der Plakette (rechtes Standbein, linkes Spielbein).

Der Zusammenhang zwischen dem Krakauer Silberaltar, sowohl was die Reliefs als die gemalten Teile betrifft, mit Albrecht Dürers Kunst wird aber noch fester, wenn man den Kreis enger zieht, und von den graphischen Blättern, die ja schließlich weitverbreitet waren, sich auf diejenigen Werke des Meisters zurückzieht, die nur den intimsten Freunden und Mitarbeitern bekannt waren, welche in seiner Werkstatt als Vertraute ein- und ausgingen; ich meine die Handzeichnungen. Und da ist in erster Linie bedeutsam die „grüne Passion“ der Wiener Albertina. Es ist sicher kein Zufall, daß wir die beiden von rückwärts gesehenen Figuren auf der Kreuzigungsplakette (Vöge 712), Johannes nämlich, der die Maria stützend um die Hüfte faßt, übrigens eine ganz eigenartige und charakteristische Gruppe, auf dem entsprechenden Blatt der „grünen Passion“ wiederfinden.

Bei der Komposition der Plakette mit der Gefangennahme Christi hat ihrem Meister das Blatt mit derselben Darstellung aus der „grünen Passion“ vorgelegen oder er hat sich früher einige Stellungsskizzen nach demselben einmal notiert, die er jetzt benutzte. Das läßt sich an den Figuren Christi und des Judas beim Judaskusse, und an der Stellung des temperamentvollen Petrus beobachten; sogar die aus dem wilden Gedränge herausragenden Silhouetten der Fackel und des geschwungenen Strickes, der zur Fesselung des Herrn dienen soll, kehren wieder.

Ebenso deutlich wahrnehmbar ist die Beeinflussung der gemalten Passionsszenen auf dem Krakauer Altar durch die „grüne Passion“. Der dicke Kerl mit der Kapuze, der Christus dem Pilatus vorführt und den wir auf dem Bilde mit Christus vor Hannas wiederfinden, ist zweifellos der „grünen Passion“ (Schönbrunner-Meder, 95 und 98) entnommen. Beth, der übrigens den Dicken als einen „immer wiederkehrenden Lieblingstypus des Malers“ bezeichnet, weist auch auf den Stich Dürers (B. 7) aus der „kleinen Passion“ hin, wo sein charakteristischer Kopf gleichfalls vorkommt.

Ferner lassen sich mehr oder minder verwandte Details bei der „Kreuztragung“ beobachten. Übrigens kommt selbst der Baldachin mit den Quasten, der auf dem Bilde Hans Dürers über Herodes hängt, genau so in der „grünen Passion“ (Christus vor Kaiphas, Schönbrunner-Meder, 151) vor, und schließlich sei noch die Übereinstimmung der Architekturelemente erwähnt, und zwar sowohl auf der „grünen Passion“ wie bei den Silberreliefs und den Passionsbildern Hans Dürers, nämlich das gerade Gebälk mit darüberliegenden Tonnen- und Spitzbogengewölben, die Säulen mit flachgedrückten Voluten und Akanthuslaub, die rundbogig abgeschlossenen Wandnischen und endlich die rundbogigen Fensteröffnungen.

Es ist zu resümieren. Die Plaketten der Passionsszenen, von denen uns Bleigüsse sowie Kopien in Silber und Zinn vorliegen, weisen unleugbaren stilischen Zusammenhang mit den Reliefs des Krakauer Silberaltars auf, die nach der Zeichnung (Visierung) Hans Dürers in gemeinsamer Arbeit vom Holzschnitzer, Rotschmied und Goldschmied ausgeführt wurden. Es ist somit die Annahme berechtigt, daß auch die „Visierung“ zu den Passions-

plaketten von Hans Dürer herrührte. Wer die „Patronen“, die den Bronze- oder Bleigüssen vorlagen, in Holz (oder Stein) geschnitten hat, ist natürlich nicht mit derselben Wahrscheinlichkeit zu sagen. Immerhin aber ist es nicht von der Hand zu weisen, daß Flötner auch diese geschnitten hat, um so mehr, als wir vom Beispiel des Krakauer Altars wissen, daß der Meister auch nach Entwürfen anderer Künstler Modelle herstellte und solche Beziehungen gerade zwischen Hans Dürer und Peter Flötner bestanden. Übrigens wird durch die Verwandtschaft der Passionsbilder auf der Außenseite des Krakauer Altars mit der „grünen Passion“ Albrecht Dürers auch die Theorie Ignaz Beths, der für diese Gemälde Hans Dürer als Meister annimmt, wesentlich unterstützt.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN §• VON HARTWIG FISCHEL-WIEN §•

DIE RUHMESSHALLE AUF DEM BURGSTALL. Unter den verschiedenen Preisausschreibungen, welche vom Gemeinderat der Stadt Wien ausgingen, beansprucht die letzte und größte erhöhtes Interesse. Der anmutige Bergrücken am Donauufer bei Nußdorf, welcher den Namen Burgstall trägt, ist durch Form und Lage sehr geeignet, ein Erinnerungsdenkmal von stattlicher Ausdehnung zu tragen. Der unbehindert freie Blick, welchen man von den Ufern der Donau auf ein Bauwerk genießen wird, welches den Rücken krönt, und der herrliche Blick ins Donautal, der von dem Denkmal aus sich öffnen wird, erfüllen die günstigsten Vorbedingungen für die Planung und die zukünftige Verwendung einer Ruhmeshalle.

Wenn man die gute photographische Aufnahme betrachtet, welche den Konkurrenten zur Einzeichnung ihres Entwurfes bereitgestellt wurde, so tritt die Notwendigkeit der Rücksichtnahme auf das breite Landschaftsbild als wesentliche Vorbedingung deutlich hervor. Zugleich erkennt man die maßgebende Bedeutung, welche der Leopoldsberg mit seinem gut proportionierten Kirchenbau für die Entwicklung der Silhouette besitzt.

Eine Aufgabe von so ausgesprochen künstlerischem Charakter muß auch in wahrhaft künstlerischem Sinne gelöst werden. Die Einfügung eines Denkmals in die von der Natur gegebene schöne Situation und der würdige Aufbau im Sinne einer kraftvollen, mutigen Generation, die Großes vollbracht hat, fordern die höchste Anspannung der Kräfte.

Allerdings haben sich zahlreiche Konkurrenten gemeldet; es liefen 36 Projekte ein, von denen fünf prämiert wurden. Man kann auch hervorheben, daß in mancher Hinsicht wertvolle Arbeiten zur Klärung der Frage beitrugen. Aber eine bedeutende Leistung, die überzeugend und begeisternd wirken könnte, ist nicht eingetroffen. Es haben sich offenbar auch noch jene Kräfte ferngehalten oder wurden durch die Zeitverhältnisse an der Arbeit verhindert, die Ausschlaggebendes bringen konnten, und so überwiegen diejenigen Projektanten, die unter dem Einfluß bereits vorhandener Lösungen älterer Künstler standen. Die Einflüsse der Graner Basilika, der Schönbrunner Gloriette und anderer älterer Denkmale sind deutlich fühlbar; auch die jüngeren deutschen Arbeiten von den Bismarck-Säulen bis zum Völkerschlachtdenkmal haben Nachwirkungen ausgeübt, die aber immerhin kraftvollem Zusammenschluß und modernem Formempfinden günstiger waren, als die Nachwirkungen alter Stilperioden.

Die konventionellen Lösungen überwiegen auch bei den Preisträgern; der Mut zu neuen, im Sinne der großen Zeit von großen Gefühlen getragenen Bildungen scheint noch zu fehlen. Das Beispiel Deutschlands, das für seine Erinnerungsdenkmäler einst ganz