

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

**Herausgeber:** Schweizerisches Landesmuseum

**Band:** 9 (1907)

**Heft:** 4

**Artikel:** Die Kreuzigung im Landesmuseum, wahrscheinlich ein Gemälde des Meisters DS

**Autor:** Koegler, Hans

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-158403>

### **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:** 05.04.2026

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

## Die Kreuzigung im Landesmuseum, wahrscheinlich ein Gemälde des Meisters D S.

von

*Hans Koegler.*

(Tafel XXIII und XXIV).

Das Bild, welches ich hier als Werk des Meisters D S <sup>1)</sup> zu begründen versuchen will, hängt jetzt in der Ratsstube aus Mellingen im Landesmuseum in Zürich; es trägt keine Künstlerbezeichnung und ist meines Wissens in der Literatur noch nirgends erwähnt worden. In das Landesmuseum kam das Gemälde aus dem Besitz der antiquarischen Gesellschaft in Zürich; in den Inventaren der Kunstammer, die ehemals zur Stadtbibliothek in Zürich gehörte, wird dasselbe aber nicht erwähnt (Vergl. S. Vögelin im Neujahrsblatt d. Stadtbibl. 1872 u. 1873); somit entbehrt das Bild leider jeglicher Ueberlieferung, woher es stamme, denn die Zugehörigkeit zu den Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft läßt keinen Schluß über die Provenienz zu, es wäre, wie mir Herr Professor Dr. J. R. Rahn freundlichst mitteilte, immerhin denkbar, daß es von auswärts erworben worden wäre. Im Katalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft, III. Teil, Zürich 1890, wird die mehrfach zersprungene und auch sonst hart mitgenommene Tafel folgendermaßen beschrieben: „Nr. 28. Mittelstück eines Altars, Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Umrahmung ist Original, doch fehlt über dem gepreßten Goldgrund das geschnitzte Füllwerk, das unter dem Kielbogen den oberen

---

<sup>1)</sup> Die bis jetzt noch kleine Literatur findet man bei C. Dodgson in seiner zusammenfassenden Studie über den Meister D S erwähnt, die im Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. 1907 mit mehreren wichtigen Abbildungen erschienen ist. Außerdem vergleiche des Verfassers Notizen über Werke des Meisters D S in Nr. 19 der Kunstchronik 1906/1907 und in dem Aufsatz über Urs Graf im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1907.

Die zum Vergleich mit dem Gemälde wichtigsten Holzschnitte des Meisters findet man an folgenden Orten abgebildet: Die Illustrationen des Büchleins *de fide concubinarum* bei Muther, Bücherillustration der Gotik und Renaissance. — Die Illustrationen der Etterlinchronik, nämlich Tellschuß und sogenannter Eidgenossenbund in Lippmanns großem Werk: Kupferstiche und Holzschnitte (VII. 37. 37 a); den Tellschuß auch bei J. Zemp, die Schweizerischen Bilderchroniken. — Bei Dodgson die einzelnen Blätter des H. Kirchenvaters Ambrosius, der zwei Sterbebetten, des Pilgers (rechts abgeschnitten), des Kanonbildes von 1510 Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes und der Messe Gregors. — Bei Lippmann endlich die vier Hauptblätter: Christus und Maria in Nischen (X. 41. 41a), die H. Anna selbdritt (VI. 32) und die große Kreuzigung aus der Sammlung Lanna (III. 36). Auf diese Abbildungen sei ausdrücklich hingewiesen.

Abschluß machte. Das sorgfältig durchgeführte Gemälde stellt vor einer weiten Landschaft den Gekreuzigten zwischen den zwei Schächern dar, dem Longinus die Wunde beibringt. Im Vordergrund links die in Ohnmacht sinkende Maria, St. Johannes und die klagenden Frauen, gegenüber raufen sich die Kriegsknechte um den Mantel. Höhe 1.38 m, Breite 0.93 m“ (Taf. XXIV).

Unsere Kenntnis des Meisters D S gründet allein auf einer beschränkten Zahl bezeichneter Holzschnitte, die aber so bedeutend und so persönlich sind, daß sich um diesen Kern ein Kreis anderer sicherer Arbeiten ziehen ließ; aber alle sind nur in Holz geschnittene Strichzeichnungen, keine einzige gesicherte Studie von der Hand des Meisters, kein Gemälde, und was schwer ins Gewicht fällt, gar keine Ueberlieferung über seine Person unterstützen die Beurteilung seiner Leistungen. Und doch mag sich die Frage aufdrängen, wenn man sein Hauptblatt, die in Holz geschnittene Kreuzigung der Sammlung Lanna (Tafel XXIII) betrachtet, ob solche Sicherheit der räumlichen Vertiefung, ob die ungekünstelte, frei verteilte aber ruhig wirkende Anordnung, ob schließlich diese überzeugend klare Zeichnung aller Einzelformen überhaupt ohne malerische Tätigkeit erreicht werden konnte, nur durch die zeichnerische Übung auf den relativ kleinen Papierflächen. Da auch die graphische Tätigkeit des Meisters immerhin noch einen beschränkten Umfang hat, so ist die Umschau nach Zwischengliedern, an denen er jene Reife seiner Künstlerschaft erwarb, ein begründetes Bestreben. Schwierig wird der Versuch immer bleiben, die Zuweisung eines Gemäldes nur auf Grund von Holzschnitten vorzunehmen. besonders wenn, wie hier, die leicht faßbaren und schlagend wirkenden Aehnlichkeiten ganzer Gruppen spärlich sind und fast alles auf vertrautes Empfinden für die Formgebung ankommt, für jene kleinen Unterschiede, die den künstlerischen Charakter ausmachen, denen der sprachliche Ausdruck aber nur mit einer gewissen Uebertreibung des tatsächlich Geschauten beikommen kann. —

Sehr wichtig ist es von vornherein, die vermutliche Entstehungszeit des Gemäldes zu erörtern. Wenn es gelingt, das Bild als Arbeit des Meisters D S wahrscheinlich zu machen, so kann es im Werk desselben wohl kaum nach dem Jahr 1508 angesetzt werden, jedenfalls ersichtlich vor dem großen Holzschnitt der Kreuzigung, der seinerseits wohl um 1514 zu datieren sein wird.<sup>2)</sup> Was zur Zeit der jüngeren Generation, als ein Hans Baldung

<sup>2)</sup> Um die Jahre 1509, 1510 und 1511 drängen sich die wichtigen Titel- und Kanonbilder, die der Meister für die Meßbücher des Jacob Wolff von Pfortzheim in Basel entwarf. Die Drucklegungen der Bücher, sowie ihre Vorreden mit Erlässen der Bischöfe etc. sind datiert, woraus man ungefähr ersehen mag, daß der Druck in dem für Missalien speziell eingerichteten Geschäft nicht lange dauern mochte, so daß man die Entstehungszeit der zugehörigen Holzschnitte ungefähr mit der Drucklegung wird gleich setzen dürfen. Die wichtigsten Blätter derart sind das Titelblatt des Missale Herbipolense von 1509, das des Saltzeburgense von 1510 sowie dessen Kanonbild (abgeb. bei Dodgson) und der Titel des Brixener Missales von 1511. In diese Jahre gehört jedenfalls auch die bei Dodgson abgebildete Messe Gregors. Vergleicht man die große Holzschnitt-Kreuzigung (Tfl. XXIII) mit diesen Blättern so wird größere Sicherheit des Auftretens und sorgfältig fortgeführtes Zeichen-

oder gar der junge Holbein oder der Meister von Meßkirch blühten, schon als ängstlich und unbeholfen gelten müßte, wird um diese wenigen Jahre früher anders zu werten sein, denn die oberdeutsche Malerei wird in jenen Jahren in ihrer Darstellung rasch beweglicher, ganz abgesehen von der koloristischen Entwicklung, an welcher der Maler der Züricher Kreuzigung noch nicht teilnimmt, der in Hinsicht der Farbe entschieden altertümlicher erscheint als etwa Hans Baldung. Ist das Bild in seiner koloristischen Gesamthaltung uninteressant, so stehen dem Maler doch zarte Farben für die Einzelausmalung zu Gebot, beispielsweise links bei der äußersten der klagenden Frauen, bei dem Kopf Christi oder des rechten Schächers. Auffallend aber tut sich das Gemälde durch den zeichnerischen Teil der Pinselarbeit hervor; Köpfe und Hände sind von starker Ausdrucksfähigkeit, wobei das geistige und seelische Leben der Personen weniger absichtlich hervorgehoben wird, als etwa bei Hans Baldung, der mit mehr Temperament aber auch mit mehr Rücksicht auf Effekt schildert, wie man es einem weni-

studium nicht zu verkennen sein; man vergleiche etwa die Maria der Kreuzigung mit jener des sonst mustergültigen Kanonbildes von 1510, der Fortschritt ist einleuchtend. Andererseits gehören die vier bei Lippmann abgebildeten Hauptblätter, Christus und Maria in Nischen, Anna selbdritt und eben die große Kreuzigung zeitlich gewiß nahe zusammen. Für die Anna selbdritt ist es mir aber gelungen, Anhalte für die Drucklegung zu gewinnen, zugleich ein immerhin erwünschter Beleg, daß wenigstens eines der großen Einzelblätter auch aus einer Basler Presse hervorging, nämlich aus der des Pamphilus Gengenbach und kaum vor 1514. Unter dem Holzschnitt stehen nämlich 5 Druckzeilen, die mittlere davon ist Gengenbachs Devise S. R. F., und vor den Zeilen ein kalligraphisches Initial D, die ganze Höhe einnehmend. Die Typen sind Gengenbachisch und kommen sonst in dessen mit Namen aber ohne Jahr bezeichnetem Druck vom „Regiment der Gesundheit“ vor, der nicht vor 1513 sein kann (Weller Rep. 796), sowie in dem Gengenbachschen Kalender, der vom Montag vor Matthie im 1514ten Jahr datiert ist (Weller Rep. 833), der zwar nicht ausdrücklich Gengenbachs Druckernamen, aber am Schluß dessen Devise S. R. F. enthält. Im Kalender kommen alle Typen des Anna-Blattes vor, z. B. alle drei Formen des großen M, ferner das kalligraphische Initial D, das zu einem Zieralphabet von fünf derartigen Buchstaben (A D J S W) gehört, das nur Gengenbach und nicht vor 1513/1514 führt. Nur die eigentümlich gequetschte Type des kleinen d aus den fünf Zeilen kommt in den angeführten Gengenbach Drucken, deren Exemplare in der Züricher Stadtbibliothek vorhanden sind, nicht vor.

Auch ein in der Basler Kunstsammlung vorhandenes Blatt mit dem Pilgerholzschnitt ist nachweislich in Basel gedruckt worden, denn die Type und die kleinen schwarzen Blättchen der Überschrift sind gleich wie auf dem Holzschnitt mit der Fürbitte des Urs Graf (His 279), welches Blatt wegen der hinzugefügten Zierleisten auf die Druckerei des Henricpetri in Basel weist und nicht vor Ende der 1520-er Jahre gedruckt sein kann, wohl noch einiges später. Also war der Holzstock des Pilgers um diese Zeit im Besitz derselben Basler Offizin, die auch den Astronomen des D S besaß und 1535 zum Abdruck brachte.

Bei dieser Gelegenheit sei auch das Werk des Meisters um einen kleinen Holzschnitt bereichert, dessen Stil zwar an Urs Graf grenzt, dem D S aber doch näher steht, besonders in der Landschaft; es ist ein Bad im Freien von drei Männern und zwei Frauen mit Musik und Trank, in der Furter-Schott Ausgabe der Margarita philosophica von Georg Reisch Basel 1508 erschienen (Exemplar in Basel, 0,092 breit und 0,07 hoch). In demselben Buch wird dann auch der nach einem Turmfenster visierende über Rücken gesehene Mann nach einer Skizze des D S sein (0,037 br., 0,096 h.).

ger gebildeten Publikum gegenüber nötig hätte; auf der Züricher Kreuzigung herrscht mehr Zurückhaltung, die Natürlichkeit ist nicht weniger sprechend,



72. Detail aus der Kreuzigung im Schweiz. Landesmuseum.

aber der Realismus ist nobler, und dies letztere ist gerade die wichtigste Eigenschaft des Meisters D S, sonst bei den oberdeutschen Künstlern eine der seltenen, die darin meist keine rechten Nachfolger Schon-gauers waren.

Auf dem mit D S oder S D bezeichneten großen Kreuzigungsholzschnitt sieht man rechts weit herausgeschoben zwei Reiter dicht hintereinander halten, die samt ihren Pferden

ziemlich im Profil nach links gerichtet sind, knapp hinter ihrem Rücken schneidet der Bildrand die Fortsetzung der Pferdekörper ab. Ein Reiter blickt ruhig auf den gekreuzigten König der Juden, der andere deutet, man könnte fast sagen sticht äußerst interessiert mit seinem Zeigefinger hinauf, es ist wohl der Centurio, der gläubige Hauptmann und einer von der jüdischen Obrigkeit, kaum einer der spottenden Juden. Diese Rolle fällt eher der zwergartigen Ungestalt mit dem Kinde zu, während hinten der langbehaarte Geselle zweifellos lästert und nach einer nie ganz eingeschlafenen Tradition seinen Unflat scheinlich auf Maria Magdalena ausleert. Die zwei Reiter nun kehren auf unserem Gemälde an gleicher Stelle in einer Weise wieder, die nicht Zufall ist, besonders da das Motiv der Reiter in seiner Beschränkung auf nur zwei Personen, die sich ausschließlich dem Heiland zuwenden und nicht etwa als kommandoführende Personen tätig sind, auf deutschen und niederländischen Kreuzigungsdarstellungen gar nicht so häufig ist; so an den Rand geschoben und sonst übereinstimmend wie hier gelang mir überhaupt kein zweites Beispiel zu finden und kaum würde durch ein weiteres Beispiel die gegenseitige Abhängigkeit unserer Reitergruppen ernstlich in Zweifel gebracht werden.<sup>1)</sup> Aber abgesehen von

<sup>1)</sup> Über Reiter auf Kreuzigungsbildern. In den allermeisten Fällen ist eine größere Anzahl Reiter, deren Pferde ganz zu sehen sind, hinter dem Kreuz Christi oder auf einer Seite desselben im Halbkreis versammelt, in letzterem Fall sind die Hauptfiguren vorn meist ganz oder teilweise über Rücken gesehen und zeigen, oft auch zum Nachbar ge-

der gleichen Verwendung innerhalb der Komposition sind auch Tracht und Typen<sup>1)</sup> der zwei verglichenen Reiterpaare (Abb. 72) sehr ähnlich; für den Reiter mit seinem Stoppelkinn ist wohl dasselbe Modell benützt wie auf dem Holzschnitt für den zweiten Reiter und den stoppelbärtigen Knecht hinter dem Kreuz. Bei der Tatsache dieser Uebereinstimmungen bleibt nur zu erwägen, ob das Gemälde nicht den Holzschnitt kopiert. Es ist aber unwahrscheinlich, daß ein Maler, wenn er den Holzschnitt benutzen

wendet, zum Kreuz hinauf. Oft sind die am nächsten beim Kreuz Christi haltenden zwei Reiter als ein vornehm bärtiger und ein mehr orientalisch pfäffischer charakterisiert, es zeigt bald der eine, bald der andere, wie das auch zwischen unserem Bild und dem Holzschnitt des D S gewechselt hat. Als markante Beispiele kann man nennen: I. Schule des Meister Wilhelm, Aldenhoven Kölner Malerschule Tfl. 26. — II. Meister des Marienlebens, ebenda Tfl. 62. — III. Meister der h. Sippe, ebenda Tfl. 70. — IV. Nachfolger des Liesborner Meisters, Meisterwerke westdeutscher Malerei auf der Düsseldorfer Ausstellung Tfl. 34. — V. Meister des Marienlebens, ebenda Tfl. 10. — VI. Schule von Tours 1485, Bouchot, L'exposition des primitifs Français Tfl. 69. — VII. Memling, H. Memling par Nieuwbarn, Harlem, Tfl. 72. — VIII. Hans Pleydenwurf, Thode Malerschule von Nürnberg Seite 104. — IX. Cranach, Flehsig Tafelbilder von Cranach Tfl. 27. — X. Conrad Laib, Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des Kaiserhauses, Wien 24. Jahrgang Tfl. 8. — XI. Kunstdenkmale in Bayern, Atlas 2. u. 3. Teil Tfl. 243.

Sehr oft findet man die Reiter aber nur als kommandoführende Personen, als Überwacher oder Ausführer des Lanzenstichs, als Trenner der balgenden Knechte u. s. w. Gerade in der näheren Umgebung des D S findet man den oben angedeuteten Doppeltypus und das zum Kreuz zeigen seltener. Beispiele: XII. Dürer, Holzschnitt um 1502, Dürer Society 1906 Tfl. 32. — XIII. Dürer, grüne Passion, Albertinawerk Tfl. 101. — XIV. Kreuzigungszeichnung des Basler Museums. — XV. Hans Baldung, Térey, Gemälde Hans Baldungs Tfl. 16. — XVI. Ulrich Apt, Kreuzigung in der Augsburger Galerie. — XVII. Holbein d. J. Basler Passionstafel. — XVIII. Ecole du Centre 1482, siehe oben Nr. VI. Tfl. 66. — XIX. Meister J. B. mit dem Vogel, Chalkograph. Ges. 1894. — XX. Maso Finiguerra Delaborde Gravure en Italie, Seite 7. —

Einigermaßen ähnlich wie in der Komposition unseres Bildes fand ich die zwei Reiter nur bei dem Meister H W von 1482 verwendet (Chalkograph. Ges. 1888). Die Fassung in Dürers großer Passion ist schon wieder entfernter und zeitlich wohl später als das Gemälde.

<sup>1)</sup> Herrn Professor Daniel Burckhardt verdanke ich den Hinweis, daß der Typus des bartlosen Reiters eigentlich Schongauerisch ist, derselbe findet sich an dem auffallenden Reiter in dessen großem Blatt mit der Kreuztragung. Auch der Typus, wie ihn der Pilger des Meisters D S und der bärtige Reiter des Züricher Gemäldes zeigen, wurzelt wohl in demjenigen des christlichen Führers von Schongauers großer Reiterschlacht. Ferner sind die leicht geschlossenen Hände des Gekreuzigten, sowie die Neigung zu dem edlen Oval der Madonnenköpfe im Grund aus Schongauers Kunst geschöpft. Alle diese Vergleiche bestätigen nur den allgemeinen Einfluß Schongauers auf die Kunst des D S, dienen aber sonst, wie ich glaube, nur dazu, den Blick gerade für die feineren Uebereinstimmungen zwischen der Züricher Kreuzigung und der Zeichenweise des D S, auch in den speziell genannten Typen, zu schärfen. Schongauerisch sind auch die wellenförmigen Konturen und die dreieckigen Zipfel ausfliegender Tuchstücke, aber nicht leicht wird ein anderer Künstler diese Gewohnheit so durchgehends beibehalten haben, wie der Meister D S; man vergleiche das Lendentueh Christi auf dem Kanonbild von 1510 (Abb. bei Dodgson) mit dem Gemälde und mit dem großen Kreuzigungsholzschnitt, sowie den Johannesmantel daselbst mit dem Johannes des Gemäldes, mit dem Kreuzschauer und mit dem untersten Kriegsknecht, dessen zerschlissene Ärmel übrigens auf dem großen Holzschnitt wiederkehren. —

konnte, sich bei dieser einen Entlehnung begnügt und nicht auch die anderen so dankbaren und eigenartigen Gruppen desselben kopiert hätte, andererseits



73. Maria des Kreuzigungs-  
bildes in Zürich.

sieht die Gruppe der zwei Reiter auf dem Holzschnitt sehr nach einer verbesserten Variante des Gemäldes aus, denn durch Vorneigen der einen Gestalt ist dem teilweisen Verdecken abgeholfen worden, und das Zurückdrehen des hinteren Pferdekopfes in die Bildtiefe zeigt reiferes Raumempfinden als das Senken eines der parallelen Pferdeköpfe in dem Gemälde. Wollte man dieses daher für nachgemacht halten, so wären die Aenderungen Verschlimmerungen, die man eher einem gedankenlosen Mann von geringer Kunst zutrauen möchte, aber nicht einem, der so tüchtig zu zeichnen und modellieren verstand, wie es der Maler durch die übrigen selbständigen Partien seines Bildes beweist. Bei dieser Sachlage kommt nun alles darauf an, für diese übrigen Partien selbständig den Nachweis zu versuchen, daß sie sich mit der Kunsthöhe des Meisters D S und mit seiner Formanschauung decken. Dies halte ich durch folgende Vergleiche im Einzelnen, denen die wichtigsten Köpfe und Gestalten als Detail-



um 1513.



1501.



um 1505.



1506.



1511.

74. Frauenköpfe aus Holzschnitten des Meisters D S.

bilder beigegeben sind, für erweisbar, wobei immer zu bedenken ist, daß die zum Vergleich wichtigsten Holzschnitte wahrscheinlich später zu datieren sind als das Bild.

In erster Linie ist die Frauengruppe neben diejenige des Kreuzigungsholzschnittes zu halten; in ihrer Anordnung schließen sie sich ja ganz aus, aber die Formanschauung des D S finde ich in den beiden Madonnen doch ganz übereinstimmend (Abb. 73), man vergleiche auch, wie das Kopftuch ein Dreieck aus der Stirn schneidend die Augenbrauen tangiert und sich bei beiden dasselbe edle Oval des Gesichtes zeigt, das aus weicher Fülle gebildet durch Vorziehen eines feinen Kinns, wie es die Altniederländer lieben, das Allzurunde vermeidet. Aus Abbildung 74 kann man sich an einer Reihe seiner Frauenköpfe mit dem Gesichtsoval, der Stellung der Augen-

brauenbogen zu diesem, mit den geraden, schmalen Nasen sowie dem weiten Abstand zwischen Mund und unterem Stirnrand vertraut machen. —

Auch die Hände der Maria auf unserem Bild mit ihren vorsichtig ausgeführten Fingernägeln lassen sich recht gut mit denen vom Holzschnitt der heiligen Anna vergleichen; oder die um den Lanzenschaft gelegte Hand des Kriegsknechtes rechts vom Kreuz mit der um den Pilgerstab gelegten des Pilgerholzschnitts (Abb. 75, Aehnliches auch in Abb. 79 und 80); oder des gleichen Kriegsknechtes schmerzlich gekrümmte Rechte, die er wie um Licht abzublenden erhoben hat, mit der entsprechenden Hand des Johannes <sup>1)</sup> im Kreuzigungsholzschnitt. (Aehnliches in Abb. 83 A.) —

Durch die zweifellos etwas ängst-



75. Aus dem Pilgerholzschnitt des Meisters D S.



76. Johannes aus der Berliner Kreuzigung des Meisters von Flémalle.

<sup>1)</sup> Zwischen dem Johannes des Kreuzigungsholzschnittes und dem in Abb. 76 beigegebenen so auffallenden und ungewöhnlichen Johannes des Meisters von Flémalle besteht Übereinstimmung, die ich nicht für Zufall halte. Über eine eventuelle Verbreitung dieser Gestalt des Flémallers durch Stecherarbeit ist nach Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 19. Seite 110, und nach Anfrage bei Herrn Geheimrat H. von Tschudi anscheinend nichts bekannt geworden. Zwar ist mir die Übereinstimmung der beiden Gestalten selbst bezweifelt worden, ich habe aber sonst trotz langen Suchens nichts Ähnliches finden können. Allgemein läßt sich feststellen, daß bei Bewegungen wie Tränen wischen, Brillen aufsetzen, Hut abnehmen in damaliger Kunst die Ellenbogen gerade so oft tief bleiben wie sie in Schulterhöhe erhoben werden. Ein bezeichnendes Beispiel eines hochgehobenen und in den Falten ähnlichen Armes gibt der tränenwischende Engel des Hans Multscher in Schleißheim, kunsthist. Ges. für photog. Publikation 1898 Tft. 11; Beispiel für tiefgehaltene Ellbogen einige der törichten Jungfrauen Schongauers. Aber niemals gelang es mir eine über Rücken gesehene Gestalt zu finden, die so die Augen wischt, daß die Finger noch über das Gesichtsprofil vorschauen; übrigens ist das beinahe gradlinige Profil selbst, die Fußstellung und der Umstand, daß die nackte Hand wischt, während die andere ein Tuch hält, für bloßen Zufall doch recht viel. Außerdem ist Johannes auf Kreuzigungsdarstellungen höchstens im Profil gegen das Kreuz gerichtet, über Rücken gesehen fand ich ihn nur einmal auf einem Kanonholzschnitt Jörg Breus von 1504 (Preuß. Jahrb. 21. S 193).

liche Komposition, bei welcher der Frauengruppe links die balgenden Knechte<sup>1)</sup> rechts gesondert gegenübergestellt sind, blieb die Mitte allzu



77. Detail des Kreuzigungsbildes in Zürich.

leer; die Lücke hätte wenigstens nach markanten Figuren um den mittleren Kreuzstamm verlangt. Von den drei Kriegsleuten, die aber da herumstehen, gehen zwei für die Wirkung verloren, nur der Hinaufschauende dicht rechts neben dem Kreuz, der kurzweg als der Kreuzschauer bezeichnet sei, ist als Hauptfigur des ganzen Bildes herausgearbeitet.

Gleichwohl geben Longinus, der den Speerstich führt, und der andere vom Kreuz überschrittene Knecht<sup>2)</sup> in ihren Beinstellungen und den Formen der Waden und Vorfüße wertvolle Parallelen zu der Art, wie der D S so etwas in den zwei Etterlinillustrationen und in de fide concubinarum gibt, beispielsweise unter letzteren die Beine des Mannes, der die Felskluft ersteigt oder desjenigen, der beim Herannahen der Prozession

nach links enteilt (Abb. Muther). Die Kniebohrerstellung des Kreuzschauers aber sitzt dem Meister D S tief in der Gewohnheit, er hat sie von den

Im übrigen seien zu weiterer Beurteilung der Frage hier noch einige Gestalten aus Kreuzigungsbildern genannt, die mit dem Motiv Flémallers einige allgemeine Beziehungen gemein haben: I Jan van Eyck, Christus am Kreuz in Berlin, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses, Wien, 24. Seite 234. — II Soester Schule, Meisterwerke westdeutscher Malerei auf der Düsseldorfer Ausstellung, Tfl. 31. — III. und IV. Petrus Christus, Friedländer, Meisterwerke niederländischer Malerei auf der Ausstellung zu Brügge Tfl. 8 und Tfl. 10. — V. Meister von Frankfurt, München Pinakothek (Bruckmann Photo. 60). — VI. Jan Gossaert, Museum Antwerpen.

<sup>1)</sup> Die Gruppe der balgenden Knechte folgt der Anordnung, die man schon auf der Kreuzigung des Meisters der heil. Sippe im Brüssler Museum findet (Aldenhoven, Kölner Malerschule Tfl. 70). Man sieht einen niedergedrückten Knecht, gegen den ein halb erhobener das Schwert schwingt, welchem wieder der am meisten aufgerichtete dazwischen fährt, während der unterste den Stich gegen den mittleren führt.

<sup>2)</sup> Auch die hinter dem Kreuz vorbeilaufenden und von diesem überschrittenen Figuren sind nicht sehr häufig und weist das Vorkommen einer solchen Gestalt ebenfalls auf den Meister D S; bei Hans Baldung findet sich das Motiv z. B. nicht ausgeprägt. Einige Beispiele für vor oder hinter dem Kreuz vorbeilaufende Gestalten wären die Kreuzigung der Marienkirche in Lübeck von 1501 (Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik Tfl. 18) oder die oben S. 318, in Anmerkung 1 als Beispiel III. und XIX. genannten Darstellungen. Sehr charakteristisch, aber schon später als der Meister D S auf der Bartholomeus Bruyn zugeschriebenen Kreuzigung (Burlington fine art magazine 9, S. 363). —

de fide Illustrationen (Jüngling mit Fußfesseln, Räuber des Titelblattes) bis zur Etterlin-Chronik (linker Mann des Tellschusses) und bis zum Einblatt des Pilgers nicht ablegen können (Abb. bei Muther, Lippmann und Dodgson).



um 1505.

um 1505.

1510.

78. Bezeichnende Kopfdrehung aus Holzschnitten des Meisters D S.

Und nun der Kopf des Kreuzschauers (Abb. 77). Selten ist eine Künstlerphantasie so von einer Lieblingsbewegung durchdrungen gewesen, wie die unseres Meisters von jenen seitlich geneigten und gleichzeitig zur Unteransicht gedrehten Köpfen, wie sie die Abbildungsreihen 78 und Abbildung 79 und 80 zeigen, darüber hinaus aber noch zahlreiche andere Proben.<sup>1)</sup> Man beachte dabei, wie durch die Modellierung

sozusagen kleine Platten unter dem Kinn gebildet werden, beachte die Kieferlinien und die mächtigen Halsmuskulaturen oder den Hügel am Kontur der verkürzten Backen (Abb. 77, 78, 79, 80.) Dazu stets der Blick aus blinzelnden, oft mehr wie halb geschlossenen Augen, was zusammen mit der charakteristischen Kopfdrehung oft den unnachahmlichen Reiz verleiht, als wären die Gesichter



79. Meister D S, aus den zwei Sterbebetten.



80. Detail des Astronomen des Meisters D S vor 1508.

ter von grellstem Licht bestrahlt, und was, je nachdem die Augen, Augenbrauen und die oberen Backenwölbungen parallele Bogen oder Winkel mit einander bilden, zu einem selig blöden oder verhalten schmerzlichen Ausdruck führt<sup>2)</sup>. Ersteres in der Abbildungsreihe 77, 78, 79, 80, letzteres in

<sup>1)</sup> Solche Proben sind noch: De fide concubinarum der Lautenschläger des Ständchens, Maria des Kanonbildes von 1510, Christkind und Engel des Annablattes, Magdalena und Lästere des Kreuzigungsholzschnittes.

<sup>2)</sup> Ähnlich schmal mandelförmig gebildete Augen wie die des Meisters D S und des Kreuzigungsgemäldes finden sich in ober- und niederdeutscher Kunst auch sonst natürlich öfters, aber wegen der scharfen Ränder der Augenlider und wegen der schwer lastenden Deckel scheint mir der Blick stets stumpfer, trüber und nicht blinzelnd wie beim D S. Als

73 und 81. Die Abbildungsreihe 78 gibt gleichzeitig das Vergleichsmaterial für den Johanneskopf des Züricher Gemäldes, wenn man von dessen schräger Augenstellung absieht. —



1509.



1511.

81. Köpfe aus Holzschnitten des Meisters D S.

Einen sehr gewichtigen Beweis für die Autorschaft des Meisters D S sehe ich dann in der Gestalt des gekreuzigten Christus. Es ist ein leichtes, sich durch beliebige Beispiele aus anderen Künstlern,<sup>1)</sup> deutlich zu machen, wie nahe der Gekreuzigte des Züricher Bildes den anderen Cruzifixen des D S

steht. Mit dem Kanonbild von 1510 (Abb. bei Dodgson und Detail Abb. 82 A.) stimmen besonders die mit gespreizten Zehen übereinander ge-



A. 1510.



B.



C. um 1513.

82. Christuskörper aus Holzschnitten des Meisters D S.

nagelten Vorfüße und die Art, wie die durchbohrten Hände sich leicht mit aufgelegten Daumen schließen. Neben solchen Einzelheiten, zu denen die scharfrandige Schwingung des Lententuches in zwei oder drei Bogen

charakteristische Proben seien nur genannt der Magdalenenaltar des Lucas Moser in Tiefenbronn (Kunsthist. Ges. f. photog. Publikation 1899) und die im 28. Band des Preuß. Jahrbuchs farbig wiedergegebene niederländische Miniatur eines Reisealtärchens. —

<sup>1)</sup> Das Verwandteste ist wohl der Gekreuzigte auf Burgkmairs Basilica Santa Croce (Weis-Liebersdorf, Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst, Seite 206 u. 207). Ein bezeichnendes Detail kann die Vergleichen unterstützen; der Meister D S gibt nämlich bei dem Gekreuzigten nicht den schrägen Muskelstrang vom Hals zur Schulter, sondern läßt die Linie horizontal durchlaufen; das findet sich auf dem Züricher Gemälde genau so wieder, ist sonst aber recht selten und auch bei Schongauer nicht so ausgesprochen zu finden.

und das Auslaufen in blecherne dreieckige Zipfel nicht zu mindest gehört (Tfl. XXIII, Abb. 82) ist zu beachten, wie der D S an der unverdrehten Vorderansicht des ganzen Körpers festhält. Zu seiner Formgebung stimmen die schlanken Fußgelenke und Beine, die leicht krampfartigen Waden, sowie der schmale Raum, welcher zwischen den Füßen frei bleibt (Tfl. XXIII und der Christus in der Nische), alles Dinge, die sich ähnlich auch bei andern Künstlern finden, in ihrem Zusammentreffen aber wohl schwerlich so genau. Das Entscheidende ist der mächtige Oberkörper, der nicht durch Einziehen in den Weichen, sondern durch den bedeutenden Wuchs des langen Brustkastens erreicht wird, demgegenüber der Unterkörper eher kurz erscheint. Dazu kommt noch die Aehnlichkeit des Gesichtstypus, besonders mit Abb. 82 B. Genaues Zusehen ergibt, daß der Gekreuzigte des Gemäldes direkt aus denjenigen der Abbildungen Tfl. XXIII, 82 A und B zusammengesetzt ist, das heißt natürlich nicht aus den drei Holzschnitten kompiliert, sondern aus gleicher Vorstellung erwachsen. —



A. 1507.



B. um 1505.

83. A. Detail aus dem Tellschuß, B. aus dem Titel von de fide concubinarum.

Auch zu den übrigen Figuren des Gemäldes kann man noch ein paar Züge beibringen, wobei man aber vom Kopf des Longinus und dem Reiter, der ihm den Speer führen hilft, absehen muß, weil sie übermalt sind. Das Gesicht des rechten Schächers gleicht einem jungen Mann des Tellschusses (Abb. 83 A Mitte), der Geßler dieses Schnittes (gleiche Abb. rechts) hat in seinem ruhigen Blick Verwandtes mit dem ein Scepter haltenden Reiter des Bildes, dessen Kopf sich wieder unschwer aus dem des Pilgers (Abb. 75) entwickeln läßt. Von den drei balgenden Henkersknechten mag der linke aus dem Typus des Bruders aus den Sterbebetten (Abb. 79 rechts unten) abgeleitet sein, die beiden rechten sind nach dem Schema gebildet, das der Meister nach Schongauerschem Vorgang zur Charakterisierung gemeiner Kerle anwendet, nämlich abgeplattete Knollennase und viereckig geöffneter Mund. Man vergleiche das Detail aus dem Titelblatt von de fide concubinarum (Abb. 83 B und etwa das Teufelchen Abb. 78 rechts). —

Schließlich bietet auch die Landschaft der gemalten Kreuzigung mit ihrem hohen Horizont in der Form der buchtenreichen Seefläche und der Straße, die am Fuß der Felswand links vom See vorbeiführt, Parallelen zu dem Kreuzigungsholzschnitt. Der Feldweg, welcher links vom Kreuz des linken Schächers über eine Bodenwelle in eine baumreiche Mulde hinabführt, ist ein geschickter Uebergang des Mittelgrundes in die Hintergrundslandschaft, der sich gleichmäßig auf dem Pilgerholzschnitt (Abb. 75) findet,

Durch die bisher genannten Uebereinstimmungen, die sich aus gleicher Anschauung entstanden und nicht nach Einzelheiten des Holzschnittwerkes kopiert erwiesen, scheint es mir möglich, die Kreuzigung des Landesmuseum dem bisher bekannten Werk des Meisters D S anzureihen und ich wäre gespannt, ob man sonst einen oberdeutschen Künstler namhaft machen kann, zu dem das Gemälde nur ähnlich wichtige Beziehungen aufwiese. Nach den Mängeln der Komposition und der künstlerischen Gesamthaltung würde ich das Gemälde annähernd auf das Jahr 1507 oder 1508 datieren.

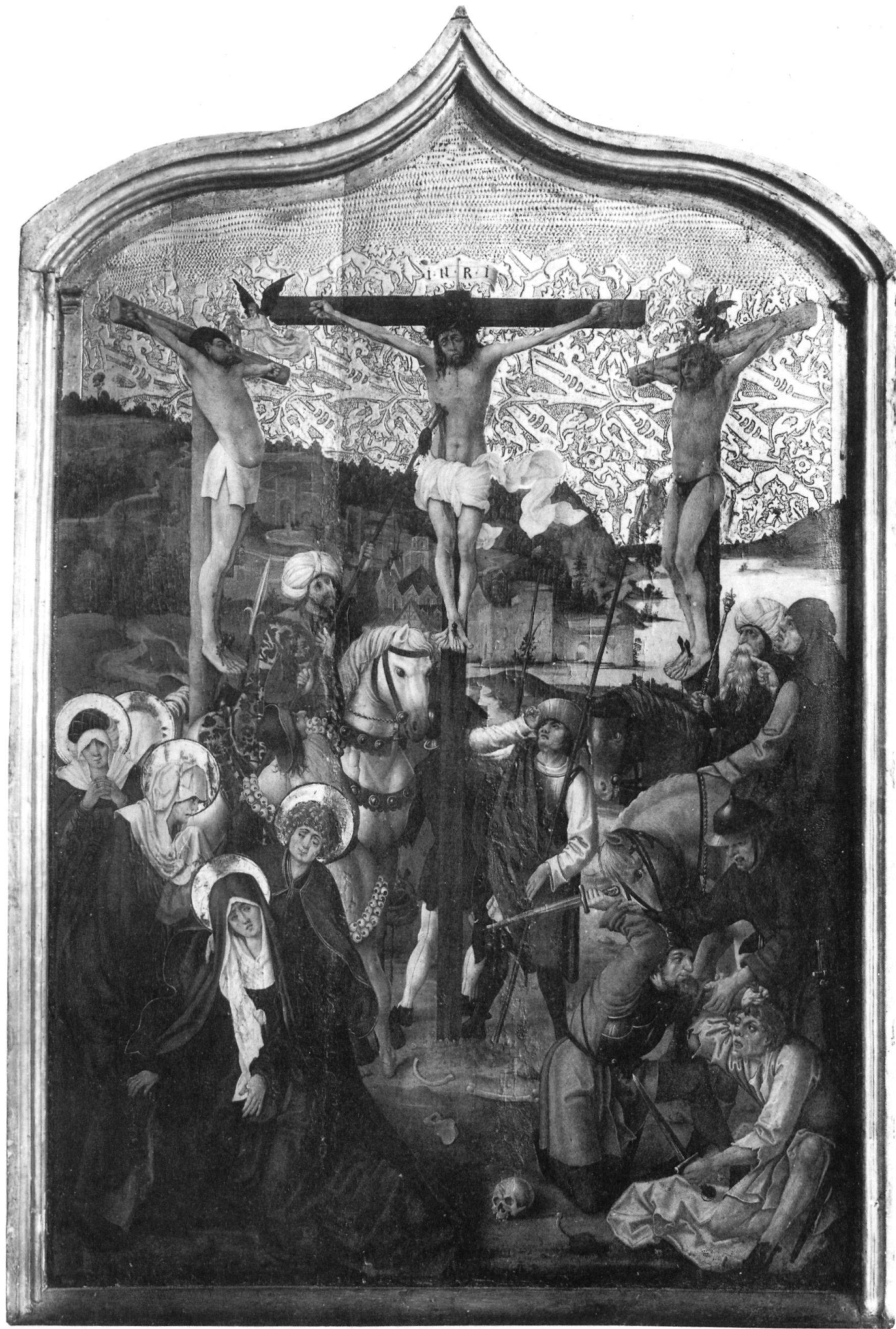
Zum Schluß seien noch einige Worte über die Farbenwirkung <sup>1)</sup> des Bildes beigefügt. Von der Landschaft kommt nur das ruhige Silberweiß der Seefläche und das durchscheinende Rosa des Kastells zu fühlbarer Wirkung. Im rechten Schächer wird darauf der Ton des Kastells mit etwas durchscheinender Fleischfarbe fortgesetzt, die nach oben matter wird, aber die goldblonden Haare fließen dort malerisch fein auf Nacken und Brust. Im Christuskörper herrscht dagegen nur gelblich trübe Leichenfarbe, der Oberkörper vermag sich damit nicht recht vom Goldgrund abzuheben, die Beine erscheinen aber recht plastisch vor der Landschaft. Das weiße Pferd des linken Reiters legt die größte Bresche in die ohnehin geringe koloristische Geschlossenheit des Bildes; denn es bleibt ohne genügendes Gegengewicht, weil der rote Mantel des Kreuzschauers, der offenbar als solches dienen sollte, nicht hinreichend groß und nicht benachbart genug ist. Der Kreuzschauer ist übrigens koloristisch so gut wie in der Zeichnung die Hauptfigur des Bildes; auf seinen Aermeln prangt ein reines, lichterfülltes Gelb, die schönste Farbe des Meisters, und auf seinem Harnisch und Eisenhut findet sich das einzige kühnere Lichtspiel. Diese Hauptfigur und die silberne Seefläche sind wohl befähigt, in diesen Teil des Gemäldes lebhaftere Tiefenwirkung zu bringen. Dem gegenüber wirkt die Frauengruppe in lichtlosen Stoffen von olivgrüner, blauer und roter Färbung leider sehr flächenmäßig unplastisch; auch die zwei Reiter rechts erscheinen in gleichem, von keinem Licht getroffenem Blau und Rot, nur etwas belebt durch den schön lichtgelben Turban. Die Gruppe der balgenden Knechte interessiert durch den rechts knieenden, an dem der Meister anscheinend ein moderneres Verfahren versucht hat; dort sind nämlich die vom Licht getroffenen Büge des Gewandes nicht etwa im Lokalton heller gehalten, sondern direkt mit einer anderen Farbe gegeben; auf dem Orangerot der Fläche sitzen die Lichtstellen als kräftiges Gelb. Alles in allem erscheint der Künstler als Kolorist im Detail wohl zart, im Ganzen zurückhaltend und altertümlich, aber in seiner Entwicklung eben dabei, sich an einzelnen Proben mit Glück in neuerer Richtung zu versuchen.

<sup>1)</sup> Das Gemälde soll demnächst restauriert werden; es wäre möglich, daß sich die koloristische Haltung nachher etwas anders zeigte.



MEISTER D S, KREUZIGUNG DER SAMMLUNG LANNA.

Originalgröße 0,303 br. und 0,431 h. (Nach Lippmann.)



MEISTER D S, KREUZIGUNG CHRISTI

Schweiz Landesmuseum