

# Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu

Autor(en): **Hugelshofer, Walter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **25 (1923)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160244>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu.

Von *Walter Hugelshofer*.

## I.

Über das künstlerische Werk des Hans Leu sind wir noch im Ungewissen. Bilder, wie etwa die Kreuztragung im Landesmuseum und die Darstellung der Cephalus- und Prokris-Sage in Basel stehen innerlich und stilistisch so weit auseinander, daß man versucht sein könnte, die beiden Gemälde zwei verschiedenen Künstlern zuzuschreiben. Weil sich eine glaubwürdige Tradition <sup>1)</sup> nicht erhalten hat, ist man genötigt, sorgfältig von vorne anzufangen. Ich hoffe, daß es gelingen wird, auf Grund einer über mehr als fünfzehn Jahre sich hin erstreckenden Reihe von meist signierten Zeichnungen und Bildern einen sichern Boden zur Betrachtung der künstlerischen Art des Hans Leu zu gewinnen, so daß es möglich sein wird, allfällig neu auftauchende Werke dieses Künstlers ihm mit einiger Sicherheit zuzuschreiben. Bis jetzt wurden aber mehr oder weniger kritiklos alle möglichen Zeichnungen und Gemälde, die eine gewisse (meist zeitlich bedingte) Ähnlichkeit mit Leuschen Werken haben, ihm zugeschrieben. — Aus den Urkunden, die Paul Ganz im Zürcher Taschenbuch von 1901/02 herausgegeben hat und aus Daten und Signaturen auf Zeichnungen und Bildern ergibt sich bei sorgfältiger, stilkritischer Kombination ein ziemlich deutliches Bild von der künstlerischen Art des Hans Leu.

Der *ältere* Hans Leu, der Vater des Künstlers, der als Maler häufig in den Baubüchern der beiden Zürcher Stifte und den Rechnungsbüchern der Stadt erwähnt wird, ist erst durch die Bemühungen von Paul Ganz der Kunstgeschichte wieder gewonnen worden <sup>2)</sup>. Aber trotz dieser Bemühungen und der Zürcher Ausstellung alter Schweizer Kunst im Herbst 1921 herrscht über seine künstlerische Art noch völlige Unklarheit. Als Werke seiner Hand kommen in Frage die Wandgemälde in der Wasserkirche von 1494 und die Tafel mit Christus vor den Zürcher Stadtheiligen im Landesmuseum (Dep. 839). Die beiden Tafeln mit der Ansicht der Stadt Zürich im Landesmuseum (Zürch. Ausst. Kat. Nr. 93) sind vielleicht identisch mit dem, in einer Zahlung des Großmünsters erwähnten «tafelwerk mit der Stadt Zürich konterfey wieder zu vergolden». Ob der alte Leu deshalb die Tafeln seiner Zeit auch *gemalt* hat, steht dahin. Sichere Zu-

<sup>1)</sup> Wie weit sich die Erinnerung an den Maler Leu verloren hat, zeigt der lakonische Satz des Nachfahren und Namensvetters des Meisters, des emsigen Historikers Hans Jacob Leu, der 1757 in seinem «Schweizerischen Lexikon» trocken sagt: «Hans Leu, ein guter Maler A. 1531 in der Schlacht bey Cappel umkommen».

<sup>2)</sup> B. Haendcke: Schweizerische Malerei, 1893, unterscheidet noch nicht zwischen dem ältern und dem jüngern Leu, wodurch sich merkwürdige chronologische Schwierigkeiten ergeben.

schreibungen können ihm nicht gemacht werden. So sind wir auch im Unklaren über den Stil der Frühzeit des jungen Hans Leu, der wohl beim Vater gelernt haben wird. 1507 erscheint er urkundlich in den Rechnungen des Großmünsters<sup>1)</sup>, ist bald nachher abwesend von Zürich und tritt erst 1515, als Meister, wieder auf. Doch erlauben einige Indizien, anzunehmen, daß er sich schon 1513 oder 1514 wieder in Zürich aufgehalten hat. In der Zwischenzeit ist er allem Anschein nach auf der Wanderschaft in Süddeutschland gewesen; denn sein Werk



Abb. 1. Maria am Webstuhl. London.

zeigt keinerlei Anklänge an die zeitgenössische niederländische oder italienische Kunst. Dagegen sind Berührungspunkte da mit der Formensprache Dürers und Baldungs<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Das erlaubt den Schluß, daß Hans Leu um 1490 geboren ist.

<sup>2)</sup> Wenn man den unten erwähnten «Hans Leuen» mit unserm Künstler gleichsetzen will, so ist ein interessanter Anhaltspunkt für die Beziehungen Dürers zu Leu in folgendem in Basel aufbewahrten Brief erhalten:

1523. Am Sonntag nach Andree, 5. Dezember Nürnberg  
Mein günstiger lieber Herr Frey!

Ich habe das Büchlein, welches Ihr Herrn Varnbüler und mir zugeschickt habt, bekommen. Wenn er es gelesen hat, so will ich es hernach auch lesen. Aber was den Affentanz betrifft, den Ihr be-

Das erste Werk<sup>1)</sup>, das ihm zugeschrieben werden darf, ist eine Federzeichnung (Abb. 1), die heute im Printroom des British Museum aufbewahrt wird. Sie wurde mit Text von Campbell Dogson publiziert von der Vasari Society. Die Zeichnung, die 28×19,8 cm mißt, befand sich früher beim Herzog von Cassano Serra in Neapel; sie illustriert eine selten dargestellte Szene aus einem apokryphen Evangelium: Maria im Tempel am Spinnrocken. Sie spinnt das Kleid ihres Kindes und wird von zwei Engeln mit Speise und Trank bedient; im Hintergrund wird sie nochmals, vor einem Altar kniend, dargestellt<sup>2)</sup>. Die Zeichnung trägt die Signatur HL und die Jahrzahl 1510. Der Stil verweist deutlich nach Nürnberg in den Dürerkreis. Trotz vieler merkwürdiger Schwächen (zum Beispiel die unmögliche Raumdarstellung, die verdrehte Perspektive des Spinnrahmens, die nachlässig gezeichneten Hände, die schematisch dargestellte Augen- und Nasenpartie) ist es eine bemerkenswerte und eigenartige Zeichnung. Besonders die beiden Engel zeigen eine Größe der Auffassung, die Leu später nur zu oft nicht mehr erreichte, und die die Nähe seines vermutlichen ersten Meisters ahnen läßt. Die Form des Monogramms, wie auch der Gesamteindruck, ist abweichend von den spätern Arbeiten, trotzdem kann nicht an der Autorschaft Leus gezweifelt werden. Es ist bedauerlich, daß sich sonst nichts von ihm aus der Zeit der Wanderschaft erhalten hat.

Der von Lucie Stumm im «Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde» XI, S. 248, dem Manuel abgesprochene und Hans Leu zugeschriebene Scheibenriß einer heiligen Anna selbdritt im Museum in Bern, von 1511 datiert, ist weder von Manuel noch von Leu. Verschiedene Anzeichen verweisen allerdings auf Zürich als Entstehungsort, und zwar ist an erster Stelle an den Maler des Bildes mit dem Martyrium der Zürcher Stadtheiligen im Landesmuseum zu denken (Zürch. Ausst. Kat. Nr. 226). Die Figuren zeigen dort ähnliche Typen, besonders kehren die charakteristischen Nasen ähnlich wieder. Der Faltenstil deutet in seiner lockeren, sicheren Art auf eine leichtere (wohl ältere) und gewohntere Hand. Stil und Auffassung sind Leu fremd; gewisse äußere Ähnlichkeiten mit seinen Arbeiten erklären sich durch die gleichzeitige Zürcher Herkunft. Zudem mutet die von Stumm vorgeschlagene Beziehung zur Familie Hertenstein etwas gezwungen an.

Das Jahr 1513 bringt zwei Blätter von der Hand des Leu, die schon wesentlich, daß ich Euch machen soll, so habe ich diesen hierbei ungeschickt aufgezeichnet, denn ich hab schon lange keinen Affen gesehen. Wollet also vorlieb nehmen und wollet mir meine Dienstwilligkeit melden Herrn Zwingli, Hans Leuen, Hans Urich und den andern mir günstigen Herren.  
Albrecht Dürer.

Teilet die 5 Stücklein unter euch; ich habe sonst nichts neues.

Nach Thausing. (Dürers Briefe und Reime 1897.)

<sup>1)</sup> Die weißgehöhte Federzeichnung eines stehenden Kriegers auf grünem Grund, die Meder in der Publikation der Albertina Handz. Nr. 93 aus dem Besitz des Fürsten Lichtenstein, wenn auch unter Zweifeln, Hans Leu zuschreiben zu müssen glaubte, ist nicht von ihm. Der sichere, frisch ausfahrende Strich, das frei bewegte Stehen des Mannes und die Landschaftsauffassung mit weiter Perspektive lassen auf die Arbeit eines frühen, interessanten bayrischen Künstlers schließen.

<sup>2)</sup> Vgl. darüber auch R. F. Burckhardt: Gotische Bildteppiche. Leipzig 1923. Vorwort.

lich größere Sicherheit der Zeichnung verraten und seine Eigenart schon ausgebildet zeigen. Die malerisch-reiche Behandlung des Berliner heiligen Georg in Landschaft (Abb. 2, vgl. Bock: Berl. Zeichn. Kat., Maße 20,9×13,8 cm, Feder, stark weiß gehöht auf grau-violett) erinnert in ihrer märchenhaft phantastischen Wirkung fast an das kleine Pergamentgemälde Altorfers (von 1510)



Abb. 2. Hl. Georg. Berlin.

der Münchner Pinakothek (Nr. 288), mit dem es viele Züge der Komposition gemeinsam hat.

Die effektsichern Striche verraten hier einen Künstler, der seinen Stil gefunden hat, nicht mehr, wie auf der zuerst abgebildeten Zeichnung, einen etwas ängstlichen, im Banne einer ihm schließlich doch fremden Kunst stehenden Schüler. Vieles daran erinnert an die Art der «Donauschule», doch genügt ein Hinweis auf Manuel und Graf, um zu zeigen, daß ähnliche Verhältnisse einen ähnlichen Stil hervorbringen können. — Es ist ein großer Sprung von der zaghaften, spätgotisch empfundenen Londoner Zeichnung zum frischen, poetischen Berliner Blatt.

Noch schöner fast ist die Zeichnung (Abb. 3), die sich jetzt im Zürcher Kunsthaus befindet (vgl. Wartmann im Jahresbericht 1916 der Zürch. Kunstges., wo die Zeichnung erstmals abgebildet wurde)<sup>1)</sup>. Das skizzenhafte, rasch hingeworfene Blatt läßt uns die Schwächen Leus fast als Vorteile erscheinen. Die flüchtige Sorglosigkeit der Komposition wirkt hier kühn und neu und gibt dem Blatt einen eigenartigen Reiz. Die völlige Raumunsicherheit (man erfährt nichts Bestimmtes über das vorn und hinten; jeder statische Ansatzpunkt ist



Abb. 3. Landschaft. Zürich, Kunsthaus.

verunklärt) erscheint uns hier fast als gewollt. Dieses Unbestimmte verleiht der Zeichnung etwas Großzügiges und Malerisches. Es ist ein intimer Landschaftsausschnitt, überraschend früh und sicher; ein ganz neues Verhältnis zur Natur, die bisher nur Staffage gewesen war, kündigt sich damit an<sup>2)</sup>.

Wenig später ist wohl die Zeichnung entstanden (Abb. 4), die sich ihrem Stile nach an die vorige anschließt. Sie befindet sich im germanischen Museum in Nürnberg. Die Baumstudie, die schon von Silbermann «Deutsche Stilisten» und Hagen «Deutsche Zeichner» abgebildet wurde, gilt allgemein (gestützt

<sup>1)</sup> Im Neujahrsblatt 1843 der Zürcher Künstlergesellschaft wird das schöne Blatt als schon im Besitz der Künstlergesellschaft erwähnt.

<sup>2)</sup> Maße: 13,2 × 18,5 cm.

auf die Autorität Friedländers) als Arbeit Altdorfers. Sie zeigt aber alle Stileigentümlichkeiten Leus. Zum Vergleich seien herbeigezogen die Landschaftsstudie im Zürcher Kunsthaus, der Wiener Scheibenriß von 1514, die Rotterdamer heilige Familie von 1517 und besonders das kleine Altärchen aus dem Besitz Prof. Rahns im Landesmuseum. Die kleine Studie (15,9 × 9,8 cm) ist mit schwarzer Feder auf orangefarbigem Grund hingeworfen und mit gelben Lichtern

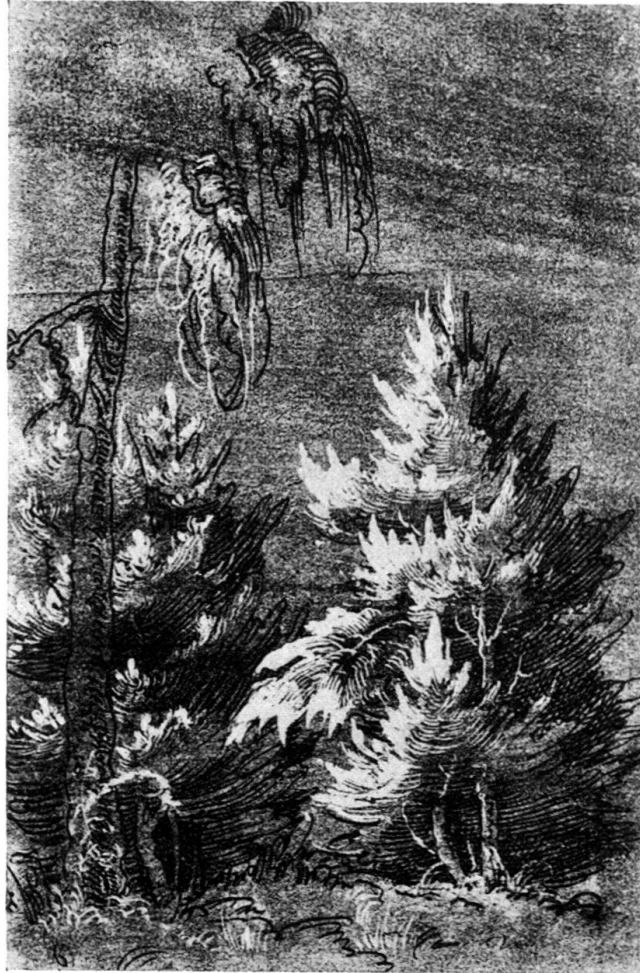


Abb. 4. Baumstudie. Nürnberg.

gehört. Dieses überaus köstliche Blatt zeugt von einer frischen Unmittelbarkeit, die Leu neben die ersten Landschaftszeichner seiner Zeit stellt. Die Bestimmung der Zeichnung, die um 1514 entstanden sein wird, geht auf Dr. Buchner, München, zurück<sup>1)</sup>.

Um 1513 wohl ist Leu wieder nach Zürich zurückgekehrt. Vom Jahr 1514 haben sich drei Scheibenrisse erhalten. Einer mit der Darstellung des ungläubigen Thomas (Abb. 5) findet sich in Kopenhagen<sup>2)</sup>. Er mißt 30,9 × 20,3 cm,

<sup>1)</sup> Schon R. Riggenschach vermutete in seiner Dissertation hier die Hand Leus zu sehen.

<sup>2)</sup> Das Blatt wurde schon von Thiele in seiner Publ. der Kopenhagener Handz. 1856 abgebildet, und auch von Weigel in seinem Kat. von Reprod. nach Handz. erwähnt.

ist datiert und monogrammiert und zeigt noch Farbanweisungen für den ausführenden Glasmaler. Die Komposition geht auf die ähnliche Gruppe der Basler Kreuzigung Baldungs von 1512 zurück (Kat. Nr. 17), mit der die Gewänder auch den knittrigen Faltenwurf teilen. Die wenig sorgfältige Zeichnung hat ein paar recht ärgerliche Schwächen: das linke Bein des heiligen Thomas ist ganz unklar geführt und das Wappen verdeckt die wichtige Ansatzstelle des linken Fußes Christi. Die harte, fühllose Strichführung wirkt sehr ernüchternd. Die Überlegenheit des Landschaftszeichners Leu über den Figurenzeichner erweist sich

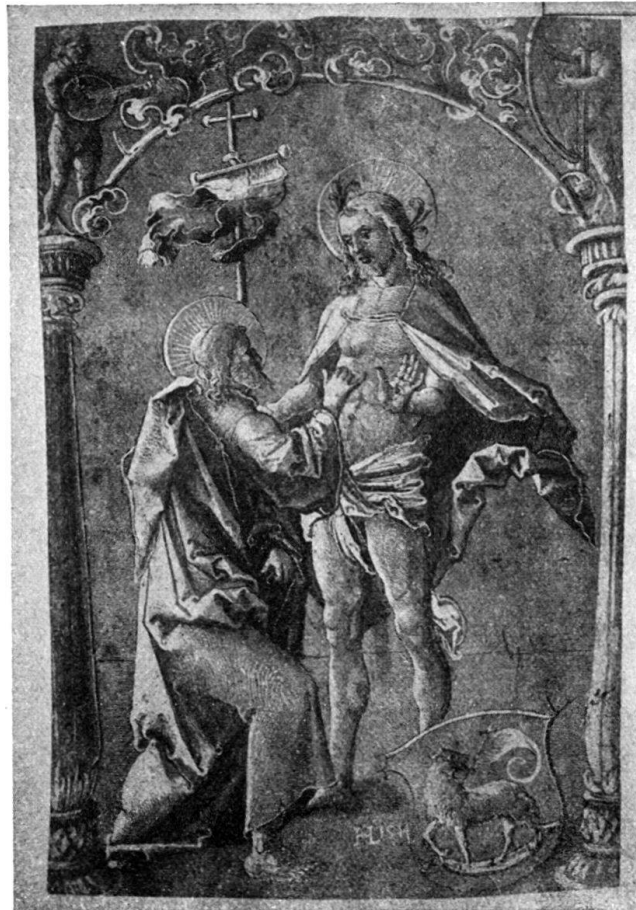


Abb. 5. Der ungläubige Thomas. Kopenhagen.

hier deutlich. Als solcher ist er oft unfrei und scheut sich nicht, gelegentlich auch nachzuahmen. So wirkt auch dieser Scheibenriß mehr wie eine zaghafte Nachzeichnung. — Ein zweiter Scheibenriß aus diesem Jahre befindet sich in London. Er wurde von L. Stumm im «Anzeiger» XI (Taf. IX zu S. 248) abgebildet. Er zeigt alle charakteristischen Eigenschaften der spätgotischen Zürcher Scheibenrisse: die Umrahmung durch Astwerk oder gebauchte Säulen, meist von stehenden Putten bekrönt; ein Laubwerkbogen verbindet die beiden Seiten. Auch dieser Riß wirkt steif und trocken.

Viel origineller und lebendiger ist eine dritte Vorzeichnung für ein Glasgemälde, die in der Albertina zu Wien aufbewahrt wird (Abb. 6). Maße: 33,5 × 26,3 cm,





Abb. 6. Tischgesellschaft im Freien. Wien.

Feder, weiß gehöht auf rotbraun<sup>1)</sup>. Sie zeigt eine Tischgesellschaft im Freien. Schon durch dieses weltliche Motiv steht der Riß vereinzelt da in einer Zeit, wo fast unzählige Scheiben mit religiösen Themata als Zeichen frommer Gläubig-

<sup>1)</sup> Publiziert von Meder, Albertina Handz. Nr. 57. Spätere Aufschrift: Hans Baldung Grien (!).

keit in Kirchen und Klöster gestiftet wurden. Aber auch abgesehen von diesem kulturgeschichtlichen Moment ist das Blatt bedeutsam; hier gerät Leu wie spielend die Lösung einer Aufgabe, die ihm sonst kaum gelingt. Der *Raum* hat hier



Abb. 7—10. Zwei Altarflügel (Innenseiten) mit Darstellung der Hl. Hl. Margaretha und Niklaus (links), Onophrius und Martin (rechts). Zürich, Landesmuseum.

wirklich Tiefe; der Tisch *ist* rund; das kredenzende Mädchen steht *vorne* und die vier zechenden Männer sitzen in freier Anordnung in *verschiedener* räumlicher Tiefe. Dahinter zeigt sich ein ungewöhnlich kühn gesehener Landschaftsausschnitt: die beliebte Mühle am Bach, steil ansteigendes, bewaldetes Gelände und hohe, schnee-

bedeckte Berge. Das reichlich aufgetragene Weiß gibt dem Blatt einen flimmernden, hüpfenden Effekt, der weit über die Grenze der für eine Scheibe erforderlichen Vorzeichnung hinausgeht. Er erhält dadurch beinahe den eigenen,



Abb. 7—10. Zwei Altarflügel (Außenseiten) mit Darstellung des Hl. Mauritius und seiner Genossen (links) und der zehntausend Ritter (rechts). Zürich, Landesmuseum.

von keinem Zweck bestimmten Wert einer Zeichnung. Bei der Ausführung wäre das Reizvolle, Momentane des keck zufahrenden Striches fast völlig verloren gegangen. — Das Wappen links, ein schreitender Löwe, der einen Stern hält, ist sein eigenes. Er hat dem Familienwappen als persönliche Zutat den Stern beigefügt<sup>1)</sup>. —

<sup>1)</sup> Dieses Wappen befindet sich auf einem eigenhändigen Brief Leus im Zürcherischen Staatsarchiv. (Egli: Aktensammlung Nr. 94.)

In wenigen Zeichnungen macht sich der Einfluß Baldungs auf Leu stärker geltend als hier. Schon die Technik erinnert an ihn und gleicht nicht der junge Mann, der die Hand aufhebt, auffallend dem jungen Markgrafen Philipp in München (alte Pinakothek Nr. 683); das Bild ist allerdings erst 1517 entstanden. Auf den Zusammenhang Baldung-Leu wird später noch eingegangen werden.

In diese Frühzeit vor 1515 fallen die ersten erhaltenen *Gemälde*: Die vier Tafeln des Flügelaltars, wohl aus einer Zürcher Kirche stammend (im Landesmuseum; Zürich. Ausst. Kat. Nr. 100/101). Die in der Form eigenartigen, gekrümmten Flügel (Abb. 7—10) haben wohl einmal den Schrein eines Schnitzaltars verschlossen. Seine komplizierte Anordnung ist noch ungewiß. Sie sind wenig sorgfältig auf ungrundiertes Tannenholz gemalt und nicht gerade zum besten erhalten. (Maße: 0,65 × 1,455 m.) Gewisse Anklänge an die Scheibenrisse von 1514 erlauben, die Bilder in dieselbe Zeit, kurz nach seiner Rückkehr, zu setzen. Die heilige Margaretha, die neben dem heiligen Nikolaus von Bari auf dem linken Innenflügel sich findet, ist in Anlehnung an Schongauers Stich der heiligen Katharina B. 65 entstanden. — Das große Format zeigt die Schwächen Leus deutlich. Es wird sich später bei kleineren Täfelchen erweisen, daß er auch einer höheren Qualität fähig war. Leu ist seiner Veranlagung nach kein *Maler* und wenn man seine Landschaftszeichnungen malerisch nennen kann, so meint man etwas völlig verschiedenes damit. Die Zeichnungen haben eine romantische, in den besten Fällen phantastisch überstrudelnde, märchenhafte Note. Das ruft, zusammen mit dem eigentümlich krausen, formverunklärenden Strich eine Wirkung hervor, die wir malerisch nennen. Die Gemälde dagegen sind hart kolorierend; ein dünner schwarzer Kontur umgrenzt scharf die Figuren, und die Flächen zwischen diesen Linien, die fast wie peinliche Vorzeichnungen wirken, werden dann mit wenigen schmutzig trüben Farben, die das Ganze stumpf erscheinen lassen, ausgefüllt: blaugrau, gelbgrün, blau und stärkeres rot. Die Faltengebung beweist wenig Naturstudium und über das Verhältnis der einzelnen Figuren zueinander im Raum hat sich der Maler kaum Gedanken gemacht. Die Bilder sind Zustandsbilder ohne Handlung; jede Figur steht im Grunde für sich da, ohne innere Aktion, manche mit etwas weichem, sentimentalem Ausdruck. Hier zeigt sich die schwäbisch-alemannische Eigenart, die fast an Zeitblom erinnert. Wie ganz anders, innerlich erregt, mit geladenen, lebenerfüllten Bewegungen stehen die Menschen Altdorfers und Wolf Hubers da, die Hauptvertreter des «Donau-stils», zu dem man Leu schon hat in Beziehung bringen wollen. Man glaubt jetzt noch zu spüren, wie unangenehm ihm Aufgaben waren, wo er Figuren darzustellen hatte. Sie sind seine Schwäche. Da ist er unfrei und wird langweilig. Er atmet auf, wenn er eine Landschaft hinmalen kann, wo es weniger auf Genauigkeit als auf Stimmung ankommt. So besteht ein großer Gegensatz zwischen Figur und Landschaft bei Leu: die Figuren sind hart, hölzern und steif — sie wirken ernüchternd; seine Landschaften dagegen atmen einen romantischen Zauber, wirken in ihrer aphoristischen Art überraschend — sie sind ganz neu und eigen in seiner Zeit. Als Landschaftszeichner ist Leu auch Manuel überlegen.

Seine Landschaft ist die Schweizer Landschaft mit hohen, schneebedeckten Bergen im Hintergrund, mit wilden Wäldern, Seen und Ruinen. Es ist gesehene und erträumte Landschaft, nicht mehr die schematisch stilisierte noch der vorigen Generation.

Wenn irgendwo, so ist bei diesem Altar<sup>1)</sup> die Herkunft des frühesten Stiles des Hans Leu herauszulesen. Hier sind Zusammenhänge zu spüren mit Werken



Abb. 11. Kreuztragung. Zürich, Landesmuseum.

älterer Zürcher Malerei. Besonders nahe steht ihm die Tafel mit Christus vor den Zürcher Stadtheiligen (Dep. 839) im Landesmuseum. So gering an Zahl der noch vorhandene Bildervorrat jener Zeit ist, so vermögen diese wenigen

<sup>1)</sup> Ein Altar, den Leu 1515 für die Familie Ott (in erster Ehe hatte er eine Ott zur Frau) ins Fraumünster stiftete, ist seit 1668 verschollen. Er stellte Christus mit den drei Marien dar. (Nach P. Ganz, Zürich. Taschenbuch 1902, S. 188, der auf S. Vögelin im Neujahrsblatt der Zürcher Stadtbibliothek 1873 zurückgreift.)

Bilder dennoch uns eine Anschauung zu vermitteln von dem Boden, aus dem der junge Leu herausgewachsen ist. (Es sei hier darauf aufmerksam gemacht, daß sich zu jener Zeit Maler aus Ulm und Schwabach in Zürich befanden<sup>1</sup>.) Mit diesen Werken der ältern Generation haben die Tafeln Leus gemeinsam: die spätgotische Art der ornamentalen Linienführung, die auch den menschlichen Körper in ihren schwingenden Rhythmus einbezieht, die unräumliche, eng gepfropfte Art der Figurenanordnung und zum Teil die mädchenhaft-sentimentalen Gesichtstypen. Auch farbig ist die erwähnte Tafel mit den Zürcher Stadtheiligen mit dem Heiligenaltar Leus verwandt. Die persönliche Eigenart des Jüngern zeigt sich am ehesten in den Ansätzen zur plastischen Durchmodellierung des Kopfes, den langgestreckten Proportionen, dem hochspannigen Fuß und einer stärkern Farbigkeit.

Die Kreuztragung (Abb. 11), ebenfalls auf ungründertem Tannenholz, verwendet in der Komposition Motive Dürerscher Holzschnitte. (Vgl. Zürich. Ausst. Kat. Nr. 99.) Sie ist wohl das Mittelstück eines kleineren Flügelaltärcchens (Maße: 0,76 × 0,80). Die Zeichnung ist sorgfältiger als beim Heiligenaltar, das Ganze gelungener, obgleich peinliche Einzelheiten nicht fehlen. Durch den zum Schlag ausholenden Kriegsknecht hinter Christus wird sogar ein gewisser (wenn auch geringer) Raum ausgeweitet. Allerdings bricht er gleich dahinter ab: eine Buschkulisse verbirgt den Mittelgrund; hinten schauen Hügel und Schneeberge in die Szene herein. Die übersichtliche Anordnung der wenigen Figuren, die einfache Farbigkeit, die aus der Kongruenz von Inhalt und Form resultierende innere Geschlossenheit machen das Bild zu einem der erfreulichsten in der malerischen Produktion des Hans Leu. So wenig verstehendes Miterleben sonst diese wehleidigen oder rohen Menschen zeigen mögen — im Kopf Christi gelingt (wenn auch nicht ohne Abhängigkeit von Dürers Holzschnitt) eine menschlich ansprechende Leistung, die über das rein handwerkliche, das sonst so oft über den Leuschen Arbeiten lastet, hinausgeht. Man hört die Stille des Augenblicks; der Zug kommt aus dem Stadttor; Christus bricht unter der Last zusammen und erblickt Veronika — einen Moment innerer Spannung — schon treibt der Kriegsknecht wieder an; eine kleine Weile und der Zug wird vorüber sein. Sehr wesentlich an diesem Eindruck des Vorüberziehens ist der vom Bildrahmen rechts hart überschrittene Mann beteiligt; man hat das Gefühl, daß er schon zur Hälfte vorbeigeschritten ist, gleich wird er ganz verschwunden sein. (Die Figur ist so konzipiert; die Tafel ist nicht beschnitten; Leu liebt auch sonst solche scharfe Überschneidungen. Vgl. den Heiligenaltar<sup>2</sup>.)

Die flüchtige Feder-Skizze der heiligen Ursula (Abb. 12), die mit der Sammlung Meyer-am Rhyn 1904 als Depositum der Gottfried Keller-Stiftung

<sup>1</sup>) Vgl. Haendcke, S. 137.

<sup>2</sup>) Ich möchte dieses Gemälde gerne um 1516 datieren. Man vergleiche damit den Scheibenriß aus diesem Jahre und die fortgeschrittenere Behandlung des menschlichen Körpers gegenüber dem Heiligenaltar.

ins Kupferstichkabinett des Polytechnikums kam, ist 1516 datiert und trägt Leus Monogramm. Wie weit weg steht sie doch von jener ersten Zeichnung (Abb. 1) aus dem Jahre 1510; nur sechs Jahre trennen die beiden Blätter; im einen ist unter dem Einfluß des um Bildklarheit sich mühenden Dürer etwas wie Anstrengung (wenn auch noch so gering und schülerhaft), um zeichnerische Bemeisterung des menschlichen Körpers zu bemerken, um Durchbildung des Antlitzes: die heilige Ursula steht weit ab von solchen Bestrebungen; sie ist ganz spätgotische Gewandfigur. Ein krauser, knorriger, oft wirrer, flüssiger



Abb. 12. Hl. Ursula. Zürich, Polytechnikum.

Federstrich lebt sich in Falten, Gewandschnörkeln, Faltenschüsseln, die bald im Licht, bald im Schatten liegen, aus. Wie unbedeutend und leer, dem geistigen Gehalt so wenig konform, ist dagegen der Gesichtsausdruck, wie unfrei die Körperhaltung neben der Führung der ornamentalen Linie, der es fast gleich gilt, ob Gewand oder Haar oder Baum und Haus darzustellen sind. Man glaubt, die Feder hastig und unbekümmert (wohl ohne Vorzeichnung) über das Papier hinfegen zu hören. (Maße: 11,2 × 14,1 cm.)

Die zur Verdeutlichung mit Rotstift nachgezogene Federzeichnung eines sitzenden, 1516 datierten Schmerzensmannes im Kupferstichkabinett in Karlsruhe, die Leu bisher zugeschrieben wurde (im Artikel des schweiz. Künstlerlexikons auf der Ganzschen Statistik fußend) ist ein kärgliches und

unbedeutendes Machwerk, das in seiner unentschiedenen Ausdrucksweise wenig Merkmale des Leuschen Stiles zeigt.

Von 1516 sind ferner die seltenen Holzschnitte Leus, die sein graphisches «Oeuvre» ausmachen. Vollständig scheinen sich die wenigen Blätter, die auf Entwürfe Leus zurückgehen, nirgends zu finden. In diesem Zusammenhange möchte ich nur auf die sicher eigenhändige künstlerische Hinterlassenschaft des jüngern Hans Leu eingehen, um einen sichern Boden zur fernern Beurteilung



Abb. 13. Hl. Familie. Holzschnitt, P. 4.

zu gewinnen, im allgemeinen also die Holzschnitte sowohl wie die Glasgemälde von der Betrachtung ausschließen, die beide nur auf *Entwürfe* Leus, die in ihrer Ausführung seine Handschrift nicht mehr rein zeigen, zurückgehen. Um einen spätern Nachweis stilistischer Zusammenhänge zu ermöglichen, sei hier immerhin der große Holzschnitt einer heiligen Familie mit Engeln im Freien abgebildet (Abb. 13). Der ausführende Holzschneider, im Einzelnen vergrößernd, war kein ungeschickter Mann. Er hat in seiner charakteristischen Handschrift manches Frische und Kräftige hinzugefügt. Es sollte möglich sein, seine Art in andern Holzschnittwerken wieder zu erkennen.

1516 ist ferner der große Scheibenriß (40×54 cm; lavierte Feder, im Landesmuseum) mit den beiden heiligen Pilgern Jakobus und Jodokus entstanden



(Abb. 14), den Leu wohl für die Glasmalerwerkstätte des Ludwig Funk anfertigte<sup>1)</sup>. Die für Leu auffallend sorgfältige Ausführung machte diesen Riß für einen geschickten Glasmaler besonders gut brauchbar. Teile daraus haben denn auch in der Funkschen Werkstatt die mannigfaltigste Verwendung gefunden. So geht zum Beispiel das Glasgemälde mit den heiligen Prothasius und Gervasius im Nordflügel des Kreuzganges in Wettingen<sup>2)</sup> darauf zurück. Auch der Stifter (anscheinend ein Eßfinger) zeigt Beziehungen zur Stifterin auf Leus Scheibenriß.



Abb. 14. Die Hl.Hl. Jakobus und Jodokus. Zürich, Landesmuseum.

Sehr eng schließt sich ferner an diesen die Figurescheibe des Hans Scherer von Baden an, ebenfalls im Nordflügel des Wettinger Kreuzganges<sup>3)</sup>. Es sind die nämlichen Heiligen in ähnlicher Stellung wie auf dem Scheibenriß. Nur konnte sich der Glasmaler nicht dazu entschließen, die Renaissancepfeiler, die Leu überraschenderweise in seiner Vorzeichnung gibt, in das Glasgemälde hinüber zu nehmen. Das feine Meißelwerk anzudeuten (mit Pinsel) ist dem Künstler ganz ordentlich gelungen; besondere Mühe hat er sich bei Sockel und Kapitell

<sup>1)</sup> Ich bin Herrn Prof. Lehmann zu Dank verpflichtet für die freundliche Bereitwilligkeit, mit der er mir sein photographisches Material über Glasbilder zur Verfügung stellte.

<sup>2)</sup> Lehmann: Wettingen, Seite 67, Nr. I/1. aus dem Jahr 1517.

<sup>3)</sup> Lehmann: Wettingen, Seite 67, Nr. I/4. aus dem Jahr 1517.

gegeben. Merkwürdig genug nimmt sich dann das verbindende Astwerk darüber aus mit den beiden trompetenden Engeln. Es ist für die Nordschweiz eines der frühesten Zeichen der Übernahme italienischer Renaissancemotive<sup>1)</sup>. Man wäre gezwungen, hier eine Kopie nach einem Stich oder sonstwie an eine Übernahme aus zweiter Hand zu denken, wenn nicht ein günstiger Zufall die Sache einfacher und interessanter lösen würde: Es wurde bisher übersehen, daß der Name des «Hans Löw» sich im Marignano-Rodel der Stadt Zürich findet<sup>2)</sup>. Er war also einer der Überlebenden jenes furchtbaren, folgenschweren Tages. In Lugano, in Como, in Mailand und an andern Orten der Lombardei fand er, so kurz sein italienischer Aufenthalt auch sein mochte, Gelegenheit genug, Ornamente ähnlicher Art zu sehen. Wie gleichgültig und fremd ihm diese neue Welt war, zeigt die Tatsache, daß sich in den spätern Arbeiten Leus nur vereinzelt und mehr zufällig Renaissancemotive finden.

War Leu bisher trotz einzelner überraschend gelungener Dinge eher ein Suchender, so zeigen die Arbeiten der nächsten Jahre die volle Meisterschaft.

---

1) Vgl. Schneeli: Renaissance in der Schweiz. 1896.

2) Diesen dankenswerten Aufschluß schuldet man einer Notiz von Prof. Hegi im Staatsarchiv.