

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): **26 (1924)**

Heft 1

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160359>

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*.

II.

Wohl nicht ganz zufällig häufen sich die aus dem Jahre 1517 uns erhaltenen Arbeiten des Hans Leu. Es scheint damals in seinem Leben ein Abschnitt erhöhter Tätigkeit und lebhafterer Bemühung um künstlerische Dinge eingetreten zu sein. Und diese Anstrengung war nicht umsonst: Es sind insbesondere Zeichnungen aus diesem Jahre, die seinem Namen in der Kunstgeschichte einen achtbaren — vielleicht zu hoch gestellten — Platz unter seinen Zeitgenossen einräumten. Zum ersten Mal im bisher haltlos schwankenden Leben des etwa Dreißigjährigen glaubt man etwas wie eine bestimmte Richtung, eine führende Linie zu spüren. Ein entschiedeneres Wollen zeitigte Ansätze zu einem persönlichen, etwas lyrischen, weichen Stil. Und die schönen Früchte, die diese Arbeit brachte, lassen es bedauern, daß seine Kraft so bald erlahmte und seine Produktion — nur von wenigen besseren Leistungen unterbrochen — wieder in das Fahrige, Zufällige, Zuchtlose zurückfiel, das seinem ungefesteten Charakter eher entsprechen mochte. Das künstlerische Talent Leus war nicht so groß, daß es ohne sorgfältige Pflege eine befriedigende Höhe hätte einhalten können ¹⁾.

Ein großer Scheibenriß (Feder, laviert) mit den Zürcher Stadtheiligen in der Stadtbibliothek zu Zürich, den L. Stumm in ihrem schon öfters erwähnten Artikel im «Anzeiger» 1909, Taf. X zu S. 249 abbildet, bleibt noch am stärksten in jener lässigeren Art der Frühzeit befangen, die im Lauf des Jahres 1516 zu einer bestimmtern und klarern Stilhaltung sich verfestigt hatte. Obschon der Mangel an konsequentem Wollen eigentlich kaum von einer «Entwicklung» des Stiles reden läßt, so daß es im allgemeinen nicht leicht fällt, undatierte Blätter chronologisch richtig einzuordnen, möchte ich diese unproportionierten, hochgestelzten Figuren, deren weite, schwere und doch so knittrig gebauschte Gewänder kaum einen Körper darunter ahnen lassen, trotzdem zu Ende des Jahres 1516 oder zu Anfang von 1517 entstanden sehen wissen. Nicht nur das sichere Standmotiv der beiden gelungenen Bogenschützen bei der Sebastiansmarter in den Bogenzwickeln, sondern auch die 1517 datierte, zweiteilige Zürcher Standescheibe im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 15) ²⁾ läßt vielleicht darauf

¹⁾ Über einige weitere erhaltene Arbeiten dieser Jahre, die ich seither kennen lernte, will ich am Schluß noch das Nötige mitteilen.

²⁾ Kat. der Glasgemälde des Germanischen Museums von 1898, Nr. MM 260. Maße: Höhe 93 cm, Breite je 40 cm; aus Slg. Vincent, vgl. dazu: Mitt. der Antiquar. Ges. Zürich XXII, Heft 6, Nr. 30 und 30 a des Katalogs.

schließen. Trotz vieler abweichender Veränderungen ist es nämlich doch wahrscheinlich, daß die prachtvolle Standesscheibe auf den Leuschen Riß zurückgeht. Die Platzverhältnisse mochten verlangen, die Ausführung mehr in die Breite zu ziehen, wodurch die Zweiteilung eintreten mußte. Deshalb kam das dünne umrahmende Ästchen dem standfestern Glasmaler auch gar zu leicht und



Abb. 15. Standesscheibe mit den Zürcher Stadtheiligen. Nürnberg.

schmächtig vor; er setzte an seine Stelle zwei massive, kraftvoll gedrehte Säulen, und die Sebastiansmarter, die in keiner Beziehung zur Legende der Zürcher Heiligen steht, vertauschte er mit zwei Szenen aus dem Leben der Patrone. Das sind die Korrekturen, die der gewandte und feinfühlig Glasmaler anzubringen für nötig fand. Zum Zeichnen war er offenbar nicht geschickt, denn gerade die kleinen, etwas klobig ausgefallenen Oberbildchen sprechen — soweit die verändernde Technik des Glasmalers ein Urteil noch zuläßt — fast am meisten für die Hand des Leu. Es ist also wahrscheinlich, daß er die Skizzen dafür

nachträglich noch liefern mußte. Alle wesentlichen Kompositionselemente der Zeichnung wurden in die Anlage der Scheibe übernommen, vom obern Abschluß durch den gewellten Bandstreifen bis zur knittrigen, durch wenige größere Motive zusammengefaßten — in den Hauptzügen identischen — Gewandanordnung und der schematischen Wiedergabe der einzelnen Fingernägel. Auch das übereinstimmende Verhältnis der vier Figuren zueinander auf Scheibe und Riß kann kein zufälliges sein. Von der feierlichen Geste Christi, der sich segnend zu Regula wendet, die gefühlvoll die schauerliche Wunde mit der reichen Fülle ihres Haares deckt, bis zur Art, wie die einander zugewandten Heiligen Felix und Exuperantius ihre etwas philiströsen Häupter fassen, finden sich nur Elemente, die für die Zusammengehörigkeit von Vorlage und Ausführung sprechen. Auf jeden Fall ist uns kein Glasbild erhalten, das auf engere Verwandtschaft Anspruch erheben könnte ¹⁾.

Noch etwas kraus und knorrig im ungefügten Strich erreicht dann die schöne weißgehöhte Federzeichnung einer heiligen Familie in Rotterdam (Taf. II) die Höhe, die Leu in den Werken des Jahres 1517 beschieden war ²⁾. Aus violetter Grund sind mit Feder und modellierender Weißhöhung die drei heiligen Personen und die reiche Landschaft herausgehoben. Schon 1852 wird im Verzeichnis der Handzeichnungen im Boymans-Museum die Zeichnung als Arbeit des Hans Sebald Lautensack erwähnt. Sie mißt in der Höhe 18,4 cm, in der Breite 25 cm, ist somit (neben dem Londoner hl. Bartholomäus) das einzige Blatt in ausgesprochenem Breitformat. Sie ist datiert und monogrammiert. — Im Motiv ist Leu hier eine charakteristische Meisterleistung gelungen. Die Muttergottes — es ist dieselbe behäbige junge Frau, die uns schon in der hl. Ursula begegnete — hat sich während der Flucht nach Ägypten unter einem Baume auf eine Rasenbank niedergelassen, da wo der Waldweg zu einem bergumsäumten See abfällt und dem Blick sich eine frohe, weite Hügellandschaft öffnet; Häuser am See, eine Burg am Berghang zeigen, daß sie wohnlich und die fernblinkenden, Schneeberge, daß es die Schweizerlandschaft ist, deren eifrigster Schilderer in so früher Zeit Leu genannt werden darf. Ein frischer Seewind kräuselt die Haare der heiligen Frau, bläht den Mantel des Nährvaters, der sorglich Wasser in seiner Pilgerflasche heranträgt, während das Christkind in drolliger, gut erfaßter, momentaner Bewegung die Knie der Mutter erklettern will. Es ist eine lebenswürdige, romantische Waldidylle voll heimlicher Poesie und stimmungshaftem Reiz. — Mag der Strich auch immerhin noch etwas fettig und ungenau, eine Klärung des Raumes kaum versucht sein, so wird hier doch danach gestrebt, durch die Strichführung ein Stoffliches auszudrücken und durch geschickte Weißhöhung eine größere Plastizität zu erreichen. Etwas von jenem spezifisch

¹⁾ Vom selben Glasmaler (Lux Zeiner?) scheinen die Scheiben mit den Zürcher Stadtheiligen in der Kirche zu Elgg ausgeführt worden zu sein, wo z. T. dieselben Oberbildchen verwendet wurden.

²⁾ Die Photo verdanke ich der Freundlichkeit von Hofrat Prof. Tietze in Wien, der mich zuerst auf das Blatt aufmerksam machte. Für die übrigen Auskünfte darüber schulde ich der Direktion des Boymans-Museums in Rotterdam den besten Dank.

deutschen, graphischen Reiz wird damit dem Blatt zu eigen und macht es uns lieb und wert.

Wenn angesichts der erneuten Zuschreibungen der Nürnberger Baumstudie an Altdorfer ¹⁾ nochmals für die Autorschaft des Zürchers eingetreten werden muß, so bietet sich hier die beste Gelegenheit; denn in den Tännchen des Hintergrundes finden sich die nämlichen, in größern *Flecken* geballten, von kurzen, etwas ausdrucksarmen Strichen gestützten, weißen (in Nürnberg gelben) Höhungen und die etwas stumpfen parallelen, in der Fläche bleibenden Federstriche, die

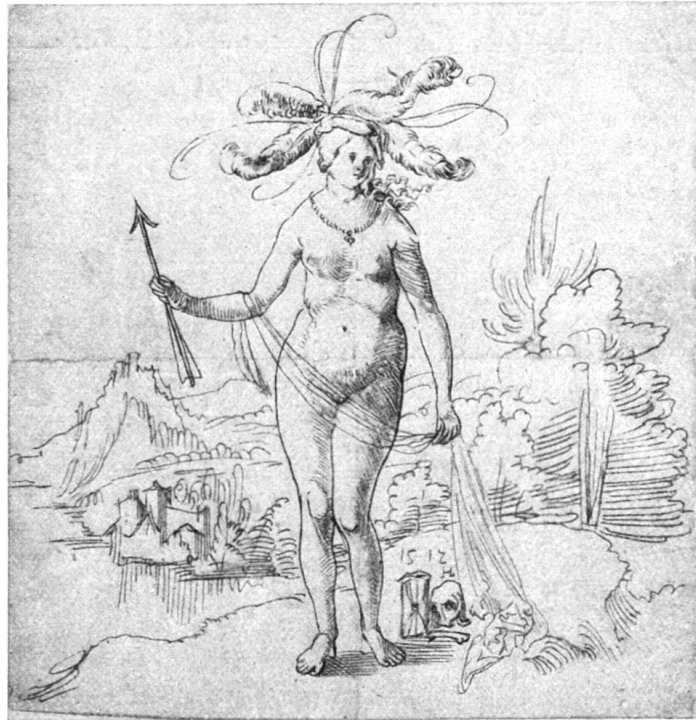


Abb. 16. «Vergänglichkeit». Erlangen.

für Leu charakteristisch, Altdorfer aber fremd sind. Bei Altdorfer wird man nie diese größern, wie mit dem Pinsel aufgetragenen Häufungen von Weiß finden. Seiner feinern, reichern und beweglichern Natur entsprach die spitze, zarte Feder, die in fliegender Bewegung Bogen an Bogen reihte. Wie anders treffsicher und sprühend hingeworfen sind doch bei ihm die quirlenden Reihen von weißen Strichen z. B. in dem köstlichen Wiener Blatt mit der Satyrfamilie, das Tietze S. 51 abbildet, und das am meisten Vergleichsmomente bietet. Nie vermochte sich Leu zu so befreiter Höhe aufzuschwingen. So dürfte jene vermeintliche Verwandtschaft von Altdorfer mit Leu, die das glänzend geschriebene Buch Tietzes

¹⁾ In L. Baldaß: A. Altdorfer. Wien; und Hans Tietze: A. Altdorfer. Leipzig. — Auf der Rückseite der Nürnberger Baumstudie ist ein hl. Hieronymus dargestellt. Die stilistische Behandlung zeigt, daß die vorgeschlagene Datierung (um 1513) das Richtige trifft: am nächsten verwandt ist der Kopenhagener hl. Thomas von 1514.

S. 198 annimmt, anders zu modifizieren sein — mag auch immerhin unser Schweizer die Ehre haben, in seinen besten Blättern dem phantasievollen und liebenswürdigen Regensburger nahezukommen.

Schon Nagler ¹⁾ macht in seiner ersten verdienstvollen Zusammenstellung über Leu auf die Federzeichnung einer nackten Dame in Erlangen aufmerksam (Abb. 16), die seither wohl zu Unrecht unter dem Namen der «Wollust» geht. Bei dieser interessanten, rasch hingeworfenen und gut sitzenden Zeichnung deuten vielmehr Stundenglas und Totenschädel neben dem blühenden Frauenleib auf eine Allegorie der Vergänglichkeit, ein Memento mori. Damals, in der Zeit der großen, raschen Menschenverluste durch die Feldzüge und die Seuchen, die die Reisläufer mit zurückschleppten, mochte eine Mahnung an das «Rasch tritt der Tod den Menschen an» wohl angebracht sein. Das Thema ist in dieser persönlichen Prägung, die überraschend für die gedankliche Erfindungsgabe Leus zeugt (im Gegensatz zu seiner formalen Abhängigkeit) selten; es wird von Baldung (in den Darstellungen, wo der Tod eine Frau umarmt) mit Vorliebe aufgegriffen, findet sich in anderer Fassung auch bei Urs Graf und Manuel ²⁾ und geht auf die ältern Totentanzdarstellungen zurück. Es ist unlängst die Meinung ausgesprochen worden, die Frauenfigur gehe auf ein älteres Vorbild zurück ³⁾. Der auffallende Gegensatz zwischen der frisch und lebendig skizzierten Landschaft und der Frau, deren harter Kontur sie nicht recht mit dem Hintergrund zusammengehen läßt, die steif und unsicher steht, und deren Binnenmodellierung fast rührend ungeschickt zu nennen ist, legt ja wohl den Gedanken, nach einem Vorbild zu suchen, nahe ⁴⁾. Mir scheint aber diese deutliche Zweiheit von Figur und Landschaft vielmehr typisch für Leu zu sein. Bei Baum und Berg, Himmel und Wasser — überall, wo mit einer ornamentalen, kaum beobachtenden, fast kalligraphischen Linie auszukommen ist, fühlt er sich in seinem Element. Wie morgenfrisch wirken die Tannen hinten und wie glaubhaft das phantastische Federbarett der Dame. Wie zag fassen dagegen die Hände, wie ausdrucksarm ist das Gesicht! Leu war kein Figurenzeichner. Das muß ja immerhin nicht heißen, daß er deshalb ohne weiteres ein Figurenkopist gewesen wäre. Es fällt ihm nicht leicht, den reinen Zusammenklang von Mensch und Umgebung zu erreichen. Die Erlanger Federzeichnung mißt in der Höhe 11,8 cm und in der Breite 12,7 cm; sie ist datiert (1517) und monogrammiert. Ihrem ganzen Charakter nach ist sie keine Vorzeichnung für ein Gemälde, keine Werkzeichnung. Es ist ein intimes, in sich abgeschlossenes Blatt, einen sammelnden Liebhaber zu besinnlicher und nachdenklicher Stimmung

¹⁾ Nagler: Monogrammisten Bd. III, Nr. 1200.

²⁾ Vergleiche z. B. für Manuel: die Rückseite des Basler Gemäldes, Kat.-Nr. 419, für Urs Graf: Zeichnungen in Basel.

³⁾ Dr. K. Parker im Werk X, 3 (Märzheft 1923).

⁴⁾ Eine Zeichnung der Paris-Sage aus dem Baldung-Kreis in Paris zeigt eine auffällig verwandte Göttin mit übereinstimmendem Standmotiv und ähnlicher Anordnung des Schleiers. Abbildung in Bouchot: Musée du cabinet des estampes de la bibliothèque nationale Paris. 1^{re} série, 3. Verwandt sind auch die schöne Federzeichnung einer stehenden Dame von Urs Graf aus dem Jahre 1511, die auf der 6^{me} vente der Auktion Beurdeley 1920 in Paris versteigert wurde, und die Juno auf dem Basler Paris-Urteil des Niklaus Manuel (Kat.-Nr. 422), das sicher nach 1517 entstanden ist.

anregend in jener lebenerfüllten Zeit, der auch die Allegorie noch sinnlich darstellbar wurde.

Die dritte Zeichnung dieses Jahres, der hl. Sebastian im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 17), ist mit Recht wohl die bekannteste des Zürcher Meisters¹⁾. Sie ist von seinen Figurenzeichnungen mit die gelungenste; sie hat ausschlaggebend mitgewirkt bei der Bildung unserer bisherigen Vorstellung von der



Abb. 17. Hl. Sebastian. Nürnberg.

künstlerischen Art des Hans Leu. Alle seine Absichten sind hier in einer bezeichnenden Leistung zusammengefaßt. In glücklich motivierter Weise ist der knabenhaft junge, noch unverletzte Heilige an einen mächtigen Stamm gebunden; ahnungsvoll, wie träumend schaut er hinaus, während schon neben ihm ein Henker sachlich den Bogen spannt. Bald wird dieser schöne Aussichtspunkt die Stätte eines Martyriums sein. Die zittrige, zage, fast nur andeutende Linienführung und die schöne, stille Landschaft helfen bestimmend mit bei diesem eher friedlichen Eindruck. Fast vergißt man über der harmonischen, bildmäßigen Gesamtwirkung die Schwächen der Zeichnung. Denn der von Leu angewandten

¹⁾ Abbildung² in Albertina, Handzeichnungen Nr. 1387.

Schattiertechnik durch parallele, wenig Naturbeobachtung verratende Strichlagen gelingt es nicht, überzeugend zu wirken und uns eine Vorstellung von übersichtlicher Lichtverteilung zu vermitteln. Der Kontur wird durch die unsichere, oft unterbrochene Linie nur angedeutet; er spricht nicht. Und der Versuch, etwas wie eine ponderierte Verteilung der Körpermassen anzudeuten (was ja hier besonders motiviert gewesen wäre) ist nicht so recht gelungen. Das ängstliche Standmotiv ist das nämliche wie bei der Erlanger Zeichnung.

Es scheint hier im Werk des Leu der einzige schlechthin überzeugende Fall vorzuliegen (mit Ausnahme der Glasgemälde, wo Scheibe *und* Riß noch vorhanden sind), wo uns zu einem Gemälde auch eine Zeichnung erhalten blieb; denn so bildmäßig und selbständig auch die Sebastian-Zeichnung wirkt, ist sie doch als Vorstudie zu betrachten für eine jener acht kleinen Darstellungen des Heiligenaltärchens, das als Schenkung Prof. Rahns ins Landesmuseum gelangte. Da die Nürnberger Zeichnung 1517 datiert ist (Maße 15,5 × 21,4 cm), geht man wohl nicht fehl, das Altärchen in dasselbe Jahr zu setzen, um so mehr als auch die übrigen Beobachtungen durchaus auf diese Zeit verweisen.

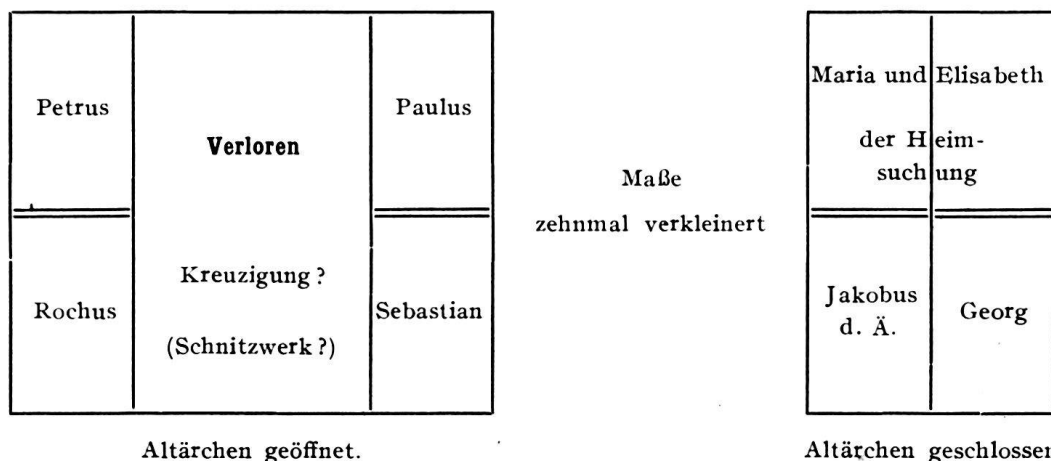
Es ist recht interessant zu sehen, wie die Leusche Fassung des Sebastian-Themas, die auf den ersten Blick so originell aussieht, nicht ohne einflußreiche Ahnen und Verwandte ist. Die Komposition (Sebastian aufrecht an die Äste eines Baumes gebunden, den einen Arm hoch, den andern tief) muß damals in der Luft gelegen haben; sie muß als etwas beglückend Neues empfunden worden sein. Gegenüber dem ornamentalen «Stil» der verrenkten, gespreizten Heiligen des Stechers E. S. und dem tänzelnden, preziösen Sebastian Schongauers kommt in der Fassung der neuen Generation die Natur mehr zum Recht. Der Körper wird in seiner funktionellen Leistung begriffen. Er hängt entkräftet oder steht fest auf dem Boden. Besonders nah verwandt unter vielen ähnlichen Fassungen¹⁾ sind der Holzschnitt Schäufeleins im Gebetbuch, das unter dem Namen «Via felicitatis» 1513 in Augsburg erschien, und der kleine Schnitt Baldungs im «Hortulus animae», der in erster Auflage 1511 bei Martin Flach in Straßburg herauskam²⁾. Aber noch näher kommt ihm doch wohl das prachtvolle Einzelblatt Baldungs B 36 von 1512. Im Standmotiv, im machtvoll bewegten, kräftig sich krümmenden Schamtuch mit den knotigen Falten, in der Anordnung des bindenden Seiles und der Pfeile glaubt man bei Leu — schwächer in der Zeichnung, deutlicher im Gemälde — noch einen fernen Nachklang an den wild aufrauschenden Schnitt Baldungs zu hören. Es ist ein Ton, der Leu völlig fremd, Baldung aber sehr gemäß war. Der Zürcher Meister mochte das Blatt einmal irgendwo gesehen und später, als dieselbe Aufgabe an ihn trat, sich daran erinnern haben. Aber was hat er aus dem lebenddurchzuckten, kraftstrotzenden Vorbild gemacht: einen schwächlichen Heiligen, ohne Aktion, ohne seelischen Ausdruck. Kaum vermochte er das Neue auch nur äußerlich zu

¹⁾ Etwa des älteren Holbein Sebastiansaltar, Schäufeleins Altarwerk in Ober-St. Veit bei Wien und der apokryphe Dürer-Holzschnitt P. 182, eine Zeichnung Baldungs in Berlin (Bock 1267).

²⁾ Vgl. Hirth: Bücherillustration.

übernehmen, es gar mit innerem Leben zu erfüllen, lag nicht im Bereich seiner Möglichkeiten. — Ebenso aufschlußreich für das entgegengesetzte Temperament Leus ist aber die zweite Änderung an seinem Vorbild: Baldung begnügt sich wie fast immer mit der unbedingt nötigen Umgebung, Leu legt aber gerade darauf großes Gewicht. Er läßt die Szene am Ufer eines Sees in den Bergen spielen; die duftige Atmosphäre mildert die harte statuarische Wirkung, erweicht den spröden Kontur. In die Landschaft kann sich der leidenschaftslose Idylliker mit Ruhe versenken; die Darstellung des leidenden menschlichen Körpers erfordert eine ganz andere Spannung ¹⁾.

Das eigenartige Heiligenaltärchen des Landesmuseums (Taf. III u. IV) steht in bezug auf Zweck, Größe und theologisches Programm vereinzelt da in der Malerei seiner Zeit. Die acht erhaltenen Täfelchen müssen die beiden Flügel eines Reisealtärchens gewesen sein, das sich ein Wohlhabender anfertigen ließ. Ihre Anordnung wäre dann etwa folgenderweise zu denken:



Reisealtärchen von so kleinen Ausmaßen (ohne Rahmen, geschlossen 47×29 cm) scheinen eine ursprünglich niederländisch-burgundische Sitte gewesen zu sein; man denke nur etwa an das köstliche des Jan van Eyck in der Dresdener Galerie (Nr. 799). In unsern Gegenden hat dieser kostspielige Brauch wohl nur ganz vereinzelt Eingang gefunden. — Schon das Format (das einzelne Täfelchen mißt also etwa 23×14 cm) verlangte vom Künstler subtile, auf Nahsicht berechnete Feinarbeit; er mußte also hier sein Möglichstes leisten. Auf sorgfältig geglättetes (Pappel?) Holz hat Leu ohne jede Grundierung auf jede der

¹⁾ Im Berliner Kupferstichkabinett (Bock Nr. 5555) findet sich eine alte Kopie des Nürnberger Sebastians, die unverständlicherweise 1514 datiert ist. Die letzte Ziffer des Originals kann aber nur als 7 gelesen werden. Schon die, mit einem einwandfrei 1517 datierten Blatt der Basler Sammlung nahezu übereinstimmenden Maße (beide Blätter stammen vielleicht aus demselben Skizzenbuch) deuten darauf hin; noch mehr aber der Stil, der für 1510 (wie der Berliner Katalog annimmt) unmöglich ist. Eine glaubhafte Erklärung für diese Änderung der Jahrzahl läßt sich kaum geben; man nehme denn einen Lesefehler oder die (aber aus welchem Grunde?) absichtlich geänderte Ziffer des Kopisten an. Das Berliner Blatt ist unbedingt Kopie.

acht Flächen eine Heiligenfigur in Landschaft gemalt. Die erheblich weniger gute Erhaltung der auf Taf. IV wiedergegebenen vier Täfelchen läßt darauf schließen, daß es die Außenseiten waren. (Heute ist das reizvolle Werklein unrichtig zusammengesetzt; die Tafeln III und IV geben die wahrscheinliche Anordnung wieder.) Die merkwürdige, sonst wohl nicht wiederkehrende Zusammenstellung einer Heimsuchung mit den Aposteln Paulus und Petrus, den Pestheiligen Rochus und Sebastian, dem Apostel Jakobus d. Ä. und dem hl. Georg, der den 14 Nothelfern angehört, läßt es als möglich erscheinen, daß einzelne, den Zyklus ergänzende Darstellungen verloren gegangen sind, so daß dann die Anordnung eine kompliziertere gewesen wäre. So wie es heute dasteht, ist das Altärchen in mehrfacher Beziehung ein Unikum. — Weder Monogramm des Meisters noch Wappen des Besitzers finden sich.

Statuarisch ruhig stehen die einzelnen Gestalten, und die maßvoll in große Motive geordneten Gewänder geben ihnen noch mehr Standfestigkeit. So weit man sehen kann, war eben dies nicht die besondere Stärke der Leuschen Figuren, so daß man geneigt ist, der Beobachtung Wartmanns¹⁾ zuzustimmen in der Annahme, der Fassung Leus lägen Reminiszenzen an die gestochene Apostelfolge Schongauers zugrunde. Ebenso bestimmend dürfte dazu der Einfluß der kleinen Apostel-Schnitte Baldungs von 1517 gekommen sein, ohne daß man aber im einzelnen eine direkte Entlehnung aufzeigen könnte. Der Formcharakter dieser Heiligen ist so, daß man diese einfache und klare Sprache Leus nicht zutrauen mag und dahinter ein größeres Vorbild stehen sieht. Gegenüber den andern Gemälden — auch der Kreuztragung — zeigt sich ein großer Fortschritt. Sichtlich kommt das kleine Format den Fähigkeiten des Malers entgegen. Konnte noch bei der Kreuztragung — zu schweigen vom Altar mit der thebäischen Legion — von einer klärenden, einheitlich hell und dunkel unterscheidenden Lichtführung kaum die Rede sein, so werden die Figuren jetzt mit dem deutlichen Bestreben, ihnen Körperhaftigkeit und gestalthaftes Wesen zu verleihen durch helle, höhende Lichter und dunkle, Tiefe schaffende Schatten aus der Fläche herausgerissen. Auch die Farbigkeit ist viel überzeugender und lebendiger geworden. Die alte Buntheit ist vermieden. Der Farbauftrag wird geschmeidiger, flüssiger; die immer noch lebhaften Einzelfarben klingen harmonischer zusammen. Ein warmes Weinrot, das in den dunkeln Lagen fast schwarz, im hellsten Licht fast weiß wird, dominiert etwa beim Petrus, der besonders gut erhalten ist. Dagegen kommen keine anderen Farben auf; auch der Hintergrund wird hier, was er sein soll: Hintergrund. Gebrochene Töne sind herrschend; die Gewänder sind grasgrün, stahlblau, lila; hell schimmert die eiserne Rüstung des heiligen Georg. — Augenartige, eingedrückte Falten erinnern im Zusammenhang mit den metallisch glänzenden Farben an die Frühwerke Baldungs, etwa bis zur Beendigung des Freiburger Hochaltars (1516). Man mag an den Figuren allerlei auszusetzen haben: die nichtssagende Leere der Köpfe, die kindlich kleinen Hände, die etwas summarische Behandlung

¹⁾ Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1922, S. 21.

der Binnenfalten. Von der Landschaft aber, die bezeichnenderweise die Figuren umgibt und ausschlaggebend beim Gesamteindruck mitwirkt, läßt sich kein tadelndes Wort sagen. Sie bildet den weitaus gelungensten und erfreulichsten Teil. Da ist unmittelbares, warmes Leben, persönlich gesehen und mit Geschick wiedergegeben. Zerzauste Bäume, knorrige Äste, lichtglänzende Zweige recken sich in die feuchte Luft. Und in der Malerei des Sees, der schneebedeckten Berge und des Himmels darüber wird sogar versucht, dem ganzen atmosphärischen



Abb. 18. Madonna mit Kind. Basel.

Reiz unserer Voralpenlandschaft gerecht zu werden. In der Landschaft des Sebastian läßt der am Ufer hinstreichende Seewind Häuser und Wald weich im Wasser verschimmern. — Technisch hat Leu besonders in den Baum- und Wolkendarstellungen die Manier der Handzeichnung in die Malerei übertragen. Bei den Bäumen sind auf dunklerm Grund die helleuchtenden, formgebenden Linien mit spitzem Pinsel keck aufgesetzt, und die Wolken vermag er noch nicht zart und duftig ineinander übergehen zu lassen, sondern mindert die malerische Wirkung durch harte Umrisse. Doch bewirken der dünne Auftrag und das fleißige Verreiben der Farben, daß der Gesamteindruck nicht hart und trocken wirkt. In der Darstellung des Hintergrundes gelingt Leu sogar eine malerische Luftperspektive. Trotzdem ist es klar, daß die Malerei nicht

seine Stärke war. Diese Arbeit ist für ihn ein mühsames Kläubern, das seiner flüchtigen Art nicht liegt. In den Zeichnungen wirkt er freier und gelöster.

Mag Leu auch sonst im wesentlichen ein Nachzügler der Spätgotik sein, der die neuen Formen mehr äußerlich und unverstanden anwendet, im Anteil, den die Landschaft an seinen Kompositionen hat, zeigt sich doch das «Moderne». Es ist nicht mehr die Vedute, die die Leere verdecken, die Kulisse, die den Hintergrund ausfüllen soll; es ist ein Stück Natur, fähig, Empfindung weiterzugeben ¹⁾).

Die andere bekannte Zeichnung aus dieser Zeit, eine gekrönte Muttergottes unter einem Baume sitzend, das Christkind auf den Knien aufrecht haltend, befindet sich in Basel (Abb. 18) (Feder, Maße 15,4 × 20,5 cm) ²⁾. Im Motiv mutet das schöne Blatt wie eine weitergeführte Variante der Rotterdamer heiligen Familie an. Der Wandel der Zeit, die im Verhältnis zum Religiösen auf persönliche Verinnerlichung drängt, ist hier schon deutlich spürbar: nicht mehr wie früher, feierlich die Gemeinde segnend, ist das Christkind dargestellt, sondern im intimen, menschlichen Zusammensein mit der Mutter, völlig vom Betrachter abgekehrt. Die Entwicklung führt vom Allgemeinen, Öffentlichen ins Vereinzelte, Private. Andacht ist die innerliche Angelegenheit des Einzelnen geworden. Damit war der Boden der Reformation vorbereitet. — Auch diesmal kommt es dem Zeichner nur auf rein bildmäßige Wirkung an. Von Problemen der Proportion, der Ponderation, der glaubhaften, organischen Durchbildung des menschlichen Körpers ahnte er kaum etwas. Leu bleibt bis zuletzt ein ornamentaler Spätgotiker, dem es wesentlich auf dekorative «Schönheit», nicht auf innere «Wahrheit» ankam. Gedanklich unbeschwert ist ihm hier ein frisches, liebenswürdiges Blättchen gelungen, das seine Fähigkeiten von der besten Seite zeigt. Und doch hält auch hier die Ausführung eine eingehendere Prüfung nicht aus. Wieder finden sich die für den Zeichnungsstil Leus charakteristischen wulstigen und ausdrucksarmen Faltengräte im Gewand, das sich in kleinlichen, knittrigen «Augen» am Boden staut. Der kurze Strich ist wenig formgebend, unsicher tastend, unorganisch; der Kontur ist unruhig, ohne reich zu sein. Den Bewegungen mangelt die überzeugende Nachdrücklichkeit. Leu lebt von der großen Erinnerung. Er sucht ein irgendwo Gesehenes aus dem Gedächtnis aufs Blatt zu bannen. So kommt es, daß man sich bei seinen Arbeiten immer wieder an bekannte Vorbilder erinnert fühlt, ohne aber im allgemeinen direkte Kopien nachweisen zu können. Zürich bot ja wohl damals auch gar nicht das Vorlagenmaterial, wie es in Basel schon zu finden war. Deshalb muß er sich mit der andeutenden Skizze begnügen, und vielleicht gerade darum tritt er uns sympathisch näher, vermögen wir hinter dem nur Angedeuteten das Größere zu ahnen, dem Leben zu verleihen sein bildendes Talent nicht ausreichte.

¹⁾ Man werfe nochmals einen Blick auf die Nürnberger Baumstudie, und man wird nicht zweifeln können, daß beides derselben Hand entstammt.

²⁾ Abbildung in Ganz: Schweizer Handzeichnungen I 9 und Albertinapubl. Nr. 611.

Haben die letzten vier Zeichnungen eine ziemlich dicht geschlossene Gruppe gebildet, so steht der Einzug Christi in Jerusalem in Berlin (Maße 18,5 × 12,2 cm, Feder) (Abb. 19) etwas abseits¹⁾. Er muß gegen Ende des Jahres 1517 entstanden sein, denn eine deutlich bemerkbare Veränderung liegt zwischen diesem Palmsonntagsbild und den frühern Blättern. In den breiten, rundschildigen Kopftypen, dem festern Strich und der weitergetriebenen Auflösung des Konturs



Abb. 19. Einzug Christi. Berlin.

kündigt sich schon der Spätstil an. Es ist unmöglich, die letzte Ziffer des Datums anders denn als 7 zu lesen. Im Jahre 1512 (wie der Berliner Katalog u. a. nach dem Vorgang Haendckes annehmen) wäre das Blatt eine stilistische Unmöglichkeit. Leu vermochte dem Festlich-Frohen des Themas sehr wenig gerecht zu werden. Kleinbürgerlich, jeder tiefern Empfindung bar, zieht da ein armseliger Mann durch ein hohes Stadttor ein, von ein paar stumpfen Zuschauern fassungslos angestaunt. Nur in der Baumgruppe des Mittelgrundes schwingt sich ein freierer Ton jubelnd empör zum Lobe des Herrn. Nie sonst hatte Leu

¹⁾ Bock: Berliner Zeichnungskatalog Nr. 1826.

so viele Figuren auf einer Zeichnung zu vereinigen, und wenn er sich auch recht geschickt anstellt (und damit vor sich selber seine Schwäche eingesteht) und nur wenige völlig sichtbar gibt — wobei er sich noch bemüht, die Gesichter möglichst abzuwenden, in den Schatten zu stellen und die hinteren Figuren fast ganz zu verdecken — so macht sich auch hier, wenn auch nicht in dem Maße, wie man es erwarten könnte, die Unsicherheit in der Formbeherrschung bemerkbar. Vielleicht liegt auch hier eine Reminiszenz an den entsprechenden Dürer-Holzschnitt B 22 der kleinen Passion zugrunde. Die der Bildfläche parallele Profilkomposition ist für diese Zeit auffallend arm; ein Kühnerer hätte wohl eine interessante Tiefenanordnung mit schwierigen Verkürzungen gesucht, wie es Leu vor Jahren beim hl. Georg selber tat. Der Vergleich mit dieser Zeichnung des Jahres 1513 ist recht interessant und aufschlußreich. Im Grunde ist Leu 1517 noch der gleich unsichere Figurenzeichner wie vor vier Jahren; doch sind die Blößen beim späteren Blatt deutlicher. 1513 setzt sich der junge Draufgängerforsch und ahnungslos über alle Schwierigkeiten der Zeichnung hinweg, durch kühne Höhung mit effektvollem Weiß die Schwächen der nur angedeuteten Form verdeckend. So gelingt ihm ein bildmäßiges Blättchen, dem die Wirkung nicht versagt bleibt. Bis zum Einzug Christi sind dem Meister wohl viele seiner Mängel bewußt geworden. Er besitzt nicht mehr die gleiche unbekümmerte Freiheit wie vordem. Mit vorsichtiger Linie tastet er jetzt den Umriß ab und vereinfacht die Komposition so weit als möglich. Mit kurzen, suchenden Strichen wird jetzt ängstlich danach getrachtet, den Dingen Rundung zu geben, während er ehemals der stofflichen Existenz der Körper entraten zu können glaubte. Bei diesen Versuchen, den angeborenen Mangel durch guten Willen wettzumachen, zeigt sich am deutlichsten die Einbuße an Frische und Ursprünglichkeit, die der Meister damit erkaufte.

Diesem ertragreichen Jahre 1517 möchte auch die Zeichnung angehören, die mit den höchsten Platz im Werk des Hans Leu einzunehmen berechtigt ist: der machtvolle «Baum» der Dessauer Sammlung (Abb. 20, Maße 21,3 × 13,5 cm). Wie eine Erinnerung aus einem Traum steigt die stolze Weide märchenhaft vor uns auf, selbstverständlich und einfach. Wie ein gespenstischer Eisberg verschwimmt hinten der weiße Hegaukegel; höher recken sich die Zweige des Tännleins, um nicht neben der großen Schwester gar zu unscheinbar zu werden. Sicher ist ein Teil der starken Wirkung, die das Blatt heute auf uns ausübt, vom Künstler unbeabsichtigt; denn sie beruht nicht zum kleinsten darauf, daß die Arbeit nicht bis zu Ende gedieh. Wesentlich ausgeführt ist nur der obere Teil der Zeichnung; besonders die Landschaft in der untern Hälfte ist nur (mit Pinsel) weiß angelegt. — Auch diese Zeichnung ist nicht unbekannt; Friedländer hat sie in der Publikation der Dessauer Handzeichnungen¹⁾ als Altdorfer veröffentlicht. Natürlich nicht auf Grund des Monogramms; denn dieses ist später aufgesetzt und unrichtig. Die Beziehungen zu dem hier bisher bekannt-

¹⁾ Auf Taf. 23. Neuerdings scheint Friedländer von seiner Zuschreibung abgekommen zu sein; wenigstens ist dieses Blatt in seinem vorzüglichen Altdorfer-Buch nicht mehr erwähnt.

gemachten «œuvre» sind aber so eng, daß auch ein Hinweis auf die höhere Qualität des Blattes, das seinen Wert nicht zuletzt einem glücklichen Zufall verdankt, nicht vermag, den «großen Baum» aus der Liste der Werke Leus



Abb. 20. «Baum». Dessau.

zu streichen. Schon immer wurde es mit dem Nürnberger «Tannendickicht» (Abb. 5) verglichen; es kann auch zweifellos nicht von ihm getrennt werden. Sieht man es zusammen mit den hier abgebildeten Blättern, so wird wohl klar, daß es aus diesem Zusammenhang nicht gelöst werden kann; fast in jedem finden sich ja stilistische Anknüpfungspunkte. Das schöne Landschaftsaquarell Altdorfers,

das Tietze neben dem Dessauer Baum auf Seite 199 seines Buches abbildet, scheint mir eher gegen die Zusammengehörigkeit der beiden Blätter zu sprechen. Altdorfer komponiert, schafft märchenhaften Raum bei aller spielenden Phantasie seines Temperaments. Leu dekoriert eine Fläche ornamental und setzt kulissenartig einen Hintergrund dazu, der ihm wichtiger ist als eine Figur vorne ¹⁾.

Wenn bisher der Entwicklungsgang des Zürcher Malers ohne besondere Schwierigkeiten aufgezeigt werden konnte, zwanglos sich Werk an Werk reihte und etwas wie ein Wachsen vom Schüler zum Meister zu verfolgen war, so wird die Linie hier jäh geknickt und in eine andere Richtung verbogen. Ein einschneidendes Ereignis bedingte eine Wandlung. Seine spärlicher werdende Produktion wird sprunghaft und unselbständiger. Die Malerei scheint im Leben des Künstlers nur mehr so nebenher zu gehen. Eine Reihe unglücklicher Jahre beginnt nun für ihn.

¹⁾ Auch auf dieses Blatt bin ich durch die Freundlichkeit von Dr. Buchner in München aufmerksam gemacht worden.



HL. FAMILIE. ROTTERDAM.

Taf. II



REISEALTÄRCHEN (geöffnet, ohne Mittelstück). Zürich, Landesmuseum.



REISEALTÄRCHEN (geschlossen). Zürich, Landesmuseum.