

des Namens in den Weihnachtsehrungen vom Jahre 1493 dahin gedeutet werden dürfen, dass er im letzteren Jahre gestorben sei; mit grösster Wahrscheinlichkeit ist unter allen Umständen sein Tod mindestens eine ziemliche Zeit vor dem Juni 1502 anzusetzen.

II. Füetrers Werke und deren Abfassungszeit.

1. Sein Gemälde von Christi Kreuzigung.

Im Sommer des Jahres 1881 kam ich zum ersten Male in die kgl. Bildergalerie in Schleissheim, wo ich ein Gemälde fand, das der Katalog als von Ulrich Füetrer gemalt und aus der Zweibrückener Sammlung stammend bezeichnete. Meine Zweifel an der Richtigkeit der letzteren Angabe äusserte ich gegenüber dem Konservator, Herrn Dr. Bayerndorfer, worauf er mir versprach, beide Angaben einer Prüfung zu unterziehen. Er tat dies mit seiner bekannten Genauigkeit und schrieb mir am 8. Jan. 1882 folgendes nach Leipzig: „Ich habe den Kommissionsbericht über Tegernsee aus den Tagen der Klosteraufhebung in unserm Archive eingesehen und darin, wie Sie vermuteten, die drei¹ fraglichen Bilder gefunden. Sie kommen aus Tegernsee, sind aber nur durch die Beschreibung und exakte Grössenangabe zu identifizieren; denn diese alte Liste giebt sie einfach als „„altdeutsch““ ohne Meisternamen. Letztere finden sich dann zuerst in Mannlichs Kataloge der Schleissheimer Gallerie vom Jahre 1810 und können nur auf einer mit den Bildern überekommenen Tradition beruhen, da der damalige Stand der kunstgeschichtlichen Kenntnisse eine so plausible Taufe seitens der Galleriedirektion vollständig ausschliesst“. Es ist also davon auszugehen, dass das Bild von Füetrer für das Kloster Tegernsee gemalt worden ist.

Das Gemälde, dessen leider nicht sehr gelungene Reproduktion an der Spitze dieses Halbbandes steht, ist sehr gross, 1,86 × 2,95 Meter, auf Lindenholz in der alten, vor der Oelmalerei geübten Temperamanier grau in grau gemalt

¹ Es handelte sich auch um zwei Tafelgemälde Gabriel Mächleskirchers.

mit lichtblonder Färbung der Haare und leichter Kolorierung der nackten Körperteile. Eine seither wegen Wurmfrass nötig gewordene Restauration hat, wie mir der Konservator, Herr H. Bever gütigst mitteilt, zur Beseitigung der schwarzen Uebermalung des Hintergrundes geführt, unter welcher das ursprüngliche dunkel getonte Blau des Himmels wieder hervorgetreten ist.

Gotische Architekturformen, an denen die Darstellung von 70 Personen in sehr geschickter Weise Platz gefunden hat, teilen das Bild in 5 Felder, deren mittleres den bereits verschiedenen Christus am Kreuze zeigt. Longinus, dessen Blindheit durch geschlossene Augen angedeutet ist, hält die Hände an der Lanze, welche sein Genosse Christo in die Seite stösst, während daneben ein Edelmann höhnt¹: „Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz,“ (Matth. 27, 40) und ein Knecht mit dem Essiggefäss und dem Schwamme auf der Stange herbeieilt. Maria Magdalena hält den Kreuzesstamm umfasst, und der Jünger Johannes stützt die niedersinkende heilige Jungfrau (Joh. 19, 26—27). Rechts vom Heiland ist der Schächer gekreuzigt, der Gnade gefunden hat. Der Reiter mit dem Hute zu seiner Rechten ist wohl Joseph von Arimathia, der kommt, um den Leichnam Christi abzunehmen, und vor ihm stehen zwei vornehme Frauen mit turbanartig hochgebauchtem Gebende hinter der heiligen Veronica. Zart ausgeführte Heiligenscheine mit Strahlen umgeben die Häupter von Veronica, Maria Magdalena und Johannes; bei Maria und besonders bei Christus sind sie mit Verzierungen versehen. In dem links vom Heiland befindlichen Felde ist der Henker eben damit beschäftigt, dem ruchlosen Schächer mit dem Beile die Beine zu zerschlagen. Davor steht, sein Pferd am Zügel haltend, der gepanzerte Hauptmann, auf den die Ereignisse beim Tode Christi einen so tiefen Eindruck gemacht haben (Matth. 27, 54. Luc. 23, 47), während im Vordergrund die um des Heilands Obergewand wüfelnden Kriegsknechte in Streit geraten: der im Vordergrund sitzende, offenbar der glückliche Gewinner, streckt

¹ Ziemlich die gleiche Geste bemerkt man bei dem Manne, der die obigen Worte spricht, und bei Longinus im Fürstatter Kreuzigungsgemälde (um 1400), jetzt im Nationalmuseum. Reprod. in: *Kunstdenkmale Bayerns I*, Tafel 224.

seinem Gegenüber, dessen aufwallenden Zorn ein Dritter zu besänftigen sucht, die Zunge heraus und hält ihm zum Hohne an beiden Händen den Daumen zwischen Zeig- und Mittelfinger entgegen¹; ein Vierter, der die eine Hand an die Leiter legt und so die Gruppe mit dem Gesamtbilde geschickt verbindet, weist dem Gewinner voll Aerger den entblösten Hintern².

Die gekrönte Rittergestalt im äussersten Felde rechts wird Otkarius darstellen sollen, der mit seinem Bruder Albertus, der dann in dem darunter befindlichen Priester zu suchen ist, das Kloster Tegernsee gründete³. Die untere Figur im äussersten Felde links hat einen Steinmetzhammer in der Hand und lässt sich am ehesten auf Hans den Steinmetz deuten, der unter dem Abt Caspar Ayndorfer (geb. 1400, Abt 1426, gest. 17. Jan. 1461) die bedeutenden baulichen Veränderungen des Klosters geleitet zu haben scheint⁴, in seinem Fache Hervorragendes leistete und auch in den Weihnachtsehrungen bis 1476 regelmässig vorkommt. Wer aber ist die darüber befindliche Person? Sollten Meister Hans und Ulrich Füetrer das Bild aus Dankbarkeit dem Kloster gestiftet haben und als Donatoren selbst darauf erscheinen? Und wer sind die 70 an der gotischen Rahmenmalerei angebrachten Personen? Sind es etwa die Portraits der Klosterinsassen? Diese Fragen wage ich nicht mehr zu beantworten.

¹ Auch im Buch der Abenteuer wird diese Gebärde des Hohnes erwähnt:

^{2b},5. *Wann sich dein ding zu end nicht löblich strecket,
So zaig ich dir darumb
Den tauwen durch die Finger aus gerecket.*

^{21c},2. *An not dein haupt du prichest,
Mercken wol all die weysen,
Vnnd waist nicht was du richest
Vnd machst dich selb in dem schopffe greysen;
Wann du kennst weder mynn noch mynne lone.
Zewch hin den dawm zu ainer myet
Vnnd far mit deinen wortten fürbas schone*

² Der Streit der wüfelnden Kriegsknechte ist eine beliebte Episode in den grösseren Darstellungen der Kreuzigung sowohl in den Niederlanden, wie in Deutschland, vgl. z. B. die Scene aus Hans Memlings Lübecker Dombild, Seemann, Kunsthist. Bilderbogen II. no. 220. In der Kreuzigung zu St. Leonhard, Kunstdenkmale Bayerns I. Tafel 242 sieht man einen richtigen Raufhandel von Holzknechten; vgl. Tafel 253.

³ Chronik S. 60—64.

⁴ ZsfdA. 27,276. Anm. 2.

Der Umstand, dass die Stifter des Klosters Tegernsee und Hans, der Steinmetz, auf dem Bilde erscheinen, veranlasste mich zum Versuche einer Datierung, indem ich annahm, das Bild dürfte sich über dem Grabe der Stifter befunden haben. Bis 1445 ruhten ihre Gebeine in der Capella S. Andreae, allein in diese Kapelle gehört das Bild nicht, weil es gar keinen Bezug auf den hl. Andreas nimmt. In dem genannten Jahre aber, dem siebenhundertjährigen Geburtsjubiläum der Stifter musste die Kapelle wegen Bau-fälligkeit verlassen werden; die Reliquien der Stifter wurden in feierlichem Gepränge in den Chor vor den Hochaltar gebracht und in eine zu diesem Zwecke hergerichtete Toten-lade in der Sakristei gelegt, wo sie über ein Jahr verblieben. Auf den Hochaltar passte das Kreuzigungsgemälde auch nicht besonders gut, da er der Dreifaltigkeit, den Aposteln Peter und Paul und dem hl. Quirinus geweiht war¹. 1447 wurden sie in dem Schiffe der Kirche² in einem neuen Grabe vor dem Altar des hl. Kreuzes nieder-gelegt. Nach 9 Jahren liess Abt Caspar Ayndorfer ein prächtiges Grabmal aus rotem Marmor machen, worin die Gebeine beigesetzt und worauf Verse zur Verherrlichung der Stifter gemisselt wurden³.

¹ Annotationes consecrationis ecclesiae Tegernseensis. Pez, Thesaurus III, 3,575.

² Oder: in der grösseren Kirche (s. unten).

³ Oefele, *Res. Boic. Script.* I, 632: *Rursus anno MCCCCXLV, cum capella S. Andreae, ubi tumuli erant fundatorum, terra implenda esset et murus unus a latere meridionali, cui dictum sepulchrum annexum erat, funditus erigendus esset, aperta sunt cum magna reverentia per dictum Dominum Abbatem Caspar [Ayndorfer] praefata sepulchra, ubi a sexcentis et amplius annis corpora eorundem venerabilium et sanctae memoriae Principum et Minorum in Domino quieverunt, et praesentibus conventu cum cereis et luminaribus ac Nobilibus Viris ac populo utriusque sexus non parvo in numero collecta sunt cum magna diligentia ossa eorum et per ambitum cum cantu ac pulsu religiose per Ecclesiam usque ad chorum ante altare majus reportata atque in archa ad hoc ordinata sunt condita, et ut sic in sacristia per annum et amplius reservata, tandem ad Ecclesiam majorem ante altare S. Crucis cum omni diligentia in novo sepulchro reposita sunt, ibique dum annis XIII [offenbar fehlerhaft für VIII, wie oft statt IX geschrieben wurde] repausassent, Abbas venerabilis Caspar ea ampliori censuit honore decoranda. Unde cum ingenti desiderio summoque studio nec non maximo pretio pretiosum sepulchrum de marmore rubeo, quod ad praesens cernitur, fieri disposuit, in quo et ossa praedicta cum reverentia condigna reponere curavit, ubi et hactenus recondita manent. Denique ob commendationem ipsorum*

Zum Altar des hl Kreuzes passt nun das Gemälde Füetters sehr gut, und da das marmorne Grab, wie dessen Inschrift¹ besagt, 1457 durch Meister Hans den Steinmetz von München vollendet wurde², der auch auf dem Gemälde erscheint, so ist die Entstehungszeit des letzteren mit Wahrscheinlichkeit auf dieses Jahr 1457 zu setzen.

Die Zuverlässigkeit dieser Schlussfolge wird allerdings durch eine genauere Prüfung der Einzelheiten beeinträchtigt. Erstens hat schon Karl der Grosse verordnet, dass Klöster, welche den Leichnam eines Heiligen beherbergten, mindestens zwei Kirchen haben müssten³. In der Tat zeigt die Abbildung des Klosters in Merians Topographie⁴ sogar drei Kirchen: die Hauptkirche, nördlich davon die Salvatorkirche und westlich die Pfarrkirche „zum Burgtore, ad Petrum et Paulum“. Diese letztere kommt hier nicht in Betracht, denn sie wurde erst von Abt Caspar erbaut⁵; aber auf dem Hochaltare der Salvatorkirche könnte das Bild wohl gestanden haben.

Zweitens ist, so lange nicht alle Personen auf dem Bilde mit genügender Bestimmtheit gedeutet sind, ein Zweifel

*fundatorum gestorunq[ue] memoriam eorundem jam dictum sepulchrum
Metrorum epitaphio talismodi arte sculptoria voluit adornari:*

*Annis a Domini nati de Virgine Christi
Cum rota D duo C revolvit quater X quinque,
Diva sunt orti parili progenie sorti
Inter primores tunc cunctis celebriores
Burgundi sunt patre, sed editi Bavara Matre;
Albertum Primum die Okariumque secundum.
Hii multas vere quia divitias habuere
Sed Christo grati sunt linquere cuncta parati.
Hinc gladios arae fratres simul imposuere
Trabeas hinc chlamydemque libens*

¹ Chronik der Tegernseer Aebte, Pez, Thesaurus III, 3,544, wo *quadrinque* für *quadrigeno* verlesen sein muss:

*Anno milleno quadrigeno quingeno septeno
Post incarnatum Dei verbum virgine natum
Hoc gubernante monasterium ac renovante
Caspar abbate lapis perficitur iste.*

² Er erhielt am 8. Juni 1460 für das Grab der Stifter 110 Pfund. Vgl. ZsfdA. 27.76. Anm. 2. Nach heutigem Geldwerte beträgt die Summe 792 Mark 50 Pf.

³ Capitulare Mon. 789. 7. und Cap. Francof. 794. 15.

⁴ Frankfurt 1640—1688.

⁵ Vgl. Oefele, *Rer. Boic. Script.* II, 76^b. *Anonymi monachi historia S. Quirini: Parochialem etiam exstruxit [sc. Caspar] Ecclesiam quingentis aureis.*

an der Beziehung der rechtsseitigen Figuren auf die Klostergründer¹ nicht endgültig zu widerlegen.

Es ist daher nicht überflüssig, die Datierung noch von der kostümgeschichtlichen Seite her zu versuchen. Was die Frauenkleidung betrifft, so erinnert das Kostüm Marias besonders an eine von Hefner auf die Mitte des 15. Jahrhunderts datierte Grabplatte von rötlichem Sandstein mit eingemeisselter kontourirter Frauengestalt, eingelassen im Boden der ehemaligen Cisterzienser Kirche zu Heilsbronn bei Ansbach (Begräbnisort der Burggrafen von Nürnberg und der Markgrafen von Hohenzollern). Die sehr einfache Tracht besteht aus einem faltenreichen Unterkleid; darüber liegt ein weiter Mantel, der um die Arme gelegt vorn zusammengehalten wird. Um den Hals geht das Rissentuch mit darüber hängendem Schleier oder Kopftuch, das auf dem Haupte und zu beiden Seiten in regelmässige Falten gelegt ist². Um die Jungfräulichkeit Marias zu betonen, verwendet Füetrer das Rissentuch, das spezielle Abzeichen der verheirateten Frauen, ebenso den Schleier nicht, auch lässt er den Mantel mit seinem zartausgeführten gold-gestickten Saume gleichzeitig als Kopftuch dienen.

Auffallender ist der Kopfputz der beiden hinter der hl. Veronica stehenden vornehmen Frauen. Dieser turbanartige Aufsatz kam im 15. Jahrhundert in den Niederlanden und in Frankreich häufig, in Deutschland seltener vor.

Zum einfachen Priestergewand der rechts in der untern Ecke stehenden Figur, die den Albertus vorstellen kann, kommt ein Barett, welches Aehnlichkeit mit demjenigen hat, welches die prächtige silberne Statuette des hl. Sebastian im Regensburger Domschatze zeigt.

Besonders interessant ist aber die Ritterrüstung des Otkarius, eine vollständige Plattenrüstung, mit Brust-

¹ Misslich ist namentlich, dass eine Tradition für das Bild des Otkarius nicht vorhanden war. Die einzigen bestimmt den Otkarius wiedergebenden Darstellungen sind 1. das Stiftergrab von Hans dem Steinmetz. Vgl. *Kunstdenkmale Bayerns I*, Tafel 205. 2. Das Bild in den Wandmalereien aus dem sog. alten Hofe, jetzt im Saal 14 des Nationalmuseums, um 1470 angeblich von Gabriel Mächleskircher gemalt. Diese beiden Darstellungen stimmen nicht im allergeringsten mit einander überein.

² Hefner-Alteneck, *Trachten etc.* 10 Bde. Frankf. 1883. Bd. VI. Tafel 366.

und Rückenplatte, glockenförmigem Eisenschurz und Arm- und Beinröhren, deren beide Hälften aussen mit Scharnieren, innen mit Lederriemchen verbunden sind. Die Handschuhe lassen die Finger zum grössten Teile frei und entsprechen denen eines bayrischen Herzogs aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und denen des Ritters St. Georg auf einer Ofenplatte derselben Zeit¹. Auch der Schild passt in diese Zeit.

Am auffallendsten ist der glockenförmige Schurz der Rüstung. Die einzelnen Plattenringe sind oben mit Nietnägeln versehen, deren Köpfe in den Schlitzten der darunterliegenden Ringe verschiebbar sind, wie sich umgekehrt die Ringe des Pferdepanzers in den Schlitzten der darüberliegenden Teile bewegen. Eines der frühesten Beispiele eines solchen Glockenschurzes findet sich an der Broncestatue Conrads von Weinsberg († 1446) in der Klosterkirche zu Schönthal a. d. Jaxt. Dort ist das Schwert durch den Schurz gesteckt, als dessen Material man sich gepresstes Leder vorzustellen hat.

Am genauesten stimmt mit unserem Bilde das Glasgemälde in der Kirche zu Jenkhofen bei Landshut überein, das Herzog Heinrich den Reichen († 1455) darstellt². Der glockenförmige Eisenschurz reicht bis gegen die Kniee und hat vorn einen bogenförmigen, nicht viereckigen Ausschnitt, worauf indessen kein Gewicht zu legen ist, da eckiger und gerundeter Ausschnitt im ganzen 15. Jahrhundert gleich üblich waren. Die Lanze, welche keine Griffbildung, aber ein Wappenfähnchen zeigt, endigt in eine völlig gleiche Spitze, wie diejenige auf Füetters Bilde. Der Mantel mit den blau-weissen Rauten reicht wenig unter den Glockenschurz, während er bei unserer Figur den Boden berührt.

Der glockenförmige Eisenschurz war nur kurze Zeit im Gebrauch; das letzte mir bekannte Beispiel ist das Grabmal des Ritters Hans Stettner und datiert vom Jahre 1464³. Dieser Glockenschurz ist aber sehr wesentlich ver-

¹ Hefner-Alteneck, a. a. O. Bd. IV. Tafel 281 und 270.

² Ebenda, Bd. IV. Tafel 271.

³ Kunstdenkmale Bayerns I. Tafel 270. — Ebenda Tafel 255 findet man eine Holzstatuette des St. Pankratius (aus Niederbergkirchen) mit der alten Form des Glockenschurzes, an dem man einen mit einem Kettenpanzerlappen verhängten, geschweiften Ausschnitt bemerkt. Der Kopf ist auffallend natürlich und lebendig; er dürfte aufgesetzt sein;

ändert, vorn kürzer und ziemlich anliegend, nach hinten ausgeschweift, so dass man unwillkürlich an die spätere Entwicklung der Krinolinen erinnert wird. Tatsächlich können diese späteren Formen hier nicht mehr in Betracht kommen.

Die kostümgeschichtliche Betrachtung führt also ziemlich genau in die Mitte des 15. Jahrhunderts, und so ist denn wohl ausreichender Grund vorhanden, die Datierung des Kreuzigungsbildes Füetters auf das Jahr 1457 als hinlänglich gesichert anzunehmen. Jedenfalls würde man eher eine frühere als eine spätere Zeit ansetzen können.

Im Hinblick auf die Technik möchte man geneigt sein, dem Bild eine viel frühere Entstehungszeit zu geben. Aber es ist nicht erlaubt, die Italiener und Niederländer heranzuziehen, um einen Archaismus festzustellen. In Italien blühte zu dieser Zeit bereits die Renaissance; in den Niederlanden hatte Jan van Eyck (gest. 1441) bereits die Oelmalerei eingeführt und seine herrlichen Tafelbilder geschaffen. Nach Bayern aber, zumal nach Oberbayern, war die neue Kunstweise noch nicht gedungen. So gross der Wandertrieb bei den jungen Leuten im 14. und 15. Jahrhundert war, die Maler reisten wenig. Den blinden Musiker Conrad Paumann führte seine Kunst von Nürnberg bis nach Italien; bayrische Maler hätten dort vergeblich Arbeit und Lohn gesucht.

So blieben sie denn auf sich selbst angewiesen und auf die bewunderten Musterbeispiele ausländischer Kunst, die sich schon in Bayern befanden. Die politischen Beziehungen zu den Niederlanden (von 1345—1424 wurden Holland, Hennegau und Zeeland von bayrischen Fürsten beherrscht, und Johann III. von Bayern hatte sogar den berühmten Jan van Eyck vom Oktober 1422 bis Ende Dezember 1424 in seinem Dienste) müssen doch vereinzelt Kunstwerke nach Bayern gebracht haben, so wenig wir

denn er stimmt gar nicht zu dem Körper, welcher ganz archaisch steif, plump und ohne Massverhältnis ist. Die Holzfigur wird a. a. O. auf die Zeit um 1500 gesetzt. Das mag für den Kopf stimmen, das übrige ist sicher um 1450 zu setzen.

auch davon wissen. Immerhin ist bekannt, dass St. Ulrich und Afra zu Augsburg im Jahre 1455 eine Altartafel aus Flandern erhielt.

Das Knitterige, Scharfbrüchige im Gefälte des mit gesuchter Absichtlichkeit am Boden ausgebreiteten Mantels der Frauen auf unserem Bilde ist danach nicht der Erfindung Füetters zuzuschreiben, sondern es ist eine formelhafte Modesache, die aus den Niederlanden stammt und ursprünglich gerade so der Unfähigkeit, den Fussboden zu gestalten, zu Hilfe kam, wie der goldene Hintergrund oder das gotische Rahmenwerk die Unfähigkeit, den Himmel zu bilden, verdecken sollte. Selbst Rogier van der Weyden behielt vielfach noch etwas Steifes, Skulpturenartiges in der Faltung der übrigens häufig auch steingrauen Gewänder; vgl. no. 664 in der National Gallery in London: Die Kreuzabnahme, und besonders das Bild: der hl. Lukas die Madonna malend, in der Münchener Pinakothek ¹.

Die Art, grau in grau zu malen, stammt gewiss auch aus jenen vorauszusetzenden niederländischen Vorbildern, denn in der niederländischen Kunst war diese Malweise zu Hause und wurde auch später noch z. B. für den Schmuck der Aussenseiten der Altarflügel verwendet ². Ich nehme um so bestimmter an, dass Füetters Art, grau in grau mit leichter Kolorierung der entblössten Körperteile zu malen, auf einem in Bayern damals für ein Muster betrachteten Vorbilde beruhen muss, als kein Geringerer als Hans Holbein der Aeltere anfangs noch unter diesem Einflusse steht. Ich beziehe mich damit auf die Donaueschinger Passion, bei welcher „nur die Fleischpartien, Haar und Bart, sowie einzelnes in der Scenerie in den natürlichen Farben erscheinen, dagegen alle Gewänder steinfarbig grau sind, auf den Aussenseiten bläulich, auf den Innenseiten gelblich in den Schatten. Der dunkle Grund war ursprünglich

¹ Letzteres repr. bei Springer, Kunstgesch. IV, 28.

² Vgl. zwei vom Rücken eines Gemäldes abgenommene Bilder von Cornelissen (1480—1560), Mann und Weib mit ihren Patronen Peter und Paul darstellend, grau in grau, in der Behandlung der Gewandfalten freier als Füetters Bild, aber immer noch etwas von der Unnatur der Schablone bewahrend, ca. 80 cm hoch, 70 cm breit, no. 657 der National Gallery in London.

blau¹. In dieser Malweise liegt doch offenbar ein an Füetrer und seine Zeit gemahnender Archaismus und deshalb erkläre ich mich gegen die Datierungen von Woltmann (1501 oder 1502) und von Springer und Stoedtner (1503), kann mich aber auch mit Glasers² Ansetzung auf 1499 nicht zufrieden geben. Die Bilderfolge muss vor der Madonna in der Nürnberger Moritzkapelle (jetzt im germanischen Museum), welche mit 1499 bezeichnet ist, entstanden sein; ja, ich bin im Hinblick auf andere alt-bayerische Gemälde geneigt, sie eher vor den Weingartner Altar (1493) als nachher zu setzen.

Es ist schwer, Füetriers künstlerische Leistung richtig einzuschätzen. Geschickte Gruppierung, Lebhaftigkeit des Ausdrucks namentlich der Köpfe, bei denen die feine Behandlung des Haares auffällt, verraten bei aller Steifheit ein aner kennenswertes Talent. Besonders gelungen und wirklich eindrucksvoll überzeugend ist die warme Empfindung, die sich noch auf dem Gesichte des zur Seligkeit eingegangenen Schächers malt, und der Aerger, den der verlierende Kriegsknecht bekundet. Die bereits erwähnte Rohheit im Gebahren des Kriegsknechtes, welcher die Hand an die Leiter legt, muss weniger dem Maler als der Kultur seiner Zeit angerechnet werden, welche in den Mysterien und Fastnachtspielen diesen niedrigen, drastischen Humor zeitigte und eine besonders starke Wirkung in der Gegenüberstellung der schroffsten Gegensätze suchte. — Wie viel Füetrer seinen Vorbildern entnommen hat, entzieht sich der Beurteilung.

Auch als Maler zeigt er sein Bestreben, möglichst viel zusammenzufassen, und so wählt er nicht ungeschickt den Moment unmittelbar nach Christi Tode, das eben Vergangene lebhaft im Ausdrücke der Gesichter nachklingen lassend und bereits das Kommende, die Abnahme vom Kreuze, einleitend.

¹ Woltmann, Katalog der fürstl. Fürstenbergischen Sammlungen zu Donaueschingen. Karlsruhe 1870. S. 34. — Nicht Springer, wie Glaser (Holb. d. Ae. S. 168) sagt, sondern Woltmann hat zuerst auf die Beziehung des 9. Bildes zu der Schongauer'schen Passionsfolge hingewiesen.

² Glaser, Hans Holbein der Aeltere. Leipzig 1908. Hiersemann. (Kunstgeschichtliche Monographien XI.)

2. Dichtungen.

a) Das Buch der Abenteuer¹, in der Titurel-strophe gedichtet. Am Faden des Jüngern Titurel werden der Trojanische Krieg Konrads von Würzburg, der Merlin Albrechts von Scharfenberg, der Parzival Wolframs von Eschenbach, die Krone Heinrichs vom Türilin und der Lohengrin in der Fassung des bekannten so betitelten mhd. Gedichtes und in derjenigen des Jüngern Titurels angereiht, so dass der J. Titurel mit dem Stamme und die andern Dichtungen mit den Aesten verglichen werden. Als Laubwerk und Früchte kommen nach dem Wunsche Herzog Albrechts IV. hinzu: der Wigalois Wirnts von Gravenberg (aber der Prosa nachgedichtet), der Seifrid de Ardemont Albrechts von Scharfenberg², der Meleranz des Pleiers, der Jwein Hartmanns von Aue, der Persibein, der Poytislier und der Flordimar, letztere drei von unbekanntem Dichtern. Das Ganze umfasst ca. 41 500 Verse³.

b) Der prosaische Lantzilet⁴, nicht auf Ulrich von Zazikhofen, sondern auf eine Bearbeitung der französischen Prosa zurückgehend.

c) Der strophische Lantzilet, in der Titurel-strophe gedichtet, ca. 39 000 Verse.

Für die Datierung ist eine Strophe des Buchs der Abenteuer wichtig. Cgm. 1. 6^e, 7 redet der Dichter bei der Erzählung des trojanischen Krieges von Medea, die durch ihre Zaubersalbe den greisen Vater Jasons wieder lebendig machte und verjüngte.

¹ Ueber dieses handelt Paul Hamburger, Untersuchungen etc. 8 oben S. II, Anm. 3.

² Der Merlin und der Seifrid de Ardemont sind von F. Panzer 1903 herausgegeben worden.

³ Ich zitiere nach Cgm. 1., indem ich zuerst die Foliozahl, dann die Spalten durch die Buchstaben a—d und endlich die Strophenummer angebe.

⁴ Herausg. 1885 von A. Peter, Stuttgart. Lit. Verein, no. 175. Vgl. dazu Germania XXVIII, 2. Heft.

Dabei wünschte er:

*O Gott, wär ich geleret
Der selben kunst auch wol,
Mein¹ fürsten uil geheret
Wolt ich auch machen ain grossen tuppen vol;
Es wär auch Jacob pütrich mir genesen
Vnd maister Cuenradt, der ye was blind
Vund meines fürsten Organist ist gewesen.*

Da Jacob Pütrich von Reichertshausen 1400 geboren wurde und 1471 in den Tegernseer Weihnachtsehrungen nicht mehr erscheint, ist er damals wohl bereits verstorben gewesen. Conrad Paumann starb am 24. Januar 1473². Auf der Südseite der Frauenkirche in München, links vom Portale, ist sein Grabstein in der Mauer befestigt, der in rotem Schlehdorfer Marmor folgende Worte eingegraben zeigt:

*An. mcccclxxiij an s pauls bekerung abent ist gstarbn
und hie begraben der kunstreichist aller instrument vnd der
Musica maister Cunrad pawmann Ritter purtig von nurnberg
vnd plinter geboren dem got genad.*

Darunter ist der Künstler selbst die Portativ-(Schoß-) Orgel spielend dargestellt, neben ihm befinden sich Laute, Langflöte, Harfe und Geige. — Als terminus a quo ergibt sich also das Jahr 1473.

Um einen terminus ad quem zu gewinnen, lag es nahe, Stellen, in denen das Buch d. A. und die Chronik denselben Stoff behandeln, mit einander zu vergleichen. Von den vielen nachgeprüften Stellen, welche einen mehr oder weniger

¹ Auch Cgm. 247 liest *Mein* [= meinen). Der Plural braucht sich nicht auf die Zeit zu beziehen, da Sigmund noch mit Albrecht IV. zusammen regierte (1465—1467). Sigmund lebte ja noch bis 1501, und dann waren ja auch noch Christof und Wolfgang, seine jüngeren Brüder, vorhanden. Vgl. Cgm. 1. 140^a, 8: *ich sprich mein hern es wär nicht all zu guet*. Aber 76^a, 3: *meins herren hof zu münchen*.

² Vielfach wird als sein Todesjahr 1474 genannt; diese Zahl erklärt sich daraus, dass man die römische Zahl *iiij* zu schreiben pflegte, so dass sich die unteren Teile der letzten *i* gegen einander richten. Sie laufen aber entschieden nicht zusammen. Der Stein ist abgebildet bei v. Hefner-Alteneck, Trachten etc. Frankf. 1879—89. Bd. V. Tafel 308. Hefner liest 1476, was sicher unrichtig ist. Oefeles las (noch vor der Renovation der Inschrift) 1473. Vgl. auch Joh. Staindell's Chronicon bei Oefeles, *Rev. Boic. Scr. I*, 538: *1472 Conradus caecus de Nurnberga in omnibus musicalibus nulli secundus Monaci obiit*.

einleuchtenden Grund bieten, um die Dichtung vor die Chronik zu setzen, führe ich nur eine an, in welcher sich in der Chronik noch die Reime erhalten haben.

si luffen erschrocken vmb mit hemnden lären

si daucht, daß von den christen

berg vnd tal mit all gefüllet wären. Cgm. 1. fol. 66^d,9.

Die Unger luffen nackent mit leren henden hin und wider erschrocken; es was ain gschrai, als ob perg tal und alle velder mit Cristen erfüllet wären. Chronik 144,35.

Eine noch bestimmtere Antwort giebt der Dichter im Buch der Abenteuer selbst in der Einleitung zum Lohengrin, nachdem er um den Beistand der Jungfrau Maria gebittet hat:

64^d,4. *In deinem süessen namen
so wollt ich da von sagen
aim fürsten lobesamen,
des hertz do hett in allen seinen tagen
nicht wann nur allzeit hoher eren gerett.
dy frucht slecht nach dem stamen
von seim gesläch vnd pluetes hoch geherett.*

5. *Armeny, Rom, Franckreiche,
kriechen vnnnd vnnger landt,
aus diser plvetes teiche¹
sein an vnd all der an² den vrhab vanndt.
ob ichs yetz sagt, es nüm zu lange stunde;
doch wiertz von mir gesaget noch
hie, ob mir got zeit vnd lebens gunde.*

6. *Der red ich hie gedagen
wil, pis es hat sein zeit
Vnd wil zu teut euch sagen,
wie got in nott dick dy seinen erfreidit,
Ja, wer in rüeffet an in warer mynne;
ob yers vernemen wolltet,
Ich sagt euch von ainr claren hertzoginne.*

Offenbar ist in den beiden ersten Strophen von Herzog Albrecht IV. die Rede, dessen edles Geschlecht aus Armenien (Bavarus), Rom (Norix), Frankreich (Petrudis, Gemahlin

¹ *teiche* stf. Lache, Teich (Lexer verzeichnet diese Bedeutung nicht.).

² *alderan* swm. Urgrossvater, Urahn (fehlt bei Lexer).

Theodos I.), Griechenland (Agnes, Gemahlin des Ornofus), Ungarn (von Thasilo V. befehligt; Otto III. von Niederbayern König von U.) her stammt, und der Dichter nimmt sich vor, diese seine hohe Abkunft seiner Zeit noch zu beschreiben, wenn ihm Gott das Leben schenken wird. Diese Stelle wenigstens ist also sicher vor der Chronik geschrieben, und somit ergibt sich, dass mindestens der Hauptteil des Buchs der Abenteuer zwischen 1473 und 1478 verfasst worden sein muss¹.

Der prosaische Lantzilet ist für eine Vorarbeit zum strophischen zu betrachten, und dieser ist sicher später als das Buch der Abenteuer abgefasst worden, da er es voraussetzt. Ob er aber vor oder nach der Chronik gedichtet wurde, kann ich nicht entscheiden, halte aber das letztere für wahrscheinlicher. Nach 1486 kann er nicht gesetzt werden, da sonst sicher irgendwo darin von Herzog Albrechts IV. Gemahlin die Rede wäre².

Füetters dichterische Kunst steht auf keiner hohen Stufe. Im wesentlichen ist sein grosses Werk nur eine inhaltlich recht genaue, in Form und Ausdruck freie, die Sprache mit bemerkenswerter Gewandtheit beherrschende Nachdichtung der Vorlagen. Eigen sind ihm viele treffende, volkstümlichem Denken und humorvoller Phantasie entsprungene Bilder und die Verwendung sprichwörtlicher Redensarten. Die Titulstrophe ist im ganzen mit Geschick gehandhabt, zuweilen aber doch mit sprachwidriger Silbenzählung. Füetters ist ein bescheidenes, strebsames, liebenswürdiges Talent, dem selbständiges Schaffen und der Zug in's Grosse abgeht. Ein bezeichnendes Beispiel aus der Einleitung des Buchs der Abenteuer¹ mag hier eine Stelle finden.

¹ In der ZsfdA. 27,266 habe ich eine dort ausgehobene Stelle auf Albrechts Gemahlin bezogen. So natürlich diese Erklärung ist, so muss sie nun doch aufgegeben werden; *meintr frauen sal* muss also in ironischer Komik von der Stube seiner eigenen Frau gesagt sein.

² Dass das Allianzwapen von Bayern und Oesterreich, mit welchem Cgm. 1 beginnt, nicht zur Datierung herbeigezogen werden darf, habe ich ZsfdA. 27,264 gezeigt.

³ Dessen erste Zeile lautet übrigens *Alpha et o du rainer*, nicht *du miner*, wie Hamburger a. a. O. S. 41 angiebt, ohne zu bemerken, das Füetters *ei* und *ai* nicht aufeinander reimt.

- 1, 7. *O Got, das Ich der reichen
Arbait mich vnnnder windt,
Daz mag man mich gleichen
Von allem recht ann wytzen für ain kindt,
Die do spilen gend mit yeren docken.
Gar sunder veder chengel
Will ich von neste vnnnd von hennde flocken.*
8. *Ob ich nun also hanndel,
Mein arbait misse prauch
Vnd thorhaftliclich wandel,
In der vinster über die storren strauch,
So mag man spotten mein von allem rechten.
Darumb mag ichs lassen nicht:
Nun weicht all vmb; ein plinder, der will vechten!*
9. *Doch sey in gottes namen
Der arbait mein begunnen!
herr, deiner künsten samen
Sü in mein hertz, vnnnd den wil dürren prunnen
Mit genaden fluz penetz Vnd auch erfeüchte!
Maria, aller engel frawe,
Mein tunckels hertz mit künsten mir erleüchte!*

3. Seine Chronik.

Bayerische Chronik, im Auftrage Herzog Albrechts IV.
1478 begonnen und am 3. Juli 1481 durch die Beifügung
des Nachwortes beendet.

III. Handschriften der Bayerischen Chronik¹.

A. Handschriften der ursprünglichen Gestalt.

1. T. Tegernseer Hs. Cgm. 225. Papier. Folio. Holz-
decken mit gepresstem Lederüberzug, auf dem bei der

¹ Vgl. hiezu: Aretin, Litterarisches Handbuch für die bayer.
Geschichte I, 161 ff. München 1810. Kluckhohn, Forschungen zur
deutschen Geschichte VII, 210. Göttingen 1867. Schon früher wurden
einzelne Stücke der Chronik abgedruckt von Aretin. Aelteste Sage
über die Geburt und Jugend Karls des Grossen, München 1803, S. 105 ff.
Würthmann, Oberbayerisches Archiv V, S. 48 ff. München 1844.
Rockinger, Ueber ältere Arbeiten zur bayerischen und pfälzischen
Geschichte. Kgl. bayerische Akademieschriften 15, I, 179 ff III, 197.
München 1879. 1880.