

Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Ikonographie

von
WOLFRAM STEUDE

o M
4

Voraussetzungen

Aus gegebenem Anlaß hat im Schützjahr 1972 der Weißenfelder Museumsdirektor Ingo Bach den Versuch einer Bestandsaufnahme der zu dieser Zeit bekannten und diskutierten bildlichen Darstellungen Heinrich Schütz' vorgelegt¹.

Im Jahr vorher aber hatte die dänische Kunstwissenschaftlerin Else Kai Sass mit dem zweiten Teil *Constantijn Huygens - The Musician* einer mehrteiligen Abhandlung den gewichtigsten Beitrag zur Schütz-Ikonographie in neuerer Zeit geleistet². 1980 referierte Joshua Rifkin stichwortartig den Stand der Diskussion³.

Als authentische Schütz-Darstellungen, d. h. solche, die eindeutig Heinrich Schütz abbilden und im 17. Jahrhundert entstanden sind, werden von Bach und Rifkin genannt

1. das Ölbild „Henricus Sagittarius“ von Christoph Spetner, undatiert (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig)
2. die Ölminiatur „Henricus Sagittarius MDCLXX“, anonym, 1670 (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung)
3. der Stich „Heinrich Schütz“ von Christian Romstet, 1672 (im Zusammenhang mit D. Martin Geiers Leichenpredigt für Schütz überliefert)
4. der Stich mit Heinrich Schütz und der Hofkantorei in der Dresdner Schloßkirche, von David Conrad, um 1676 (Titelkupfer des kursächsischen Hofgesangbuchs *Geistreiches Gesang-Buch...* Dresden 1676)

Darüber hinaus erwähnt Rifkin

5. die Temperadarstellung „Cantoreyknaben und Capelmeister“, anonym, um 1616, Gruppe aus der Abbildung des „Leichenprocesses“ Dresden 1616 (Staatsarchiv Dresden)

Unterschiedliche Bewertung erfuhr durch Bach und Rifkin das „Ein Musiker“ genannte Ölporträt Rembrandts aus dem Jahre 1633 (Washington D. C., The Corcoran Gallery of Art). Im Anschluß an Bruno Maerker und Otto Benesch (s. u.) entschied sich Ingo Bach, ohne Berücksichtigung der Ausführungen von Else Kai Sass, für die Identität des Dargestellten mit Heinrich Schütz und folgte damit einem 1972 deutlich hervortretenden Trend in der Schütz-Diskussion der DDR, in der man weitreichende Folgerungen aus einem Amsterdam-Aufenthalt Schützens zu ziehen bereit war. Rifkin distanzierte sich mit einem allgemein gehaltenen biographischen Hinweis von der Deutung des Rembrandtschen „Musikers“ als Heinrich Schütz.

1 Ingo Bach, *Bildnisse von Heinrich Schütz*, in: Sächsische Heimatblätter, 18. Jg., Dresden 1972, S. 205-208.
2 Else Kai Sass, *Comments on Rembrandt's passion paintings and Constantijn Huygens's iconography*, København 1971 (Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, Historisk-Filosofiske Skrifter 5.3).
3 Joshua Rifkin, Artikel *Schütz, Heinrich*, in: New GroveD, Bd. 17, S. 18 f.

Weder Sass noch Bach und Rifkin konnten in ihre Ausführungen den Porträtstich Schütz' durch August John aus dem Jahre 1627 einbeziehen, der erst 1982 von Eberhard Möller in der Ratsschulbibliothek Zwickau entdeckt worden ist⁴.

Eberhard Möller veröffentlichte in *Sächsische Heimatblätter*, Dresden 1985, H. 1, S. 31-35, einen den Kenntnisstand von 1984 reflektierenden Aufsatz *Heinrich Schütz im Bild*. In ihm finden sich, neben der partiellen Verwertung von Gesprächen des Verfassers mit E. Möller, weitere biographische Angaben zu den Künstlern und bibliographische Nachweise ihrer Porträtstiche sowie Beobachtungen zu Bildetails.

I. Authentische Bilddarstellungen

Das Schützjahr 1985 gab wiederum Anlaß zu einem Resümee dessen, was uns an authentischen Bilddarstellungen Schützens überliefert und bekannt ist⁵. Wir besitzen heute deren fünf, ein Temperabild, ein Ölporträt und drei Stiche. Es handelt sich, chronologisch geordnet, um folgende:

- a) Heinrich Schütz als einer der vier „Capelmeister“ im Leichenzug für Herzog August von Sachsen, 1616 (Abb. 1)
(Staatsarchiv Dresden, Bildrolle „Hierüber“ Nr. 30)

Am 26. Dezember 1615 war der jüngere Bruder des Kurfürsten Johann Georg I., der Administrator des Stifts Naumburg-Zeitz Herzog August, gestorben. Sein Leichenbegängnis fand am 4. Februar 1616 in Dresden statt⁶. Wie bei allen Todesfällen in der kurfürstlichen Familie bewegte sich nach der ersten Trauerpredigt in der Schloßkirche ein großer Zug mit dem gesamten Hofstaat, vielen auswärtigen Gästen und Vertretern der Stadt mit dem Sarg auf Umwegen durch den relativ kleinen Stadtkern Dresdens vom Schloß in die Kreuzkirche, wo die zweite Trauerpredigt gehalten wurde. Anschließend wurde der fürstliche Sarg auf einer Lafette nach Freiberg gebracht und dort in der wettinischen Grablege des Doms beigesetzt⁷.

4 Eberhard Möller, *Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau*, in: Sjb 6 (1984), bes. S. 13; ders., *Spuren von Heinrich Schütz im Bezirk Karl-Marx-Stadt*, in: Dresdner Hefte, Beiträge zur Kulturgeschichte 7, H. 4/5 (Rat des Bezirkes Dresden, Abt. Kultur / Kulturakademie des Bezirkes Dresden), S. 70 f.; ders., *Heinrich Schütz im Bild*, in: *Sächsische Heimatblätter*, 31. Jg., Dresden 1985, S. 31-35.

5 Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem Referat des Verfassers auf der Konferenz „Heinrich Schütz – Tradition und Gegenwart“, Gera, 17. - 19. Januar 1985 (veranstaltet durch den Kulturbund der DDR), in dem die Problematik eines gegenwartsgerechten „Schützbildes“ von der Seite der Ikonographie aus angegangen wird.

6 Staatsarchiv Dresden: Hofjournale, „Calender Churfürst Johann Georgens des Ersten, die Jahre 1611-1620“.

7 Schütz' Lied „Grimmige Gruft“ (SWV 52) dürfte anlässlich der dritten Leichenpredigt für Kurfürstin Sophie 1622 im Dom zu Freiberg erklingen sein, seine beiden Vertonungen des „Criticus B. Simeonis“ (SWV 432/433) beim ersten und zweiten Trauergottesdienst für Kurfürst Johann Georg I. 1656 in der Schloß- und der Kreuzkirche in Dresden. (Nähere Nachweise stehen noch aus.) Vgl. auch Heinrich Schütz, *Trauermusiken*, hrsg. von Werner Breig (= NSA 31, 1970), S. VIII.

Die hinter der Gruppe der Kreuzschüler und ihrer Lehrer schreitende Hofkapelle wird von acht Kapellknaben angeführt, auf die vier Kapellmeister folgen, denen sich die „Cantorey“ und die „Instrumentisten“ anschließen⁸.

Über die von Rifkin geäußerten, von ihm selbst als „rein spekulativ“ bezeichneten Identifizierungsversuche der Kapellmeister hinaus wurde bisher Genaueres dazu nicht mitgeteilt.

Aus den Mitgliederlisten der kurfürstlichen Hofkapelle in Dresden seit 1615 geht indessen hervor, daß für einige wenige Jahre vier Kapellmeister zu ihr zählten: der quasi im Ruhestand lebende Rogier Michael (um 1554-1619), der als interimistischer Leiter der Kapelle eingesetzte, mit einer „Haußbestallung“ versehene Michael Praetorius (1571-1621), der Vizekapellmeister Joseph Nusser und der seit Trinitatis 1615 angestellte Heinrich Schütz⁹.

Jeder der beiden Kapellgruppen waren zwei Kapellmeister vorgeordnet, Rogier Michael und der Bassist Joseph Nusser den Sängern, Praetorius und Schütz den Instrumentisten, so wie es der musikalischen Ausbildung und Praxiserfahrung aller vier entsprach¹⁰.

Die Ordnung innerhalb der Kapellmeistergruppe richtete sich selbstverständlich nach dem Rang. Und so schritten die Rangniedereren, Joseph Nusser und Heinrich Schütz, vor den Ranghöheren, den seit Jahren wohlbestallten Hofkapellmeistern Rogier Michael und Michael Praetorius. Wenngleich von einer Porträtähnlichkeit im engen Sinn auf der Darstellung des „Leichenprocesses“ keine Rede sein kann, so ist jedoch der im ersten Glied rechts schreitende, sich nach links wendende Kapellmeister zweifellos als der jüngste dargestellt. Mit ihm ist Heinrich Schütz gemeint¹¹.

b) „Henricus Schutzius“, Kupferstich von Augustus John, 1627
(Ratsschulbibliothek Zwickau, Sign. 46.2.4/79)

Der von Eberhard Möller 1982 entdeckte Porträtstich zeigt Schütz im „Hofkleid“. Er ist höchstwahrscheinlich im Zusammenhang der Torgauer Hochzeit von Sophie Eleonore von Sachsen mit Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt entstanden, für die nicht nur Schütz'

8 Abbildungen auch bei Hans Schnoor, *Dresden – Vierhundert Jahre deutscher Musikkultur*, Dresden 1948, S. 25, und bei Möller, *Heinrich Schütz im Bild* (s. Anm. 4), S. 31. – Bei Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Leipzig bzw. Kassel 1972, S. 33 findet sich als Abb. 24 die Gruppe der Hoftrompeter, nicht die Hofkapelle wiedergegeben. In seinen wesentlichen Teilen wurde der „Leichen-Proceß“ für Herzog August 1616 als Wandfries im Museum des „Heinrich-Schütz-Hauses Bad Köstritz“ reproduziert.

9 Rifkin, a.a.O., S. 19. – Die Bemerkung Schnoors (a.a.O., S. 286) über die Abwesenheit Schütz' von Dresden 1616 ist unzutreffend.

10 Aus dem „Churf. Sechß: Hoff Buch Anno 1615 (Rep. XXVIII, Nr. 14 b)“ (Staatsarchiv Dresden, Loc. 32439) ist über Funktion und Besoldung der Kapellmeister folgendes zu entnehmen: Rogier Michael bezog als Besoldung innerhalb der „Cantorey“ an „Gnaden= undt Leibgeldt“ 300 Gulden, zusätzlich 150 Gulden „zu unterhaltung dreyer Capellknaben vor kleydung unndt alles“; Joseph Nusser erhielt als Kantoreimitglied wie als „Vice Capellmeister“ 180 Gulden. Innerhalb der „Instrumentisten“-Gruppe bezog Praetorius 200 Gulden; über ihn heißt es: „Michael Praetorius Capellmeister von Hauß auß, Director der Musica neben gebürliche Zehrung im hin undt rückwege, so woll alhier zur stelle, wan er erfordert, 1. 8br [= Octobris] 1614 an zurechnen“. Praetorius formal nachgeordnet erscheint an zweiter Stelle der „Instrumentisten“, mit 400 Gulden Gehalt, „Heinrich Schütz Organist undt director inclusis eines knabens unterhalt, Trin. 1615 anzurechnen“. (Im „Hoffbuch de annis 1614 bis mit 1617“, Loc. 32438, heißt es unter dem Jahre 1615 genauer: „director der Musica“.)

11 Vgl. auch Wolfram Steude, *Neue Erkenntnisse zur Schütz-Biografie*, in: *Dresdner Hefte* (vgl. Anm. 4), S. 75; dort zu korrigieren „Philipp“ in „Joseph“ Nusser.

Dafne und ein, offenbar erfolgreicherer, Ballett komponiert worden waren, sondern auch die Tanzmusik von Carlo Farina¹² und die Sammlung von Johann Nauwach *Erster Theil Teutscher Villanellen* (Dresden 1627) gedruckt erschienen. Der Kupfertitel von Nauwachs Sammlung ist ebenfalls eine Arbeit von August John¹³ (Abb. 2).

Es sei angemerkt, daß John mit Schütz offensichtlich näher bekannt gewesen ist, was der Widmungstext nahelegt: „Eidem officiosissime D. D. [= dono dedit] Augustus John Sculptor.“ D. h. „Ihm (Schütz) macht es August John, Kupferstecher, pflichtschuldigst zum Geschenk.“

c) „Henricus Sagitarius“, Ölporträt von Christoph Spetner, undatiert
(Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, ehemals Universitätsbibliothek Leipzig)

Bedeutsam an diesem Bilde sind sowohl die Überschrift „Henricus Sagitarius“ (im Blick auf die Berliner Miniatur, s. u.) als auch der Signierungswortlaut, der, z. T. vervollständigt, lautet „Zu Stedten an der Querna gab es Christoph Spetner Maler“. Er liefert einen Datierungshinweis, der durch einen zweiten, das Medaillon, ergänzt wird.

Das „Kleinod“, d. h. das Bildnismedaillon, das Schütz trägt, zeigt im Profil einen Kopf mit Allongerücke. Kurfürst Johann Georg I. trug, wie auch sein gleichaltriger Kapellmeister Heinrich Schütz, kurzes Haupthaar, sein Sohn und Nachfolger Johann Georg II. dagegen, entsprechend seiner Generation und seinem Stand, die große Perücke. Da dieser Ende 1656 an die Regierung kam, dürfte sein „Contrefait“ zeitigstens 1657 angefertigt worden sein. Die „Ordensverleihung“ an Schütz, über die wir vorläufig keine Nachrichten besitzen, geschah demzufolge danach¹⁴.

Die Ortsangabe „Stedten“ bezeichnet nicht nur den Entstehungsort des Bildes, sondern auch den Geburtsort des Malers, der noch 1664 als Hofmaler des Herzogs Christian von Sachsen-Merseburg bezeugt ist. In Stedten, nordwestlich von Merseburg gelegen, könnte Spetner als merseburgischer Hofmaler ansässig gewesen sein – erbter Hausbesitz ist denkbar –, ehe er sich ganz in Leipzig niederließ, wo er 1671 Innungsobermeister wurde¹⁵. Die Annahme liegt nahe, daß sich Schütz erst nach 1657, dem Jahr seines Umzuges von Dresden nach Weißenfels, in Stedten von Spetner hat malen lassen. Die Entfernungen zwischen Weißenfels bzw. Merseburg und Stedten sind nicht erheblich.

12 Carlo Farina, *Libro delle Pavane...*, Dresden 1626; *Ander Theil newer Paduanen...*, Dresden 1627; *Il terzo libro delle Pavane...*, Dresden 1627; *Il 4. libro delle Pavane...*, Dresden 1628; *Fünffter Theil newer Paduanen...*, Dresden 1628. – Zu Carlo Farinas Stellenwechsel Ende 1625 aus der Kapelle des Erzbischofs von Prag in die Dresdner Hofkapelle durch Vermittlung Adam von Wallensteins siehe Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die musikgeschichtliche Rolle der italienischen Musiker am Dresdner Hofe*, in: Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, 9. Sonderheft, Bericht der Konferenz „Dresdner Operntraditionen“, Tl. 1: *Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse* (Dresden 1985), Dresden 1986, S. 106-120, bes. S. 108.

13 Zu August John (geb. 1602 in Dresden, gest. nach 1678 in Hamburg) s. Allg. Lexikon der Bildenden Künstler... , begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Band 19, Leipzig 1926, S. 74.

14 Diesen schon bei Benesch (*Schütz und Rembrandt*, vgl. Anm. 20) angedeuteten Gedankengang referiert auch Eberhard Möller, *Neue Schütz-Funde* (vgl. Anm. 4), S. 13, Anm. 35.

15 Christoph Spetner, geb. um 1617 in Stedten an der Querna, gest. 30. Nov. 1699 in Leipzig. Lt. *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 35, Leipzig 1893, S. 68, wurde Spetner „Hofmaler des Herzogs Christian von Sachsen-Merseburg und lebte als solcher noch 1664“. Vgl. auch Thieme-Becker (s. Anm. 13), Bd. 31, Leipzig 1937, S. 365.

Über den Auftraggeber kann vorerst nichts gesagt werden. In Betracht kommen Herzog Christian, Schützens einstiger Vorgesetzter in Dresden¹⁶, Schütz selbst, sein Schwiegersohn Dr. Christoph Pincker privat oder als Bürgermeister bzw. Ratsherr in Leipzig, auch sein Schwiegerenkel Johann Seidel, Ratsherr zu Leipzig, als Ehemann der Schützenkelin Gertraud Seidel geb. Pincker¹⁷.

Wenn der im folgenden betrachtete Porträtstich Schütz' von Christian Romstet tatsächlich auf dem Spetner-Bild basiert, müßte sich dieses 1672 in Leipzig befunden haben. Von daher kämen die Familien Pincker und Seidel als Auftraggeber und Besitzer am ehesten in Frage.

d) „Heinrich Schütz“, Porträtstich von Christian Romstet, 1672

(Exemplare in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, MB 8° 1228 R, in der Ratsschulbibliothek Zwickau, 46.2.4/78, und 7 weitere; vgl. E. Möller, *Schütz im Bild*, S. 35, Anm. 15)

Die Datierung geht aus den Angaben der Umschrift hervor (Abb. z. B. bei Richard Petzoldt, *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, Leipzig bzw. Kassel 1972, S. 86). Neben dem Lebensalter entnehmen wir ihr auch die Dauer von Schütz' Dienstzeit „in die LVII Jahr ältester Capellmeister seines Alters LXXXVII Jahr“. Auch sie bestätigt – neben dem diesbezüglichen Passus in Schützens Memorial vom 14. Januar 1651¹⁸ –, daß er selbst seinen Dienstantritt in Dresden mit dem Jahre 1615 ansetzte, nicht erst 1617.

Durch Romstet, geb. 1640 in Weimar, gest. 1721 in Leipzig, sind uns die Porträts zahlreicher mitteldeutscher Persönlichkeiten des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts im Stich überliefert worden¹⁹. Nach Otto Benesch und anderer Ansicht diente dem Romstet-Stich das Ölbild Christoph Spetners als Vorlage²⁰.

e) Heinrich Schütz und die Kantorei der Hofkapelle in der Mitte der Schloßkirche, Stich von David Conrad, Dresden um 1676; Titelkupfer des von Christoph Bernhard redigierten Dresdner Hofgesangbuchs „*Geistreiches Gesang-Buch...*“, Dresden 1676 (DKL 1676¹¹). In das Exemplar des *Geist- und lehrreichen Kirchen- und Hausbuchs*, Dresden 1694, redigiert von Constantin Christian Dedekind (DKL 1694²), das die Sächsische Landesbibliothek aufbewahrt, scheint der Stich ursprünglich nicht hineinzugehören; alle anderen bekanntgewordenen Exemplare besitzen ihn nicht.

Diese sowohl figurenreiche als auch in hohem Grade „figürliche“, abbildhafte Darstellung²¹, von der ein ungefaltetes Einzelexemplar in Thüringen jüngst bekannt geworden ist, zeigt den

16 Vgl. Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz*, in: S]b 4/5 (1982/83), bes. S. 10.

17 Vgl. Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz - Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München und Zürich 1984, S. 295 f.

18 Schütz GBr, Nr. 77, bes. S. 212: „Was nun de Ao 1615 an (: in welchem Jahr in hiesiche Bestallung Ich persönlich angetreten bin [...]“.

19 Zu Romstet vgl. Thieme-Becker (s. Anm. 13), Bd. 28, Leipzig 1934, S. 565.

20 Otto Benesch, *Schütz und Rembrandt*, in: Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag, Kassel 1963; zit. nach dem Wiederabdruck in *Sagittarius* 3, Kassel 1970, S. 3.

21 Dazu Walter Blankenburg, *Der Conraadsche Stich von der Dresdner Hofkapelle (1676)*, in: *Sichtbare Kirche - Festschrift für Professor Heinrich Laag zu seinem 80. Geburtstag*, Gütersloh 1973; Wiederabdruck in: *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, hrsg. von W. Blankenburg (= Wege der Forschung, Bd. 614),

alten Schütz unverkennbar porträtähnlich. Daß Conrad Heinrich Schütz persönlich gekannt hat, darf mit Sicherheit angenommen werden²².

Damit schließt die Reihe der authentischen Bilddarstellungen Schütz'. Weshalb zwei weitere Porträts auszuschneiden sind, sei im folgenden erörtert.

II. Das Rembrandt-Porträt und die Berliner Miniatur

a) „Ein Musiker“, Ölporträt von Rembrandt, 1633 (Washington D. C., the Corcoran Gallery of Art)

Das Rembrandt-Bild steht seit 1937 als Schützporträt zur Debatte, als Bruno Maerker den dargestellten Musiker hypothetisch mit Heinrich Schütz identifizierte²³. Die seitdem in Gang befindliche Diskussion, an der sich zahlreiche Autoren mit mehr oder minder begründeten Meinungsäußerungen beteiligten, läßt sich in ihrem Kern auf einige wenige Wortmeldungen reduzieren, deren Argumente teils Schütz, teils Constantijn Huygens betreffen bzw. beide Bilddeutungen gegeneinander abwägen.

Else Kai Sass' Abhandlung²⁴ ist der Verlauf der Debatte um das Rembrandtsche Bild eines „Musikers“ bis zum Jahre 1971 zu entnehmen:

Auf Maerkers These von 1937 folgte 1942 die der belgischen Kunstwissenschaftlerin Édith Greindle, es handle sich bei dem „Musiker“ des Rembrandt-Bildes um den holländischen Diplomaten und Dichter Constantijn Huygens (1596-1687)²⁵, einen künstlerisch, insbesondere musikalisch begabten Mann. (Er war der Vater des großen Mathematikers, Physikers und Astronomen Christian Huygens.)

1955 wies der niederländische Kunstwissenschaftler Hendrik Enno van Gelder diese Feststellung mit Argumenten der Standeskonvention und der Biographie des Constantijn Huygens zurück²⁶.

Der Kunstwissenschaftler Otto Benesch übernahm dann 1963, nach dem Fund eines Rembrandtschen Stammbucheintrags, einer Zeichnung, in den „Liber amicorum“ des Burkhardt Großmann d. J., die These Bruno Maerkers, da sie durch diesen Nachweis der Bekanntschaft Rembrandts mit dem jungen Thüringer, dessen Vater auch Schütz um die Vertonung des 116. Psalms gebeten hatte, gestützt werden konnte²⁷.

Anknüpfend an Édith Greindles Aufsatz von 1942 setzte sich Else Kai Sass 1971 mit bio- und ikonographischen Gründen für Huygens und gegen Schütz als Porträtierten ein.

Darmstadt 1985, S. 317 ff.; Wolfram Steude, *Sächsische Musik- und Theologietraditionen bei Heinrich Schütz*, in: Konferenzbericht *Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts* (1985), Leipzig (in Vorb.).

22 Zu David Conrad (geb. 1604 in Dresden, gest. nach 1681) vgl. Thieme-Becker (s. Anm. 13), Bd. 7, Leipzig 1912, S. 310.

23 Bruno Maerker, *Rembrandts Bildnis eines Musikers - ein Schützporträt?* In: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937/38), S. 329 ff.

24 Sass, s. Anm. 2.

25 Édith Greindle, *Un portrait de Constantijn Huygens par Rembrandt*, in: *Apollo*, Chronique des Beaux-Arts, Bruxelles 1942, S. 10 f.

26 Hendrik Enno van Gelder, *Ikonografie van Constantijn Huygens en de zijnen*, 's-Gravenhage 1955.

27 Benesch, a.a.O.

Wie erwähnt, meldete auch Joshua Rifkin 1980 Bedenken gegen die Identifizierung des „Musikers“ Rembrandts mit Schütz an²⁸.

1985 schließlich verfocht Siegfried Köhler bei Kenntnisnahme der wesentlichen Literatur erneut mit Nachdruck seine schon früher geäußerte Meinung, daß Rembrandt 1633 Schütz gemalt habe und verwarf unter Berufung auf H. E. van Gelder die Deutung des Bildes als Huygens-Porträt²⁹.

Zunächst ist festzustellen, daß es methodisch fragwürdig erscheint, die auf schwachen Füßen stehende Hypothese Bruno Maerkers – lediglich eine vage Ähnlichkeit zwischen dem „Musiker“ Rembrandts und Schütz ist ihre Basis – mit neuen Argumenten zu stützen, anstatt sie auf ihre Standfestigkeit hin zu prüfen. Dann aber sei in Fortsetzung der Diskussion auf vier gravierende Mängel der Identifizierungsthese Maerkers und ihrer nachträglichen Untermauerung hingewiesen:

1. Sie nimmt die Verschiedenheit der Haartracht als wichtiges Kriterium nicht wahr. Otto Benesch spricht diese zwar in Anmerkung 7 seines Aufsatzes an, relativiert sie aber mit dem Hinweis auf einen altersbedingten Haarschwund Schützens. Else Kai Sass dagegen stellt mit Recht den Unterschied zwischen dem langen gewellten Haar des „Musikers“ auf dem Rembrandt-Bild und Schützens Haartracht heraus: „There are certain similarities in the facial characteristics, but the hair is not like that of Rembrandt's model. As in the other portraits, Schütz has short, swept-back hair.“³⁰

Daß es sich dabei um eine grundsätzliche Feststellung handelt, bestätigt uns der Porträtstich Schützens durch August John. Schützens Generation war in Deutschland wohl, aufs ganze gesehen, die letzte, in der Standespersonen kurzes Naturhaar trugen. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts, ja sogar schon bei vielen der kurz vor 1600 Geborenen, setzte sich die Mode des langen, möglichst gewellten Haares durch, die ihre Steigerung und Hochstilisierung in der Allongeperücke fand. Schützens nach innen gewandtem Wesen dürfte eine plötzliche modebewußte Änderung der Haartracht nach 1627 sehr fernegelegen haben.

2. Else Kai Sass macht auf S. 44 die bemerkenswerte Feststellung, daß weder Maerker noch Benesch den Unterschied der Augenfarbe zwischen dem von Rembrandt Dargestellten und Schütz wahrgenommen haben. Der „Musiker“ auf dem Rembrandt-Bild zeigt dunkelbraune Augen, Schütz' Augen auf dem Spetner-Bild sind grau-blau. Dem hält Siegfried Köhler die Verschiedenheit der Augenfarbe auf den beiden farbigen Schützporträts, dem Spetnerschen und der Berliner Miniatur, entgegen und meint außerdem: „Porträtbilder des 17. Jahrhunderts können nicht mit Erkennungsfotos der Gegenwart gleichgestellt werden“³¹. Abgesehen davon, daß die Berliner Miniatur, wie unten ausgeführt wird, für einen Vergleich grundsätzlich nicht mehr in Betracht kommt, ist die Augenfarbe des Porträtierten stets ein höchst wichtiges Moment bei der Erfassung seines Wesens und Ausdrucks durch den Maler gewesen³².

28 Rifkin, a.a.O.

29 Siegfried Köhler, *Heinrich Schütz – Anmerkungen zu Leben und Werk*, Leipzig 1985, S. 116 ff.: *Mutmaßungen über ein Rembrandt-Porträt*.

30 Sass, a.a.O., S. 44.

31 Köhler, a.a.O., S. 118.

32 Zu bemängeln ist weiterhin Benesch's Deutung von Schützens Gewand als „Tracht des Regenschori der Dresdner Hofkapelle“. Sass (a.a.O., S. 42 mit Anm. 15) korrigiert diese Deutung und konstatiert eine normale Beamtenkleidung, was dahingehend etwas präzisiert werden kann, daß der schwarze Mantel mit weißem Kragen und weißen Ärmelaufschlägen als Gelehrtentalar zu deuten ist. Vgl. dieselbe Kleidung bei Johannes Seussius, Abbildung in *SJb* 6 (1984), S. 51.

3. Dem von Rembrandt gemalten „Musiker“ fehlt das fürstliche „Kleinod“, d. h., das als Auszeichnung durch einen Fürsten verliehene Bildnismedaillon. Schütz bekam ein solches 1617 in Kassel bei seinem endgültigen Abschied von Landgraf Moritz verliehen. „[...] solch sein anständiges Glück nun hat Ihre Fürstl. Gnaden der Herr Landgraff ihm auch nicht mißgönnet/ sondern auff zuschrift höchst gedachter Ihrer Churfürstl. Durchl. ihm gar gerne mit verehrung einer Ketten und Bildnüs und sonderbaren gnädigen Abschiedsworten dimittiret“³³.

Jeder, der ein derartiges „Contrefait“ besaß, trug es selbstverständlich, wenn er sich im Bilde verewigen ließ. So auch Schütz: Auf dem Stich von August John 1627 ist wahrscheinlich das hessische Kleinod von 1617 zu sehen, obgleich es Schütz nicht an der Kette, sondern am Bande trägt³⁴. Auf dem Spetner-Gemälde ist, wie erwähnt, das kursächsische Kleinod Kurfürst Johann Georgs II. abgebildet, ebenso auf dem Stich von Romstet. Jedesmal handelt es sich um eines am Bande, nicht an der Kette.

4. Bruno Maerker stützt seine hypothetische Identifizierung mit der Behauptung, die Landschaftsbezeichnung „Niedersachsen“, die Schütz in seinen Schreiben vom 6. Februar 1633 an Friedrich Lebzelter und vom 9. Februar 1633 an den Kurfürsten als Reiseziel angibt, sei entsprechend dem Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts gleichzusetzen mit „Niederduytschland“ und „Nederland“. Otto Benesch gar will sie angewandt wissen auch auf Dänemark, „wie aus Schützens Urlaubsansuchen an den Kurfürsten vom 9. Februar eindeutig hervorgeht“³⁵. (Schütz nennt darin jedoch zwei verschiedene Reiseziele, zuerst „Niedersachsen“, späterhin kommt er ganz behutsam auf die dänische Einladung zu sprechen.)

Ein Blick auf alle Landkarten des 17. Jahrhunderts, die großräumige Landschaftsbezeichnungen aufweisen, belehrt uns eines besseren: Niedersachsen umfaßte sehr präzise die Herzogtümer Holstein, Lüneburg und Braunschweig sowie die Bistumsgebiete Bremen, Halberstadt und Magdeburg (ohne die Altmark). Zwischen „Niedersachsen“ und den „Niederlanden“ lag „Westphalen“ mit mehreren weltlichen und geistlichen Territorien. Daran schlossen sich im Westen die Vereinigten Niederlande an, deren westlichstes Territorium an der Küste die Grafschaft Holland war³⁶.

Schütz' Aufenthalt in den Niederlanden und seine Begegnung mit Rembrandt sind weder zu belegen noch überhaupt wahrscheinlich. Von physiognomischen Ähnlichkeiten ohne jede Beweiskraft abgesehen, gibt es keinen Anlaß, ihn mit dem von Rembrandt 1633 gemalten „Musiker“ zu identifizieren.

Was dessen Identifizierung mit Constantijn Huygens aber anlangt, so ist das Gegenargument H. E. van Gelders, das sich Siegfried Köhler zu eigen macht, nicht von der Hand zu weisen: Der von Rembrandt Dargestellte ist eindeutig als „Musicus“ durch das entsprechende Attribut, die

33 Martin Geier, *Kurtze Beschreibung des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens [...] geführten mühseeligen Lebenslauffs [...]*, Dresden 1672 (Faks.-Ausgabe Kassel 1972).

34 Eberhard Möller (*Neue Schütz-Funde*, a.a.O., S. 13) sieht darin das Bildnis von Kurfürst Johann Georg I., für das der als Kurschwert zu deutende diagonale Stab spricht. Dementgegen steht die Ähnlichkeit des Profils mit dem der hessischen Gnadenpfennige nach 1603 bzw. 1613 (vgl. *Heinrich Schütz - Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel 1985, Abb. S. 16 f.) und die Unähnlichkeit mit den Bildnismedaillen Johann Georgs I. aus dem Jahre 1611 (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Münzkabinett).

35 Benesch, a.a.O. (Sagittarius 3), S. 53; vgl. Schütz GBr, Nr. 40 (9. Februar 1633) und Nr. 41 (6. Februar 1633).

36 Vgl. z. B. die (titellose) Karte des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, Augsburg 1677, hrsg. von Johann Georg Bodenehr (Sächsische Landesbibliothek Dresden).

Notenrolle, gekennzeichnet. Aber eine derart hochgestellte Persönlichkeit wie Huygens, den Sekretär dreier Prinzen von Oranien und Diplomaten, also einen in die Aristokratie Aufgestiegenen, als einen professionellen Musiker abzubilden, erscheint so gut wie ausgeschlossen, obwohl er ausübender Musikliebhaber, auch Freund Johann Jacob Frobergers war³⁷.

Wenn schon der Beruf des Musikers z. B. von den Eltern Heinrich Schütz' als Angehörigen des patrizischen Bürgertums für ihren Sohn anfangs als undiskutabel abgelehnt wurde, wieviel mehr zählte der Standesunterschied zwischen einem Aristokraten und einem Musiker – was persönliche Wertschätzung und Freundschaft keineswegs ausschloß. Else Kai Sass' Entgegnung auf Gelder mit dem Hinweis auf ein verlorengegangenes Jugendbildnis C. Huygens', das diesen lautespielend gezeigt habe³⁸, verfängt nicht. Oft wurden auf Genrebildern musizierende Aristokraten dargestellt, nicht aber Aristokraten als professionelle Musiker auf Porträts.

b) „Heinricus Sagittarius MDCLXX“, Ölminiatur auf Holz, anonym
(Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung)

„[...] der Körper schon von 85jähriger Last gebeugt, die Haut welk und gelblich – aber aus den Augen leuchtet der unvergängliche Geist!“³⁹

„[...] das Bildnis des 85jährigen Meisters [...], in dem trotz körperlichen Verfalls das Feuer des schöpferischen Geistes mit ungebrochener Kraft leuchtet. Diese Miniatur ist ein Werk von erschütternder Aussagekraft.“⁴⁰

Seitdem Georg Schünemann, damals Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, dieses Schütz-Porträt der Öffentlichkeit vorgestellt hatte, fand es oft ähnlich enthusiastische Würdigungen wie die beiden vorangestellten Zitate⁴¹.

Es ist das Verdienst Hans Eppsteins, den allgemeinen begeisterten Konsens, mit dem das im Schützjahr 1935 aufgetauchte Altersporträt Schützens begrüßt und gewürdigt worden war, hinterfragt zu haben. In seiner 1972 erschienenen schwedischen Schütz-Monographie⁴² meldete er Zweifel an der Echtheit der Miniatur an. Eine daraufhin erfolgte, aber wohl nur oberflächliche Untersuchung bestätigte jedoch diese⁴³.

Davon nicht überzeugt, gab der Verfasser dieser Zeilen 1984 über die Dresdner Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ den Anstoß zu einer erneuten kunstwissenschaftlichen Prüfung.

Sein Zweifel gründete sich zum einen auf den unklaren Herkunftshinweis des Bildes „aus altem brandenburgischen Besitz“ durch Georg Schünemann, vor allem aber auf die für das 17. Jahrhundert höchst ungewöhnliche direkte en-face-Stellung des Porträtierten, des weiteren auf das neutrale Blatt Papier in den Händen Schütz' – zweifellos ein ikonographischer Lapsus bei einem Musikerbild! – und letztlich auf das Bildnismedaillon an der Kette statt am Bande (vgl. oben S. 57).

37 Vgl. dazu MGG IV (1955), Sp. 986 ff. – Zu van Gelder (s. Anm. 26) vgl. Köhler, a.a.O., S. 117 f.

38 Sass, a.a.O., S. 49.

39 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 2/1954, S. 591.

40 Benesch, a.a.O. (Sagittarius 3), S. 50.

41 Georg Schünemann, *Ein neues Bildnis von Heinrich Schütz*, in: *Deutsche Musikkultur* 1 (1936/37), S. 47 f.

42 Hans Eppstein, *Heinrich Schütz*, Stockholm 1971; deutsche Fassung: *Heinrich Schütz*, Neuhausen-Stuttgart 1975.

43 Eppstein, a.a.O. (1975), S. 43 f.

Das kunsthistorisch-ikonographische Gutachten von Herrn Dipl.-Phil. Rainer Michaelis, Gemäldegalerie Berlin, und das Gutachten zu Maltechnik und Farbmaterial durch die Restauratorin Frau Gudrun Hebert, Berlin, kommen auf verschiedenen Wegen zu dem übereinstimmenden Ergebnis, daß die Schützminiatur im 20. Jahrhundert entstanden ist. Ich zitiere zunächst aus dem Gutachten von Gudrun Hebert:

„Die mir vorliegende Bildnisminiatur ist nicht in der Technik des 17. Jahrhunderts gemalt. Die Malerei des 17. Jahrhunderts hat einen schulisch festen technischen Farbaufbau. Die Farbe wurde in verschiedenen Schichten übereinander aufgetragen, wobei man jede Schicht genügend durchtrocknen ließ, bevor die nächstfolgende darübergelegt wurde. Hierdurch konnte ihre große Transparenz, ihre optische Tiefe und ihre unvergleichliche Leuchtkraft der Farben erreicht werden. Häufig wurden sogar noch isolierende Firnissschichten zwischen die einzelnen Farblagen gelegt, um die höher liegende Farblage noch leichter und lockerer erscheinen zu lassen und gleichzeitig die Transparenz der unteren wieder zu erhöhen. Den Abschluß dieser Maleien bilden immer sehr dünne, oft nur hauchartig aufgetragene Lasuren. [...] Dies alles trifft bei der vorliegenden Bildnisminiatur nicht zu. Der gesamte maltechnische Aufbau läßt schon bei einer Betrachtung mit bloßem Auge erkennen, daß es sich um keine Malerei des 17. Jahrhunderts handelt. [...]

Die einzelnen Farbschichten müssen in relativ nassem Zustand übereinander bzw. direkt ineinander gelegt sein, wodurch jede Transparenz einer alten Malerei fehlt. Stattdessen haben die Farben einen schweren, fast teigigen und opaken Charakter. Dies tritt besonders stark und eindeutig am Gesicht, am Haar und am Blatt, das der Dargestellte in den Händen hält, hervor. [...] Bei dieser Bildnisminiatur wurden Abschlußlasuren (besonders am Gesicht, am Orden und am Haar) in einem viel zu starken Farbauftrag und in einem eigenartig bräunlichen branstigen Ton, der ebenfalls für das 17. Jahrhundert niemals zutrifft, über die Malerei gelegt, so daß sie statt die Transparenz der Farben zu erhöhen, diese sogar herabsetzen. [...]

Noch ein weiteres Merkmal, daß es sich nicht um eine Malerei des 17. Jahrhunderts handelt, zeigt der Farbschichtriß, der sich im oberen Bildteil (von der römischen Ziffer 500 nach oben zum Bildrand verlaufend) befindet. Dieser Riß ist offenbar entstanden durch eine besondere Spannung in der Holztafel, die durch den rückseitig im Holz befindlichen Ast bedingt ist. Im Bereich der römischen Ziffer 500 [= D] bis zum oberen Teil des U ist die Farbe bis zum Malgrund durchgerissen. Die Farbkanten entlang des Risses zeigen einen relativ weichen Charakter. An ihnen ist ablesbar, daß zum einen der Riß nur in einem Frühstadium des Bildes entstanden sein kann, in dem die Farbe noch nicht zu weit abgebunden hatte und dadurch eine gewisse Elastizität besaß, um in dieser weichen Form reißen zu können. Zum andern zeigen sie auch, daß dieser ‚Frühriß‘ selbst nicht allzu alt sein kann, da sich sonst an diesen offenen Farbkanten andere Alterungsspuren gebildet hätten, die ebenfalls nicht diesen jetzigen noch zu weichen Charakter haben dürften.

Wenn auch die Entstehung dieser Bildnisminiatur nicht genau auf ein Jahrzehnt eingegrenzt werden kann, so kann doch nach den Beobachtungen zur Maltechnik angenommen werden, daß sie zwischen 1900 und 1930 entstand.“

Und im Gutachten von Rainer Michaelis heißt es:

„[...] Die als Inschrift vorhandene römische Ziffer MDCLXX, die Lebensdaten von Heinrich Schütz sowie stilistische Ähnlichkeiten mit der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts sind die einzigen Anhaltspunkte, um auf einen alten Meister zu schließen. [...] Bemerkenswert ist, daß der

Maler auf eine Fläche zurückgreift, die am oberen Teil der Rückseite durch ein Astloch dergestalt beeinträchtigt wird, daß sich sogar ein tiefer Farbriß in der Malschicht abzeichnet (in Höhe des U bei HEINRICUS). So etwas weist auf Dilettantismus, ungeachtet der Zeit, der wir diese Arbeit verdanken.“

Michaelis konstatiert anschließend, daß der Miniaturmaler gesicherte Schützporträts des 17. Jahrhunderts „als Orientierungshilfen im weitesten Sinne genutzt habe“. „Die am oberen Teil des Bildes angebrachte, relativ gewichtige Inschrift ‚HEINRICUS SAGITTARIUS‘ ist ein Zitat, wenn auch in der Schreibweise abweichend, aus dem Spetner-Gemälde. [...] Auffällig ist [...] die gleichmäßige Größe der Buchstaben. Gerade die Namen der Porträtierten oder Titelinchriften setzten fast immer mit einer Majuskel an! Darüber hinaus erlauben die hier verwandten Schrifttypen Vermutungen, welche auf eine moderne Autorschaft schließen lassen. Generell sei vorweggeschickt, daß sämtliche Buchstaben stark gedrängt und gestreckt auftreten. Trotzdem aber ist man in die Lage versetzt, vorbildhafte Typographien ermitteln zu können. Ein erster, durchgängig auftretender Bezug findet sich zur Antiqua-Type des 16. Jahrhunderts. (Vgl. z. B. das Titelblatt von Paulus Manutius, *Commentarius in orationem Ciceronis pro P. Sextio*, Venedig 1559, in: C. H. Kleukens, *Die Kunst der Letter*, Leipzig 1942, Abb. S. 38.)

Die Buchstaben A und R gehen offenbar auf Initiale von Anna Simons aus dem Jahre 1921 zurück. (Vgl. Albert Kapr, *Schriftkunst*, Dresden 1976, S. 217.)

Das E tendiert zu dem von Leopold 1696 in Kupfer gestochenen Alphabet. (Vgl. A. Kapr, a.a.O., S. 160.)

Alle übrigen Buchstaben lehnen sich weitestgehend an die sog. Bembo-Titelschrift Monotype von 1929 an. (Vgl. A. Kapr, a.a.O., S. 338.) Das läßt auf ein ‚Zusammensuchen‘ schließen.

Bei aller zu Gebote stehenden Vorsicht wäre hier ein Moment gegeben, welches die relativ exakte Datierung der Miniatur zuließe.“

Der Gutachter erwähnt die demonstrativ nach außen gekehrte Notenschrift auf der Rolle in Schütz' Hand auf dem Spetner-Bild. „Man will jeglicher Zweideutigkeit in Hinblick auf den Dargestellten ausweichen.“ Die Miniatur aber läßt diese eindeutige Charakterisierung vermissen. „Ungewöhnlich für ein Bildnis des 17. Jahrhunderts ist die nahezu strenge Frontalität. In den vergangenen beiden Jahrhunderten hatte man allenfalls diese Art der Darstellung noch bevorzugt. (Z. B. Hans Holbein d. J., *Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette*, 1534/35; *Oberdeutscher Meister* um 1520, *Bildnis eines Mannes mit schwarzer Kappe in Händen*; beide Gemälde in Dresden, *Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Alte Meister*; desgleichen Albrecht Dürer, *Selbstbildnis* um 1500, *Bayrische Staatsgemäldesammlungen München*.)

Auffällig ist weiterhin das Postament. Im Vergleich zur minutiösen Ausarbeitung anderer Teile des Bildes wirkt es geradezu ‚unfertig! Solchen Architekturbeigaben schenkte man weit mehr Aufmerksamkeit. Außer dem rein praktischen Nutzen der Armauflage o. ä. hatten sie auch dekorativen Anforderungen zu genügen. Ein repräsentatives Beispiel für die Verwendung von schmückender Architektur bietet Joseph Werner (1636-1710) ‚*Freiherr von Mölart als Merkur*‘. Schließlich befremdet den Gutachter die Kette mit dem Kleinod statt des auf den anderen Schützporträts erkennbaren Bandes.

Zum Gesamteindruck bemerkt er: „Allein die Figur des Heinrich Schütz in einen gewaltigen Mantel gehüllt, sein ‚Gegenüber‘ aufblickend ins Auge fassend sowie das würdevoll ausgebreitete Papier in den Händen, den Arm auf ein Postament gestützt, hat etwas betont Monumentales. Dazu die Inschrift, welche fast ebenso bedeutungsträchtig wie der Dargestellte selbst erscheint –

das alles gibt der Arbeit den Nimbus eines Denkmals. Damit ist eine Traditionslinie hergestellt, die ihre Wurzel in der Kunst des 19. Jahrhunderts hat. [...] Soviel kann als sicher gelten: Wir haben es nicht mit einer aus dem 17. Jahrhundert stammenden Malerei zu tun! Soweit uns die Typographie, wie bereits oben angezeigt, Auskunft gibt, wäre es durchaus denkbar, die Entstehungszeit der Miniatur in den Zeitraum von 1929 bis 1935 einzugrenzen.“ Das Gutachten schließt nicht, „ohne die solide malerische Qualität dieses Miniaturgemäldes lobend hervorzuheben“⁴⁴.

Hans Eppstein äußert sich zur Berliner Schütz-Miniatur wie folgt: „Das Bild entspricht mit etwas beunruhigender Genauigkeit der Vorstellung, die man geneigt ist, sich vom Aussehen des Fünfundachtzigjährigen zu machen: hier vereinigt sich Melancholie mit Weisheit, Müdigkeit mit der Haltung eines Aristokraten, Nach-innen-Gewandtheit mit einer beinahe magisch zu nennenden Ausstrahlung – ein Faust, der das ganze Erdenleben erfahren hat und den es nicht länger berührt. Der Verdacht lag nahe, dieses erschütternde Bildnis als eine geschickte Fälschung aus nationalistischen Glanztagen anzusehen“⁴⁵.

Bisher ist es nicht gelungen, über den Namen „H. Tiedemann“, der als Verkäufer in den Untertagen der Deutschen Staatsbibliothek Berlin festgehalten ist, hinaus auf den des Malers zu stoßen. Die Miniatur wurde im Dezember 1935 von der damaligen Preußischen Staatsbibliothek für 190.– RM angekauft⁴⁶.

Unbeantwortet muß die Frage bleiben, ob die Berliner Schützminiatur als bewußte Fälschung entstanden ist, zu der eigentlich ein usurpierter Künstlernamen des 17. Jahrhunderts gehörte, als Täuschung, der die interessierte Öffentlichkeit dann genau ein halbes Jahrhundert lang erlag, oder ob es sich um die Arbeit eines begabten Malers und Schützliebhabers handelt, der seinem geistigen Schützbild zu real bildnerischer Gestalt verhalf.

Die Schütz-Miniatur besitzt nach ihrer Entlarvung als Arbeit des 20. Jahrhunderts, die möglicherweise im Blick auf das Schützjahr 1935 geschaffen wurde, selbstverständlich keinerlei dokumentarischen Quellenwert. Dennoch behält sie ihre Bedeutung als sprechendes Porträt des greisen Sagittarius als eines zur menschlichen wie künstlerischen Reife gelangten großen schöpferischen Geistes.

Redaktioneller Nachtrag:

Wegen eines Versehens bei der Herstellung müssen die beiden für diesen Beitrag vorgesehenen Abbildungen entfallen. Ihre Reproduktion wird im nächsten Jahrgang nachgeholt werden.

44 Beiden Gutachtern sei auch hier besonders für ihre gründliche und ertragreiche Arbeit gedankt, ebenso Herrn Dr. W. Goldhan, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, für sein Entgegenkommen.

45 Eppstein, a.a.O. (1975), S. 43.

46 Freundliche Mitteilungen vom 9.1. und 3.4. 1985 durch die Deutsche Staatsbibliothek Berlin.