

Alfred Stange †

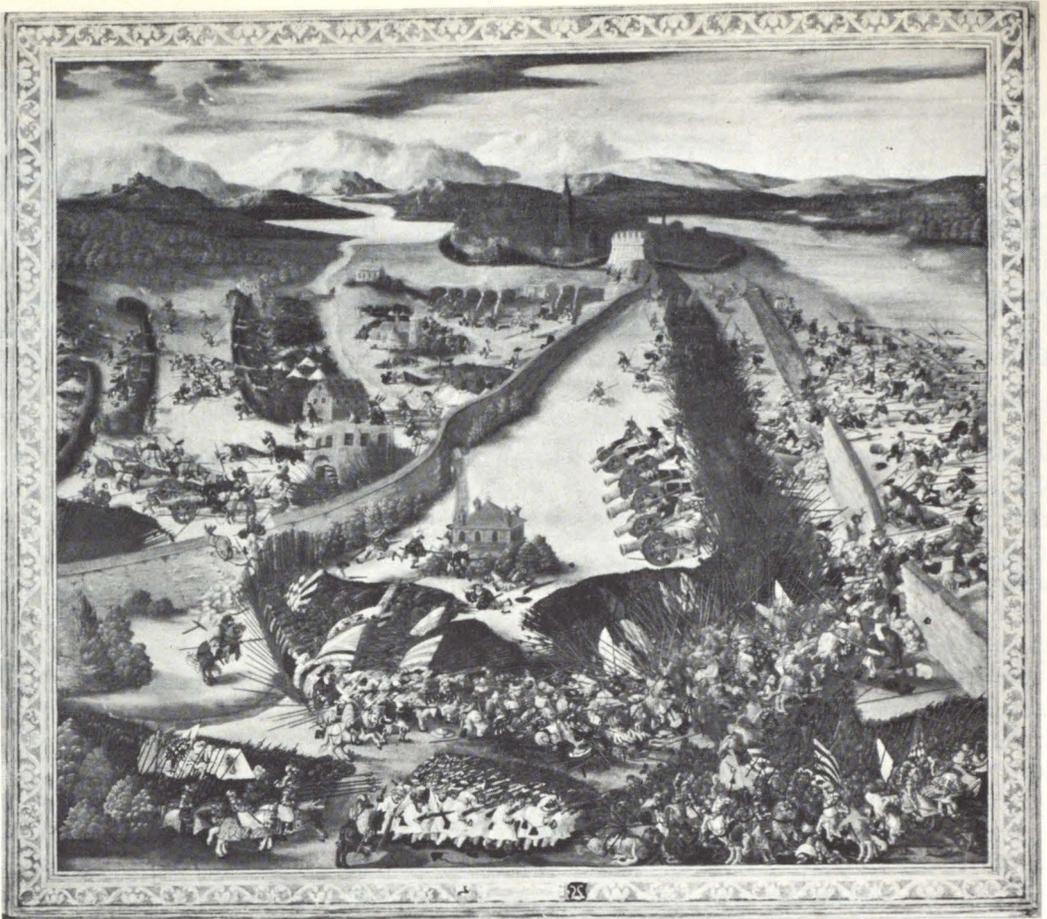
Keine einzige Nachricht ist vom Leben dieses Meisters bekannt. Nur auf einem Bilderahmen und in zwei Inventaren des 17. Jahrhunderts ist sein Name überliefert, in Auskünften also verschiedener Art und verschiedenen Alters. Bisher sind sie als einwandfreie, sichere Zeugnisse hingenommen worden. Es ist an der Zeit, ihre Zuverlässigkeit zu durchleuchten. Denn merkwürdig — wenn auch nicht durchaus einzig — ist es, wenn vom Dasein eines Malers des 16. Jahrhunderts keine Urkunde spricht. So bleibt zu hoffen, daß dieser Aufsatz hilft, etwas Licht um Ruprecht Heller zu bringen¹.

I

Das eine Zeugnis findet sich auf dem Rahmen einer Darstellung der Schlacht bei Pavia im Nationalmuseum zu Stockholm (Abb. 1-5). Da steht in der Mitte der unteren Rahmenleiste auf einem gemalten Schildchen in silbrigweißen, heute grauweißen Buchstaben auf goldgelbem Grund: *Rueprecht. Heller. 1.5.2.9.* Das Schildchen hat die Form einer Kartusche, sein Rahmen wird unten und oben von je zwei zierlichen, leicht geschwungenen Blättern begleitet, die sich nach der Mitte zu aufrollen und auch an den Ecken gegen die schmalen Seiten hin Voluten bilden, zwischen denen eine leicht geschweifte Zunge vorstößt. Diese noch sehr einfache, auf dem Weg zum Rollwerkdekor stehende Form ist in Süddeutschland um 1530 wohl möglich. In nuce rahmen solche Motive schon die von Dürer entworfenen Jahreszahlschildchen an der Ehrenpforte Kaiser Maximilians. Albrecht Altdorfer nahm sie in zwei etwa 1519/20 gearbeiteten Stichen auf. Entwickelt zeigt sie der 1529 datierte Stich B. 30 des Monogrammisten J. B. — Jörg Pencz — und der um 1530 entstandene Stich Venus mit dem Amorknäblein — Pl. 93 — von Sebald Beham². Ebenso verhält es sich auf dem Stockholmer Bild mit dem Dekor der Rahmenplatte, mit den sich aufbäumend aufrollenden Akanthusblättern und den geflügelten Puttenköpfen dazwischen. Auch sie entstammen der Phantasie Albrecht Dürers. Ganz flächig steht dieser zierliche Schmuck hell vor dunklem Grund zwischen den innen und außen schlicht gestuften Profilen des Rahmens. So zeichnet ihn eine distinguierte Vornehmheit aus. Als frühes Beispiel eines deutschen Renaissance-Rahmens verdient er Beachtung.

Die beiden Wappen zu seiten des Namensschildchens gehören schwedischen Geschlechtern. Das linke — mit einem schwarzen Bock auf weißem Grund — ist das der Stenbock, das rechte — es zeigt weiße Oshenhörner auf schwarzem Grund — das der Oxenstierna. Die Wappen wurden erst in späterer Zeit bei einer ehelichen Verbindung der beiden Familien eingefügt. Ursprünglich liefen die nun überschrittenen Ranken gegen das Schildchen in einem sich aufbäumenden Akanthus aus. Der einstige Zustand läßt sich in Gedanken leicht rekonstruieren. Eine Röntgenuntersuchung hat ergeben, daß unter den Wappen keine älteren liegen³.

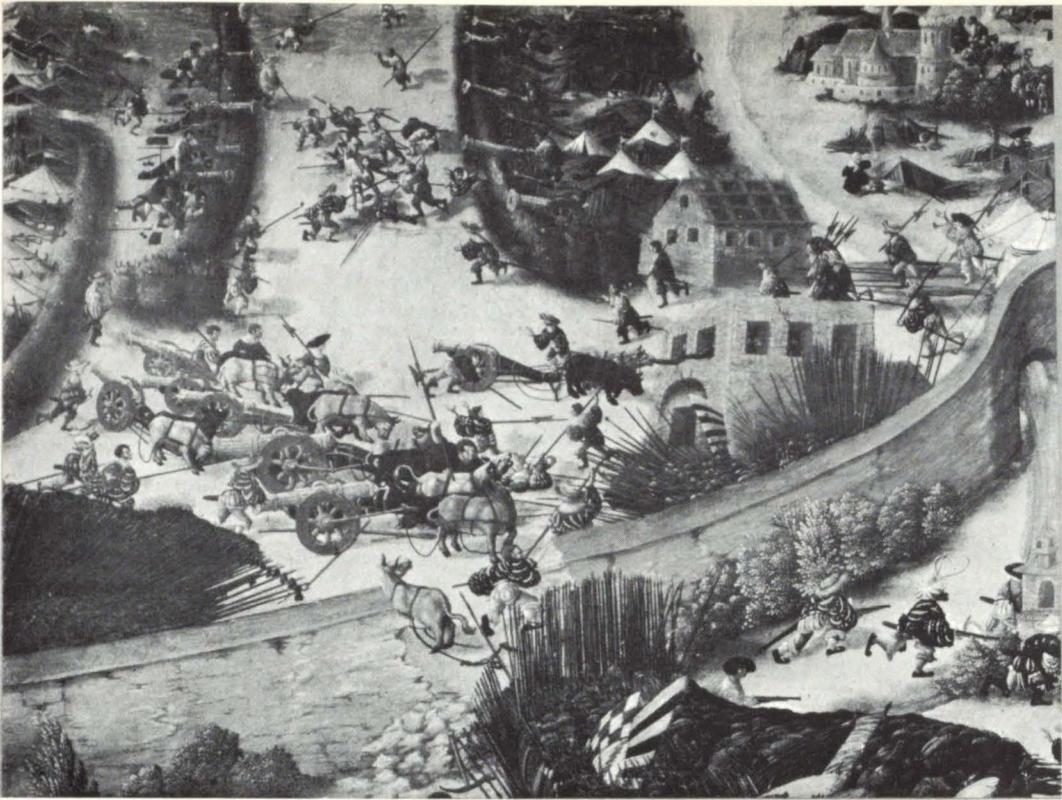
Wo findet sich in dieser Zeit sonst nochmals der Name des Malers und das Jahr der Entstehung des Bildes so betont vermerkt auf einem Schild in der Mitte der unteren Rahmenleiste? Gewiß hat schon Jan van Eyck seinen Namen, mit einer Devise verbunden, auf Rahmenleisten aufgemalt; aber da erscheinen Worte und Buchstaben als ornamentaler Schmuck. Etwas anderes ist es auch, wenn Künstler ihren Namen oder ihr Monogramm auf einem Cartellino anbringen. Der steht im Bild und zeugt — gleich jeder anderen Signatur — unmittelbar für die Autorschaft des Meisters. Wie hier dagegen Name und Jahreszahl auf einem Schildchen dem Rahmen aufgemalt sind, das ist ungewöhnlich und läßt eine neue Funktion des Kunstwerkes erkennen: Es ist Sammelobjekt geworden. Als ein aufschlußreicher Wegweiser zur neuzeitlichen Wertung des Kunstwerkes ist also das Schildchen zu verstehen. Es bestätigt nicht so sehr ein Persönlichkeitsbewußtsein des Künstlers, mehr wohl das Interesse des Sammlers oder Bestellers am Künstler und dessen Werk. Immerhin drängt sich dabei die Frage auf, ob das Schildchen nicht ein wenig später erst aufgemalt worden ist.



1 Ruprecht Heller: Die Schlacht bei Pavia. Stockholm, Nationalmuseum

Zwei Inventare der Kaiserlichen Schatz- und Kunstkammer⁴ nennen den Namen Ruprecht Hellers in Verbindung mit dieser nach Stockholm gelangten Tafel und zudem mit einigen anderen Bildern, die noch unbekannt geblieben, vielleicht für immer verschollen sind. Es ist ein 1620 angelegtes Inventar, heute cod. 8196 der Wiener Nationalbibliothek; sodann ein auf den 6. Dezember 1621 datiertes Inventar im Wiener Hofkammer- und Finanzarchiv, in der älteren Literatur als Besitz des Reichsfinanzhofes zitiert. Dagegen besagen die ehemals ins Schloß Skokloster gelangten, heute im Riksarkivet in Stockholm aufbewahrten Inventare für unsere Überlegungen nur wenig, da sie wie das in den Tagen des 10. bis 12. September 1648 für Oxenstierna und die Königin Christine angelegte Inventar keine Künstlernamen nennen und die Bilder deshalb nicht immer identifiziert werden können. Die beiden in Wien liegenden Inventare sind wahrscheinlich nach dem Tod (1619) des Kaisers Matthias aufgenommen worden; das sogenannte Inventar A von Skokloster verzeichnet Werke, die als Kriegsbeute nach Schweden überführt worden sind.

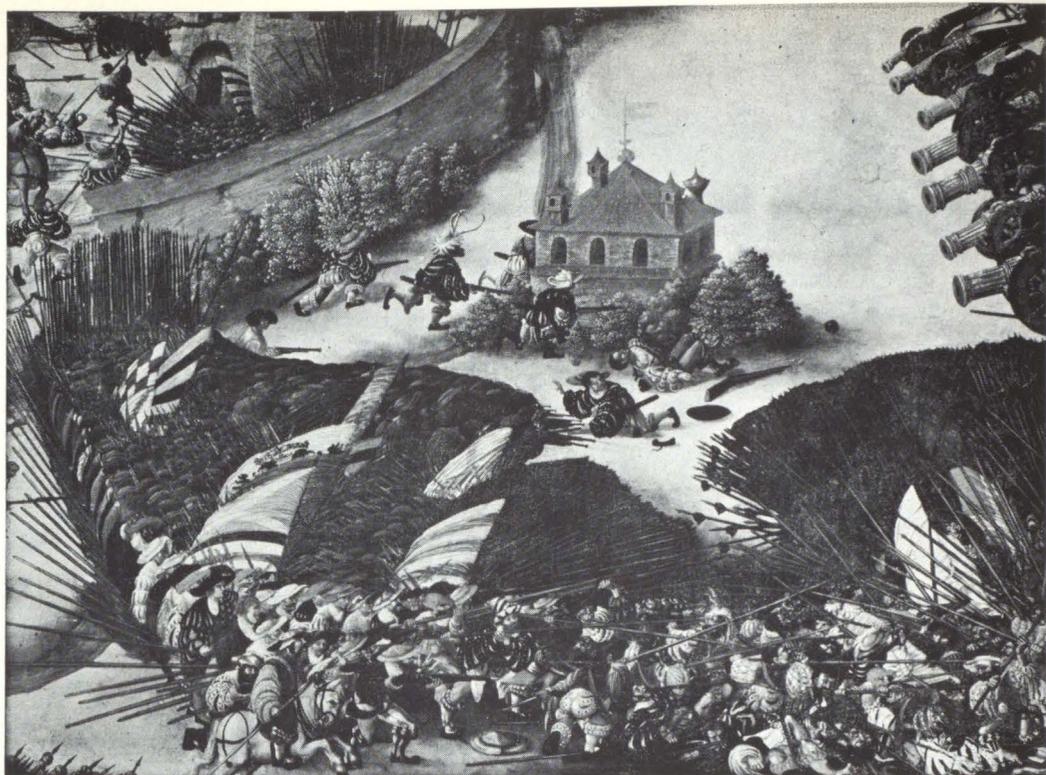
Im Inventar von 1621 steht unter Nr. 878: *Die Schlacht vor Pavia, wie Kaiser Carl den König in Frankreich gefangen nimmt, von Ruprecht Hellern (Orig.)*. Weiterhin unter Nr. 884: *Eine Tafel, darauf eine Hochzeit in einem Garten, vom Heller* und unter Nr. 1058: *Ein Judicium Paris, vom Heller (Orig.)*. Der Codex 8196 schreibt fol. 35r: *Ein Hirschenjagt durch ein Wasser*, das im Inventar von 1621 unter Nr. 943 als eine Arbeit von *Lucas Kranig* — Lucas Cranach — angesprochen wird, Ruprecht Heller zu. Ebenso nennt fol. 40v diesen Namen bei *Eine Landschaft mit Sanct Francisco*, die im Inventar von 1621 unter Nr. 1123 als Arbeit *vom Civeta*, also des Herri met de Bles, registriert ist. Die Hochzeitsdarstellung wird im zweiten Inventar als Arbeit eines unbekanntes Meisters, das



2 Ausschnitt aus der Schlacht bei Pavia. Vgl. Abb. 1

Schlachtenbild ohne Namen und das Parisurteil überhaupt nicht genannt. Das Kriegsbeute-Inventar von 1648 verzeichnet das Schlachtenbild unter Nr. 40, die Hirschjagd unter Nr. 7 und das Bild des Hl. Franziskus in einer Landschaft unter Nr. 370. Hier ist bei keinem Bild ein Künstlernamen angegeben, die Identität scheint dennoch außer Zweifel. Dagegen ist wegen der fehlenden Namen nicht zu sagen, welches der vier unter den Nr. 86, 170, 578 und 583 genannten *Judicium Paris* mit dem im Inventar von 1621 unter Nr. 1058 Ruprecht Heller gegebenen gleichzusetzen ist. Noch mißlicher verhält es sich bei dem Bild *Eine Hochzeit in einem Garten*. Im Inventar von 1648 wird unter Nr. 101 *Ein Hoch-Zeit, wie sie zu Kürchen gehen*, genannt; aber eher ist vielleicht an Nr. 456 *Ein Panket oder Mahl-Zeit* zu denken. Dagegen scheidet Nr. 458 *Ein Landschaft, darbei ein Pauren Hoch-Zeit* wohl aus, da angegeben ist: *von Wasserfarben*. — Mit all dem wird für die Überlegungen zur Person Ruprecht Hellers nichts gewonnen.

Wie soll man die Widersprüche in den beiden 1620/21 aufgestellten, heute in Wien liegenden Inventaren verstehen? Fünfmal nennen sie den Namen Ruprecht Hellers, in keinem Fall aber stimmen sie überein. Das ist höchst seltsam, der Widerspruch ist umso beängstigender, da die beiden Inventare vielfach ziemlich wörtlich übereinstimmen und offenbar in nahem Zusammenhang angelegt worden sind. War es nur Fahrlässigkeit, daß die Bilder jeweils verschiedenen Malern zugeschrieben oder auch ohne Meisternamen aufgeführt sind? Oder sollten vielleicht irgendwelche Unregelmäßigkeiten vertuscht werden? H. Zimmermann hat betont, daß dafür kein Anlaß gegeben gewesen sei. Wie auch immer, die beiden Inventare sind sichtlich sehr unterschiedlich gearbeitet worden. Das von 1621 erscheint für jene Zeit vorbildlich gewissenhaft. Es nennt, dem Namensschild auf dem Bilderrahmen gemäß, bei dem Schlachtenbild den Namen Ruprecht Hellers. Der Codex 8196 gibt keinen Namen, nennt dagegen Hellers Namen bei der Hirschjagd, die jenes andere Inventar als Arbeit Lucas Cranachs aufführt, was den von diesem oder aus seiner Werkstatt stammenden Bildern in Wien, Stockholm, im Prado und auf Schloß Moritzburg zufolge zumindest wahrscheinlich ist. Offenbar ist das Inventar 8196 nicht vor den Bildern



3 Ausschnitt aus der Schlacht bei Pavia. Vgl. Abb. 1

selbst erstellt worden. Ein Bild wie Nr. 1123 *Eine Landschaft mit Sanct Francisco* kann sehr wohl von Herri met de Bles gewesen sein. Und wenn sich Cod. 8196 bei dem Schlachtenbild, dem Hochzeitsbild und dem Paris-Urteil völlig ausschweigt, rundet sich das Urteil, daß es sich bei diesem Inventar nur um eine lässige Abschrift handeln könne.

Anders darf man die Nennung von Hellers Namen bei Nr. 878 im Inventar von 1621 *Die Schlacht bei Pavia* als eine Bestätigung anerkennen. Wir möchten freilich auch die Widersprüche nicht nur negativ bewerten. Gewiß macht es mißtrauisch, daß die Bearbeiter der Inventare durchweg verschiedene Bilder mit Ruprecht Heller verbinden, doch immerhin scheint dieser Name geläufig gewesen zu sein. Auch wenn der eine Inventarisator vom anderen abgeschrieben und die Namen vielleicht erst nachträglich und dann zu falschen Bildern hinzugefügt hat, scheint er aus einem wenn auch unsicheren Wissen den Namen hingeschrieben zu haben.

Sind damit alle Zweifel behoben? Weder jenes Schildchen, noch diese Inventareintragungen haben allein Beweiskraft. Aber im Verein stützen sie doch wohl einander. Der Dekor des Schildchens und auch die Form der Buchstaben und Zahlen sprechen für eine Entstehung spätestens gegen Mitte des 16. Jahrhunderts. Eine röntgenologische Untersuchung hat, wie schon betont, gezeigt, daß weder unter den Wappen noch unter dem Schildchen ältere Malereien festzustellen sind⁵. Sollte das Wissen des Prager Inventarisators von 1621 allein auf diesem Schildchen fundiert gewesen sein? Das ist mindestens unwahrscheinlich. Vielmehr möchten wir ihm soweit vertrauen, daß er den Namen Hellers auch bei dem Hochzeitsbild und dem Paris-Urteil den Bildertiteln nicht willkürlich zugefügt hat. Wenn das richtig ist, haben wir angesichts des Stockholmer Bildes der Schlacht bei Pavia ein sicheres Zeugnis für die Existenz eines Malers namens Ruprecht Heller und für seine Kunst, eine sehr bayerische und in gewissem Sinn donauländische Kunst.

Die Kunstgeschichte darf von Ruprecht Heller sprechen, auch wenn er uns bislang in Urkunden noch nicht begegnet ist. Vielleicht stand er, wo immer er gemalt hat, in Hofdiensten; dann würde alles Suchen in bürgerlichen Urkunden vergeblich sein.



4 Ausschnitt aus der Schlacht bei Pavia. Vgl. Abb. 1

II

Eine Betrachtung der Kunst Ruprecht Hellers hat also auszugehen von dem 1529 datierten Bild der „Schlacht bei Pavia“ im Stockholmer Nationalmuseum, dem einzigen seinen Namen tragenden Gemälde, das uns bislang Kenntnis von seiner Kunst gab. Die Tafel, auf die zuerst Theodor von Frimmel hingewiesen hat⁶, wurde 1924 in den „Beiträgen zur Geschichte der deutschen Kunst“ in drei aufeinander abgestimmten Aufsätzen gewürdigt⁷. Axel Sjöblom führte das Bild ein, indem er die Provenienz aufzeigte und mit knappen Sätzen seine Bedeutung hervorhob. Hans Stöcklein, der damalige Direktor des Bayer. Armeemuseums, wies in einer eingehenden Untersuchung sodann nach, daß keine der zahlreichen gleichzeitigen Darstellungen die landschaftliche Situation und die Vorgänge der Schlacht so wahrheitsgetreu schildere wie Hellers Bild. Es sei die genaueste zeitgenössische Schilderung dieses am 25. Februar 1529 über Franz I. durch die die Stadt Pavia verteidigenden kaiserlichen Truppen errungenen Sieges. Endlich würdigte Ernst Buchner das Bild im Zusammenhang mit anderen Schlachtendarstellungen der deutschen Renaissance. Er versuchte den Charakter von Hellers Kunst klarzustellen und dem Maler auch noch zwei andere Arbeiten, das Gemälde einer Kreuzigung und eine Schlachtenzeichnung, zuzuschreiben. Wir knüpfen an die Gedankengänge dieser Aufsätze an und bemühen uns wiederum, die Kunst Ruprecht Hellers zu begreifen, da uns einige bislang unbeachtete Werke begegnet sind, die einen tieferen Einblick in sein Schaffen ermöglichen, vielleicht auch einen Ausblick auf seinen Lebensweg bieten.

Heller hat, wie H. Stöcklein zeigte, seinen Standpunkt in der Tiefe des Parkes, etwa bei der Kirche San Genesio genommen, so daß der Ticino zur Rechten, das Flößchen Vernaculla zur Linken sich finden und die Parkmauern in einem ziemlich spitzen Winkel in die Tiefe eilen. Vorne links attackiert die kaiserliche Reiterei hinter den spanischen Arkebuseren in weißen Hemden das unter dem Bleihagel zusammenbrechende französische Reiterheer. Der Reiter in der rechten Ecke, mit dem auffallend großen Federbusch auf dem Helm, ist wohl als König Franz I. anzusprechen. Im Mittelgrund ist in verschiedenen Episoden der Kampf der Landsknechte geschildert. Durch zwei Mauerbreschen drängen die

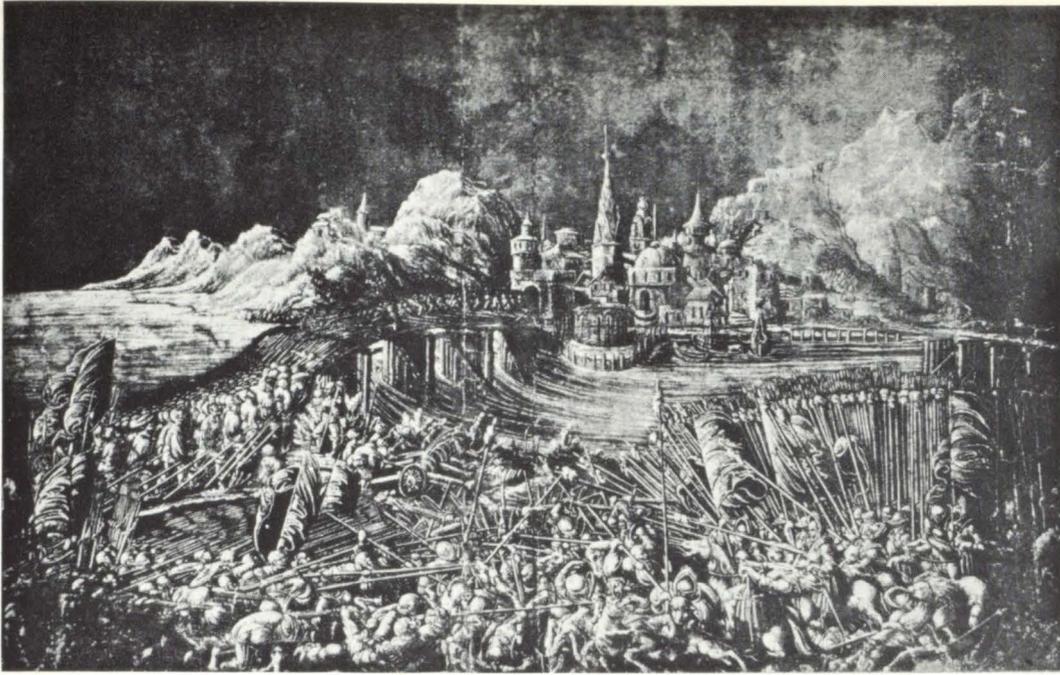


5 Ausschnitt aus der Schlacht bei Pavia. Vgl. Abb. 1

Flihenden hinweg zum Ticino, in dessen Fluten viele ertrinken. Auch aus dem Kastell brechen Landsknechte hervor, um das französische Fußvolk in der Flanke zu packen, das gleichzeitig vom Park aus durch Jörg von Frundsbergs Landsknechte angegriffen wird.

Um die Schlacht möglichst anschaulich darzustellen, hat Ruprecht Heller die einzelnen Vorgänge zusammengerückt. Die Landschaft ist, bis auf wenige Kleinigkeiten, überraschend genau geschildert, und auch die Ereignisse der Schlacht sind, obzwar verkürzt und zusammengedrängt, richtig wiedergegeben. Das muß betont werden. Denn Stöcklein schloß daraus, daß der Maler sein Bild nicht nur nach Berichten gemalt habe, daß er vielmehr selbst Augenzeuge dessen gewesen sei, was er 1529 auf dem Stockholmer Bild dokumentiert habe⁸. Das wäre ein sehr reizvolles, wegweisendes Moment für eine zukünftige Biographie Ruprecht Hellers.

Um die verschiedenen Episoden der Schlacht übersichtlich schildern zu können, hat der Maler den Horizont knapp bis zur oberen Rahmenleiste hinaufgeschoben. Wie von einem hohen Turm herabblickend, breitet er die Landschaft und das in ihr sich tumultuarisch vollziehende Geschehen aus. So konnte er die Zeit gewissermaßen anhalten und mannigfaches Nacheinander simultan darstellen. Den einzelnen Figuren und Gruppen gab er dabei einen gewissen zuständlichen Charakter. Ob sich ein Kriegsknecht kugelnd überschlägt, ob ein Roß auf der Hinterhand hochsteigt, ob Reiter galoppieren und Gruppen gegeneinander drängen — die Bewegungen scheinen, ohne negiert zu sein, im Zeitlupentempo wiedergegeben. Die Wucht der nach rechts vorstoßenden Landsknechtskeile wird durchaus anschaulich. Man spürt die Kraft in jeder der vorderen Figuren, doch auch diese Bewegungen wirken mehr potentiell. So ist es allenthalben, welchen Trupp und welche Figur man auch immer daraufhin betrachtet. Man meine deshalb nicht, dieses Schlachtenbild sei so etwas wie ein Bilderbogen. Es ist vielmehr ein Meisterwerk der Komposition, der Landschaftsschilderung, der Malerei — wenn auch nicht ohne Kompromiß, da es eben ein vielteiliges, unruhiges Geschehen möglichst wahrheitsgetreu schildern möchte.



6 Ruprecht Heller: Kampf um eine Brücke. Zeichnung. Chatsworth, Duke of Devonshire

E. Buchner äußerte⁹, Hellers Schlachtenbild sei „die schrulligste und merkwürdigste Fassung des großen Landsknechtskampfes“. Man darf ihm zustimmen. Die Figuren sind untersetzt, ja plump, ihre Gebärden wirken ungelent, ja tollpatschig. Das gilt auch für die Reiter, das Ritterheer vorn rechts. Tapsig, wenn auch urwüchsig-saftig erscheinen vor allem die im Mittelgrund hin und her eilenden Landsknechte. Ist Hellers Schilderung schlechthin fern aller ritterlichen Höflichkeit, so eignet jenen Figuren und Gruppen unleugbar eine gewisse Komik. In keinem andern Schlachtenbild dieser Zeit ist die Grobschlächtigkeit, aber auch der Trotz, die Kraft, der Mutwille der Landsknechtshaufen so sichtbar gemacht wie in diesem. Da drängt es zu wiederholen: So konnte das wohl nur ein Maler schildern, der selbst dabei gewesen und in diesem Milieu gelebt hat. Mag sein, daß solches Schildern dem Betrachter ein leises Lächeln abzwingt, es ist dennoch nicht gering zu achten. Wenn wir nicht irren, steckt in diesen schwerfällig-kraftstrotzenden Figuren und in diesen burlesken Zügen ein gut Teil des Malers Heller selbst. Wenn das auch eine offene Frage bleiben muß, gewiß wohl ist, daß der Künstler mit aufnahmefreudigen Augen und mit für die derben wie komischen Seiten des Lebens bereiten Sinnen nicht unwichtige Erscheinungen seiner Zeit uns überliefert hat.

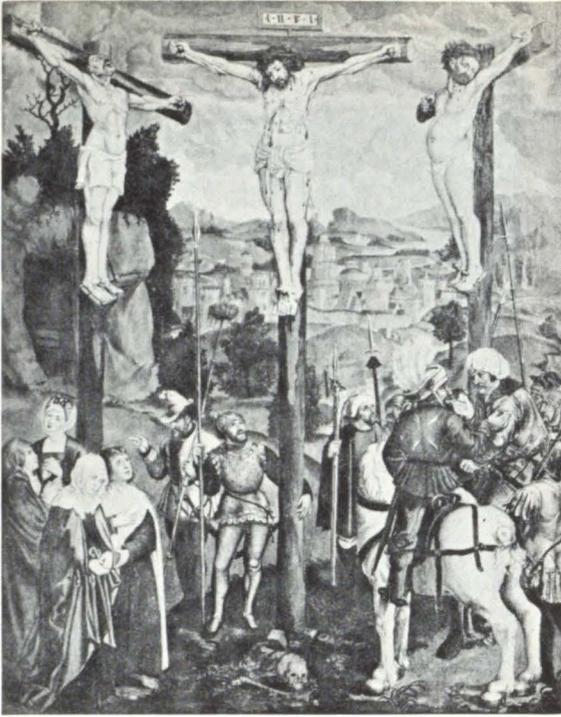
Wie es das Thema, die Schilderung der zahllosen, mannigfach gekleideten Figürchen erfordert, ist das Bild vielfarbig-bunt. Die Farben sind schwer, nicht selten dunkel, aber alle sind eingebunden in eine großartige Hell-Dunkel-Variante. Das Geschehen des Vordergrunds steht in klarem Tageslicht. Im Mittelgrund wird es allmählich dämmrig. Die im Park einander gegenüber aufgezogenen Geschütze, die Kirche und die anderen Gebäude daneben, die gegen Pavia gerichteten Schanzen, die Stadt selbst und die Hügel am Ticino liegen in rötlichem Morgenlicht. Dahinter leuchten die Berge in erster Helligkeit auf. Über ihnen umranden zarte gelbe Konturen die dunklen Wolken, sie spielen auch über die Berge. Das entspricht genau der historischen Situation: „In der Nacht zum 24. Februar wurde in die Mauer des Tiergartens eine Bresche gelegt und bei Tagesanbruch der Einmarsch der Kaiserlichen Truppen in der Richtung auf das Schloß Mirabello angetreten“¹⁰. Das zu zeigen, war für Heller zweifellos wichtig, zumal wenn er selbst das Ereignis miterlebt haben sollte. Ebenso bedeutsam war der Wandel von Dunkel zu Hell auch für die künst-

lerische Auffassung. Denn das half, dem Bild Einheit, Atmosphäre, Stimmung und Ausdruck zu geben. Man denkt an Altdorfers im Jahr zuvor geschaffene Alexanderschlacht (München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen). Beide Maler haben das Schlachtgetümmel von einem hohen Standort aus übersehen, in weite Landschaften mit Gewässern und Gebirgen, Städten und Burgen gebettet; und beide bedienten sich des Lichts, um das Viele zum Ganzen zu binden. Völlig fern freilich lag für Ruprecht Heller jeglicher Gedanke an eine Lichtsymbolik, mit der Altdorfer seine Tafel erfüllt hat. Hellers Hell-Dunkel-Variante erscheint neben Altdorfers Bild sehr bescheiden. Nirgends ist auch nur andeutungsweise zu erkennen, daß Heller versucht habe, das irdische Schlachtengetümmel ins Kosmische zu verzaubern. Wie Sonnenlicht die Grate der Gebirge aufhellt und ein ornamentales Spiel über den Hintergrund spinn, auch manch Anderes ist zweifellos mit Altdorfer verwandt, doch ein unmittelbarer Zusammenhang ist kaum vorzusetzen.

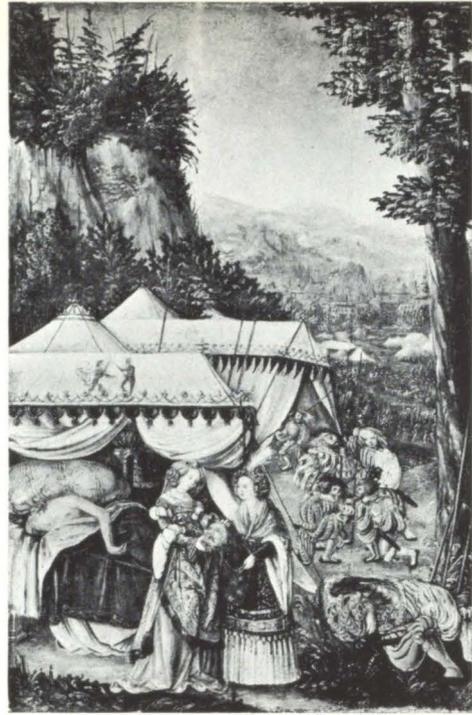
Die Beziehungen zwischen beiden Malern waren anderer Art. Sie liegen wohl weiter zurück, und inzwischen ist Heller eigene Wege gegangen. Er war von Geburt anders als Altdorfer begabt. Er hatte weder dessen Genie, noch war er so sensitiv und spirituell veranlagt. Wie seine Figuren mehr zum Derben und Handgreiflichen neigen, so hat Heller alles, auch Berge und Wolken, im Realen und Irdischen belassen. Freilich muß mitbedacht werden, daß Altdorfer deshalb poetisieren und zaubern durfte, da er in der Alexanderschlacht ein für seine Zeit ganz mythisches Ereignis darzustellen hatte. Dieses Bild konnte ausschließlich ein Werk seiner Phantasie werden, mit allen Reizen und Schönheiten, die er zu erfinden und zu gestalten verstand. Ruprecht Heller hatte dagegen von einer Schlacht zu berichten, die nur vier Jahre zuvor Deutschland und Europa bewegte. Nach Luthers Auftreten auf dem Reichstag von Worms war der Sieg der Kaiserlichen über Franz I. von Frankreich das aktuellste Tagesgespräch. Es hat Heller sicherlich nicht gelegen, ein Bild von Himmel und Erde umfassender Dramatik zu malen, wie es Altdorfer vermocht hat. Vielmehr mußte ihn die zeitliche Nähe und vielleicht auch persönliche Augenzeugenschaft hindern, seine Phantasie sich frei entfalten zu lassen. Von Heller war ein Bild verlangt, das im ganzen wie in Einzelheiten auf den tatsächlichen Vorgängen beruhte, dessen Richtigkeit nachkontrollierbar war. „Ereignisbild“, nicht „Historienbild“ ist Hellers Darstellung zu nennen¹¹. Diese Bestimmtheit konnte allerdings für die künstlerische Lösung nicht ohne Nachteil sein.

Wie viel leichter es ein anderer hatte, der dem Geschehen selbst ferner stand, lehrt Wolf Hubers Zeichnung in der Staatl. Graphischen Sammlung München¹². Sie gibt eine sehr einheitliche Komposition, mit der Stadt Pavia und ihren Bauten in der Mittelachse. Aber die ganze Darstellung ist eine Angelegenheit freier Phantasie ohne gegenständlichen Bezug zum tatsächlichen Vorgang.

Wenn Ruprecht Heller im Stockholmer Bild ein Dilemma nicht völlig bewältigt hat, so lehrt eine von E. Buchner mit Recht ihm zugeschriebene Zeichnung (im Besitz des Duke of Devonshire auf Chatsworth; Abb. 6), die den Kampf um eine Brücke zeigt, daß der Künstler, frei in seiner Phantasie, eine höchst glückliche Komposition hat entwerfen können. Das Blatt enthält die gleichen gedrungenen Kriegsknechtstypen wie die Stockholmer Tafel, breitpurig und derb-drollig einherschreitend. Im Vordergrund tobt der Kampf. Von beiden Seiten drängen die Haufen aufeinander ein, unlösbar im Widerstreit miteinander verflochten. Gleichzeitig stürmt ein anderer Heerbann über die Brücke, die von den aus den Toren der jenseitigen Stadt Gekommenen verteidigt wird. Jenseits des Flusses, der sich links zu einem See zu weiten scheint, liegt die Stadt, umschlossen von steilem Gebirge, das sich am See auch in die Tiefe zieht. So findet die Komposition durch einige großartige Bewegungen eine vollkommene Einheit. Vorn das Gewoge der Kämpfenden, das Gewirr der Speere, links in die Tiefe stoßend die Brücke und der Brückenkampf, rückwärts die Kulisse der Stadt und der Berge: Das sind die entscheidenden Elemente und Motive. Zugleich sollte der Brückenkampf wohl dunkler gegeben werden, mit vielen kleinen blitzenden Lichtern, die Stadt und die Berge dagegen in hellem Licht, wobei von links nach rechts wiederum eine Variante gesucht scheint. Wir stimmen E. Buchner zu: „Die Zeichnung ist größer gesehen und energischer zusammengefaßt als das (Stockholmer) Gemälde“¹³. Man wird an Zeichnungen



7 Kreuzigung. München, Versteigerung H. Helbing, 1921



8 Ruprecht Heller: Judith vor dem Zelt des Holofernes. München, Versteigerung Weinmüller, 1966

Wolf Hubers erinnert. Doch wirkt Hellers Blatt bezwingender und packender als Hubers Zeichnung der Schlacht von Pavia. Darf man nicht auf die Amazonenschlacht des Rubens hinweisen?

III

E. Buchner hat dem Ruprecht Heller auch eine Kreuzigung (Abb. 7) zugeschrieben, die 1921 in einer Versteigerung bei Hugo Helbing in München vorgekommen ist. Nachdem wir uns mit Hellers Kunst näher vertraut gemacht haben, können wir diese Zuschreibung nicht anerkennen. Die Tafel zeigt keine der für Heller charakteristischen Züge, sie dürfte eher schwäbischen Ursprungs sein.

Dagegen vermögen wir heute als Arbeit Ruprecht Hellers eine Judith-und-Holofernes-Darstellung zu erkennen, die 1966 im Münchner Kunsthandel (Abb. 8) vorgekommen ist¹⁴. Das Bild zeigt links vorn Judith und ihre Magd, das Haupt des Holofernes in einen Sack legend, vor einem großen Zelt. Dieses Zelt ist bis in die Einzelheiten sachlich richtig gezeichnet, wie die Bauwerke, die Waffen- und Pflanzenmotive der Stockholmer Tafel immer wieder durch die Realität ihrer Existenz überraschen. Rechts öffnet sich ein Tiefblick in die Landschaft — eine Landschaft, wie sie damals wohl nur ein Maler bayerischen Geblüts so zu malen vermocht hat. Im Mittelgrund erscheinen miteinander ringende Landsknechte. Sie sind derart burlesk in ihren untersetzten Figuren und komischen Bewegungen, daß sie wie ein Signum Ruprecht Hellers wirken. Zum andern zeigt diese Tafel, daß Heller auch ein Maler intimer landschaftlicher Szenerien gewesen ist.

Schließlich kennen wir heute von Hellers Hand auch ein Porträt, das sich z. Zt. in der Kunsthandlung X. Scheidwimmer in München (Abb. 9) befindet. Das Bildnis (Holz; 49:35,5 cm) weist oben die Aufschrift: Icon. Doct. Georgii Hauer. Aetatis. suae. Anno XLVI; darunter links die Jahreszahl 1530, rechts das Monogramm HR. Der dargestellte Herr trägt einen pelzverbrämten Mantel und ein Barett. Die Hände halten einen Rosenkranz.



9 Ruprecht Heller: Bildnis Dr. Georg Hauer.
München, X. Scheidwimmer

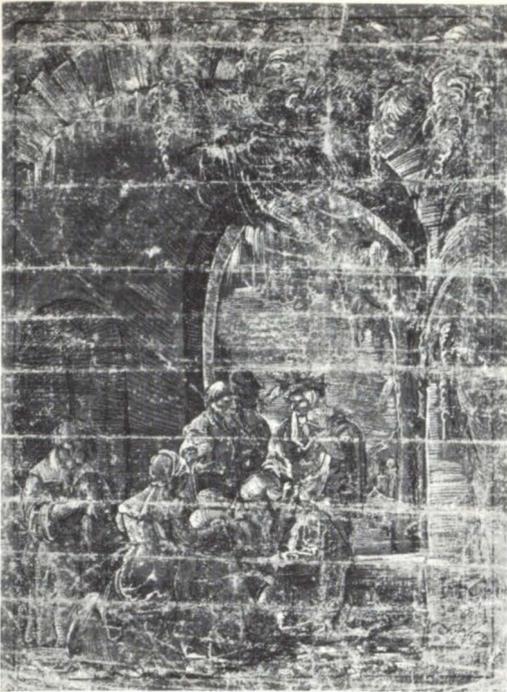


10 Ruprecht Heller (?): Bildnis einer polnischen
Dame. Lugano-Castagnola

An der linken Hand steckt ein Wappenring mit zwei gekreuzten Hacken (Hauen). Dr. Georg Hauer war Universitätsprofessor der Theologie und Stadtpfarrer in Ingolstadt. Sein gravitätisches Grabmal befindet sich in der dortigen Pfarrkirche St. Moritz. Das Porträt hat Hans Buchheit 1920 veröffentlicht¹⁵, mit Angaben zur früheren Besitzgeschichte des Bildes und zur Biographie des Dargestellten, aber ohne Eingehen auf das Malermonogramm und die kunstgeschichtliche Einordnung der Tafel. Das Monogramm ist auf Ruprecht Heller zu beziehen, trotz der umgekehrten Stellung der Initialen. Denn die Malerei zeigt die gleiche kraftvolle Form und Farbgebung wie das Stockholmer Schlachtenbild. Der große, zornige Kopf steht still vor neutralem Grund, die Bildfläche weitgehend ausfüllend, mit seiner Modellierung zu beinahe skulpturaler Wirkung gebracht. Leicht zurückgenommen und wie gemeißelt, hat die Erscheinung etwas Herrscherliches. Vielleicht ist dies mehr im Physiognomischen bedingt, das Auge läßt die geistige Potenz des gelehrten Theologen erkennen. Man kann sich der Wirkung dieses Bildnisses schwerlich entziehen. Es hat, so fest, ja in gewisser Hinsicht sogar starr es gemalt ist, etwas Faszinierendes und wird zukünftig einen nicht geringen Rang in der deutschen Bildniskunst der späten Dürer-Zeit beanspruchen. Wenn es auch hinter der einzigartigen Seelenlandschaft der Porträts der großen Meister zurücksteht, besser als viele der bayerischen Fürstenbildnisse jener Zeit ist es zweifellos.

IV

Schon zu Sandrarts Zeiten war Ruprecht Heller vergessen. Trotz einigen Anläufen der Forschung ist er weiten Kreisen bis heute ein Unbekannter. In der Tat ist über seine Lebensgeschichte noch immer nichts zu berichten. Bisher sind nur ein Gemälde, allerdings ein sehr bedeutsames, und eine Zeichnung dieses Meisters bekannt gewesen. Nun haben wir einige andere Arbeiten hinzufügen können. Auf Grund des Hauer-Bildnisses scheint sich Heller mindestens eine Zeitlang in Ingolstadt aufgehalten und Aufträge erfüllt zu haben. Als andere Etappe seines Lebenswegs kann aus stilistischen Gründen Regensburg vermutet werden.



11 Ruprecht Heller: Die Anbetung der Könige. Berlin, Kupferstichkabinett



12 Altdorfer-Umkreis: Die Anbetung der Könige. Karlsruhe, Kunsthalle

ANMERKUNGEN

- ¹ Ich möchte an dieser Stelle allen Archiven und Museen, die sich um die Forschung nach der Person Ruprecht Hellers bemüht haben, für ihre Hilfe höflichst danken.
- ² Franz Winzinger: Albrecht Altdorfers Graphik. München 1963, Abb. 137, 139; zuvor — um 1515 — an den Turmbekrönungen der Ehrenpforte: Abb. 66/67. — Emil Waldmann: Die Nürnberger Kleinmeister. Meister der Graphik 5. Leipzig 1910, Taf. 43, 12.
- ³ Schreiben des Nationalmuseums Stockholm v. 7. 6. 1967: ... that the x-ray photos of the signature and the arms on the Ruprecht Heller painting have clearly shown that no older arms or any other marks of identification can be found under those now visible. — Ich danke der Direktion und ihren Mitarbeitern verbindlichst für ihre freundlichen Bemühungen, ebenso für einige klärende Auskünfte meines Kollegen Henrik Cornell.
- ⁴ Heinrich Zimmermann: Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621. In: Jb. d. Kunsthist. Slgn. des Allerhöchsten Kaiserhauses 25, 1905, S. xii ff. — B. Dudik: Die Rudolfinische Schatz- und Raritätenkammer. In: Mitt. d. KK. Centralkommission 12, 1867, S. xxxiii — Olaf Granberg: La Galerie de tableaux de la reine Christine. Stockholm 1897 — Ders.: Svenska Konstsamlingarnas Historia 1. Stockholm 1929, S. 129 Nr. 33.
- ⁵ Vgl. Anm. 3.
- ⁶ Theodor von Frimmel: Kleine Galeriestudien. Neue Folge 2. Wien 1895, S. 24.
- ⁷ Axel Sjöblom: Ein Gemälde von Ruprecht Heller im Stockholmer Nationalmuseum. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst 1. Hrsg. v. Ernst Buchner - Karl Feuchtmayr. Augsburg 1924, S. 225 ff. — Hans Stöcklein: Die Schlacht bei Pavia. Ebda, S. 230 ff. — E. Buchner: Bemerkungen zum Historien- und Schlachtenbild der deutschen Renaissance. Ebda, S. 240 ff. — Christina. Queen of Sweden. Ausst. Stockholm 1966, S. 519, Kat. Nr. 1301.
- ⁸ H. Stöcklein (Anm. 7), S. 234.
- ⁹ E. Buchner (Anm. 7), S. 244.
- ¹⁰ H. Stöcklein (Anm. 7), S. 230.
- ¹¹ Ebda, S. 234.
- ¹² Erwin Heinzele: Wolf Huber. (1953), S. 81 Nr. 131, Abb. 55.
- ¹³ E. Buchner (Anm. 7), S. 250.
- ¹⁴ Holz. 61:39 cm. Auktion 104 Weinmüller. Katalog 112. München 1966, Nr. 1331 m. Abb.
- ¹⁵ Joseph Schlecht: Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 16. München 1920, S. 10-12 m. Abb., auch des Grabmals in St. Moritz. — Vgl. auch Felix Mader: Loy Hering. München 1905, S. 99.

NACHBEMERKUNGEN

Ruprecht Heller ist das letzte kunstgeschichtliche Thema gewesen, mit welchem sich Alfred Stange (gest. 9. September 1968) beschäftigt hat, veranlaßt durch das Wiederauftauchen des Bildnisses des Dr. Georg Hauer von 1530. Das Manuskript befand sich, in den Abschnitten 1 und 2 reingeschrieben, im Nachlaß. Die Abschnitte 3 und 4 hat der Unterzeichnete nach Entwurfsmanuskripten zusammengestellt.

Beim Material lag auch eine Notiz, in welcher die HR signierte und 1531 (?) datierte Zeichnung (19,6:14,2 cm) einer „Anbetung der Könige“ im Kupferstichkabinett Berlin (Inv. Nr. 84; Abb. 11) auf Ruprecht Heller bestimmt wurde. Die Zeichnung ist, wie Stange bereits erkannt hat, eine (freie) Nachbildung der 1513 datierten, dem „Altdorfer-Umkreis“ zugewiesenen Zeichnung desselben Themas in der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe (Abb. 12. Karl Oettinger: Altdorfer-Studien. Nürnberg 1959, Abb. 29).

Als „Ruprecht Heller (?)“ beschriftet, ist in Stanges Bildarchiv eingeordnet das „Bildnis einer polnischen Dame“ (Lugano-Castagnola, Sammlung Schloß Rohoncz; Abb. 10). Auf einem Blatt hatte Stange noch aufgezeichnet: Maler der Pickerdey=Schlacht wohl mit Heller zu identifizieren. Geldrische Schlacht. Triumph-Wagen (Triumphzug Kaiser Maximilians, Wien).

Als Anhaltspunkte zur Erforschung der Biographie Ruprecht Hellers hat Stange folgende Namensvorkommen notiert: 1514 . . . hart Heller, Baumeister in Gebweiler. Pankraz Heller, 1516 als Steinmetz in die Bruderschaft von Admont aufgenommen (Garzarolli). Ruprecht Höller, 1699 Goldschmied in Salzburg. Dazu zusammenfassend: Name Heller weist auf Franken, Frankfurt am Main, auch Alpenland; Vorname Rupert auf Salzburg und Oberbayern.

Zusätze des Unterzeichneten: Leonhard Heller, Glockengießer in München 1520/23. — Darstellungen der Schlacht von Pavia befanden sich in Filialen der Fuggerschen Handelsgesellschaft: 1536/46 in Neapel *drei große gemalte Tücher*, darstellend die Belagerung Wiens, den Sacco di Roma und die Schlacht von Pavia; 1546 in Almagro (Spanien) *auf zwei gemalten Tüchern* die Schlacht von Pavia (N. Lieb: Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance. München 1958, S. 122).

NORBERT LIEB