

# AUS ALTDORFERS UMKREIS

VON E. H. ZIMMERMANN

Das Germanische Museum erwarb auf der Auktion der Sammlung Löhle bei Helbing in München 1907 unter Nr. 79 für 1100 Mk. die auf Abb. 79 u. 80 wiedergegebenen Tafeln, die 1895 mit der Sammlung Hamminger-Regensburg durch das gleiche Versteigerungshaus gegangen waren. Die Tafeln wurden im Katalog der Gemäldesammlung des Germanischen Museums von 1907 (Nr. 317—324) der „Schule Altdorfers von 1520“ zugeschrieben, aber in der kunsthistorischen Literatur bisher nicht behandelt. Alle Bemühungen, den Heiligen festzustellen, dessen Legende in den acht Bildern erzählt wird, waren bisher erfolglos. Dr. Lutze brachte den hl. Erhard in Vorschlag, für den vieles spricht, doch konnte Professor Heidingsfelder in Regensburg, der beste Kenner auf dem Gebiete, diese Annahme nicht bestätigen. Hoffentlich wird die Publikation dieser Tafeln dazu beitragen, den richtigen Namen des Heiligen zu eruieren. Das gleiche Dunkel liegt noch über dem Künstler, der diese Tafeln gemalt hat. Ganz klein findet sich auf dem Baumstamm des Bildes des Wunders am Grabe des Heiligen (Abb. 82) unter der Jahreszahl 1520 ein I, das trotz seiner winzigen Größe eine Signatur sein dürfte, da es auf dem Bilde der Teufelsaustreibung durch den Bischof (Abb. 81) unten rechts am Rande in gleicher Form wiederkehrt. Einstweilen hilft uns dies jedoch nicht weiter.

Die gut erhaltenen Tafeln, je 71 cm hoch und 53 cm breit, sind durchgeschnitten und besitzen an drei Seiten noch die alten Falze. Sie waren je zwei übereinander zu einer Tafel vereinigt und in der Mitte durch ein auf beiden Seiten mit einer Perlreihe eingefasstes Blattornament geschieden. Dieses letztere ist beim Zerlegen der Tafeln um mehrere Zentimeter gekürzt, da man von diesem Ornamentstreifen nur so viel stehen ließ, als für den Falz notwendig war. Die Reihenfolge der Tafeln ist in dem Katalog der Auktion Hamminger unrichtig wiedergegeben. Die Folge entspricht der Anordnung auf Abb. 79 u. 80; nur dürfte sich eine Verschiebung des 6. und 8. Bildes empfehlen.

Auf dem ersten Bilde kniet die Mutter des Heiligen betend in einer Landschaft, wohl kurz vor der Geburt ihres Sohnes, während über ihrem Haupte ein großer Vogel schwebt. Drei Lokalfarben: das Rot des Gewandes, das Schwarz des Vogels und das Grün der Landschaft ergeben einen vollen tiefen Akkord. Auf dem zweiten Bilde wird der Heilige in der Kirche getauft. Der königliche Taufpate hält ihn über das Becken. Besonders feierlich wirkt die Szene nicht, da die Hauptaufmerksamkeit der Dickwanst vorne links im Bilde auf sich zieht. Dagegen ist die folgende Komposition von großer Eindringlichkeit: Der bereits als Bischof auftretende Heilige mit Mitra und



Germanisches Museum.

Abb. 79. Vier Szenen aus der Legende eines heiligen Bischofs.



Germanisches Museum.

Abb. 80. Vier Szenen aus der Legende eines heiligen Bischofs.



Germanisches Museum.

Abb. 81. Heilung eines Besessenen.  
(Teilaufnahme von Abb. 79).



Germanisches Museum.

Abb. 82. Wunder am Grab des heiligen Bischofs.  
(Teilaufnahme von Abb. 80).

Krummstab heilt einen Besessenen, dem der Teufel bei der Beschwörung wie ein Feuersalamander aus dem Munde fährt (Abb. 81). Das rote Gewand des Kranken ist noch leuchtender als auf dem ersten Bilde und findet seine Komponente in dem Schwarz-Grün des Bischofsmantels. Es folgt dann als viertes Bild die Heilung eines Blinden durch den Bischof in Gegenwart einer großen Anzahl Kranker im tonnengewölbten Vorhof eines Gebäudes. Die mit Reisetaschen an ihren Seiten versehenen Kranken scheinen von weit her gepilgert zu sein. Die nächste Komposition bringt dann den Tod des Bischofs, um dessen Haupt bereits der Heiligenschein aufleuchtet. Er legt sterbend seine Hand auf die Schulter des an seinem Bette knieenden Mannes. Rot und Grün in den verschiedensten Brechungen stehen vor dem Grau der Steine dieses kapellenartigen Raumes. Die nächste Szene zeigt dann das Grab des Heiligen in einer Halle, von der der Blick auf die gebirgige Landschaft schweift. Im Vordergrund kniet ein gläubiger Mann und schöpft aus der Quelle, die neben dem Grabe des Heiligen entspringt. Die Szene links zeigt ein sich in Krämpfen auf dem Boden windendes Weib, umgeben von klagenden und anteilnehmenden Frauen. Vielleicht ist der knieende Mann insofern mit dieser Szene verbunden, als er das Quellwasser vom Grabe des Heiligen zur Heilung dieser Besessenen holt. Die vorherrschende Lokalfarbe auf dem Bilde ist wieder Rot, dem Grün sekundiert; die Farbe des Gemäuers ist grau-braun. Auf dem nächsten Bilde werden Besessene, die von bewaffneten Wächtern gefesselt herbeigeführt werden, zum Grabe gebracht. Dem am Boden liegenden Kranken ist der Teufel wieder in Form eines geflügelten Feuersalamanders gerade aus dem Munde gefahren. Eine ähnliche Wunderheilung zeigt auch die letzte Tafel, wo die andächtige Menge in sichtlicher Ergriffenheit verharrt. Die untergehende Sonne überzieht alles auf diesem Bilde mit einem warmen rötlichen Schein. Rechts am Baum steht die Datierung 1520 und darunter das bereits eingangs erwähnte I.

Die Abhängigkeit des Malers dieser Heiligenlegende von Altdorfer ist ohne weiteres ersichtlich. Wir haben es jedoch nicht mit einem Künstler zu tun, der den Typenschatz des Regensburger Meisters schülerhaft wiederholt, sondern mit einer künstlerischen Persönlichkeit, die ein ganz eigenes Erzählungstalent und eine besondere Farbauffassung besitzt. Der Auftrag der Farben geschieht fest, häufig körnig, wie vor allem bei der Wiedergabe des Himmels. Gelegentlich ist die Farbe mit dem Pinsel auf die Tafel gespritzt. Die herrschende Vorliebe für Rot erwähnten wir schon. In der Zeichnung der Figuren fallen gewisse Absonderlichkeiten auf, so auf dem Bilde der Blindenheilung die Schädelbildung des Mannes rechts, auf dem Bilde der Taufe die übertrieben langgezogenen Füße der beiden Figuren im Vordergrund. Alle diese Eigenarten finden wir gesteigert auf den beiden Tafeln in der Sammlung von Baron Thyssen, die in der Neuen Pinakothek München ausgestellt und von Friedländer als Arbeiten Altdorfers um 1511 bestimmt waren<sup>1)</sup>.

Was in den Nürnberger Bildern noch relativ gebunden und in seinen Anfängen zu erkennen war, ist hier zur weiteren Wirkung gesteigert. Jetzt

<sup>1)</sup> Nr. 1 und 2 des Kataloges der Sammlung Rohonc. Taf. 7 u. 8. 1,02 m hoch, 0,78 m br.



Sammlung Baron Thyssen.

Abb. 83. Begegnung Mariä mit Elisabeth.



Sammlung, Baron Thyssen.

Abb. 84. Himmelfahrt Mariä.

kann man schon kaum mehr von sorgloser Zeichnung sprechen, es ist eine gewisse geniale Schlampigkeit, mit der Figuren und Schädel lang gezogen und die Gewänder behandelt werden. In der Farbe drückt sich die gleiche Entwicklung aus; sie wird fast zu einer illusionistischen Wirkung gesteigert; so in der Wiedergabe der Atmosphäre auf der „Begegnung“ (Abb. 83). Dabei ist die koloristische Wirkung der Bilder eher noch reizvoller, die gewagte Nebeneinanderstellung zweier Rots beim knieenden Jünger links auf der Himmelfahrt (Abb. 84) von seltener Kühnheit.

Zwei weitere zur gleichen Serie gehörige Bilder „Tempelgang“ und „Tod Marias“ befinden sich noch im Kunsthandel und dürfen hier leider nicht abgebildet werden. Die Raumdarstellung auf dem „Tempelgang“ zeigt große Uebereinstimmung mit dem Bilde der Taufe (Abb. 79) der Nürnberger Serie, während der „Marientod“ mit der Sterbeszene des Heiligen (Abb. 80) in der Komposition verwandt ist. Nur gehen auch in diesen Tafeln die Uebertreibungen in formaler Hinsicht sehr viel weiter als auf den Nürnberger Bildern<sup>2)</sup>.

Aus alledem geht hervor, daß die Bilder des Marienzyklus einem sehr viel fortgeschrittenerem Stadium angehören und unmöglich „um 1511“ entstanden sein können. Auch ihre farbige Haltung ist eine Weiterentwicklung der Tendenzen der Nürnberger Tafeln, die ihrerseits von Altdorfers Werk vom Ende des zweiten Jahrzehnts ihren Ausgang nehmen. Da die Nürnberger Bilder 1520 datiert sind, müssen wir schon einen größeren Zeitraum dazwischen legen und den Marienzyklus im vierten Jahrzehnt entstanden denken. Die weitere Durchforschung der Zeichnungen und Bilder des Altdorfer Umkreises wird wohl auch noch verbindende Glieder zwischen dem Heiligen- und dem Marienaltar ans Licht bringen.

Das Werk Altdorfers ist in letzter Zeit noch durch andere Zuschreibungen erweitert worden, die meiner Ansicht nach zu Unrecht erfolgten und die Vorstellung von seiner Kunst verunklären. Diesen frisch-fröhlichen Zuschreibungen muß einmal ein energisches Halt geboten werden. So vermag ich in dem von Buchner publizierten „Hieronymus“<sup>3)</sup> keine Arbeit Altdorfers zu erkennen. Gerade die dort wiedergegebenen Teilaufnahmen, speziell der Wolken, sprechen dagegen. Zeichnung und Farbauffassung sind in Altdorfers Werk nicht unterzubringen. Es soll nicht mehr als eine Anregung sein, wenn ich in diesem Zusammenhange auf die signierte, ganz im Altdorfer-Stil gehaltene frühe Zeichnung Mielihs im Besitze der Kunsthandlung A. S. Drey in München hinweise.

Die kleine von Winkler im Pantheon<sup>4)</sup> publizierte Tafel „Der erste Schritt“ gehört auch nur in den weiteren Umkreis Altdorfers, und Winklers Bemühungen, das Werk als eigenhändig hinzustellen, überzeugen keineswegs. Vor zwei Jahren ist nun im Berliner Kunsthandel ein weibliches Porträt aufgetaucht, das keinerlei Beziehungen zum Porträt der Sammlung Thyssen

<sup>2)</sup> L. Baldass bestätigte mir mündlich, daß er gleichfalls die Identität des Malers der Heiligenfolge und des Marienzyklus festgestellt habe.

<sup>3)</sup> Kölner Wallraf-Richartz-Jahrbuch N. F. Bd. 1, 1930, S. 161—169.

<sup>4)</sup> Pantheon 1932. S. 44—46.



aufweist, vielmehr befindet sich im Wiener Handel das von der gleichen Hand herrührende Gegenstück, ein Männerporträt. Das letztgenannte Werk dürfte wohl jeden darüber aufklären, daß hier Altdorfer als Künstler gar nicht in Frage kommt, ja daß die Bilder nicht einmal sichere Regensburger Arbeiten sind, sondern auch an einem Orte in dem Gebiet zwischen Regensburg und Salzburg entstanden sein können. Schließlich hat auch die Tafel der hl. Familie aus dem Nachlaß von Professor Dvořák in Wien wie das vorgenannte Bild von Friedländer die Expertise als Altdorfer bekommen, nachdem es früher längere Zeit auch als Werk von Baldung galt. Dieser Wechselbalg gehört jedoch weder in Baldungs noch Altdorfers Werk, sondern ist die Art eines schwächlichen, kompilierenden Künstlers der Zeit.

---