

Holzschnitte der Frühzeit haben einen schlechten Stand gegenüber Dürers Holztafel-
drucken, die mit dem „Männerbad“ beginnen. Die Verschiedenartigkeit und Spärlich-
keit der Dokumente aus der Zeit der Wanderschaft erschweren die Vergleichs-
möglichkeiten, und es bedarf eines scharfen Zusehens, um die engen Beziehungen
zwischen den Baseler Holzschnitten und den dokumentierten Werken der Graphik
und Zeichnung und den ersten Kupferstichen herzustellen.

Die Arbeit Winklers schließt mit Zusammenstellungen der Literatur über die
Narrenschiff-Holzschnitte und die Straßburger Kreuzigung. Edmund Schilling

FRANZ WINZINGER, *Albrecht Altdorfer, Zeichnungen*. München o. J. (1952).
R. Piper & Co., 8° 122 S., 156 u. 13 Abb., 4 Farbtafeln.

Nachdem Friedrich Winkler in vier gewichtigen Bänden des Deutschen Vereins
für Kunstwissenschaft den imponierenden zeichnerischen Nachlaß Dürers dargeboten
hatte, dem wenige Jahre später die Zeichnungen Hans von Kulmbachs und Schäufel-
eins und, unter der Kommentierung C. Kochs, die kritische Ausgabe der Zeichnungen
Hans Baldung Griens folgte, mußte eine entsprechende Zusammenfassung der Zeich-
nungen Albrecht Altdorfers als eine ebenso verlockende wie dringliche Aufgabe der
kunsthistorischen Forschung erscheinen. Dieser Aufgabe hat sich Franz Winzinger
angenommen, der nunmehr das lange erwartete Ergebnis seiner Studien vorlegt.
Reinhard Piper, der in seinem Verlagswerk der deutschen Graphik von jeher ein
ganz persönliches Interesse gewidmet hat, ließ dem Buche alle verlegerische Sorgfalt
angedeihen, und so ist es nicht nur ein wissenschaftlicher Gewinn, sonder zweifellos
auch für den kunstinteressierten Laien ein hoher Genuß, diese reiche Bildwelt eines
der größten deutschen Zeichner der „klassischen“ Zeit in solcher Geschlossenheit zur
Hand zu haben.

Die fast ausnahmslos originalgroßen, in wichtigen Fällen durch entsprechende Aus-
schnitte ergänzten Bildwiedergaben sind — von gewissen durch die Vorlagen be-
dingten Schwankungen abgesehen — ausgezeichnet. Allerdings wird man stets zu
bedauern haben, daß selbst gute Autotypen nicht wieder als Vorlagen für weitere
wissenschaftliche Zwecke (Lichtbild usw.) dienen können. Vier gute Farbtafeln geben
als Korrektiv einen gewissen Eindruck von der für Altdorfer so wichtigen Halb-
dunkeltechnik und von der farbigen Wirkung der bildmäßigen Aquarelle.

In seiner Anlage folgt der Band weitgehend der in den Bänden des Deutschen
Vereins für Kunstwissenschaft bewährten Einteilung mit einleitendem Text, kritischem
Katalog und dem — soweit unsere augenblickliche Kenntnis reicht — fast voll-
ständigen Bildmaterial. Dabei ist die streng chronologische Ordnung aus andersartigen
Erwägungen nicht konsequent eingehalten. Leider ist dem Verfasser — worauf mich
E. Schilling aufmerksam macht — eine Helldunkelzeichnung im Metropolitan Museum
in New York mit der Darstellung von Simson und Delila nicht bekannt geworden,
die, 1506 datiert und mit dem Monogramm bezeichnet, die Gruppe der frühesten

Arbeiten um ein wesentliches Beispiel bereichert hätte. Im Interesse der ikonographischen Vollständigkeit wäre noch die Einbeziehung gewisser Kopien und Schularbeiten Altdorferschen Gepräges erwünscht gewesen (z. B. Adam und Eva, Karlsruhe).

Nach den Monographien von M. J. Friedländer (1891 und 1923), H. Tietze und L. Baldass (beide 1923) und zahlreichen Einzelbeiträgen hat Altdorfers zeichnerisches Werk eine erste spezielle Bearbeitung gefunden in dem Buch von Hanna L. Becker über „Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers“ (München 1938), in dem die Verfasserin das bis dahin bekannt gewordene Material mit scharfem Blick und reifem, vorsichtig abwägendem Urteil geprüft und in einem sorgfältig gearbeiteten Katalog zusammengefaßt hat. (Es hätte deshalb unbedingt vermieden werden sollen, daß das Buch Winzingers, und sei es auch nur auf dem Schutzumschlag, als „das erste grundlegende Werk über A. Altdorfer als Zeichner“ angekündigt wird.)

Vergleicht man das Gesamtbild des gezeichneten Werkes von A. Altdorfer, wie es sich bei Winzinger darstellt, mit den Ergebnissen der früheren Forschung, insbesondere mit dem genannten älteren Buch, so läßt sich zunächst rein statistisch Folgendes feststellen: Das kritische Verzeichnis von H. L. Becker führte 76 Zeichnungen als „eigenhändige“ Arbeiten Altdorfers an, denen 115 zugeschriebene Blätter, Kopien und Zeichnungen aus dem näheren Umkreis gegenüberstehen. In dem Katalog Winzingers erhöht sich die Zahl der als eigenhändig betrachteten Arbeiten auf 117, denen sich 12 Werke von zweifelhafter Eigenhändigkeit bzw. Nachbildungen verschollener Originale und 27 Schulzeichnungen anschließen. Zu den beiden letzten Ziffern ist zu bemerken, daß H. Beckers Verzeichnis alle bekannten Repliken und Kopien Altdorferscher Kompositionen einzeln anführt, während sie bei Winzinger nur bei dem Original oder der jeweils besten Replik zitiert werden. Der große Unterschied in der Zahl der Originale aber erklärt sich einerseits aus dem sehr bescheidenen Zuwachs von in der Zwischenzeit neu aufgetauchten Zeichnungen (2), bzw. von bisher unbeachteten oder nicht selbständig gezählten Zeichnungs-Rückseiten, andererseits durch die verschiedene Beurteilung bereits bekannter Blätter, insbesondere aber — und dies ist zweifellos das gewichtigste Problem — durch die Aufnahme von 28 Randzeichnungen aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians in das Werk Altdorfers.

Mehr als irgendwo gibt es bei Altdorfer Grenzfragen der Zeichnungskritik, in denen eine Entscheidung zwischen Original, eigenhändiger Wiederholung, Schülerarbeit und Kopie (vielleicht sogar fremder Erfindung in Nachahmung des Meisters) kaum mit Sicherheit zu treffen ist. Gegenüber den vorsichtig zurückhaltenden, zuweilen wohl etwas zu strengen Urteilen H. Beckers nimmt Winzinger im allgemeinen einen weitherzigeren und in Bezug auf die Urteilmöglichkeit optimistischeren Standpunkt ein. Bei einigen von ihm unter die Originale aufgenommenen Blättern erscheint mir die Eigenhändigkeit durchaus erwägenswert: Landsknechte, Kopenhagen (Kat. Nr. 7); Schreitender Mann, Nürnberg (17); Hll. Margarete und Barbara, Frankfurt (19); Loth, Dessau (23); Versuchung der Hl. Katharina zum Götzendienst, Kopenhagen (42); Studienblatt, Wien (103/104, unter der Voraussetzung, daß man sich für die HD-Gruppe der Gebetbuchzeichnungen entscheidet). Fraglicher erscheint schon

die Zuschreibung des Hl. Christophorus der Albertina (21) und der Anbetung der Könige, ehem. Liechtenstein (32, von W. selbst bezweifelt); starke Bedenken scheinen mir gegen die Zeichnung der Maria mit dem Kind im Wald, Braunschweig (3) und — trotz des Versuches, das Ungewöhnliche der Erscheinung durch die Technik der Rohrfeder zu erklären — gegen den Hl. Georg, Erlangen (8) zu sprechen. Auch der Landsknecht, Erlangen (106) scheint sich mir nicht gut in das Gesamtbild zu fügen, während die Salome, Cleveland (64) zwar als Bildtyp eine Sonderstellung einnimmt, aber doch unter den späteren Zeichnungen des zweiten Jahrzehnts denkbar wäre.

Dies nur einige Beispiele für jene Schwierigkeiten der Abgrenzung des eigenhändigen Werks. Eine Stellungnahme von Blatt zu Blatt verbietet der für diese Besprechung zur Verfügung stehende Raum. Unter den von Winzinger unter die Nachbildung und Schulzeichnungen verwiesenen Blättern wird man kaum eines für den Meister selbst in Anspruch nehmen wollen, so wichtig sie insbesondere für die Rekonstruktion der Gesamtheit von Altdorfers zeichnerischem Schaffen sein mögen. Die bedeutende Komposition der Kreuze auf Golgatha (127) zeigt in allen erhaltenen Repliken so deutlich den Widerschein der Handschrift Wolf Hubers, daß mir auch nur die Zuschreibung der Bilderfindung an Altdorfer sehr fragwürdig erscheint.

Sieht man von solchen verhältnismäßig geringen „Grenzverschiebungen“ ab, so ergibt sich sowohl in den Echtheits- wie in den Datierungsfragen eine recht weitgehende Übereinstimmung innerhalb der Forschung. Das kann nicht überraschen, da eine relativ große Zahl mit dem Monogramm bezeichneter und datierter Blätter sowohl für die Kritik wie für das chronologische Gerüst eine ausgezeichnete Grundlage bietet. Das gilt vor allem für die früheren, zeichnerisch reichsten Perioden bis etwa 1517/18, in denen die für die ganze Epoche so charakteristischen gehöhten Federzeichnungen auf farbig grundierten Papieren weit überwiegen. Auch hier wird man geneigt sein, in einzelnen Fällen kleine Verschiebungen vorzunehmen (z. B. den Bethlehemitischen Kindermord (46) und den Londoner Hl. Hieronymus (47) etwas früher entstanden zu denken), aber bei aller Bemühung um Exaktheit wird man sich darüber klar sein, daß es sich dabei stets nur um Annäherungswerte handeln kann. In einem Fall allerdings taucht eine neue These wie ein „ceterum censeo“ an verschiedenen Stellen mit betontem Nachdruck auf: es ist die Annahme, daß Altdorfers malerisches Hauptwerk, der Altar von St. Florian, nicht — wie bisher allgemein angenommen wurde — erst 1518 vollendet, sondern als ein Frühwerk bereits um 1508/10 entstanden sei. Der Verfasser hat diese These in einem Aufsatz der „Zeitschrift für Kunstwissenschaft“ (Bd. IV, S. 159 ff.) bisher nur kurz begründen können. Ich muß gestehen, daß seine Argumente mich — trotz mehrfacher Überprüfung — nicht überzeugen konnten und auch die in dem neuen Buch gegebenen Hinweise (z. B. bei Nr. 13, 19, 96, 123) mich nicht überzeugen. Im Gegenteil, die offensichtliche Beziehung der Frankfurter Zeichnung der Heiligen Margareta und Barbara (19) zu einem der Flügelbilder des St. Florianer Altars scheint in diesem Fall zu einer stilistisch nicht begründbaren, wesentlich zu frühen Ansetzung geführt zu haben. (Auch der Hl. Andreas (20) würde sich m. E. einige Jahre später besser einordnen.)

Wesentlich neue Aspekte für die Gesamterscheinung des Zeichners Albrecht Altdorfer ergeben sich aus der Zuschreibung der 28 von später Hand mit dem Monogramm HD bezeichneten Seiten aus dem in Besançon verwahrten Teil des Gebetbuches Kaiser Maximilians, denen Winzinger ein ausführliches Kapitel seiner Einführung widmet. Heinrich Röttinger war der erste, der (1903) diese Zuschreibung vorschlug, aber nach vielfachem Widerspruch (durch Giehlow, Baldass, Beenken, Weinberger) erst sehr viel später durch E. Flechsig und Fr. Winkler Zustimmung fand. Der Blick für die Eigenart und Qualität dieser Randzeichnungen war abgelenkt durch das vergebliche Bemühen der Forschung, zu den von der gleichen Hand des späten 16. Jahrhunderts mit dem Monogramm Altdorfers bezeichneten Seiten des Gebetbuches eine Stellung zu finden. F. Winzinger hat nun die Frage mit erfreulicher Selbständigkeit neu aufgegriffen und bei genauer Vergleichung eine ansehnliche Zahl von sehr konkreten Feststellungen getroffen, die Altdorfers Autorschaft an diesem wesentlichen Teil des Gebetbuches im höchsten Grade wahrscheinlich machen. Auch chronologische Erwägungen, die die Gebetbuchzeichnungen in eine auffällige Lücke in dem sonstigen zeichnerischen Werk Altdorfers um 1514/15 verweisen, geben seinen Überlegungen eine starke Stütze, ebenso wie die technische Beobachtung der sonst ungewohnten Verwendung der im Gebetbuch benützten zarten rötlich-lila oder violetten Tinte bei der 1515 datierten Zeichnung des Segelschiffes (Erlangen, 105) und in dem frischen Skizzenblatt der Albertina (103/104). Ein kleiner Beitrag für die Beweisführung mag die Beobachtung sein, daß die Wiege, die auf fol. G 153 (89) ein Engel dem Christkind bereitet, bis in die letzten Einzelheiten der Konstruktion genau auf Altdorfers reizendem Stich der Hl. Anna Selbdritt (B. 14) im Gegensinn wiederkehrt.

Die Zuschreibung der Gebetbuchblätter setzt die Annahme voraus, daß Altdorfer fähig war, den quirlend-wirren und ausfahrenden Stil seiner Frühzeit in überraschendem Maß zu klären und zu bändigen und ihn so dem Vorbild Dürers zu nähern; kaum begreiflich, bis zu welchem Grade er sich in dessen Kalligraphie der Schnörkel und Knoten einzufühlen vermag. Hier gewinnt das Bild seiner zeichnerischen Möglichkeiten wesentliche neue Züge. Seine Phantasie entfaltet sich in bunter Erfindungskraft, ohne freilich die reine Rhythmik der Randzeichnungen Dürers ganz zu erreichen.

Von einer ganz anderen Seite erscheint Altdorfers Stil in den Skizzen- und Studienblättern, die Winzinger aus der chronologischen Folge herausgenommen und in einem gesonderten Abschnitt vereinigt hat. Diese Gruppe wirkt nicht homogen, weil sie flüchtige Entwurfsniederschriften der frühen Zeit mit den sorgfältig vorbereitenden Architekturentwürfen der 20er und vielleicht noch 30er Jahre zusammenfaßt, während wiederum die Landschaftsaquarelle etwas isoliert am Ende der „bildmäßig abgeschlossenen Zeichnungen“ stehen. Das für Altdorfer sehr charakteristische Bild der chronologischen Entwicklung wird durch diese Gruppierungen notwendigerweise etwas verunklärt, wie auch die Scheidung zwischen Originalen und Nachzeichnungen nicht mit voller Konsequenz durchgeführt ist.

Der objektivierte Stil der Architekturzeichnungen läßt die Eigenheiten der persönlichen Handschrift soweit zurücktreten, daß hier die klare Scheidung zwischen Altdorfer und Wolf Huber noch nicht völlig gelingt, zumal kein signiertes Blatt eine Wegweisung gibt. Das gilt insbesondere für das Vorbild des Kircheninterieurs in Erlangen (109), bis zu einem gewissen Grade aber auch für das 1518 datierte Blatt der ehem. Sammlung Masson, Paris (108). Ob man die Renaissance-Züge in den Architekturen des Susannenpalastes und der Kaiserbadfresken wirklich nur aus der Begegnung Altdorfers mit dem aus Augsburg kommenden Architekten der Kirche der „Schönen Maria“, Hieber, erklären kann, wie es S. 45 ff. geschieht, erscheint sehr fraglich, selbst wenn man darüber hinaus eine weitgehende Kenntnis sekundärer Quellen annimmt.

Auf Grund vieler neuer Beobachtungen kann Winzinger als Vorlagen Stiche Mantegnas und Zoan Andreas nachweisen, ebenso wie die wirkungsvollen Architekturphantasien des Florentiner Stiches des „Templum Salomonis“ und des außergewöhnlichen Blattes von B. Prevedari nach Bramante. Nicht alle Hinweise sind gleich überzeugend, manche überspitzt oder allzuweit hergeholt (Alticchiero für den Hl. Georg Nr. 8; die Verbindung Friedrich Pacher-Signorelli bei Nr. 15 schon chronologisch unmöglich!), aber im Zusammenhang mit den deutschen Vorbildern (Dürer, Breydenbach) ergeben sich doch vielseitige Aufschlüsse für die Arbeitsweise Altdorfers.

Für die gegenständliche Bestimmung der oft unklaren bildmäßigen Zeichnungen der Frühzeit werden mehrfach neue Deutungen vorgeschlagen, von denen einige gewiß Geltung behalten dürften (z. B. 16, 18, 122; fraglich 1 und 23).

Aus dem Bestreben, das gezeichnete Werk Altdorfers von fremdem Gut zu reinigen, ergab sich der beachtenswerte Versuch, in einem letzten Abschnitt die ausgeschiedenen wichtigsten Schulzeichnungen unter eigenen Meistern zu neuen Gruppen zu vereinigen, in der methodisch richtigen Erkenntnis, daß die Trennung von dem Hauptmeister erst dann ganz befriedigend und ganz gerechtfertigt ist, wenn ein eliminiertes Blatt in einem anderen Oeuvre fest verankert wird. Leider kann dieser Versuch nur zu einem bescheidenen Teil als gelungen gelten. Weder der geheimnisvolle „Meister der Vita“ noch Erhard Altdorfer gewinnen ein wirkliches Profil, wenn man ihnen die unter ihrem Namen vereinigten, oft sehr heterogenen Blätter zuteilen wollte. Kaum denkbar die Nummern 132 oder 142 für den Vitenmeister, die Madonna 149 für Erhard Altdorfer. Dessen Namen wird man für die drei frühen Zeichnungen 143—145 gerne in Erwägung ziehen, während die Frankfurter Anna Selbdritt (147) trotz der auffälligen Zartheit des Striches doch wohl besser im Frühwerk Albrechts verbliebe. Übrigens wird man auch dem Vorschlag im vorhergehenden Abschnitt, die ungewöhnlich derben Helldunkelzeichnungen der Beweinung und der Heiligen Sippe (124, 125) dem viel feiner organisierten Hans Leu zuzuschreiben, kaum zustimmen können.

Nachdem die vorliegende Besprechung absichtlich vom gebotenen Material und dem erläuternden Katalog ausgegangen ist, um den konkreten Forschungsbeitrag in den Vordergrund zu stellen, sei zum Schluß noch des einleitenden Textes gedacht. Er ist, besonders in seinen allgemeinen Teilen, mit fühlbarer Anteilnahme und starker An-

empfindung geschrieben, aus der dem Verfasser nicht selten ausgezeichnet charakterisierende Formulierungen gelingen, so etwa, wenn das künstlerische Wesen Altdorfers mit jenem Dürers verglichen und kontrastiert wird. In der gesamten Darstellung ist die Verflechtung von älteren Erkenntnissen und neuen Beobachtungen so dicht, daß nur eine vertraute Kenntnis der früheren Forschung die jeweilige persönliche Stellungnahme des Verfassers zu den sich bietenden Problemen in allen Einzelheiten deutlich werden läßt.

In den einzelnen Kapiteln wechseln Fragestellungen geistesgeschichtlicher, formaler und entwicklungsgeschichtlicher Art mit pragmatischen Untersuchungen, ohne daß immer eine zwingende Logik des Aufbaus sichtbar wäre. So ist es für den nicht eingeweihten Leser nicht leicht, zu jener Wegweisung zu kommen, aus der sich ihm der Reichtum der Bilder und die Vielfalt ihrer Probleme erschließen könnten. In den Abschnitten über Altdorfers Anfänge und die Herkunft seines Stils wird das Verhältnis zu J. Kölderer, zu Breu und Cranach, zu Pacher und zu Dürer behandelt, womit zweifellos die nächstliegenden Faktoren seiner frühen Entwicklung genannt sind. Die brennende Frage nach der Entstehung seines spezifischen zeichnerischen Stils, die zugleich das Problem der Kölderer-Werkstatt und einer Erscheinung wie des „Meisters der Vita“ enträtseln müßte, findet freilich auch hier keine befriedigende Beantwortung. Sie bleibt der Forschung noch immer aufgegeben, bis sich, vielleicht durch das Auftauchen neuen dokumentarischen Materials, diese schwer entwirrbaren Beziehungen klären werden.

Kleinere Ergänzungen zu den reichen Abbildungs- und Literaturhinweisen im Katalog können an dieser Stelle nicht gegeben werden; doch sei für die in Oxford befindlichen Blätter (5, 37, Kopie von 135, sowie eine von Winzinger nicht aufgenommene und auch nicht gesicherte Zeichnung eines Liebespaares) auf den wichtigen Katalog von K. T. Parker hingewiesen: *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean-Museum, Volume I. Oxford, 1938, Nr. 268—271.*

Nach den Plänen von Autor und Verlag stellt die Ausgabe der Zeichnungen den ersten Teil einer umfassenden Altdorfer-Monographie dar, dem in einem zweiten Band die Kupferstiche, Holzschnitte und Radierungen und in einem dritten die Gemälde des Meisters folgen sollen. Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, da für manche Urteile erst aus der Darstellung des Gesamtwerks die genauere Begründung zu erwarten ist.

Peter Halm

CHARLES DE TOLNAY, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*. (Text und kritischer Katalog.) Zürich 1952 Rascher Verlag. 4^o 96 S., 188 Abb. auf 96 Lichtdrucktafeln.

Die erste umfassende Darstellung Bruegels als Zeichner hat der Autor im Jahre 1925 (bei Piper) veröffentlicht. Dieses Buch ist längst vergriffen. Zahlreiche Zeichnungen sind neu aufgetaucht (der Katalog verzeichnet deren 29), so daß der Gedanke einer Neuauflage des wertvollen Buches auf der Hand lag. Tolnay hat den Haupttext seines Buches fast unverändert zum Wiederabdruck gebracht. Was an