

Stofs aus Schweinfurt, von dem weiterhin einmal<sup>7)</sup> in der »sehr gemeinen vngebrochenen Canntzleyschrift«, nebenher, aber wohl sehr geflissentlich mitgeteilt wird, dafs ihm Konrad Lang von Überlingen »Ein Schlofs Hummelburg gnant widerkaufflichen verkaufft habe«<sup>8)</sup> u. s. f.

Über den späteren Lebensgang des Paul Frank habe ich bisher nichts weiter ermitteln können, als was sich aus seinen Holzschnitten und der Vorrede zu der »Kunstrichtigen Schreibart« des Paulus Fürst ergab und oben mitgeteilt worden ist.


7) Blatt 10 a.

8) Der Sinn der Urkunde, die hier zu Grunde liegt, kann schwerlich ein anderer gewesen sein, wenn auch in der Abschrift das Satzgefüge nicht ganz in Ordnung ist.

Nürnberg.

Th. Hampe.

## Albrecht Dürer und der Rahmen des Allerheiligenbildes.

om Lauferschlagturm bis hinauf gegen den Egidienberg erstreckte sich um das Jahr 1500 noch ein Rest des alten Nürnberger Befestigungsgürtels mit Stadtgraben und Zwinger. Davon erwarb ein Stück der wohlhabende Rot- und Bildgiefser in der Beckschlagergasse, Mathäus Landauer; er liefs daselbst ein stattlich Bruderhaus mit einer Kapelle, mit Hof und Garten anlegen, dem er den Namen zu Allerheiligen gab. Ein Alchimist Erasmus Schildkrot, ein geborner Engländer, der sich von Königsberg in Preussen nach Nürnberg gewendet, hatte in Landauers Werkstätte ein Plätzchen für sein Laboratorium gefunden; und da ihm seine Kunst Segen brachte, konnte er durch ein großes Vermächtnis den Grund zu der wohlthätigen Stiftung Mathäus Landauers legen; so etwa berichtet Andreas Würfel in seiner ausführlichen Beschreibung aller und jeder Kirchen, Klöster, Kapellen und der annoch in denenselben befindlichen merkwürdigen Monumenten vom Jahre 1766.

Das Haus steht, manchmal umgebaut und seit Mitte unsres Jahrhunderts als Kunstgewerbeschule benützt, noch heute; die Kapelle, ein hohes Gelafs von fast quadratem Grundrifs, hat als einzigen Schmuck ein sechsteiliges Netzgewölbe von mannigfach abwechselnder Rippenführung. Zwischen den beiden spiralig kannelirten knauflosen Pfeilern, die das Gewölbe tragen, und der Ostwand, senken sich die Rippen von der Decke zu einem eigenartigen Hängewerk, an dessen unterem Ende das Wappenschild der Landauer hängt<sup>1)</sup>; es mag wohl sein, dafs die ganze, eigenartige Anordnung nach den Angaben des damaligen Meisters auf der Peunt, des hochbegabten Hans Beheim getroffen wurde.

1) Das Wappenschild der Landauer, wie es noch mehrmals an dem Bruderhaus wie an der Predella des Altars angebracht wurde, enthält in rotem Feld eine geschweifte silberne Spitze, darin in verwechselten Farben gestellt drei Lindenblätter.



Hier an der Ostwand, gegenüber der Eingangsthür, war der Platz für den Altar, vor dessen Stufen in der Mitte seines Kirchleins Mathäus Landauer sich die letzte Ruhestätte bestimmt hatte. Albrecht Dürer sollte die Altartafel ausführen. Die Bestellung muß schon bald nach der Rückkehr des Meisters aus Venedig erfolgt sein; denn schon im Jahre 1508 ward dem Besteller ein sorgfältig mit der Feder ausgeführter, mit Wasserfarben leicht getönter Entwurf vorgelegt, der offenbar Landauers volle Billigung fand<sup>2)</sup>: über einer flachen anmutigen Seelandschaft umgibt die Schaar der Heiligen in anbetender Verehrung den dreieinigen Gott, der in den Wolken schwebt; nur dies eine große Fest aller Heiligen, denen das Bruderhaus ja geweiht sein sollte, keine Flügelbilder, kein Gemälde in der Predella sollte dazu kommen. Dagegen wollte Dürer die ganze Kraft seiner Dekorationsgabe an die Fassung des Gemäldes wenden: ein reich geschnitzter Rahmen mit Säulen in antiker Art und statt der aufstrebenden gotischen Fialen und Türmchen ein kräftiges Gesims mit einer Rundbogennische darüber, sollte die Tafel umschließen. Und hier liefs sich auch wie eine Ergänzung der Hauptdarstellung eine zweite große Scene aus der heiligen Geschichte anbringen, eine Andeutung des jüngsten Gerichts. Das Ganze dieser Komposition ist außerordentlich feinsinnig erdacht und künstlerisch abgewogen.

Drei Jahre dauerte es noch, bis der fertige Altar aufgestellt werden konnte. Dürer hatte damals das Gemälde für Jakob Heller in Frankfurt

---

2) Die Handzeichnung befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Aumale, und ist bisher noch nicht in Farben wiedergegeben worden. Abb. siehe bei Ephrussi, *Albert Dürer et ses Dessins* zu Seite 172 und danach in Hirths *Formenschatz* 1889 Nr. 136. Abbildungen des Rahmens und einiger Einzelheiten seiner Ornamentik enthält *Thausing Albrecht Dürers Leben und Werke II/27*. Ferner *Bucher & Gnauth das Kunsthandwerk I. S. 32* und danach der Katalog der Originalskulpturen des germanischen Museums S. 43. Sie haben alle den Mangel, daß sie vor der Wiedervereinigung des Frieses mit dem Rahmen gezeichnet, jenen nur andeutungsweise und ungenau wiedergeben. Eine gewissenhafte Kopie des Gemäldes samt Rahmen hat die Familie von Tucher der Gemäldegalerie des germ. Museums geschenkt. Die alte Bemalung des Rahmens ist nur noch an den köstlichen Friesfiguren erhalten, dadurch daß diese zur Zeit der Restauration durch Keim vom Hauptstück entfernt waren, und erst später unter Heideloffs Nachlaß sich wiederfanden. Unter dem heutigen Ölfarbanstrich lassen sich Reste der Bemalung noch überall feststellen. Demnach gibt die nach Angaben des Dr. von Essenwein angefertigte Kopie des Rahmens im ganzen die richtige Vorstellung von dem ehemaligen Farbglanz des Ganzen. Daß Gold zusammen mit einem matten Blau die indifferentesten Farbtöne sind, die am wenigsten die aus kräftigen Lokaltönen zusammengesetzte Farbenwirkung des Gemäldes zu beeinträchtigen vermögen, das wußten die Italiener schon lange; und auch dieseits der Alpen übte man schon im 15. Jahrhundert diese Technik der Gemäldefassung: vergoldetes Laubwerk auf blauem Grunde, die abgefasten Ecken und Hohlkehlen gelegentlich auch dunkelrot, bei den Figuren goldene Gewänder mit blauen umgeschlagenen Säumen, das war z. B. in Wohlgemuts Werkstatt Regel. Wenn uns heute an der erst vor wenigen Jahren angefertigten Kopie des Allerheiligenbildes die Vergoldung zu aufdringlich erscheint, so mag man dagegen erwägen, daß für das gedämpfte Licht eines Kirchenraumes stärkere Effekte nötig waren, als sie ein moderner Oberlichtsaal zuläfst; und überdies that der ausgleichende Einfluß der Natur bald das Seine, um die übergroße Leuchtkraft der Farben zu dämpfen.



auszuführen, an das er so lange Monate seinen besten Fleiß wandte, und aus seinen eigenen Worten dürfen wir wohl schliessen, daß ihm damals seine kleine Kunstware, seine Stiche und Holzschnitte mehr Freude machten als die großen Gemälde. 1511 wurde das Werk vollendet, und schon 1515. starb der Stifter und ward in seiner Kapelle beigesetzt, nachdem er sich schon früher mit dem Probst von S. Sebald, Erasmus Toppler, auseinandergesetzt wegen der an der Sebalduskirche erst erworbenen Begräbnisstätte<sup>3)</sup>.

Das Gemälde kam an Rudolph II. und befindet sich nun in den k. k. Kunstsammlungen in Wien, der Rahmen ist seltsamer Weise leer stehen geblieben und als eines der wichtigsten Stücke der städtischen Sammlungen ins germanische Museum gekommen, nachdem er zuletzt in der Zeit Heideloffs ausgebessert und mit graugelber Ölfarbe überstrichen worden war.

Von der ersten dem Besteller vorgelegten Skizze bis zur Vollendung des Altars war ein weiter Weg, und manches kam anders zur Ausführung als es entworfen war. Rechnen wir zunächst das ab, was ungeschickte Restauration dem Werke anthat — das leere Maßwerk an Stelle des prachtvollen Bildfrieses, der sich merkwürdiger Weise später erst in Heideloffs Nachlaß wiederfand, und das Stabwerk am untern Sturz des Architravs, so können wir vom Gesamteindruck sagen, der Rahmen ist entschieden gotischer geworden als er im Entwurf gedacht war. Nicht im Gerüst, in der Grundidee des Aufbaus, sondern in den Zierformen: Die Säulen, die in der Zeichnung ungegliedert als kräftige Masse vor dem ebenfalls glatten Grund stehen, sind im oberen Drittel des Schaftes mit kräftigen, blau in gold gefassten Kanneluren versehen und darunter umspinnen von üppigen Reblaubranken in halb gotischer, halb dürerischer Stilisierung; das beliebte gerollte Distelblattband füllt die Rückleisten und die Hohlkehle nach dem Gemälde hin. Dagegen fehlen in der Ausführung die echt dürerisch gezeichneten Rankenleisten am unteren Rande des Bildes und oben an der Schmiege des Hauptgesimses. Am auffallendsten tritt die Umgestaltung an der Umrahmung des Rundbogaufsatzes zu Tage: an Stelle des mageren gotischen Maßwerks und der Zinnenleiste hatte Dürer eine dreifach gegliederte Archivolte vorgesehen: außen ein schmales Gesimsprofil mit einer Art Perlstab, dann ein Ornamentband mit Ranken, wie sie etwa auf dem Rahmen einiger Blätter vom Marienleben sich finden, und innerhalb davon ein Band mit radialen Einschnitten, die den Eindruck der Rundnische betonen sollen, genau so wie sie Dürer in der Thronlehne auf dem Mittelbilde des Lorenz Tucher'schen Triptychon anbrachte, das 1511 Hans von Kulmbach nach seines Meisters Zeichnung für den Chor von S. Sebald ausführte, vgl. Lippmann Handzeichnungen Albr. Dürers.

Aus diesen an sich geringfügigen Änderungen lassen sich, wie ich meine, Schlüsse ziehen: Wenn Dürer den Rahmen für das Allerheiligenbild in dieser neuen, von den landesüblichen Formen so stark abweichenden Fassung entworfen

---

3) Vgl. Würfel a. a. O. In der Zeit, da Landauer vor der Gründung des Brudershauses noch Pfleger von S. Sebald war, hatte er sich zusammen mit seinem Amtsgenossen Sebolt Schreyer am Chor der Sebalduskirche ein Familienbegräbnis bestellt, dessen berühmte Reliefplatte Adam Kraft zur Ausführung übertragen worden war.



hatte, wird man annehmen müssen, daß er auch die Ausarbeitung in seiner Werkstatt überwachte und leitete; dabei verfertigte der Bildschnitzer die Ornamentstücke offenbar meist ohne weitere Detailzeichnungen seines Meisters in den ihm geläufigen gotischen Mustern. Nur daß sie so dem Schnitzer handgerechter waren, erklärt dies Abgehen vom Entwurf. Für andere Stücke wieder, wie für das Füllornament am Sockel der Säulen oder für die Säulenknäufe, hat zweifellos Dürer ausführliche Zeichnungen angefertigt, wie wenig diese letzteren auch mit irgend welchen italienischen Kapitellformen übereinstimmen. Gerade ihm und nur ihm eigentümlich ist diese ganz persönliche Zierkunst, die wir gerade in diesen Jahren seiner Künstlerentwicklung in den Blättern des Marienlebens<sup>4)</sup> in den Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max am schönsten ausgesprochen finden.

Es wäre wirklich vergebene Mühe, zu erforschen, bei welchem Italiener Dürer eine Anleihe gemacht haben könnte, denn er ist nie Kopist, er ist immer Dürer. Aber eine andere folgenreiche Neuerung hat der Allerheiligen-Altar der deutschen Kunst gebracht, die unmittelbar auf italienische Eindrücke zurückgeführt werden muß; es war der erste Angriff auf den in seinem weitläufigen Aufbau entschieden unkünstlerischen nordischen Flügelaltar. In Deutschland war man bis dahin gewöhnt den Hauptaltarschrein, das Mittelfeld, dem Bildschnitzer zu überlassen; eine Reihe von Heiligengestalten unter zierlichen Baldachinen oder eine Scene des biblischen Dramas unter einem flachen Korbbogen voll wilden gotischen Rankenwerks war das Übliche; zwei- und dreifache Flügel jederseits mit einer bilderbogenartig nebeneinandergestellten Reihe von Darstellungen der Legende des Kirchenpatrons fügte der Maler dann an die Seiten des Schreins, über dem eine ganze Architektur von Türmchen und Fialen in die Höhe strebte. — In Italien war das anders: die monumentale Überlieferung, in der dort die Malerei groß geworden war, zwang schon, das Wandgemälde mit der umgebenden Architektur als ein Ganzes zu behandeln; den Ausblick in das Blau des Himmels, in dem eine Schaar von Putten sich tummelt, an eine Gewölbedecke malen, heißt doch die Architektur der Halle zum Rahmen des Gemäldes machen. Und wo man solche Aufgaben mit so viel Geschick zu lösen vermochte, da lag es auch nahe, das freistehende Altarbild durch einen Rahmen von Sockel, Pfeilerstellung und Gesimsstücke als eine Architektur im kleinen zu behandeln. Der streng symmetrische Aufbau der Gruppen, dem die späteren Quadrocentisten huldigen, mag diese Neigung zu einer so knappen Fassung in strenggegliedertem Architekturrahmen begünstigt haben. Und gerade derjenige Meister, von dem wir aus Dürers eigenem Munde wissen, daß er ihn unter den Venezianern am höchsten schätzte, dessen glänzende Werke damals die Dogenstadt in Staunen versetzten — Giovanni Bellini — zeigt uns, wie sehr er gewohnt war, Bild und Rahmen als ein künstlerisches Ganze zu denken und zu komponieren.

In S. Maria dei Frari zu Venedig steht eines der Hauptwerke Bellinis,

---

4) Vgl. das gotische Portal aus der Scene der Beschneidung.



der 1488 entstandene Marienaltar<sup>5)</sup>: Die Madonna mit dem Knaben und zwei musizierenden Engeln in der Mitte und auf den feststehenden Seitenflügeln zwei Paare ehrwürdiger Heiliger in ruhiger Haltung. Die drei Gemälde werden durch vier breite Pilaster umrahmt, die in der Mitte mit einem hohen Rundbogen, zu beiden Seiten mit geradem Gesims überdeckt, den ganzen prächtigen Aufbau wie eine Vorwegnahme Palladios erscheinen lassen.

Und der architektonische Eindruck dieses mit reichem Reliefschmuck gezierten Rahmens wird erhöht bis zur Täuschung, indem der Maler den Hintergrund des Mittelbildes eine in ihren Formen dem Rahmen ganz angepaßte Nische um den Thron der Maria bilden läßt und anderseits auf den beiden Flügeln Gebälk und Pfeiler einer Halle in sorgfältig festgehaltener Perspektive darstellt, als hingen sie mit dem Pilaster des Rahmens zusammen. Dieser höchst eigenartige künstlerische Gedanke, den Hans Holbein für seine Fassadenentwürfe aufnahm, und den die Dekorateure des 18. Jahrhunderts in ihrer Weise so vorzüglich auszubeuten verstanden, ist für Bellinis Auffassung von Bild und Bilderrahmen höchst bezeichnend: In dem Kreise von Künstlern, in dem Dürer in Venedig verkehrte, legte man Gewicht auf derartige künstlerische Fassung der Gemälde; Dürer sah ihre Werke, hörte den Gedanken aussprechen, und als er wieder nach Nürnberg kam, verarbeitete er ihn in seiner Weise zu dem Landauer Altar.

Man hat bisher auf diese innere Verwandtschaft zwischen Dürers Neuschöpfung und der in Italien schon lange geübten Art nicht geachtet; dagegen hat Thausing auf eine andere Gattung von Denkmälern dekorativer Bildhauerkunst hingewiesen, unter denen Dürers Vorbild zu suchen sei, auf die Grabmonumente Venedigs. Es ist wahr, der oberitalienische Grabmaltypus, wie er am Ende des Quattrocento sich ausgereift hat, diese Nischenarchitektur mit Pilastern und Rundbogen, die den Sarkophag des Entschlafenen dekorativ umschließt, baut sich aus denselben Elementen auf, und kleine Verschiedenheiten ließen sich unschwer aus Material und Bestimmung erklären. Thausing hat sogar das unmittelbare Vorbild Dürers zu finden geglaubt, ein Werk, das allerdings dem Meister ebensowohl bekannt sein mußte als Bellinis Marienaltar — das Grabmal des Dogen Pasquale Malipiero in SS. Giovanni e Paolo, das bald nach 1462 entstanden sein dürfte. Auch abgesehen von der typischen Ähnlichkeit des ganzen besticht dieser Vergleich wirklich durch die übereinstimmende Anordnung eines dreifigurigen Reliefs — Christus als Schmerzensmann, gestützt von zwei Engeln — im Bogenfeld und der akroterartigen Anbringung dreier Freifiguren am Scheitel und an den Seiten der Archivolte. Weiter geht aber die Ähnlichkeit nicht, und die akroterartigen Aufsätze hatte Bellinis Marienaltar ebenfalls; beiden ist die ungemein geschickte Art, wie Dürer die überdies feinsinnig in die Komposition hineingezogenen drei Engelchen anbrachte, weit überlegen.

---

5) Neuerdings veröffentlicht im klassischen Bilderschatz Bruckmann 1896. Nr. 1102. Ich wähle unter manchen verwandten italienischen Altarwerken dieser Zeit gerade Bellinis Gemälde, weil Dürer dieses zweifellos in Venedig gesehen hat.



Wenn Dürer in diesem Altarwerk zum ersten Male die epische Breite der bisherigen deutschen Wandaltäre vermied, wenn er statt der bisher üblichen zahlreichen Heiligenlegenden und dramatischen Bibelszenen hier eine einzige knappe aber erschöpfende Komposition vorzog, so konnte er sich doch nicht versagen, das angeschlagene Thema, da wo der Rahmen Platz zu figürlichen Darstellungen bot, weiter auszuspinnen durch den Hinweis auf das jüngste Gericht. Es ist nun höchst lehrreich zu sehen, wie er den Stoff verarbeitet:

Wie oft war seit dem Wandgemälde in der S. Georgskirche auf der Reichenau oder seit der ersten großen plastischen Darstellung des Weltgerichts in der Vorhalle des Freiburger Münsters der Stoff im Lauf der Jahrhunderte auf deutschem Boden zur Darstellung gekommen, und wie wenig war der einmal eingelebte Typus abgewandelt worden. Die Reihe der aus den Gräbern auferstehenden, die Reihe der Seligen und Verdammten, darüber die Schaar der Apostel und endlich Christus als Weltenrichter, umgeben von den Engeln, die durch Posaunenstöße den Tag des Gerichts verkündigen — so wiederholte sich gut und recht in lehrhaftem Schema der Bilderzyklus, und wer etwa davon abzuweichen versuchte wie in seiner Rosenkranztafel Veit Stöls — sonst ein Meister der Beschränkung in der Komposition — scheiterte, weil er die große Figurenzahl nicht zu bemeistern, auf das plastisch Darstellbare zu beschränken wufste. Dürer griff nun die beiden wesentlichen Gruppen heraus: Im Bogenfeld sitzt Christus auf dem Regenbogen, seine Füße ruhen auf der Weltkugel, die rechte hat er segnend erhoben, die linke weist hinab zu den Verdammten; anbetend knien zur Seite Maria und Johannes in den Wolken. Zwei Posaunenengel, echt dürererische Putten, sitzen an den Seiten des Rundbogens und geben zusammen mit dem im Original verloren gegangenen Engelsfigürchen, das ehemals die Bekrönung des ganzen bildete, eine anmutige Belebung des sonst streng architektonischen Aufbaus.

Unter dem Hauptgesims folgt dann im Fries der in flachem Relief ausgeführte Zug der Seligen, die Petrus in die Himmelspforte — eine Strahlensonne — einführt, und die von grotesken Teufelsfratzen an einer Kette in den Höllenrachen gezogenen Verdammten. Noch nie war in der deutschen Kunst eine Komposition so plastisch gedacht, so im Sinne des antiken Reliefstils erfunden worden. Am dichtesten gruppieren sich die Gestalten an den beiden Enden des Frieses, wo unter den vordersten der Reihe der Verdammten ebensowohl wie der Seligen dem demokratischen Geist der Zeit gemäß Papst und Kaiser, Bischof und Kardinal, an ihrer Kopfbedeckung kenntlich ihrem Bestimmungsorte zugeführt werden. Nach der Mitte werden die Reihen lockerer, die einzelnen Gestalten stehen fast ohne Überschneidung nebeneinander; dafür ist aber hier die stärkste dramatische Bewegung ausgedrückt in der großartigen Kampfgruppe: der letzte in der Reihe der Seligen, der sich eilt, dem Zuge nachzukommen, hat einen am Boden liegenden Freund am Arme gefasst, um ihn mit sich zu ziehen; von der andern Seite faßt ein Teufel nach den Beinen des Mannes, den er her-



überreifen möchte, indem er zugleich um Hilfe schreiend den Kopf zurückwirft. Wie die Bewegungsmotive in all diesen Figuren variiert und jedes einzelne durchgebildet ist, wie das sanfte Geleiten auf der einen Seite in Haltung und Geberde der beiden Engel, im Faltenwurfe sogar zum Ausdruck kommt, alles das sind Feinheiten in formaler Natur sowohl wie in Bezug auf den Gedankeninhalt des ganzen, wie sie kein deutsches Bildwerk bis dahin aufweisen konnte.

Wer war aber der Künstler, dessen Schnitzmesser sich so ganz Dürers Zeichnung anzupassen vermochte, das wir keine andere als Dürers Hand noch heute darin erkennen? Manches, wie die auffallende Flachheit der Reliefbilder im Tympanon, läßt faßt einen Dilettanten vermuten; ich meine, überhaupt kann es kein im Beruf des Bildhauers gereifter Mann gewesen sein, da ein solcher Spuren seines eigenen Stils in seinem Werke hätte hinterlassen müssen. Im Katalog der Originalskulpturen des germanischen Museums steht der Rahmen des Allerheiligenbilds als Nr. 318 neben dem Reliefbild der Krönung Mariae und der großen Rosenkranztafel an dritter Stelle unter den Werken des Veit Stofs. Das man dem berühmtesten, oder richtiger gesagt, dem einzig bekannten Nürnberger Bildschnitzer dieser Zeit dies zweifellos zu den hervorragendsten Werken deutscher Plastik gehörige Stück zuweisen wollte, ist begreiflich; jedenfalls verdient diese Annahme mehr Beachtung als die seltsame Meinung des sonst so feinsinnigen Thausing, der sich an die Art Albert (sic!) Krafts erinnert fühlt. Adam Kraft muß um Weihnachten 1508 im Spital zu Schwabach gestorben sein<sup>6)</sup>; und das er oder einer seiner Gehilfen, die doch Steinmetzen von Beruf waren, in Holz gearbeitet und unbekleidete Figuren von ähnlich klassischer Bildung wie die des jüngsten Gerichts geschaffen habe, müßte doch erst nachgewiesen werden.

Aber auch Veit Stofs, für den sich Bergau und Lübke entschieden haben, hat mit der Ausführung von Dürers Skizze nichts zu thun. Denn gerade er hatte seinen außerordentlich ausgeprägten persönlichen Stil nach seiner Rückkehr von Krakau in keinem seiner Werke verleugnet und würde es als Mann von weit über 50 Jahren, wie er damals war, auch nicht mehr vermocht haben.

Übrigens besitzen wir ja ungefähr aus den gleichen Jahren und im gleichen Größenverhältnis ausgeführt in der Rosenkranztafel eine Darstellung des jüngsten Gerichts und einige Gruppen aus der Schöpfungsgeschichte, die uns von der ungelinken derben Durchbildung des nackten Körpers bei Veit Stofs eine Vorstellung geben<sup>7)</sup>. Es klingt etwas befremdlich wenn wir in Neudörffers Nachrichten hören, Stofs habe für den König von Portugal zwei vielbewunderte Statuetten von Adam und Eva gefertigt; denn die Behandlung des Nackten war nie seine Stärke. Die in ihrer Eckigkeit sehr übertriebene,

6) Vgl. Alfr. Bauch im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. IXX. Heft 1.

7) Vgl. die Werke des Veit Stofs in Photographien mit begleitendem Text von Bergau, Nürnberg Soldan, und K. Schaefer, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im germanischen Museum, wo auch eine vollständige Wiedergabe des Frieses vom jüngsten Gericht.



oft überflüssig erregte Bewegtheit seiner Figuren, die eingeschnürten Leiber und verrenkten Hüften, die flachen typischen Gesichter stehen ganz gewiß der hohen Formenschönheit im Fries des Altarrahmens konträr entgegen. Und die drei Figuren des Tympanons geben Falte um Falte die Gewand-anordnung von Dürers Zeichnung wieder, ohne dafs man irgendwo eine Spur des sonst doch leicht wieder zu kennenden stoffsischen Faltschwungs wahrnehmen könnte.

Ein einziges Denkmal deutscher Bildhauerkunst ist uns bekannt geworden, das mit den Figuren des Altarfrieses aufs engste verbunden werden mufs, das nicht nur durch die ganze eminent plastische Auffassung und die Durchbildung des nackten Körpers, sondern auch durch Einzelheiten, wie die originell behandelte Haartracht mit den beiden übers Ohr gelegten Zöpfen dieselbe Hand verrät, wie die Seligen des jüngsten Gerichts — das ist die Plakette mit dem Flachrelief einer nackten Frau mit Dürers Monogramm und der Jahreszahl 1509. Es gibt davon zwei Platten in Kelheimer Stein, von denen eine wohl das gröfste Recht hat, als Original angesehen zu werden; denn dafs Metallabgüsse nach diesen gefertigt worden seien, ist jedenfalls wahrscheinlicher als das umgekehrte. Nach welchem der Originale Thausing seine Abbildung der Plakette herstellen liefs, ist fraglich, da er das Imhofsche Relief nicht gesehen hat. Auch mir ist es nicht gelungen, das Kästchen, zu dessen Schmuck das Silberrelief gefertigt sein soll, zu sehen, da der Familienälteste Major Frhr. von Imhof versichert, dafs er trotz wiederholter Bemühungen nicht habe feststellen können, ob und wo das Kunstwerk existiere. Das Relief im Nationalmuseum zu München ist in zahlreichen Gipsabgüssen, das zweite durch eine Lichtdrucktafel XVII im Katalog der Sammlung Felix bekannt. Das Relief ist der Technik entsprechend flacher als der holzgeschnitzte Fries, die Modellirung hier der Fernwirkung wegen kräftiger<sup>8)</sup>.

Thausing suchte bekanntlich gerade dieses Relief als Zeugen und zwar als einzig übrigen Zeugen von Dürers Versuchen in der Bildhauerkunst festzuhalten; mir scheinen seine Schlüsse nicht ungläubhaft, und jedenfalls hat sich noch niemand gefunden, der sie widerlegte. Die ganze Frage nach Dürers etwaigem Anteil an der Plastik seiner Zeit hier wieder aufzugreifen, ist müfsig, da wesentlich neue Beweisgründe seit Thausings kritischer Enquete auf diesem Gebiet nicht herbeigebracht wurden. Nun liegt es mir gewifs fern, zu behaupten, Albrecht Dürer müsse mit eigener Hand das figürliche

---

8) Einige, vielleicht allerdings nur äufserliche Ähnlichkeit mit den Figürchen des Frieses zeigt eine kleine kreisrunde Komposition einer thronenden Maria, die unterstützt von zwei über ihr schwebenden Engeln an die versammelten Vertreter der Christenheit Rosenkränze austeilt. Das bemalte und vergoldete Relief, das 31 cm Durchmesser hat, ist irrtümlicher Weise in den Katalog der Originalskulpturen des germanischen Museums als Nr. 156 aufgenommen. Es ist keine Terrakotta, sondern ein Abgufs in einer Thonmasse, die des besseren Anhaftens der Farben wegen, wie es scheint, ein wenig gebrannt wurde. Das nicht uninteressante Original dazu im Besitz der Kunsthandlung Fleischmann in Nürnberg ist ein Ölgemälde auf Holz, in dessen Mitte umrahmt von einem Kranze gemalter Rosen das Relief eingelassen ist. Das ungefähr 1515 entstandene Werk soll aus einer Kirche im bayerischen Schwaben stammen.



Schnitzwerk zum Rahmen des Landauer Altars angefertigt haben; wir bedenken überhaupt viel zu wenig, welche große Anzahl namhafter und namenloser Künstler noch zwischen einem Adam Kraft, Veit Stofs und Albrecht Dürer stand, von denen wir nur deshalb nichts wissen, weil sie Neudörffers Aufmerksamkeit entgangen sind; aber das steht wohl fest: ebensowohl wie an der Imhofischen Silberplakette ist an dem Fries der Seligen und Verdammten das Beste, das stilistisch Große, den gleichzeitigen Werken z. B. Veit Stofs' weit überlegene, Dürers geistiges Eigentum, und wenn eine Gehilfenhand dabei beteiligt war, die sich von des Meisters Geist führen liefs, so fällt ihr nichts weiter zu, als die handwerkliche Arbeit, nichts von dem Stil, der hohen Schönheit des Werkes.

Bis auf die einfachen gotischen Distelblattleisten ist das ganze Altarwerk, der Aufbau, der figürliche Schmuck und das Zierwerk ganz und echt Dürer.

Nürnberg.

Karl Schaefer.

## Deutsche Pilgerfahrten nach Santiago de Compostella und das Reisetagebuch des Sebald Örtel (1521—22).

### I.

**W**ährend die deutschen Pilgerfahrten nach dem heiligen Lande in den letzten Jahren vielfache Behandlung erfahren haben, ist den Reisen deutscher Wallfahrer nach Santiago de Compostella, dem »Jerusalem des Occidents«, bisher nicht die gleiche Beachtung zu Teil geworden. Über jene sind wir durch die Schriften von Röhricht, Meisner, Kamann u. a. gut unterrichtet, für diese fehlt zur Zeit noch eine zusammenfassende Monographie und ist auch das Material bisher nur ungenügend bekannt geworden. Und doch lassen sich aus diesen Reisen nicht minder willkommene Aufschlüsse nicht allein über geographische und kulturelle Verhältnisse, sondern hin und wieder auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht gewinnen. Als eine der für ein so umfassendes Thema unerläßlichen Vorarbeiten zu dienen, ist der Zweck der folgenden Blätter. Die Reisebeschreibung, um deren Veröffentlichung es sich dabei vornehmlich handelt, stammt allerdings bereits aus der Periode des Übergangs vom Mittelalter zur neuen Zeit, steht aber der Sinnesart ihres Verfassers Sebald Örtel nach noch ganz auf dem Boden der alten Zeit und bietet überdies so mancherlei Interessantes von der oben angedeuteten Art, daß ein diplomatisch getreuer Abdruck des bisher ganz unbekannt gebliebenen Diariums nicht ungerechtfertigt erschien, zumal es aus jener Zeit nur wenige gleich ausführliche und genaue deutsche Reisebeschreibungen durch die Schweiz, Frankreich, Spanien und Portugal geben wird.