



WOLF TRAUT'S GEMÄLDE DER TAUFE CHRISTI IM JORDAN

im Germanischen Nationalmuseum.

VON DR. HANS STEGMANN.

(Mit einer Doppeltafel.)

In der Gemäldesammlung des Museums sind die oberdeutschen Schulen des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts die am besten vertretene Gruppe. Dafs Nürnberg in dieser wiederum an erster Stelle steht, ist ja schon aus rein lokalen Gründen leicht begreiflich. Trotzdem sind natürlich noch mancherlei Lücken vorhanden. Daher dürfte es mit Freuden zu begrüßen sein, wenn es nun gelungen ist, ein Werk eines bisher nicht vertretenen oder erkannten und — fügen wir gleich hinzu — bisher auch nicht allen bekannten Meisters der Nürnberger, der in ihrer Entwicklung fruchtbarsten deutschen Schule des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, zur Zeit ihrer höchsten Blüte, der Sammlung einzuverleiben.

Es handelt sich um ein grösseres Gemälde mit der Darstellung der Taufe Christi im Jordan von Wolf Traut. Dasselbe trägt in der rechten unteren Ecke das gefälschte Monogramm Albrecht Dürers.

Das Bild tauchte 1903 im Wiener Kunsthandel auf, wo Dr. Max Friedländer von der Berliner Galerie es zuerst richtig bestimmte. Sodann wurde es im Herbst desselben Jahres für das Museum erworben.

Dr. Friedländer war es auch, der auf die nahe Verwandtschaft des Bildes mit dem Artelshofener Altar und einzelnen Nummern des Holzschnittwerkes von Wolf Traut, insbesondere den Abbildungen des Halle'schen Heiligtumsbuches hinwies.

Im Nachfolgenden soll an der Hand der beigegebenen Tafel mit der Abbildung des Bildes dieses selbst näher beschrieben und sein Verhältnis zur Kunst seiner Zeit und seines Schöpfers kurz klargestellt werden.

Vor fünfundzwanzig Jahren war von dem Nürnberger Maler Wolf Traut kaum irgend etwas bekannt als die ziemlich dürftigen Notizen bei Neudörfer und die ebensolchen Notizen Naglers¹⁾. Leicht begreiflich, wenn man die Tat-

1) Die gesamte Literatur über Wolf Traut ist bis zum Jahre 1889 von Georg Hager, in der Kunstchronik 1889, 579 und 597 ff. zusammengestellt. Eine nochmalige sehr sorgfältige Zusammenstellung mit Ergänzungen bis auf die Gegenwart bringt Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe, Wien (Quellenschriften zur Kunstgeschichte 1904), Bd. 1, S. 141.

sache bedenkt, daß der Künstler nur einen geringen Bruchteil seiner Arbeiten bezeichnet hat und diese noch dazu in anderen großen Bilderfolgen versteckt waren, weiter aber auch die Stilkritik der dem Meister soweit nachstehenden Schüler Dürers noch ziemlich unentwickelt war.

Hatte ja doch erst einige Jahre vorher Moritz Thausings Dürerwerk der Dürerforschung in Deutschland lebendigen und, wie die Folge gezeigt hat, auch sehr fruchtbaren Impuls gegeben. Aufser Hans Süß von Kulmbach und Hans Schäuffelein hat damals auch kaum einer der Nürnberger Schüler und Zeitgenossen Dürers von Seite der kunsthistorischen Forschung eingehendere Würdigung gefunden. Und wer weiß, ob nicht heute noch Wolf Traut zu den Vergessenen der Kunstgeschichte gehörte, wäre nicht im Jahre 1885 der sogenannte Artelshofer Altar in den Besitz des bayrischen Nationalmuseums gelangt. Der glückliche Nachweis, den Georg Hager führte²⁾, daß wir in diesem Werke das einzige von Neudörfer erwähnte Werk vor uns haben, hat dann eigentlich im Zusammenhang mit den damals zusammengestellten Daten über den Künstler, soweit sie sich aus der Literatur ergeben, ein schärferes Augenmerk auf die eventuelle weitere künstlerische Betätigung des jüngern Traut — bekanntlich war auch sein Vater Hans Traut eine bemerkenswerte Erscheinung in der gleichzeitigen Nürnberger Schule — gelenkt.

Insbesondere ergab die Notiz Neudörffers, daß er im »Reißen« besondere Fertigkeit besessen, die Wahrscheinlichkeit, daß er für die gerade in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts schwunghaft betriebene Herstellung von Holzschnittvorlagen in starkem Maße gearbeitet habe. Schon Nagler hatte ihm, eine kleine Zahl von Holzschnitten zugewiesen, die signiert waren. Die zuerst von Wilhelm Schmidt gemachte Wahrnehmung, daß sein Monogramm an einem der Abbildungen des Halle'schen Heiligtumsbuches vorkomme und daß aus stilistischen Gründen ihm die Mehrzahl der dort enthaltenen Holzschnitte zuzuweisen sei, gab zunächst den Anlaß, ihm auch noch weitere Holzschnitte zuzuweisen. Insbesondere war die Zuteilung einer Anzahl von Blättern von der Ehrenpforte Maximilians an Traut von Wichtigkeit. Denn dadurch erhielt neben der Tätigkeit für das Halle'sche Heiligtumsbuch, das im Auftrag des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, des besonderen Gönner Dürers — dessen Kupferstichporträt des Fürsten, der kleine Kardinal, war ihm ja auch vorgedruckt — angefertigt wurde, die nahe Zugehörigkeit unseres Künstlers zum Kreise Albrecht Dürers erst ihre rechte und eigentliche Beleuchtung.

Freilich sind die Rückschlüsse auf die künstlerische Persönlichkeit W. Trauts aus seinen Holzschnitten, noch dazu da es sich nicht um Werke eines höheren künstlerischen Fluges handelt, ziemlich unsichere, die Holzschnitte können nur als Ergänzungen der malerischen Tätigkeit dienen. Das Urteil über die letztere aber war bisher fast ausschließlich aus dem Artelshofer Altar zu schöpfen, der allerdings sein Hauptwerk zu sein und zu bleiben scheint. Im übrigen war bis zu Hagers verdienstlicher Studie über Wolf

2) S. Wolf Traut und der Artelshofer Altar, Kunstchronik 1889, 579 und 517 ff.

Traut eigentlich nichts bekannt, als ein von Murr als Werk Wolf Trauts erwähntes Epitaphgemälde in der St. Jakobskirche in Nürnberg. Dasselbe gibt in seinem oberen Teil eine Darstellung des jüngsten Gerichts, im unteren die Angehörigen der Familie Murr. Nach den Inschriften ist es 1512 gestiftet, 1570 und 1693 erneuert worden. Das jüngste Gericht ist offenbar bei der letzten Restauration völlig neu gemalt worden, so dafs sich nicht einmal in der Komposition Wolf Traut oder der ihm nahestehenden Kunstrichtung verwandte Züge wiederfinden lassen. Aber auch die Stifterbildnisse sind so übermalt, dafs sie zur Feststellung der künstlerischen Handschrift Wolf Trauts nicht mehr herangezogen werden können.

Gelegentlich der kleinen, anlässlich des ersten 1893 in Nürnberg abgehaltenen kunsthistorischen Kongresses, im Germanischen Museum veranstalteten Ausstellung von Werken aus Nürnberger Privatbesitz wurde zuerst weiteren Kreisen ein signiertes Porträt eines Mannes, möglicher Weise eines Mitglieds der Nürnberger Patrizierfamilie Behaim, in deren Besitz sich dasselbe noch heute befindet, bekannt. Dasselbe³⁾ stellt einen Mann dar in mittleren Jahren, in schwarzer Mütze und grauem, rotunterschnittenem Gewand, von dem eine braune pelzbesetzte Schaubе nur die Ärmel frei läfst. Am Hals ist ein reich verbrämter Hemdvorstoss sichtbar. Der Dargestellte hält ein Paternoster in den Händen. Er ist als Halbfigur nach vorn vor einem Vorhang wiedergegeben, links öffnet sich ein Ausblick in eine Landschaft mit Weiherhaus und einem badenden Mädchen. Das Monogramm des Malers befindet sich an dem 54 cm hohen und 42 cm breiten, auf Holz gemalten Bilde unten links. Seither sind Gemälde Wolf Trauts öffentlich bis auf unser Bild nicht bekannt geworden. Wohl aber ist es Dr. Doernhöfer, der Vorstand des Kupferstichkabinetts auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien, der sich seit Jahren mit der Sichtung der Werke der direkten Schüler und Nachfolger Albrecht Dürers befasst, geglückt, eine ganze Reihe von Werken des Künstlers festzustellen. Es soll und darf an dieser Stelle selbstverständlich nicht daran gedacht werden die interessanten Resultate des genannten Forschers, welche er so liebenswürdig war, dem Schreiber dieser Zeilen mündlich mitzuteilen, vorweg zunehmen und wir müssen uns hier darauf beschränken, den Nachweis für die Autorschaft Trauts an unserem Gemälde nachzuweisen, im Übrigen aber auf die künftige Publikation von Dr. Doernhöfers Forschungen vertrösten.

Das vom Germanischen Museum erworbene Bild läfst sich übrigens eigentlich nur mit dem Artelshofener Altar in direkten Vergleich setzen. Es hat eine Höhe von 145 cm bei einer Breite von 115 cm. Es ist auf weiches Holz gemalt, die Technik ist die übliche von Tempera und Ölmalerei, wie sie in Nürnberg seit den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts üblich war. Aus dem in der Abbildung ersichtlichen oberen Abschluss läfst sich erkennen, dafs die obere linke und rechte Ecke mit geschnitzten Füllungen versehen war. Leider hat sich der Originalrahmen nicht erhalten. Die Form der

3) S. Katalog der Ausstellung von Kunstaltertümern aus Nürnberger Privatbesitz im Germanischen Museum, Nürnberg 1893, S. 6 f.



Die Taufe Christi im Jordan. Gemälde von Wolf Traut.

Schweifung läßt mit einiger Sicherheit darauf schließeln, daß die Umrahmung im Renaissancecharakter hergestellt war, ein Umstand, der für die Datierung neben den noch aufzuführenden Gründen insofern von Wichtigkeit ist, als wir daraus mit einiger Gewißheit annehmen können, daß das Bild in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts und in das letzte der Lebenszeit des Künstlers, der bekanntlich 1520 starb, zu setzen ist.

Die charakteristischen äußeren Merkmale der Wolf Traut'schen Malweise lassen sich leicht erkennen. Eine durchgehend helle, lichte, scharf gegen einander abgesetzte Farbgebung ist ihm eigen. Ganz besonders bezeichnend ist die klare helle Luftstimmung in den schwach hügeligen Landschaften, die Art des Baumschlags, besonders aber die Behandlung des hellblauen Himmels mit den weissen federigen Wölkchen sowohl im Artelshofener Altar, als auf der Taufe Christi.

In der Auswahl seiner menschlichen Typen ist er nicht sehr wählerisch, wir finden ein und dieselbe kleinbürgerlich beschränkte Gesellschaft, manchmal sogar dieselbe Person, wie den kahlköpfigen Alten auf beiden Bildern. Das Anmutigste was er gemalt, sind die beiden Engelsglorien um Gottvater, wobei diejenige des Münchener Werkes, wie überhaupt die ganze Behandlung und Durchführung, die feinere ist. Besondere Vorliebe hat Wolf Traut für schlanke Gestalten, mit kurzem plumpen Halsansatz und verhältnismässig kleinen Köpfen. Auch auf die Mundbildung mit den stets etwas voll gebildeten Lippen sei noch hingewiesen. Ein besonderes Kennzeichen sind die fast stereotypen hobelspahnartigen Löckchen bei seiner Haarbehandlung. Die Augen sind, offenbar unter dem Dürer'schen Einfluß weit geöffnet, vielfach mit übermässig vergrößerter Pupille, die Bewegungen durchgehend etwas linkisch. Manchmal gelingt es ihm überhaupt nicht einen Vorgang richtig wiederzugeben, wie z. B. die ungeschickte Haltung des Salbgefäßes durch Johannes beweist. Ganz besonders aber hat er seine Eigenart, wie er die Schatten im Fleisch modelliert. Er benützt dazu stets blaugraue, meist parallel gesetzte Striche, die in der Nähe betrachtet geradezu störend wirken, während sie aus der Ferne allerdings ihren Zweck einigermaßen erreichen. Das Verfahren ist ja gerade kein Beweis, daß Traut ein Feinmaler im Sinne seiner Zeit gewesen ist. Es läßt sich aber erklären aus der vorwiegenden Beschäftigung mit Zeichnungen für den Holzschnitt, mit Federzeichnungen überhaupt, wo diese Art der Schraffierung die naturgemässe war und ist. Wie er sie auch als Zeichner verwandte, davon gibt die Studie zum Mittelbild des Artelshofener Altar, wesentlich anders gefasst übrigens als die Ausführung, eine klare Vorstellung⁴⁾.

4) Die in der Budapester Nationalgalerie befindliche Zeichnung ist in dem Werk »Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina etc.« als Nr. 669 wiedergegeben. Mir scheinen auch die Blätter (bez. als »Unbekannter Meister der oberdeutschen Schule«) Nr. 551, St. Benedikt sich in den Disteln kasteiend« mit dem Wappen der Nürnberger Familie Ketzler, Kupferstichkabinet zu Darmstadt, und Nr. 906 »Freydals Abschied« (Besitzer Fürst von Lichtenstein) auf W. Traut hinzuweisen.

Die »Taufe Christi im Jordan« ist etwas derber und handwerksmäßiger als der Artelshofener Altar gemalt, soweit die starke und wiederholte Restauration des letzteren heute ein Urteil zulässt, aber die völlige Gleichheit der eben berührten Merkmale der Malweise würden zur Bestimmung desselben Malers führen, auch wenn nicht die Behandlung der Landschaft, der Luft und des Himmels und endlich am meisten die Vergleichung der beiden Engelsglorien mit Gottvater und der Taube des heiligen Geistes jeden weiteren Zweifel ausschließen. Diese beiden Stücke der betreffenden Gemälde sind nur ganz leicht verschiedene Variationen ein und derselben Darstellungen; bis in das kleinste Detail kann man die Gleichheit der reizend frischen Engelsköpfchen verfolgen. Durch die launige Verwendung derselben als Musikantenchor, welche die ernst feierliche Stimmung der Taufe des Gottessohns wohl den Künstler ausschließen liefs, trägt auch hier das Münchener Werk die Palme davon.

Von den einzelnen Personentypen allerdings kehren auf unserem Bilde nur wenige vom Artelshofener Bilde wieder. Aufser dem segnenden Gottvater im Oberteil eigentlich nur der greise kahlköpfige Alte, der hier wie dort in der linken Seitengruppe steht.

Destomehr lassen sich Typen aus dem Halleschen Heiltumsbuch anführen. Hier seien nur die folgenden Beziehungen angeführt, die sich aus dem für die Zitierung bequemerem, freilich nur einen Bruchteil der Holzschnitte enthaltenden Neudruck der Hirthschen Liebhaberbibliothek ergeben und die sich aus dem Original noch wesentlich vermehren lassen. Aus dieser Verwandtschaft, trotzdem es sich ja bei den Zeichnungen nur um Abbildungen vorhandener Gegenstände handelt, geht die Richtigkeit der Zuschreibung des Bildes an Wolf Traut mit aller Sicherheit hervor. Ist doch, worauf auch die später noch anzuführende Vermutung hinweist, jedenfalls das Hallesche Heiltumsbuch und die Taufe Christi ziemlich gleichzeitig entstanden. Während für Christus sich auf S. 19 u. 24 ganz ähnliche Typen insbesondere für die Haarbehandlung finden, erkennen wir den Täufer in dem rechts vom Beschauer am Rand des Blattes stehenden Heiligen auf S. 3 wieder. Für den Engel rechts neben Christus, etwas im Hintergrund vergleiche man den Engel auf S. 21, für die gesamten Engel aber die sehr ähnlichen auf S. 71 und vor allem auf S. 33. Den Frauenkopf links am Bildrand treffen wir auf S. 4 als Samariterin wieder an.

Will man aus den beiden hauptsächlichsten Wolf Traut'schen Werken eine Charakteristik des Künstlers als Maler geben — seine Qualitäten als Vorzeichner für den Holzschnitt dürfen hier unberücksichtigt bleiben — so läfst sich schon jetzt seine Stellung dahin präzisieren, dafs er Hans Süfs von Kulmbach am nächsten kommt. War von der Schüler- und Gehilfengeneration vor der italienischen Reise von 1505 Hans Schäufelein die mächtigste und selbständigste Persönlichkeit, so darf in der zweiten Periode, bis zum Antritt der niederländischen Reise Hans von Kulmbach diesen Platz beanspruchen. Ihm steht, freilich nicht ganz ebenbürtig, Wolf Traut zur Seite. Wir dürfen wohl annehmen, dafs Wolf Traut der Sohn des Hans Traut (Hans von Speyer) und nach der ansprechenden und bei neuerlicher Prüfung wohl noch bestimmter

zu formulierenden Hypothese Thode's⁵⁾ der Schüler seines Vaters gewesen sei. Da Hans von Speyer zuerst 1477 in den Bürgerlisten auftritt, so dürfen wir um diese Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach auch seine Verheiratung ansetzen und damit gewinnt auch die Vermutung Hagers, die derselbe aus der anzunehmenden Gleichaltrigkeit mit dem nach Neudörffer ihm eng befreundeten Peter Vischer dem Jüngeren († 1416) folgert, an Boden. Nach dieser wäre Wolf Traut um 1480 geboren worden und wäre daher etwa 40 Jahre alt im kräftigsten Mannesalter verstorben. Ob die Nürnberger Kunstströmungen auf Wolf Traut ebenso eingewirkt haben wie auf Hans von Kulmbach, ob er mittel- oder unmittelbar in seiner koloristischen Richtung von Jacopo de' Barbari beeinflusst worden, muß einstweilen dahingestellt bleiben. Wenn wir nach der Erlanger Zeichnung des hl. Sebastian von Hans Traut, dann nach dem ihm wahrscheinlich wenigstens zum Teil angehörenden Hochaltar der Heilsbronner Klosterkirche urteilen dürfen, so war Hans Traut ein der Wolgemutschen Richtung nicht allzu fern stehender Maler, der nur jünger als das Haupt der Nürnberger Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts doch mehr Beweglichkeit der künstlerischen Anschauung hatte und einigermaßen die neue Richtung noch auf sich wirken liefs. Von der alten Richtung ist auch bei seinem Sohne, viel mehr als bei Schäufflein und Kulmbach, ein beträchtlicher Bodensatz übrig geblieben. Ähnlich etwa, wie bei dem Meister des Schwabacher Altars und mehreren andern eben wegen ihrer sekundären Bedeutung noch nicht bis zur vollen Klarheit erforschten Malern. Was er mit seinen noch an die Wolgemut'sche Werkstatt- und Handwerkstradition anschließenden Genossen noch weiter gemeinsam hat, ist die ungleichmäßige, mehr oder minder sorgfältige Arbeitsweise. Hat ja doch auch Dürer je nach dem bezahlten Preis auch die Qualität der Arbeit bemessen. Wolf Traut hat aber überhaupt die malerischen Darstellungsmittel nicht bis zur letzten damals möglichen Höhe erreicht, nur als Kolorist steht er in der Nürnberger Schule sehr beachtenswert da. Auf die feine Stimmung von Luft und Landschaft auf den beiden hier zunächst in Betracht kommenden Werken wurde schon hingewiesen. In der koloristischen Abstimmung steht die Taufe Christi aber vielleicht noch höher, als das Mittelbild des Artelshofener Altars. Wie geschickt ist der tiefe rotbraune Ton des Mantels Johannis gegen den lebendigen Fleischton im Körper Christi, und ebenso das weisse Engelsingewand gegen den dunkelgrauen Mantel Christi gesetzt. Herrschen im Mittelteil des Bildes große ruhige Flächen vor, so seitlich eine reichere Palette in der manichfachen Färbung der Kostüme des Volkshaufens und den farbenschillernden Engelsflügeln. Für ein saftiges Grün, das in den erhöhten Teilen stark ins Gelbe spielt, hat Wolf Traut dabei eine besondere Vorliebe. Weniger glücklich kann insbesondere im Vergleich mit dem Münchener Mittelbild die Komposition genannt werden. Die Anordnung der Handlung war ja eine längst ikonographisch feststehende. Die zusammengedrängten Massen der Gruppen links und rechts verraten wieder die Abhängigkeit von dem Illustrationsgeschmack der Zeit, die, wie auch Dürer selbst, gern mit einer Masse von Köpfen ohne Leiber arbeitete.

5) Die Malerschule von Nürnberg, S. 217 f.

Durch die Kenntnis, die wir von der Tätigkeit Wolf Traut als Zeichner für die großen Illustrationswerke unter Dürers Leitung durch W. Schmidts glückliche Konstatierungen erhalten haben, stellt die Frage nahe, in welchem Verhältnis er zu Dürer gestanden habe. Dafs er ein direkter Schüler gewesen, ist möglich, wenn auch nicht gerade wahrscheinlich. Ob wir an eine Werkstattgemeinschaft etwa in den Jahren 1513—1520 denken dürfen, mufs ebenfalls noch unentschieden bleiben.

Die Frage, in welcher Weise Dürer ihm geeignet erscheinende Kräfte an seinen Aufträgen, besonders solchen geringerer Bedeutung heranzog, bedarf ja noch sehr der Klärung. Dafs Dürer Traut in starkem Mafse zur Beihilfe herangezogen, steht aber fest und damit auch in gewissem Sinne die Qualifikation des Malers als einer der tüchtigsten künstlerischen Kräfte seiner Umgebung.

Leider läfst sich über die Geschichte und Herkunft unseres Bildes nicht viel feststellen. Die in den folgenden Ausführungen angegebene Möglichkeit ist vorläufig nichts weiter als eine Möglichkeit, wenn sie auch, wie man ersehen wird, grofser Wahrscheinlichkeit nicht entbehrt. In den das Heilsbronner Kloster behandelnden Werken des Pfarrer Muck ⁶⁾ und des Grafen Stillfried ⁷⁾ wird nach der im Nürnberger Kreisarchiv befindlichen Loeserschen Beschreibung der Kirche und ihrer Denkwürdigkeiten aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ein Altar S. Johannis Baptistae aufgeführt. Nach den beiden Autoren wird in den Rechnungen des Klosters in den Jahren 1516 und 1517 bemerkt 1516: ad opus scrinitoris die taffeln Johannis baptistae etc. 118 t (Talente, 8 Talente = 1 fl.); 1517: dem maler an der Tafeln Johannis baptistae 50 fl.; später: in tabula Johannis baptistae dedi 30 fl. Der von 1498 bis 1518 regierende Abt Sebald Bamberger hatte während seiner Regierungszeit nicht weniger als zwölf Altäre teils vollständig neu errichten, d. h. den Altaraufsatz fertigen lassen, teils die vorhandenen Schnitzaltäre neu fassen und mit Gemälden versehen lassen. Wie schon der Vater Hans Traut (Hans von Speyer), so war auch der Sohn Wolf Traut an den malerischen Aufgaben des Klosters, die der Abt Sebald Bamberger der Lösung zuführte und zwar gerade in den Jahren 1513—18 stark beteiligt. Diese Beteiligung des näheren hier auszuführen, verbietet sich allerdings aus den oben angegebenen Gründen. Nun wird weiter von einem Kopisten der Löser'schen Aufzeichnungen berichtet ⁸⁾, dafs der Altar Johannis des Täufers, dessen Malereien mit 80 fl. etwa das Doppelte der gewöhnlich dafür aufgewendeten Summe gekostet hatten, für ein Werk Albrecht Dürers gehalten worden sei und offenbar im Zusammenhang mit dieser Attribution im Jahre 1606 nach Prag in die Bildersammlung Kaiser Rudolf II. verbracht worden sei. In der Tat finden sich denn auch (nach Muck) die betreffenden Beträge für den Transport und die Verpackung der Tafel in den Klosteramtsrechnungen verzeichnet. Dafs der Altaraufsatz

6) Georg Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn, Nördlingen 1879—80.

7) Dr. R. G. Stillfried, Kloster Heilsbronn, Berlin 1877.

8) Muck, a. a. O. Bd. 1 S. 229 f.

zu Kaiser Rudolf gebracht wurde, weist wohl darauf hin, daß es sich hier überhaupt nicht um einen Schnitzaltar, sondern nur um ein Altargemälde gehandelt haben wird. Leider wissen wir die weiteren Schicksale des nach Prag geschafften Altars nicht. Die vor einigen Jahren publizierten Regesten aus dem Prager Archiv über die Kunstbeziehungen des Kaisers Rudolf (in dem Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses) brechen mit dem Jahre 1600 ab und sind seither nicht fortgesetzt worden. Die Sicherheit aber, daß das Bild von Wolf Traut ist, der zur gleichen Zeit für Heilsbronn arbeitete, daß es eine anscheinend schon sehr alte Bezeichnung mit dem Dürermonogramm trägt, daß es weiter sehr wahrscheinlich schon lange in den österreichischen Landen sich befindet, und daß die Ordenstracht des Donators auf dem Bilde bis auf die kleinste Einzelheit diejenige der Heilsbronner Cisterzienser ist, läßt unserer Meinung nach es sehr wahrscheinlich erscheinen, daß wir es hier mit dem Altar S. Johannis Baptistae aus Heilsbronn, oder wenigstens mit der Haupttafel desselben zu tun haben⁹⁾. Die Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, die übrigens in den Jahren 1617 und 1621 an befreundete Adelige noch weitere Altäre von geringerer Bedeutung verschenkten, können schwerlich ohne Kenntnis davon geblieben sein, daß der Kaiser, ebenso wie die bayerischen Fürsten mit allen Mitteln den Erwerb Dürer'scher Werke anstrebten. Waren sie doch als direkte Nachbarn Nürnbergs wohl in der Lage die betreffenden Verhandlungen mit dem Rat der Stadt erfahren und verfolgen zu können. Daß unsere Taufe Christi am ehesten unter dem damaligen Gemäldebestand für ein Werk Albrecht Dürers angesehen werden konnte, unterliegt keinem Zweifel. Unter den nicht wenigen Bildern, die mit der künstlerischen Nachfolge Dürers im heutigen Bilderbestand der Heilsbronner Klosterkirche etwas zu tun haben, nimmt es jedenfalls den ersten Rang ein. Außerdem wäre es einmal nicht der einzige und wohl noch nicht der schlechteste falsche Dürer gewesen, der die kaiserliche Sammlung zu jener Zeit geschmückt hat. Interessant wäre es zu wissen, wann die Monogrammierung vorgenommen worden ist, falls die hier ausgesprochenen Vermutungen sich bestätigten, schon von Seite der Geschenkgeber, — denn daß die Markgrafen aus Courtoisie dem Kaiser das angebliche Werk seines Lieblingsmeisters überliefern, dürfte kaum zweifelhaft sein — oder ob die Signierung nach der Hand in Prag vorgenommen wurde. Daß das Bild später in private Hände gekommen ist, darf, abgesehen von der Wahrscheinlichkeit, daß früher oder später doch die Wahrheit, daß es kein Dürer sei, an den Tag gekommen ist, nicht Wunder nehmen. Haben doch die Kunstsammlungen des Kaisers Rudolf bekanntlich nach dessen Tode sich

9) In dem Werke »Eichstätt's Kunst, München 1901« berichtet Sebastian Mutzl in einer allerdings sehr unkritisch geschriebenen Führung durch die Sammlungen des Eichstätt'schen Diözesanmuseums (S. 88) mit Bezugnahme auf Mucks Nachrichten ohne nähere Angaben und ohne Begründung von einem Gemälde mit der Enthauptung Johannis des Täufers, das angeblich zu dem 1515 (sic!) gemalten Heilsbronner Altar des Johannes Baptista gehören soll und welches das Zeichen des Hans Schäuuffelein trägt. Nach Mutzl trägt es die Jahreszahl 1513 und es ist daraus schon nicht wahrscheinlich, daß es mit dem 1516—18 als in Ausführung begriffen erwähnten Altar zusammenhängt.

zum großen Teile in alle Winde zerstreut. Über die letzten Schicksale unseres Bildes liefs sich nur so viel feststellen, dafs es sich im 19. Jahrhundert in dem Wiener Palais eines ungarischen Grafenhauses befand.

Nicht verschwiegen darf ein Umstand werden, der die Identifizierung wesentlich erschwert. Auf drei in den Jahren 1513—18 gefertigten Altären bez. auf den gemalten Flügeln derselben, nämlich dem Ursula- oder Elftausend-Jungfrauenaltar, dem Mauritiusaltar und dem Peter- und Paulaltar, die sich in der Heilsbronner Klosterkirche bis auf den heutigen Tag erhalten haben, ist der Besteller, der mehrfach genannte Abt Sebald Bamberger, in ziemlicher Gröfse und offenbar sehr porträtgetreu knieend dargestellt. Die charakteristische Kopfbildung mit dem zurückgeschobenen Kinn, dem in Folge einer Augenlidlähmung halb geschlossenen linken Auge, die Insignien der Abtwürde, Stab und Inful, vor Allem der Altersunterschied — Sebald Bamberger erscheint als Mann zwischen sechzig und siebenzig Jahren — lassen nicht daran denken, dieselbe Person in dem Stifterbild auf unserem Gemälde erkennen zu wollen. Nun wäre, da aus den Rechnungen hervorgeht, dafs der Abt den besagten Johannisaltar nicht aus seiner Privatkasse, sondern aus der des damaligen Bursarius und Nachfolgers in der Abtwürde Johann Wenck hat bezahlen lassen, die Vermutung gerechtfertigt, dafs dieses der Dargestellte ist, was durch das Weglassen der Würdeabzeichen und die Eigenschaft des Heiligen als Namenspatron noch eine weitere Erklärung fände. Allein eine Vergleichung mit der vermutlich von 1520 stammenden von Stillfried abgebildeten Medaille¹⁰⁾ dieses Johann Wenck, des letzten Abtes vor der Reformation, läfst dies ziemlich unwahrscheinlich klingen. Immerhin ist da wenigstens das Alter der Dargestellten das Gleiche, bei beiderseitiger sehr subjektiver Auffassung die Annahme von Johann Wenck als Stifterbild nicht ganz ausgeschlossen.

Vorsichtig tastend ist im Vorausgegangenen den Spuren der Geschichte des interessanten Bildes gefolgt; vielleicht geben diese Zeilen den Anlaß den Schleier vollends zu lüften. Liegt doch ein eigener intimer Reiz darin, das Leben und Schicksal eines Kunstwerks, das Dornröschen gleich Jahrhunderte geschlafen, wieder der Gegenwart zu neuer Kenntnis zu gewinnen.

10) Stillfried, a. a. O., Abbildungen zur 1. Abteilung, Tafel I.