



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das zeichnerische Oeuvre Erhard Altdorfers“

Verfasserin

Isabelle Foglar-Deinhardstein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
1.1	Forschungsstand	2
2.	Urkundlich gesicherte Daten und vermutete Lebensumstände Erhard Altdorfers	6
2.1	Erhards Übersiedlung nach Norddeutschland	6
2.2	Erhards letzte 20 Jahre als Hofmaler und Baumeister	8
3.	Die stilistische Stellung und Entwicklung Erhard Altdorfers	10
3.1	Werkphasen	10
3.1.1	Die süddeutschen Frühwerke	10
3.1.2	Die norddeutsche Weiterentwicklung	11
3.1.3	Die späten Werke und die Liebe zur Landschaft	12
3.1.4	Zusammenfassende Beschreibung der stilistischen Entwicklung	16
4.	Erhard Altdorfer und sein Umkreis. Die einflussreichsten Künstler, Vorbilder Albrecht Altdorfer und Lucas Cranach d. Ä.	15
4.1.	Albrecht Altdorfer	15
4.1.1	Die gemeinsame Werkstatt der Brüder Altdorfer	15
4.1.2	Erhard Altdorfer und Norddeutschland	16
4.1.3	Zurück zum Ursprung	18
4.2	Lucas Cranach d. Ä.	19
4.2.1	Der große Meister Lucas Cranach d. Ä.	20
4.2.2	Erhard und die Cranach'sche Werkstatt	21
4.2.3	Die zunehmende „Bildungsbewegung“, oder der deutsche Humanismus in den Werken Erhard Altdorfers	23
5.	Erhards künstlerischer Einfluss auf die Schweiz	25
5.1	Hans Leu d. J., Niklaus Manuel und seine Zeitgenossen	26

6.	Der Einfluss Erhard Altdorfers auf die Entwicklung des deutschen Parallelfaltenstils	26
6.1	Skulptur	26
6.1.1	Die Entwicklung des Parallelfaltenstils in Baden Württemberg und Bayern	26
6.1.1.1	Ottobeurer Meister	26
6.1.1.2	Meister H L (Hans Loy)	27
6.1.1.3	Hans Wydyz	38
6.1.2	Die Entwicklung des Parallelfaltenstils in Bayern	29
6.1.2.1	Hans Leinberger	29
6.1.2.2	Meister der AltOettinger Türen	30
6.1.3	Zusammenfassende Ergebnisse zur Skulptur	31
6.2	Malerei	32
6.2.1	Die vermutlich ersten Ausprägungen des Parallelfaltenstils im malerischen Umkreis Erhard Altdorfers	32
6.2.1.1	Lucas Cranach d. Ä.	32
6.2.1.2	Jörg Breu	33
6.2.1.3	Rueland Frueauf d. J.	33
6.3	Der Einfluss der italienischen Renaissance	34
6.3.1	Der Oberitaliener Gaudenzio Ferrari	34
6.3.2	Der Venezianer Jacopo de' Barbari	35
7.	Schlussbetrachtung	38
8.	Katalog der Zeichnungen	40
9.	Literaturverzeichnis	90
10.	Abbildungsnachweis	100
11.	Abbildungen	107
12.	Anhang	162
	Zusammenfassung/Abstract	
	Lebenslauf	

1. Einleitung

Erhard Altdorfer, in der Wissenschaft durchgehend als der jüngere Bruder Albrecht Altdorfers bezeichnet, steht bis heute im Schatten dieses Genies. Schon sehr früh interessierte sich die Forschung für Erhard. Dabei wurde er in unterschiedlichem Licht präsentiert. Einerseits blieb er der kleine phantasielose Bruder Albrechts, der nur nachahmen konnte, andererseits wurde er zum stilbildenden Vorläufer erhoben.

Das grundsätzliche Problem einer Zuschreibung an Erhard Altdorfer liegt an dem großen Mangel an signierten Werken. Bis heute haben sich nur vier erhalten: ein Kupferstich (Die Dame mit dem Pfauenwappen, 1506), eine Radierung (Gebirgslandschaft, 1515-1520), ein dreiteiliger Holzschnitt (Tunierholzschnitt, 1513) und eine mit Holzschnitten ausgestattete Bibelausgabe (Lübecker Bibel, 1533/34). Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass es für keines dieser Werke eine schriftliche oder urkundliche Zuweisung an Erhard Altdorfer gibt, sondern nur aufgrund des Monogramms (EA) und der unglaublich großen stilistischen Nähe zu Albrecht Altdorfer diese Blätter Erhard zugeschrieben worden sind. Auf diesen vier signierten Werken und den wenigen urkundlichen Daten basiert also das gesamte Oeuvre Erhard Altdorfers.

In dieser Arbeit versuche ich nun unter kritischen Gesichtspunkten sein zeichnerisches Oeuvre anhand der signierten Werke zu erfassen und zu erweitern. Es handelt sich hierbei um die Blätter, die Erhard Altdorfer mit der Feder auf weißem als auch farbig grundiertem Papier ausgeführt hat. Da der Schwerpunkt auf den Zeichnungen liegt, werden Radierungen, Kupferstiche, Holzschnitte und Gemälde, die Erhard zugeschrieben worden sind, an den jeweiligen Stellen erwähnt und in die Betrachtung mit einbezogen, aber ich werde auf sie nicht genauer eingehen.

Ich möchte in meiner Arbeit versuchen, den Antworten auf folgende Fragen näher zu kommen: Welche Zeichnungen zählen zum zeichnerischen Oeuvre Erhard Altdorfers? Und wie zeichnet sich sein Stil aus? Wirkte auch er auf seine künstlerische Umgebung, oder nur sein Bruder Albrecht?

Leider wurden dem Meister zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Unmenge an Zeichnungen zugeschrieben, die zu zahlreichen Verwirrungen und widersprüchlichen Ansichten führte. Auch der bisher letzte Versuch einer Monographie zu Erhard Altdorfer¹ ist gespickt mit unlogischen Aussagen und sinnwidrigen Abschreibungen.

1.1 Forschungsstand

Den ersten Anstoß für die Erforschung der frühen Zeichnungen und Graphiken des Meisters gab Wilhelm Schmidt² 1890, der den Kupferstich einer Dame mit Pfauenwappen von 1506 an Hand des Monogrammes E.A. als ein Werk Erhard Altdorfers identifizierte. Weitere frühe Graphiken und Zeichnungen, die in der älteren Forschung für Werke Albrecht Altdorfers gehalten wurden, haben später Campell Dogson³, Max Friedländer⁴ und Ernst Buchner⁵ diesem zugeschrieben und Erhard Altdorfer zugeteilt.⁶

Die Entdeckung einiger späterer Zeichnungen des Meisters ist Elfried Bock⁷ zu verdanken, der damit die Grundlage für eine ganze Reihe von Zu- und Abschreibungen an Erhard Altdorfer in den folgenden Jahrzehnten bot. Die angekündigte Arbeit über Erhard Altdorfer konnte er leider nicht mehr vollenden.⁸

¹ Packpfeifer 1978, S. 189.

² Schmidt 1890, S. 386.

³ Dodgson 1911, S. 21-26.

⁴ Friedländer 1926, S. 24.

⁵ Buchner 1923, S. 101.

⁶ Packpfeifer 1978, S. 4.

⁷ Bock 1929, S. 405.

⁸ Packpfeifer 1978, S. 4-5.

1931 veröffentlichte Walter Jürgens⁹ eine umfangreichere Arbeit über den Künstler, deren Schwerpunkt auf den Holzschnitten der Lübecker Bibel liegt und ferner einen kritischen Überblick über die bisher für Erhard Altdorfer in Anspruch genommenen Holzschnitte und Kupferstiche enthält.¹⁰

Die unglückliche Behandlung des Themas durch Otto Benesch¹¹, der, auf den Forschungsergebnissen Elfried Bocks aufbauend, unserem Meister eine Anzahl neuer Zeichnungen zuwies, die er später zum Teil wieder abschrieb, trug eher zur Verunklärung der künstlerischen Persönlichkeit Erhard Altdorfers, als zu ihrer weiteren Erkenntnis bei. Otto Benesch war auch der erste, der Erhard Altdorfer als Maler nachzuweisen versuchte.¹²

Die erste zusammenfassende Studie über Leben und Werk des Meisters erbrachte Ulla Stöver¹³ in ihrer Dissertation von 1945. Diese Arbeit, die das Thema in sehr unkritischer Weise behandelt, beschränkt sich auf eine Zusammenstellung der älteren Forschungsergebnisse und bringt keine wesentlichen neuen Erkenntnisse.¹⁴

1959 erschienen gleichzeitig von Karl Oettinger¹⁵ und Franz Winzinger¹⁶ zwei interessante Beiträge über Erhard Altdorfer. Karl Oettinger sieht in ihm nicht mehr den kleinmeisterlichen Nachfolger seines berühmten Bruders, sondern spricht ihm zumindest im Bereich des Kupferstiches eine einflussreiche Rolle zu. Franz Winzinger konnte einige bisher unbekannte Zeichnungen überzeugend Erhard Altdorfer zuweisen.¹⁷

Durch die Zuschreibung eines umfangreichen Flügelaltares in Gutenstetten (Kreis Neustadt a. d. Aisch) und die Abschreibung aller bisher für Erhard

⁹ Jürgens 1931, S. 87.

¹⁰ Packpfeifer 1978, S. 4.

¹¹ Benesch 1936, S. 157-168.

¹² Packpfeifer 1978, S. 5.

¹³ Stöver 1945, S. 200.

¹⁴ Packpfeifer 1978, S. 5.

¹⁵ Oettinger 1959, S. 82-107.

¹⁶ Winzinger 1959, S. 7-27.

¹⁷ Packpfeifer 1978, S. 5-6.

Altdorfer in Anspruch genommenen Gemälde versuchte Alfred Stange¹⁸ eine gänzlich neue Vorstellung von der malerischen Tätigkeit des Meisters zu geben.¹⁹

Katharina Packpfeifer schrieb wie bereits Anfangs erwähnt 1978 eine Dissertation über Erhard Altdorfer, die kurze Zeit später als Monographie erschienen ist. Es war der Versuch einer Zusammenstellung der Werke, die große Lücken aufweist und Widersprüche in sich birgt. Vor allem aber werden Werke ohne genaue Begründung abgeschrieben. Es ist der einzige und bis jetzt letzte Versuch, Erhard Altdorfers Oeuvre aufzuarbeiten.

Hans Mielke²⁰, der ein Buch zu Albrecht Altdorfer 1988 heraus brachte, versuchte als Erster und bis heute Einziger, Kritik an Packpfeifers Zu - und Abschreibungen zu üben. Daher sollen die gesicherten Daten und daraus resultierenden Lebensumstände des Meisters näher erläutert werden, um eine zusätzliche Stütze bei der Zuschreibung der unsignierten Werke zu bieten.

Bis heute gibt es keine Untersuchungen bezüglich des Einflusses Erhard Altdorfers auf seine künstlerische Umgebung. Weiters wurde noch kein Versuch unternommen, den bis dahin unauffälligen Meister Erhard mit seinem berühmten Bruder unvoreingenommen zu vergleichen. Auch eine gegenseitige Beeinflussung wurde nur zaghaft angedacht bis gänzlich ausgeschlossen.

Daher widmet sich der erste Teil der Arbeit den wenigen erhaltenen urkundlichen Erwähnungen Erhard Altdorfers und den daraus resultierenden Lebensumständen. Diese Daten dienen als wichtige Anhaltspunkte für die zeitliche Einordnung und Neudatierung der einzelnen Zeichnungen in Erhards Oeuvre.

¹⁸ Stange 1964, S. 300.

¹⁹ Packpfeifer 1978, S. 6.

²⁰ Kat. Ausst. Kupferstichkabinett Berlin 1988, S. 342.

Aufbauend darauf wird seine stilistische Stellung und Entwicklung präsentiert, die in drei Phasen, die zugleich auch seine unterschiedlichen Lebensabschnitte darstellen, eingeteilt werden. Dies soll vor allem als Hilfe für das darauf folgende Kapitel dienen, dem Umkreis Erhard Altdorfers, das genauer und unbefangener die wichtigsten stilistischen Beziehungen mit Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach und den Schweizer Zeitgenossen aufzeigt.

Ein weiterer wichtiger Abschnitt ist Erhards möglicher Einfluss auf die Entwicklung des Parallelfaltenstils in Deutschland um 1515, der hier erstmals untersucht werden soll. Vor allem die Skulptur wird als Vergleich herangezogen, da sich dort der Parallelfaltenstil am stärksten ausgeprägt hat.

In einem großen Katalog werden die Zeichnungen Erhard Altdorfers chronologisch präsentiert. In diesem Abschnitt gehe ich genauer auf jedes einzelne Werk ein und untersuche seine stilistische Eigenheit und zeitliche Zuordnung im Oeuvre.

Jedoch werde ich nur zwei der signierten Werke, den Kupferstich und die Radierung, näher betrachten, da es zu den signierten Holzschnitten eine eigene und ausführliche Publikation gibt, auf die ich mich an gegebener Stelle beziehen werde.²¹

Diese Arbeit will nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Ich möchte unter kritischer Beobachtung und Beurteilung versuchen, Erhards zeichnerisches Oeuvre neu zusammenzustellen, die bisherigen Irrtümer auszuklammern und so manche Widersprüche zu beseitigen, um dadurch eine bessere Vorstellung über das zeichnerische Gesamtwerk Erhard Altdorfers zu ermöglichen.

²¹ Es handelt sich um Walter Jürgens, Erhard Altdorfer. Seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16. Jahrhunderts, 1931.

2. Urkundlich gesicherte Daten und vermutete Lebensumstände Erhard Altdorfers

Erhard Altdorfer als Person ist nur schwer zu erfassen. Bis heute sind uns keine urkundlichen Einträge bekannt, die uns genauere Daten über seine Frühzeit liefern könnten. Die erste Erwähnung seines Namens findet sich erst 1512, als er bereits als Hofmaler in Diensten Herzog Heinrichs des Friedfertigen von Mecklenburg stand.²² Sein erster signierter Stich, „Die Dame mit dem Pfauenwappen“, 1506, sowie seine Erwähnung im Schweriner Rentereiregister bis 1561 lassen darauf schließen, dass er ein für die damalige Zeit enorm hohes Alter erreicht haben muss. Erhard Altdorfer wird etwa kurz vor 1490, jedenfalls im vorletzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, geboren worden sein, wahrscheinlich ebenso wie Albrecht, in Regensburg.²³ Da Erhards erstes signiertes Werk, der Wappenstich 1506, enge Anlehnungen an Albrechts Stiche zeigt, ist ein enges Nebeneinanderarbeiten sehr wahrscheinlich. Erhard Altdorfer wird nicht nur aufgrund seiner künstlerischen Abhängigkeit als der jüngere Bruder Albrecht Altdorfers bezeichnet, sondern auch, weil der berühmte Regensburger Maler Albrecht Altdorfer, der nach Friedländer bereits vor 1480 zur Welt gekommen sein muss, 1505 schon das Bürgerrecht von Regensburg erworben hatte und Erhard nicht.²⁴ Somit zieht Jürgens die Schlussfolgerung, dass Erhard noch nicht das mannbare Alter von 25 Jahren erreicht hatte, das vorgeschrieben war, um Bürger der Stadt zu werden.²⁵

2.1 Erhards Übersiedlung nach Norddeutschland um 1511

Es wird auch vermutet, dass Erhard bis ungefähr 1511 bei seinem Bruder blieb und dann eine Donaureise unternahm, wahrscheinlich um den schon zur damaligen Zeit berühmten Lucas Cranach aufzusuchen.²⁶ Wie ein signierter und mit 1513 datierter Holzschnitt Erhards, ein Turnier darstellend, stilistisch

²² Packpfeifer 1978, S. 7.

²³ Jürgens 1931, S. 11.

²⁴ Siehe Jürgens 1931, S. 11, Anmerkung 2.

²⁵ Jürgens 1931, S. 11.

²⁶ Jürgens 1931, S. 12.

verrät, muss er auch tatsächlich zumindest für eine kurze Zeit in der großen Cranachwerkstatt tätig gewesen sein und sich vieles von der Eigenart des berühmten Künstlers angeeignet haben. Jürgens vermutet auch, dass Cranach der Vermittler war zwischen Erhard und Herzog Heinrich dem Friedfertigen von Mecklenburg in Schwerin, da eine Reiserechnung des Herzogs Erhard um 1512 zum ersten Mal erwähnt.²⁷ Dieser nahm den Künstler zu dem vom 23. bis 25. Februar 1512 abgehaltenen Turnier nach Ruppin mit, wo er ihn höchstwahrscheinlich als Wappenmaler benötigte. Noch im selben Jahr unternahm der Herzog mit Erhard eine Reise nach Freiburg an der Nordelbe, wo am 5. Juli die Hochzeit seiner Schwester Katharina mit Herzog Heinrich von Sachsen gefeiert wurde.²⁸

Im Schweriner Archiv ist ein Kontrakt verwahrt, der zwischen Erhard und den Herzögen Heinrich und Albrecht von Mecklenburg geschlossen wurde. Aus diesem geht hervor, dass unser Maler den Auftrag erhalten hatte, um 1516 einen Altar in der Hl. Sakramentskapelle in Sternberg zu malen. Der Altar, der das einzige urkundlich belegte Zeugnis von Erhard Altdorfers malerischer Tätigkeit gewesen wäre, ist leider nicht mehr erhalten. Interessant ist aber festzustellen, dass schon nach vierjähriger Tätigkeit Erhards in Schwerin sein Ansehen derart gefestigt war, dass die Herzöge ihm einen so ehrenvollen und bedeutenden Auftrag zukommen ließen.²⁹

Aus einem eigenhändigen Brief Erhard Altdorfers aus demselben Jahr an den Herzog geht hervor, dass er im Schloss Stavenhagen arbeitete, wo er eine Stube in dessen Auftrag mit fürstlichen Wappen ausmalte.³⁰ Leider ist auch dieses Wappen nicht mehr erhalten, da das Schloss im dreißigjährigen Krieg verfiel.

Jürgens ist der Ansicht, dass Erhard um diese Zeit nicht nur für den Herzog tätig war, es stellten sich auch Aufträge von anderer Seite ein wie etwa vom Buchgewerbe. So gab es zum Beispiel 1515 von dem Rostocker Drucker

²⁷ Jürgens 1931, S. 12: „in der Reiserechnung heißt es: VII Pf. dem Moler Erhart“

²⁸ Packpfeifer 1987, S. 7.

²⁹ Jürgens 1931, S. 14.

³⁰ Original im Schweriner Archiv, abgedruckt bei Jürgens 1931, Abb. 4.

Nikolaus Marschalck einen Auftrag, die Titeleinfassung zu „Institutionum rei publice militaris ac civili libri novem“ zu zeichnen.³¹

Erhard Altdorfer muss beim Herzog Heinrich ein hohes Ansehen genossen haben, da dieser ihn als „Hofmaler, Diener und lieben getreuen Erhard Altdorfer“ bezeichnete und ihm, 1537, ein Haus in Schwerin schenkte.³² Anhand dieses Dokuments kann belegt werden, dass Erhard nicht nur Hofmaler war und den Meistertitel führte, sondern auch Hausbesitzer und Bürger von Schwerin war.

Im Testament Albrecht Altdorfers vom 12. Februar 1538 wird Erhard ausdrücklich als Bruder Albrechts erwähnt und zusammen mit seinen Schwestern Aurelia und Magdalena zum Erben eingesetzt.³³ Erhard verkaufte die Häuser in Regensburg die ihm sein Bruder hinterlassen hatte, was im Regensburger Siegelbuch bestätigt ist.³⁴

2.2 Erhards letzte 20 Jahre als Hofmaler und Baumeister

Aus den Rentereiregistern der Jahre 1546-51, die verschiedene Zahlungsvermerke beinhalten, geht hervor, dass Erhard nicht nur als Maler für Herzog Heinrich in Schwerin tätig war, sondern auch als Baumeister, um den Umbau der Burg Plau zu leiten.³⁵

In einem Brief vom Juli 1550 bittet der junge Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg seinen Oheim, Herzog Heinrich den Friedfertigen, ihm zur Errichtung des umfangreichen Umbaues am Fürstenhof zu Wismar seinen Baumeister „Erhard Maler“ zu schicken.³⁶

Herzog Heinrich lehnte dies ab, aber nach dessen Tod im Februar 1552 übernahm sein Neffe Johann Albrecht die Herrschaft über Mecklenburg und Erhard lieferte einen Entwurf oder ein Modell für den zu Lebzeiten Heinrichs des Friedfertigen nicht ausgeführten Bau dieses Fürstenhofes.³⁷

³¹ Jürgens 1931, S. 14.

³² Lisch, Mecklenburgisches Jahrbuch XXI, 1856, S. 298, Jürgens 1931, S. 15 und Packpfeifer 1978, S. 8.

³³ W. Boll, in Jahrbuch für Kunstgeschichte Band VIII, 1938, S. 96.

³⁴ Jürgens 1931, S. 15.

³⁵ Siehe Packpfeifer 1978, S. 10, Anmerkung 12.

³⁶ Jürgens 1931, S. 17.

³⁷ Jürgens 1931, S.19.

In seiner Dissertation aus dem Jahr 1890 konnte Friedrich Sarre³⁸ den Maler Erhard als Architekten für den Schlossneubau überzeugend nachweisen. Aus dem vom Kanzler Johann Plesse für Herzog Albrecht I. 1557/58 geführten Ausgaberegistern geht hervor, dass Erhard in fester Besoldung stand und in den Hofdienst Albrechts übernommen wurde.³⁹ Das Schweriner Rentereiregister des Jahres 1561 bietet eine Zusammenstellung aller Hofbeamten, die namentlich angeführt und nach einzelnen Gruppen geordnet sind. Meister Erhard Maler ist unter dem gemeinen Hof-Gesinde angeführt und zwar mit einer Einnahme von 15 Gulden, was im Vergleich mit anderen Gehältern zeigt, dass er einer der bestbezahlten Männer am Hofe des Herzogs war. Da der Name Erhard in den folgenden Registern nicht mehr zu finden ist, kann angenommen werden, dass Erhard Altdorfer 1562, in hohen Jahren, gestorben ist.⁴⁰

³⁸ Sarre 1890, S. 53.

³⁹ Jürgens 1931, S. 20.

⁴⁰ Ebenda.

3. Die stilistische Stellung und Entwicklung Erhard Altdorfers

3.1.1 Die süddeutschen Frühwerke

Erhard Altdorfer lebte und arbeitete anfangs in der väterlichen Werkstatt. Als Vater wird der Maler Ulrich Altdorfer vermutet, der Briefmaler in Regensburg war. Da die Tätigkeit der Briefmaler um die Jahrhundertwende im Aussterben begriffen war und man damit seine Familie nicht mehr ernähren konnte, mussten die Briefmaler sich nach neuem Erwerb umsehen, wobei sie sich besonders dem Holzschnitt und der Miniaturmalerei zuwandten. Der Einfluss der väterlichen Berufstätigkeit ist in den Jugendarbeiten beider Brüder leicht nachzuweisen.⁴¹ Sowohl bei Albrecht als auch bei Erhard findet sich anfangs die detailfreudige Wiedergabe, wie in Albrechts Heiliger Barbara (Abb. 119), wo das Format und die Feinheit für die Kenntnis der Miniaturmalerei sprechen. Im ältesten erhaltenen Kupferstich der „Dame mit dem Pfauenwappen“ (Abb. 1.1) von 1506 von Erhard Altdorfer wird die Unsicherheit in der Körper- und Bewegungsdarstellung sichtbar, da er diesen Mangel allerdings durch kleinmeisterliche Genauigkeit in der Wiedergabe (Wie ein Briefmaler) dekorativer Details wieder wett zu machen versucht, kann es sich um ein Frühwerk Erhards handeln.⁴² Schon dieser frühe Stich zeigt aber im Unterschied zu den gleichzeitig entstandenen Arbeiten seines Bruders einen ausgeprägten Sinn für das Modische.⁴³ Neben dem gesicherten Pfauenwappenstich (Abb. 1.1) schließen sich die Zeichnung der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) in Berlin und der „Fähnrich mit zwei Hellebardieren“ (Abb. 1.4) in Frankfurt zu einer stilistisch einheitlichen Gruppe zusammen. Diese frühe Gruppe von Zeichnungen zeigt im Unterschied zu den Frühwerken seines Bruders Albrecht zusätzlich eine direkte Beeinflussung durch die Stiche Jacopo de Barbaris.⁴⁴ Erhard übernimmt Barbaris Parallelfaltenstil und überträgt ihn auf seine frühen Arbeiten. In

⁴¹ Jürgens 1931, S. 11-12.

⁴² Für den genaueren Vergleich mit seinem Bruder Albrecht und weiteren Details siehe Katalog Abb.1.1

⁴³ Packpfeifer 1978, S. 60-61.

⁴⁴ Eine genauere Untersuchung der Beeinflussung der Brüder Altdorfer durch Barbari siehe Kapitel 5.1

weiteren Darstellungen der „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) oder der farbigen Zeichnung des „Hl. Georg mit dem Drachen“ (Abb. 1.6) ist immer noch das starke Interesse für die Darstellung des Menschen gegenüber der Landschaft spürbar. Auch in der Tafel der „Schleierauffindung“ (Abb. 1), datiert um 1509/10, in Stift Klosterneuburg, zeigt sich die bereits erwähnte unsichere Pinselführung, die sich in den zum Teil stark sichtbaren Konturen ebenso manifestiert, wie in dem groben Farbauftrag.⁴⁵ Bestimmte Anregungen übernimmt Erhard Altdorfer zwar von seinem Bruder, dennoch wird er nie zu einem simplen Kopisten.

3.1.2 Die norddeutsche Weiterentwicklung

Etwa sieben Jahre nach dem Pfauenwappenstich beginnt sich Erhards Stil zu verändern.

Bei seiner „stehenden weiblichen Gestalt“ (Abb. 1.7), 1509/10, zeigt sich zwar bereits eine räumliche Entwicklung, doch sind erst um 1512, als Erhard seine Reise nach Norddeutschland antritt, um in der Werkstatt Lukas Cranachs d. Ä. zu arbeiten, neue Impulse in seinen Werken zu erkennen.⁴⁶ Erhard Altdorfers dreiteiliger Turnierholzschnitt von 1513 ist stark von Cranach beeinflusst. Trotz der unterschiedlichen Technik zwischen seinen frühen Werken und dem Holzschnitt lässt sich ersehen, dass seine Strichführung sicherer und bewegter geworden ist. Figuren und Gewand sind plastischer dargestellt und der feine Parallelfaltenstil der Pfauenwappendame verwandelt sich hier in eine hell – dunkel differenzierte Gewandgestaltung, die von geradlinigen Röhrenfalten bestimmt wird. Ebenso wie in dem Holzschnitt von 1506 gibt es aber auch in diesen drei vielfigurigen Kampfszenen noch keine Tiefenraumillusion.⁴⁷

Mit der „Heiligen Anna Selbdritt“ (Abb. 1.8) die um 1512/13 datiert wird, beginnt der Abschnitt in Erhards Oeuvre, wo er nicht mehr so sehr mit seinem Bruder verbunden ist, sondern seinen eigenen Stil entwickelt, in dem er hauptsächlich Anregungen aus den Werken Lukas Cranach d. Ä. übernimmt

⁴⁵ Packpfeifer 1978, S. 121.

⁴⁶ Eine genauere Untersuchung der Beeinflussung durch Cranach siehe Kapitel 5.2

⁴⁷ Packpfeifer 1978, S. 61.

und mit seinen eigenen Vorstellungen verbindet. Zu dieser Gruppe zählen die Zeichnungen des „Heiligen Sebastian“ 1510/15, des „Heiligen Johannes“ 1510/15, des „Zweikampfs“ 1510/15 zu datieren, des „Architekturdetails“ 1510/15, der „Zwei Landsknechte“ von 1513 und des „Ritters und Dame zu Pferd“ datiert 1513.⁴⁸ Eine Tafel die Erhard Altdorfer erstmals von Packpfeifer zugeschrieben worden ist, die „Bekehrung des Heiligen Hubertus“ (Abb. 2) um 1516/18 datiert, dient als zusätzlicher Anhaltspunkt der stilistischen Nähe zu den Cranach'schen Werken um 1512 bis 1515/20.⁴⁹ Für die Tracht des Hl. Hubertus, ein leuchtend rotes Gewand mit schwarzen Streifen an Rücken und Saum, war Cranachs Hubertustafel (Abb. 3) der Sammlung Liechtenstein (Vaduz) vorbildhaft. Auch für die Landschaftsdarstellungen waren Cranach'sche Vorbilder maßgebend, wie das Motiv der großen Fichte, die unter anderem in der „Quellennymphe“ (Abb. 4), datiert 1518, vorkommt.⁵⁰ In der Zeit als Erhard Altdorfer in Norddeutschland zu arbeiten beginnt wendet er sich deutlich den Werken Lucas Cranachs zu. Seine Striche werden sicherer, seine Werke zeigen erste Versuche einer Tiefenraumwirkung, doch sind die unsicheren Bewegungen der Figuren in seinen Arbeiten immer noch vorhanden.

3.1.3 Die späten Werke und die Liebe zur Landschaft

Trotz des langen Aufenthalts im Norden scheint Erhard in seinen späten Landschaftsdarstellungen die Verbundenheit zum Donaustil nicht verloren zu haben. Er findet mit dem ältesten Werk seiner Landschaftszeichnungen, der „Gebirgslandschaft“ (Abb. 1.15), datierbar zwischen 1515-1520 wieder mehr zu den Arbeiten seines Bruders Albrecht zurück. Dieses Blatt zeigt im Vergleich zu den Blättern Albrechts die weit weniger großzügige Landschaftsauffassung, die in den kulissenhaft vorgeschobenen Felswänden ebenso deutlich wird wie in der Behandlung der Details. In seinen Landschaftsdarstellungen zeigt sich nun im Gegensatz zu seinen früheren

⁴⁸ Siehe genaueres dazu den Katalog.

⁴⁹ Laut Packpfeifer, S. 117 schrieb Bernhard Röttger diese Tafel 1925 noch Hans Mielich zu.

⁵⁰ Packpfeifer 1978, S. 117-119.

Werken ein plötzliches Interesse an Tiefenraum und Vegetation, wie es auch für seine Holzschnitte der Lübecker Bibel gilt.⁵¹ Ein für den Donaustil und besonders für Altdorfer charakteristisches Merkmal in der Zeichnung von Laub und Gräsern ist das oft tropfenförmige Herabhängen derselben, was den Eindruck einer urwaldartig verwilderten Vegetation vermittelt, die sich in ihrer Schwere und Fülle zu Boden neigt. Diese Stimmung beherrscht auch Erhard Altdorfers Holzschnitt des „Johannes auf Pathmos“ in der Lübecker Bibel. Zusätzlich bemüht sich Erhard um eine präzise Klarheit seiner Illustrationen mit Hilfe einer scharfen hell – dunkel Differenzierung, die dazu beitragen soll, das biblische Geschehen für den Betrachter als realistisches Ereignis zu interpretieren.⁵²

Auch vier Aussenflügel des Magdalenenaltars (Abb. 5-8), die vormalig in der Burgkirche in Lübeck aufgestellt waren und sich heute im Sankt Annen-Museum in Lübeck befinden und Erhard Altdorfer zugeschrieben werden, gehören in die spätere Phase des Meisters, die wieder mehr unter Albrechts Einfluss steht.⁵³

3.1.4 Zusammenfassende Beschreibung der stilistischen Entwicklung

Erhard Altdorfers süddeutsche Frühwerke neigen zu einer minutiösen Zeichenweise mit feinem Strich, wie er es bei seinem Vater, dem Briefmaler, vermutlich gesehen hatte. Die Darstellung einzelner wie auch mehrerer Personen bilden zu dieser Zeit den Schwerpunkt seiner Zeichnungen. Für ihn ist die detaillierte Darstellung, die technische Genauigkeit wichtiger als für seinen Bruder Albrecht, auch wenn starke Unsicherheiten im Umgang mit dem menschlichen Körper spürbar sind. Durch die Begegnung mit Lucas Cranach d. Ä. und seiner Übersiedlung nach Norddeutschland fand Erhard zu einer sicheren Strichführung und neuen Impulsen für seine Werke. Vor allem aber wird in den Arbeiten, die zwischen 1513 und 1518/20 entstanden sind, klar, dass er die räumliche Trennung zu seinem Bruder auch in seinen Werken zu vollziehen versuchte. Erst gegen 1520 ist in seinen Landschaftszeichnungen ist

⁵¹ Packpfeifer 1978, S. 62 - 63.

⁵² Packpfeifer 1978, S. 64 - 65.

⁵³ Genaueres siehe Kapitel 5.1.3.

eine wieder gefunden Nähe zu Albrecht zu erkennen, auch tritt ein plötzliches Interesse für Tiefenraum und Architekturgestaltung zu Tage. Die Figuren wirken im Vergleich zu den älteren Darstellungen voller und bewegter, die Linie ist schwungvoller geworden. Die Parallelfalten löste Erhard auf und ließ sie zu großen Faltenbahnen wachsen, die sich am Boden knittrig stauen. Erhards später Stil ist eine Verbindung zwischen Lucas Cranach d. Ä. und Albrecht Altdorfer. Die norddeutsche Klarheit Cranachs verschmilzt mit der süddeutschen Ausdruckskraft und Phantasie Albrechts in Erhard Altdorfers Werken und bildet somit die stilistische Verbindung zwischen Nord und Süd.

4. Erhard Altdorfer und sein Umkreis

Die einflussreichsten Künstler, Vorbilder Albrecht Altdorfer und Lucas Cranach

4.1. Albrecht Altdorfer

4.1.1 Die gemeinsame Werkstatt der Brüder Altdorfer

Die stilistische Beziehung Erhards zu seinem Bruder Albrecht ist aufgrund der geringen Anzahl der Werke Erhards nur schwer darzustellen. Wer auf wen anregend gewirkt hat, ist nicht eindeutig feststellbar. Die wissenschaftliche Meinung teilt sich in dieser Frage. Während Becker noch Albrecht als maßgebende Anregung für das erste künstlerische Wirken Erhards sah, sieht bereits Oettinger eine gegenseitige Beeinflussung. Seiner Ansicht nach muss das Verhältnis Albrechts zu seinem Bruder Erhard neu gesehen werden. Die bisherige Annahme, dass dieser weit jünger und ein Schüler Albrechts in Regensburg war, ist aufzugeben.⁵⁴

Es ist nicht ausgemacht, dass um 1505/06, zu dem Zeitpunkt, da sich die Brüder am stärksten einander näherten, Albrecht einseitig der Gebende war. Vieles spricht für die Möglichkeit, dass zuerst auch Erhard für Albrecht anregend wirkte (sich hinwendend zur Strichtechnik, zu höfischem Ton, zum Parallelfaltenstil). Erst nach 1507 wird der geniale Bruder mehr und mehr für Erhard bestimmend.⁵⁵ Vor allem der Vergleich zwischen zwei frühen Werken der Brüder zeigt dies besonders schön. Hierbei handelt es sich um den „Hexensabbat“ (Abb. 9) 1506 von Albrecht Altdorfer und der „Allegorie der

⁵⁴ Oettinger 1959, S. 137. Die Beziehung der Brüder Altdorfer zueinander konnte bis heute nicht geklärt werden. Karl Oettinger versucht auf die mögliche Situation einer gegenseitigen Beeinflussung hinzuweisen. Ein Umstand der in der Literatur kaum bis nie behandelt wurde und wird. Albrecht Altdorfer wird in der Wissenschaft bis heute als „Genie“ bezeichnet, dadurch geht man automatisch, voreingenommen davon aus, dass er der alleinige Einflussgebende der Brüder war.

⁵⁵ Oettinger 1959, S. 138.

Eitelkeit“ (Abb.10) von Erhard, wahrscheinlich um dieselbe Zeit entstanden. Erhards „Eitelkeit“ erscheint fülliger, organischer als die Akte Albrechts. Überdies lässt der schwere Körper sofort erkennen, dass eine Aktstudie nach der Natur zugrunde liegt. So manche Einzelheiten sind sehr ähnlich, wie die hellen Randreflexe, die den Körper vor dem dunklen Hintergrund säumen, oder das strähnige, gefaltete Tuch.⁵⁶ Auch der Vergleich zwischen der „Dame mit dem Pfauenwappen“ (Abb. 1.1), von Erhard, und der sitzenden Heiligen „Barbara und Katharina“ (Abb.11/12) zeugen von einem technisch reiferen Erhard und einer feineren Sticharbeit.⁵⁷ In Albrechts frühen Werken scheint es noch an den konventionellen Mustergestalten der Italiener zu fehlen, an denen deutsche Künstler sich um 1500 ein Bild über den nackten Körper machten.⁵⁸ Nicht so Erhard, dieser greift früher als sein Bruder auf Stiche des Venezianers Jacopo de' Barbari zurück um dessen Gestalten zu studieren und in seine Werke zu übertragen. Kurze Zeit später nimmt auch Albrecht die italienischen Impulse in seinen Werken auf, wie es bei „Venus und Amor“ (Abb.13), 1508, zu erkennen ist.

4.1.2 Erhard Altdorfer und Norddeutschland

Dennoch trennen sich die Brüder nicht nur räumlich sondern auch stilistisch von einander. Erhards Vorliebe bleibt die kleinteilige und feinlinige Zeichenweise, in vielen aneinander gereihten feinen Parallelstrichen. Hingegen zeigen sich die Arbeiten Albrechts rassiger und schwungvoller, von kurzen schnellen Strichen ausgeführt, sie scheinen im Gegensatz zu Erhards Werken immer deutlicher aus einer inneren Vorstellung heraus erschaffen worden zu sein.

Durch die Übersiedlung nach Norddeutschland oder vielleicht auch schon kurz davor kam Erhard Altdorfer mit den Werken Lucas Cranach d. Ä. in Berührung, dessen Einfluss zu dieser Zeit die Kunst des norddeutschen Raumes entscheidend mitbestimmte. Durch den Einfluss Cranachs zeigt sich

⁵⁶ Winzinger 1963, S. 34 - 35.

⁵⁷ Eine detaillierte Auseinandersetzung der Blätter, siehe Kapitel Katalog der Zeichnungen, Abb.1.1

⁵⁸ Winzinger 1963, S. 35.

Erhard Altdorfers künstlerische Persönlichkeit in dem sechs Jahre später entstandenen Turnierholzschnitt (Abb. 14) von einer anderen Seite.⁵⁹ Erhard lehnte sich bei seiner Turnierdarstellung ganz eng an die Turnierholzschnitte Cranachs aus den Jahren 1506 und 1509 an. Ein ganz ähnlicher Hintergrund wie auf Erhards Mittelbild findet sich schon auf Cranachs Lanzenturnier (Abb. 15) von 1509. Das verwirrende Gewühl und das Drängen der Ritter ist auf den Holzschnitten beider Künstler das gleiche. Auch im Zeichenstil dieser frühen Holzschnitte erkennt man, dass der junge Erhard inzwischen bei dem berühmten Wittenberger Meister gelernt hat.⁶⁰ Die schnörkelfreie und holzschnittmäßige Linienführung, den gefügigen und schwunglosen Strich, die mehr grafische und weniger malerische Einzelbehandlung kann Erhard nur in der Werkstatt Cranachs gelernt haben. In Albrecht Altdorfers Holzschnitten zeigt sich eine viel temperamentvollere und zügellosere Strichführung wie es am Beispiel von „Pyramus und Thisbe“ (Abb. 16) von 1513 zu sehen ist. Der Einfluss Albrechts und somit seine bayrische Herkunft tritt deutlich in dem Holzschnitt von 1513 unter der Wirkung der sächsischen Schule zurück. Er wird sich bemüht haben, nachdem er vor kurzem noch in der Cranach'schen Werkstatt tätig gewesen war, deren Kunstmanier, die damals modern und berühmt war, nachzuahmen. Erst später in seinen Landschaftsdarstellungen und Bibelbildern tritt das, was ihn stilistisch mit der Donauschule verbindet, wieder deutlich hervor.⁶¹

Das Blatt der „Heiligen Anna Selbdritt“ um 1512/13 (Abb. 1.8) bildet den Anfang der erhaltenen und Erhard zugeschriebenen Werke, die sich zunehmend von Albrechts Einfluss lösen und immer mehr den Cranach'schen Einfluss widerspiegeln. Dies ist besonders schön an Erhards Umgang mit den Falten zu sehen, die weicher sind als auf den Blättern seines Bruders Albrecht, die zur selben Zeit entstanden sind.⁶²

⁵⁹ Packpfeifer 1978, S. 61.

⁶⁰ Jürgens 1931, S. 61.

⁶¹ Jürgens 1931, S. 61.

⁶² Siehe dazu genaueres den Katalog Abb. 1.8.

4.1.3 Zurück zum Ursprung

Erst mit den Landschaftsdarstellungen in den 20er Jahren und den späteren Bibelbildern tritt Albrechts Einfluss in Erhards Werken wieder stark in Erscheinung. Alle Mittel, die von Erhard angewandt werden, um Raum, Körperlichkeit und Bildtiefe in seinen Landschaftsbildern zu erzeugen, kannte er von seinem Bruder und benutzte sie.⁶³ Auch in den Gemälden, die Erhard zugeschrieben worden sind ist die stilistische Beziehung zu seinem Bruder spürbar. Im Magdalenenaltar (Abb. 5-8), gestiftet 1519, treten die Mittel Albrechts deutlich zu Tage. Die Vielfalt farblicher Ausdruckskraft, die von raffiniert aufeinander abgestimmten Tönung des Himmels bis zu den changierenden Lichtfarben der Gewänder reicht, dürfte wohl mit Sicherheit von Albrecht Altdorfers Malerei angeregt worden sein.⁶⁴ Erhard Altdorfer scheint in seinem Oeuvre von der gesamten Bandbreite der Möglichkeiten, die die deutsche Kunst um 1500 zu bieten hatte, hin und her gerissen gewesen zu sein. Er konnte sich im Gegensatz zu seinem Bruder nie vollkommen von der eindringlichen Formensprache lösen, der sich kaum ein Künstler seiner Zeit entziehen konnte, der künstlerischen Formulierung Albrecht Dürers.

Zwar war für ihn anfangs Albrecht Dürer noch wichtig, um sich Impulse für seine Werke zu holen, doch trennt er sich vom wichtigsten Merkmal Dürers: der realistischen Darstellung des Menschen. Albrechts Arbeiten mangelt in den Einzelheiten oft die knappe Bestimmtheit der Form, und die eigentümliche strichelnde Modellierung, mit der Dürer seinen Akten plastische Wirklichkeit verleiht, ist Altdorfer fremd; ihm fehlt weitgehend der Sinn für Maß und Proportionen, für Gelenk und Gliederung. Dürers künstlerisches Streben richtet sich gezielt auf ein objektives Erfassen der Dinge und das wichtigste Kennzeichen für ein Kunstwerk ist für ihn das „richtige Maß“.⁶⁵

Albrecht hat nie nach dem vollkommen Bild des Menschen gesucht und löst sich daher in der Kunst um 1500 von der Art Dürers. Für ihn geht es nicht mehr um die kleinen Details, die möglichst realistisch wiedergegeben werden müssen, so wie es Dürer in seinem „Rasenstück“ (Abb. 17) zeigt, sondern um

⁶³ Siehe dazu als ein Beispiel von mehreren, Katalog Abb.1.15.

⁶⁴ Packpfeifer 1978, S. 113.

⁶⁵ Winzinger 1952, S. 26 - 27.

einen eigenen Gestaltungswillen, der seine Persönlichkeit und Leidenschaft widerspiegelt. In seinen Darstellungen auf farbig grundiertem Papier mit Weißhöhung ist seine Linie viel weniger an die Form gebunden, sie ist viel freier und beweglicher und auch die belichteten Teile der Körper werden nun von einem Gespinst bewegter und leuchtender Linien gebildet. Der Umriss der Gestalten verliert dadurch an Wert; der gleichmäßige Fluss der Linie stockt und es wird mühsam ihr zu folgen, da sie nun vielfach im Gesamten der Zeichnung aufgeht.⁶⁶ Auch wenn Albrecht sich allmählich, im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts, nicht zuletzt unter dem Einfluss der Stiche Mantegnas, der Statik des menschlichen Körpers zuwendet, so geht es ihm immer um eine geschlossene Gesamtwirkung und nie um eine einzelne detaillierte Wiedergabe.⁶⁷ Erhard Altdorfer hingegen suchte nach einem Vorbild, dessen Werke klarer gestaltet sind als Albrechts und fand diese in den Bildern Cranachs.

4.2 Lucas Cranach d. Ä.

Die menschliche Gestalt hat in den Werken Erhards, von 1506 – bis ca. 1518/20, gegenüber der Landschaft größeres Gewicht. Die zentrale Richtung der jungen Donauschul-Generation, vertreten durch Cranach und Breu in Niederösterreich nach 1500, wird von Erhards ersten Arbeiten ignoriert. Von Cranachs Art findet sich vorerst keine Spur. Das unterscheidet ihn anfangs grundlegend von seinem Bruder Albrecht, bis Erhard um 1512 seinen Bruder verlässt, um bei Cranach zu arbeiten.⁶⁹ Cranach unterhielt in Wittenberg die wohl größte Werkstatt des Landes.⁷⁰ Zu diesem Betrieb gehörten jeweils bis zu sieben Gesellen, in Zeiten starker Anspannung auch mehr. Dies ist bezeugt noch für das Jahr 1558, als die Führung der Geschäfte bereits Jahrzehntlang in den Händen des Sohnes lag. Die ersten Lehrjungen werden 1507 erwähnt.

⁶⁶ Ebenda S. 34 - 35.

⁶⁷ Ebenda S. 32.

⁶⁹ Oettinger 1959, S. 86.

⁷⁰ Stamm 2009, S. 17.

Insgesamt müssen Scharen von jungen Malern ihre Ausbildung in Wittenberg bekommen haben. Sie sind jedoch in der Mehrzahl namenlos geblieben.⁷¹

4.2.1 Der große Meister Lucas Cranach d. Ä.

Cranach, der zweifellos aus demselben Kunstkreis hervorgegangen ist wie Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, hat von dorthier, ohne mit den Meistern der Donauschule in Beziehung gestanden zu sein, ein ähnliches Gefühl wie diese für das Landschaftliche mitgebracht, das sich allerdings nur in seinen Frühwerken äußert und später in den allegorischen Bildern zurücktritt. In seiner Zeichenweise aber ist er klarer und nicht so wild- bewegt und temperamentvoll in der Linienführung wie Georg Lemberger, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber.⁷²

Das spezielle Interesse Cranachs galt weniger dem Studium der menschlichen Figur und der Durchdringung ihres anatomischen Aufbaus denn der organischen Einfügung des Menschen in das pflanzliche Umfeld. Zumindest als Avantgardisten dieses Stils der Donauschule *avant la lettre* muss man Lucas Cranach wohl anerkennen, wenngleich Dieter Koepplin in seiner Dissertation darauf hinwies, dass als gemeinsame Wurzel für Cranach und Altdorfer die Kunst Dürers nicht übersehen werden dürfe.⁷³

Eine große Nähe Erhard Altdorfers zu seinem Meister Lucas Cranach d. Ä. ist beim näheren Vergleich der Werke „Liebespaar und Tod“ (Abb. 18), datiert 1503, von Lucas Cranach d. Ä. mit Erhard Altdorfers „Berglandschaft hinter Wasser, am vorderen Ufer Baum und Steinbruch“ (Abb. 1.18), 1525/30, deutlich zu erkennen. Die auffällig flüchtig nach unten weisenden „Lockenwirbel“ in der Baumkrone lassen sich in beiden Zeichnungen wieder finden, sowie die in verschiedene Richtungen zeigende Schraffuren mit demselben Duktus. Trotz des großen Zeitabstandes zwischen den Entstehungsdaten beider Zeichnungen kann daraus der voreilige Schluss gezogen werden, dass es sich um ein und dieselbe Hand handeln müsse. Dies

⁷¹ Bühler - Oppenheim 1974, S. 34. Dort steht eine Liste mit den namentlich erwähnten Künstlern die in der Werkstatt Cranachs gearbeitet haben.

⁷² Jürgens 1931, S. 53.

⁷³ Heiser 2002, S. 39 - 40.

ist meiner Meinung nach hier nicht der Fall, da eine große Nähe der Zeichnungen Erhard Altdorfers zu Cranach auch bei anderen früheren Zeichnungen deutlich spürbar ist, wie dem „Heiligen Sebastian“ (Abb. 1.11) in Braunschweig.⁷⁴ Diese ungeheure Ähnlichkeit der Blätter unterstreicht nur die Tatsache, dass Erhard sich inzwischen viel von Cranachs Art zu zeichnen angeeignet hat.

4.2.2 Erhard und die Cranachsche Werkstatt

Die ersten Arbeiten Erhard Altdorfers mit Weisshöhung, wodurch die Papierfarbe als Mittelton in die Gestaltung mit einbezogen wird, dürften unter dem Einfluss der Cranachwerkstatt entstanden sein. Stellt man den „Heiligen Sebastian“ (Abb. 1.11) mit den drei Blättern Cranachs den „Drei spielenden Knaben“ (Abb. 19), dem „Heiligen Martin und Bettler“ (Abb.20) und der „Törichten Jungfrau“ (Abb. 21) in eine Reihe, so wird sowohl die technische als auch stilkritische Ähnlichkeit deutlich.⁷⁵ Von den Gewändern auf der Zeichnung des heiligen Martin übernimmt Erhard die dramatische Faltengebung im Lententuch und überträgt diese später unter anderem in der Lübecker Bibel (1533/34) für seine Darstellung des „Apostels Petrus“ (Abb. 22). Der Körper des Sebastian ist wie bei den „Drei spielenden Knaben“ (Abb. 19) mithilfe betont fleischiger Muskelstränge gegliedert. Der Kopf und die weiß aufgetragenen welligen Haarsträhnen deuten auf die um 1504 entstandene Darstellung bei der „Törichten Jungfrau“ (Abb. 21), bei der die flächige Weißhöhung zugunsten einer linearen Zeichnung zurückgenommen wurde.⁷⁶ Cranachs motivische Übernahmen, die er zum Teil von Albrecht Dürer übernahm, die jedoch zum größeren Teil aus älteren Kunstwerken (Bamberger Meister, Meister ES usw.) stammten, neigten zur Vereinfachung und Reduzierung (niederer Stil, *genus humile*, *gracile*). Zudem lassen sie eine retrospektive Tendenz und damit ein erwachendes Bewusstsein für Geschichte erkennen,

⁷⁴ Hofbauer 2010, S. 520.

⁷⁵ Hofbauer 2010, S. 70.

⁷⁶ Ebenda, S. 70.

Umstände, die auch in späteren Werken Erhards sichtbar sind.⁷⁷

4.2.3 Die zunehmende „Bildungsbewegung“, oder der deutsche Humanismus in den Werken Erhard Altdorfers

Der deutsche Humanismus war prägend für Cranachs Stil und er machte auch aus seiner Sympathie für Luther und die Reformation kein Geheimnis. Umstände und Tatsachen, die auch Werke Erhard Altdorfers prägten, wie es in den Holzschnitten der Lübecker Bibel zu sehen ist. Erhard Altdorfer versuchte in seinen protestantischen Bibelbildern die zeichnerische Sprache genauso klar dazustellen wie Luther in seiner neuen deutschen Schriftsprache. Bei der Erfüllung dieses Ehrgeizes ist ihm sein sauberer, klarer Zeichenstil und seine Fähigkeit, klar komponieren zu können, behilflich gewesen.⁷⁸ Im Unterschied zu Cranachs Holzschnitten hat Erhard sich in seinen Bibelillustrationen architektonischen Fragen gestellt und mit auffallendem Interesse und Verständnis gelöst. Es ist der Baumeister, der sich hier bemerkbar macht. Er stellt die Tempelgeräte in Innenräume, die bis ins Einzelne so durchgeführt sind, dass eine bauliche Ausführung nach den Zeichnungen möglich wäre. Auch dort, wo er den Tod Simsons unter dem zusammenbrechenden Tempel darstellt (Abb. 23), hat er anders, als er es auf Cranachs Holzschnitten (ganz schlichte Innenräume) gesehen hat, körperliche Architektur wiedergegeben. Erhard hat im Gegensatz zu seinem Vorbild Cranach die Möglichkeit gesehen, bauliche Konstruktionen zu zeichnen und in seine Holzschnitte einzubauen.⁷⁹ Allerdings war es die Reduktion in seinen Werken, die den Illustrationen eine Klarheit und Eindeutigkeit geben sollte und diese eignete er sich wiederum von Lucas Cranach d. Ä. an. Vor allem aber übernahm er den bestimmteren und festeren Zeichenstrich, ebenso die mehr graphische und weniger malerische Einzelbehandlung im Holzschnitt, und das ist es, was Meister Erhards Stil, so

⁷⁷ Bierende 2002, S. 262.

⁷⁸ Jürgens 1931, S. 38 - 39.

⁷⁹ Ebenda, S. 50.

wie wir ihn unter anderem in den Bibelbildern finden, von dem seines Bruders unterscheidet und mehr dem Cranachs ähnlich erscheinen lässt.⁸⁰

Die Arbeit in der Werkstatt bei Lucas Cranach dürfte Erhard das nötige Selbstbewusstsein gegeben haben, um mehr und mehr von seinem dominanten Bruder Albrecht los zu kommen, um dem eigenen Stil und Schaffenswillen mehr Raum geben zu können. Die Arbeiten Lucas Cranach d. Ä. blieben immer vorbildhaft für Erhard und beeinflussten ihn in seinem gesamten Oeuvre.

⁸⁰ Jürgens 1931, S. 53.

5. Erhards künstlerischer Einfluss auf den Schweizer Künstler Hans Leu d. J.

Der Donaustil drang vor allem um 1520 in die oberrheinischen Städten und die habsburgischen Vorlande (Breisgau und Sundgau) vor, wo Künstler wie Matthias Grünewald (um 1470-1528), Hans Baldung Grien (1484-1545), Urs Graf (um 1485-1527), Hans Leu d. J. (um 1490-1531) und Niklaus Manuel Deutsch (um 1484- 1530) wirkten, die sich einem ähnlich gearteten Stil wie in den südöstlich liegenden Reichsgebieten der Habsburger zuwandten.⁸¹ Es wird angenommen, dass Hans Leu d. J. eine mehrjährige Wanderreise unternahm, wenn auch rein hypothetisch, die aber unter Berücksichtigung der stilistischen Eigenart seiner Formsprache wohl begründet scheint. Die Wanderzeit wird um 1509 angesetzt, 1510 soll Leu bei Dürer in Nürnberg gewesen sein und dann um 1513 als Geselle Baldungs begonnen haben.⁸² Die Bekanntschaft Hans Leus mit Dürer ist durch einen Brief belegt.⁸³

Es besteht nun die merkwürdige Situation, dass Leu, der sich allgemein in Abhängigkeit von seinem Lehrer Baldung zeigt, 1512/13 und noch später Werke geschaffen hat, die der Altdorferischen Zeichenweise näher stehen als die - immerhin zum Teil früheren - betreffenden Werke Baldungs. Manche Blätter sind bald Leu, bald Erhard zugeschrieben worden.⁸⁴ Wie zum Beispiel das Blatt des „Bewachsenen Felshangs mit Einsiedler“ (Abb. 24), entstanden um 1515, wurde von Benesch⁸⁵ noch Erhard zugeschrieben und Winzinger⁸⁶ ordnete es überzeugend Hans Leu zu. Nach näherem Vergleich kommt man aber tatsächlich zum Schluss, dass Leu bestimmte Motive von Erhard - nicht Albrecht! - Altdorfer übernommen haben muss. In der 1512 datierten und mit dem Monogramm bezeichneten Berliner Zeichnung des „Einzugs Christi in Jerusalem“ (Abb. 25), die in der figuralen Disposition einen 1507 publizierten

⁸¹ Bierende 2002, S. 35.

⁸² Hugelshofer 1928, S. 46.

⁸³ Ebenda. S. 263, In einem Brief an den Probst Felix Frey am Großmünster in Zürich von 152, lässt Dürer ihn grüßen.

⁸⁴ Koeplin 1966, S. 7.

⁸⁵ Benesch 1936, S. 164.

⁸⁶ Winzinger 1960, S. 22.

Buchholzschnitt vom Dürer - Schüler Hans Schäufelein frei variiert, und in einer ebenfalls monogrammierten „Landschaftszeichnung“ (Abb. 26) mit dem Datum 1513, die in Stift St. Florian ausgestellt war, fallen zottige Birken auf, die in ihrer kugeligen Modellierung und im säuberlichen, gruppierten Niederfallen der fein belaubten Zweige wie Haarschöpfe aussehen. Abgesehen von Vorformen bei Cranach findet man diese „Haarschöpfe“ in luftiger Höhe auf stangenartigen Baumstämmen ausgeprägt nur bei Erhard Altdorfer, nicht beim Bruder Albrecht.⁸⁷

Wahrscheinlich kehrte Hans Leu d. J. Ende 1514 nach Zürich zurück und heiratete dort Verena Ott, die Tochter des angesehenen Ratsherren Hermann Ott. Ab 1515 führte er die alteingesessene Werkstatt seines Vaters als selbstständiger Meister.⁸⁸ Der Stil seiner kurzen, reifen Periode, etwa von 1515, ist die freie und offene Aussage eines naturbegeisterten Menschen, auf den seine Umgebung, die Landschaft des schweizerischen Voralpengebietes, starken Eindruck gemacht hat. Dieses Empfinden der Landschaft war neu und der vorangegangenen Generation noch nicht zugänglich.⁸⁹

Die Hauptmeister der damaligen Schweizer Kunst, Urs Graf und Niklaus Manuel, griffen nicht nur auf Dürers Graphik zurück, sondern vor allem auf die überragende Kunst Baldungs, die maßgeblich gewesen ist.⁹⁰ Die Einwirkung Leus blieb anscheinend nur sekundär. Immerhin können die „Haarschopfbirken“, die Niklaus Manuel etwa in seinen Antonius-Tafeln (Abb. 27) von 1520 anbringt, wohl nur von Leu her stammen, die dieser wiederum von Erhard Altdorfers Zeichnungen kannte.⁹¹

⁸⁷ Koeplin 1966, S. 7 - 8.

⁸⁸ Gutscher-Schmid, 1998.

⁸⁹ Hugelshofer 1978, S. 264.

⁹⁰ Hugelshofer 1928, S. 273.

⁹¹ Koeplin 1966, S. 12.

6. Der Einfluss Erhard Altdorfers auf die Entwicklung des deutschen Parallelfaltenstils

Eine längst bekannte Erscheinung in der Kunst der ausgehenden Spätgotik und der beginnenden Renaissance ist der Parallelfaltenstil. Man weiß, dass diese Stilrichtung hauptsächlich in Baden-Württemberg und Bayern beheimatet war und dass sie ihre reinste Ausprägung in den Plastiken, in dem heutigen bayerischen Schwaben, in den Werken des Meisters der Mindelheimer Sippe und des Ottobeurer Meisters gefunden hat.⁹²

6.1 Skulptur

6.1.1 Die Entwicklung des Parallelfaltenstils in Baden Württemberg und Bayern

6.1.1.1 Ottobeurer Meister

Gewiss einer der eigenwilligsten Schnitzer der schwäbischen Spätgotik ist der Meister von Ottobeuern, der seinen Namen nach einer Gruppe von Reliefs im Klostermuseum von Ottobeuern (1520-1530) erhalten hat. Scharf geschnittene strähnige Parallelfalten und reliefmäßig ausgebreitete Renaissance-Figurentypen geben seinen Tafeln die unverkennbar augsburgische Note wie dem Beweinungsrelief im Nationalmuseum (Abb. 28). Er ist ein Meister des zarten Reliefs, der seine Wirkungen mit dem Kehlmesser, fast nach Holzschnittmanier, aus dem weichen Lindenholz holt. Sein Stil ist aus der Art der Medailleure und Konterfretisten hervorgegangen, die in Augsburg nach italienischem Vorbild den Medaillenschnitt zu einer hohen Kunst entwickelt haben. Die Parallelfaltenmanier als Sonderformung süddeutscher Spätgotik treffen wir dann mehr oder weniger kraftvoll bei verschiedenen Meistern, aber fast ausnahmslos schwäbischen, die wir nicht namentlich kennen und deren Lokalisierung in den schwäbischen Reichsstädten noch nicht gelungen ist.⁹³

⁹² Böhling 1938, S. 20.

⁹³ Schindler 1989, S. 366 - 377.

6.1.1.2 Meister H L (Hans Loy)

Die Schreingruppe der Krönung Mariens im Niederrotweiler Altar zählt zu den kostbarsten Werken, die wir aus der Frühzeit des Meisters HL besitzen. Sie ist nach Art eines Flachreliefs angelegt und dreipaßförmig von einem prächtig und dicht geschnitzten Laubwerkbaldachin abgeschlossen.⁹⁴

Der Altar in Niederrotweil (Abb. 29), um 1514/20, zeigt schon sehr deutlich das neuartige, aus alemannischen, oberrheinischen und vor allem donauländischen Errungenschaften gespeiste Stilwollen in der Schreingruppe, der Krönung Mariens, die vollrund in der lebhaftesten Bewegungsaktion dargestellt ist.⁹⁵

Für die Komposition der Krönungsszene dürfte Hans Baldung Griens Hochaltarbild der Krönung Mariens (Abb. 30) im Freiburger Münster das unmittelbare Vorbild gewesen sein. Man wird auch bemerken, dass der Madonnentyp des Baldung Grien, die seinen Frauengestalten eigene Gesichtsprägung, dem Meister HL vertraut gewesen waren und dass er sie in Niederrotweil meisterhaft aus der Malerei ins Plastische übersetzt hat. Besonders erscheint hier vor allem das Gewand, das in straff gezogene Parallelfalten gelegt den Leib der Gottesmutter betont.⁹⁶

Man darf den Flügelaltar von Breisach (Abb. 31), um 1523/26, als einen Höhepunkt der süddeutschen Entwicklung des Retabels und als eines der letzten Meisterwerke der späten Schnitzkunst bezeichnen. Der Figurenstil des Breisacher Meisters ist einem rhythmischen und ornamentalen Gesetz unterworfen: parallele Schichtung bis in den Schnitt der Locken hinein. Ist in der „Krönung Mariens“ (Abb. 32) des Niederrotweiler Altars noch ein Stück spätgotischer Verhaltenheit und feierliche Stille des Ausdrucks zu spüren, so setzt der Meister HL in der Schreingruppe des Breisacher Hochaltars mit großer Erregtheit und Dramatik an.⁹⁷

In seinen beiden großen Schnitzaltären geht H.L jeweils von Baldungs Freiburger Hochaltar aus. Über die ikonographischen bzw. motivischen

⁹⁴ Schindler 1989 S. 144.

⁹⁵ Schindler 1989, S. 34.

⁹⁶ Ebenda S. 146.

⁹⁷ Ebenda S. 150 - 152.

Anlehnungen hinaus wirkte dieses Leitbild aus der Malerei in hohem Maße auf die gestalterischen Intentionen des Bildhauers. Die kraftvollen, haptischen Qualitäten der Figuren Baldungen und die Graphiken Dürer, aber auch Cranachs und Albrecht Altdorfer müssen auf H.L. eine ungewöhnliche Faszination ausgeübt haben.⁹⁸ Da der Meister H.L. auch Graphiker und Buchillustrator war, liegt es sehr nahe, dass er in seinen Werken versuchte, die Dramatik eines Albrecht Altdorfers in seinen Schnitzaltären umzusetzen. Dies gelingt ihm besonders beim Altar in Breisach (Abb. 31). Dort tritt die Flächenbrechung von Niederrotweil zurück; an ihrer Stelle wird die Skulptur aus der Tiefe des Schreincorpus entwickelt. Es werden Helligkeitswerte, die vom diffusen Dämmer des Schreinhintergrundes bis zum leuchtenden Schlaglicht reichen, erzeugt, die mit entsprechend abgründigen Schattenkontrasten bis in die Schluchten der Gewandgebirge reichen.⁹⁹

6.1.1.3 Hans Wydyz

Archivalisch oder durch gesicherte Werke belegt ist nur, dass Hans Wydyz von 1497 bis 1510 als Meister der Malerzunft in Freiburg lebte.¹⁰⁰

Der Dreikönigsaltar aus der Kapelle des Conrad Stürtzel, 1505 (Abb. 33) ist ein signiertes frühes Werk von Hans Wydyz. Der erhaltene figurale Skulpturenbestand setzt sich zusammen aus der Schreingruppe der Anbetung der Heiligen Drei Könige und den drei Gesprengefiguren: Schmerzensmann, flankiert zur Linken von Maria und zur Rechten von Johannes. Die Wirkung eines momenthaften Ereignisses wird durch die ganz unterschiedliche Haltung der Figuren hervorgerufen, deren Bewegung sich zudem im Fall der Gewänder und im Haarfluss widerspiegelt. Die abwartende Haltung des etwas abseits stehenden Josephs findet in der schlicht herabfallenden parallelen Gewandung seinen Ausdruck.¹⁰¹ Hans Wydyz schafft ein raumgreifendes Zusammenspiel der Figuren und unterstreicht mit Hilfe verschiedenster Gewandformationen die Verlebendigung der Figuren. Dennoch ist der Parallelfaltenstil nur in einer

⁹⁸ Wagner 1993, S. 42.

⁹⁹ Ebenda, S. 43.

¹⁰⁰ Groß 1997, S. 29.

¹⁰¹ Ebenda S. 4-5.

zarten Frühform im Dreikönigsaltar zu finden und noch nicht in seiner reinsten Ausprägung.

6.1.2 Die Entwicklung des Parallelfaltenstils in Bayern

In Bayern haben wir vermutlich als früheste Arbeiten Hans Leinbergers Moosburger Hochaltar, der in die Jahre 1513/14 fällt (Abb. 34), das Relief der Anna Selbdritt, (Abb. 35) im Kloster Gnadenthal in Ingoldstadt aus dem Jahre 1513 und die AltOettinger Türen (Abb. 36) des Matthäus Krinis aus den Jahren 1514/18.

6.1.2.1 Hans Leinberger

Mit der Kunst der Maler in den Donaustädten zweifellos in steter Wechselbeziehung, entfaltet sich zwischen 1511 und 1530 in Landshut die Kunst des Bildschnitzers Hans Leinberger. Erhalten hat sich, wenn auch verändert, der 1513/14 geschaffene Hochaltar der ehemaligen Stiftskirche in Moosburg. (Abb. 34) Dieser Altar ist eine seiner beeindrucktesten Arbeiten. Nicht nur im bildnerischen sondern auch im architektonischen Bereich: Die Flügel sind an Drehstäben befestigt, die optisch in der Predella fortgesetzt sind.¹⁰² Zusätzlich hat eine Restaurierung im Jahr 2011 ergeben, dass die heute an der Wand befindlichen Tafeln, die das Martyrium des heiligen Kastulus zeigen, ursprünglich wohl tatsächlich an der Seite des über 13 Meter hohen Altarretabels angebracht waren.¹⁰³

Vor allem aber muss am ursprünglichen, ungefassten Moosburger Altar der Gegensatz zwischen Licht und Dunkel, zwischen den dünnen, beleuchteten Faltenstegen und den schattigen Höhlungen, zwischen den kraftvoll stehenden Figuren und dem Dunkel der Schreinnischen noch ausschließlicher gewirkt haben als heute. Es ist eine Verwandtschaft zu den Altdorferschen

¹⁰² Behle 1984, S. 169.

¹⁰³ <http://www.muenchner-kirchenradio.de/nachrichten/nachrichten/article/kleine-stadt-mit-groessem-kunstwerk-moosburger-leinberger-altar-ist-restauriert.html>

Helldunkelzeichnungen eindeutig erkennbar, die noch deutlicher gewesen sein muss.¹⁰⁴

Das heute in die südliche Längswand eingelassene Holzrelief der Anna Selbdritt (Abb. 35) stammt von Hans Leinberger aus dem Jahr 1513 und ist eigentlich der Mittelteil eines dreiteiligen Altarbildes. Wenngleich es sich der Technik nach um ein Hochrelief handelt, wird doch der Anspruch einer szenischen Schreingruppe deutlich. Im Vergleich zu seinen früheren Arbeiten steigerte Leinberger die ornamentale Gestaltung von Locken, Falten, Wolken und dem Dekor der Säulen, belebt so die Atmosphäre der Szenerie und vermittelt den Eindruck des Prunkvollen. Diese offenkundige Freude an ornamentalen Elementen zeigte sich am Moosburger Münster-Altar bereits an einigen Details, wie dem Lendentuch des „Gespreng-Kruzifixus“ und den Mantelsäumen des „Kastulus“, vor allem aber bei den fliegenden Engeln mit der Krone.¹⁰⁵

Der ikonographische Typus folgt einer auf Niclaus Gerhaerts van Leiden zurückgehenden beliebten Darstellung der einander zugewandt sitzenden Frauen mit dem Kind dazwischen (Abb. 37). Die Gnadenthaler Anna Selbdritt gehört zu den beglückendsten Schöpfungen deutscher Kunst in der Dürer-Zeit. Namentlich in Altbayern, im Inn-Salzach-Gebiet und im Land ob der Enns wurde sie oft wiederholt und modifiziert, vor allem von Bildschnitzern, die mit Leinberger in Berührung standen.¹⁰⁶

Im östlichen Bayern entfaltete der sog. Meister der AltOettinger Türen in seiner Nachfolge eine rege Werkstatttätigkeit.

6.1.2.2 Meister der AltOettinger Türen

Michaela Christina Neumeister, die in ihrer Dissertation Matthäus Krinis als den Meister der AltOettinger Türen nennt, sieht nicht nur die AltOettinger Türen (Abb. 36) als ein Schlüsselwerk im Oeuvre des Meisters sondern findet

¹⁰⁴ Spindler 1988, S. 1048.

¹⁰⁵ Behle 1984, S. 179 - 180.

¹⁰⁶ Winzinger 1965, S. 102.

auch einen engen Bezug zu Hans Leinberger und den Arbeiten Erhard Altdorfers.¹⁰⁷ Sie ist der Ansicht, dass in den Reliefs der AltOettinger Türen bereits alle, das Gesamtoeuvre konstituierenden Einzelelemente, angelegt sind. An ihnen sind die verschiedenen Schaffensperioden, von dem engen Bezug zu Leinberger bis hin zur Loslösung und Fortschreitung seiner Schaffensphasen, lesbar. Vor allem sei auf die, im Zuge der Renaissance und in zeitlich späteren Darstellungen weiterer Künstler zum Tragen kommende Betonung der Körperlichkeit unter dem transparent anliegenden Gewand hingewiesen. Sie könnte auf einer - wohl indirekten - Auseinandersetzung der antiken Kunst, entweder über graphische Werke, über antike Statuenfunde, oder auch theoretische Auseinandersetzungen mit christlicher Kunst und ihrer Nachfolgerrolle antiker Kunst ruhen.¹⁰⁸

Zeichnungen Erhard Altdorfers können auch vereinzelt mit Werken Krinis verbunden werden. So zeigt die Zeichnung der Hl. Barbara (Abb. 1.17) eine vergleichbare Gewand- und Körperkonzeption, auch erinnern Kompositionen wie der Holzschnitt des Johannes auf Patmos (Abb. 1.12) an Umsetzungen in die Reliefkunst Krinis. Erhard Altdorfer verwendet jedoch das allgemein verbreitete Motivvokabular aufstehender, langgezogener Grate, Binnenverzweigungen und Kräusel. Die oftmals zeitlich später anzusetzenden Werke können so als weitere Varianten innerhalb des allgemein verbreiteten Stil- und Formkanons des beginnenden 16. Jahrhunderts gelten.¹⁰⁹

6.1.3 Zusammenfassende Ergebnisse zur Skulptur

Ziemlich einheitlich im gesamten Baden-Württembergischen- und Bayerischen Raum scheinen die Anfänge des Parallelfaltenstils erst auf den Beginn des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zurückzugehen, wobei die Landshuter Anna Selbdritt von 1513 und einzelne Werke der bayerisch schwäbischen Gruppe als die vermutlich frühesten Arbeiten voran stehen. Lange fragte man sich, woher der stilistische Einfluss kam, wo seine Herkunft lag. Aber auch die

¹⁰⁷ Neumeister 1996, S. 14 - 17.

¹⁰⁸ Neumeister 1996, S. 17.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 76.

Frage der chronologischen Reihung ist nur schwer zu beantworten, da es eine große Anzahl an undatierten Werken gibt.¹¹⁰

6.2 Malerei

Bevor es jedoch innerhalb der Plastik zu einer geschlossenen Ausprägung des Parallelfaltenstils als einer selbstständigen Stilrichtung kommt, lassen sich Ansätze zu einem erhöhten Bewegungsschwung in der Gewandbehandlung mit Hilfe gerundeter und paralleler Linien im Bereich sämtlicher Künste beobachten.¹¹¹

6.2.1 Die vermutlich ersten Ausprägungen des Parallelfaltenstils im malerischen Umkreis Erhard Altdorfers

6.2.1.1 Lucas Cranach d. Ä.

Früh und zwar gleichfalls im Gegensatz zu seiner späteren künstlerischen Entwicklung, findet sich bei Cranach in den um die Jahrhundertwende, in der Zeit seines Aufenthalts im Donaugebiet, entstandenen Werken eine Annäherung an die Absichten des Parallelfaltenstils.¹¹² Die Spannweite von Cranachs Ausdrucksvermögen wird in der „Ruhe auf der Flucht“ (Abb. 38) (1504) offenbar, sie ist das erste durch Signatur und Datierung für Lucas Cranach gesicherte Werk. Charakteristisch für Cranach ist die Komposition: während links die Bäume und Buschwerk den Vordergrund begrenzen, kann rechts der Blick weit über das Land schweifen. Fast alle Merkmale der Donauschule, von der Naturseligkeit bis zur mächtigen, alten, mit Flechten behangenen Fichte, sind hier vorgebildet.¹¹³ Im „Katharinen - Altar“ (Abb. 39) von 1506 verraten die kostbaren Gewänder der Frauen Cranachs ausgeprägten Sinn für das Dekorative und zeigen eine Hinwendung zum Parallelfaltenstil. Zwar hat Lucas Cranach d. Ä. Impulse von der italienischen Renaissance

¹¹⁰ Böhling 1938, S. 23 - 24 .

¹¹¹ Böhling 1938, S. 24.

¹¹² Ebenda, S. 24 - 25.

¹¹³ Ullmann 1985, S. 93.

empfangen und er vermochte wie kein anderer deutscher Maler zu seiner Zeit das venezianische Schönheitsideal in seinen Werken zu verarbeiten, dennoch ist die aufkommende Strömung des Parallelfaltenstils in Deutschland nur schwach und vereinzelt in seinen Werken zu erkennen.

6.2.1.2 Jörg Breu d. Ä.

Auch Jörg Breu d. Ä., der in Augsburg tätig war und eine Italienreise unternahm, wirkte mit seiner realistischen Darstellungsweise und dem innigen Verhältnis zur Landschaft anregend auf die Donauschule.¹¹⁴ Besonders im Aggsbacher Altar (1501) sind die Stilmerkmale der Donauschule zu erkennen. Die Tafeln, wie z.B. die „Kreuzigung“ (Abb. 40) zeigen eine gesteigerte malerische Landschaft, dramatische Gestalten der Passion, heftig bewegte Szenen und die modische Tracht der Frauen mit ihrem wehenden Faltenwurf.¹¹⁵ Dennoch finden sich in seinen Arbeiten keine Annäherungen zu parallelen Faltenwürfen an den Gewändern der dargestellten Personen.

6.2.1.3 Rueland Frueauf d. J.

Rueland Frueauf war unter anderem für Erhard Altdorfers Gemälde der Schleierlegende (Abb. 1) in Stift Klosterneuburg Vorbild gebend. Erhard übernahm vor allem den Typus der Marienerscheinung und für die Jagdszenen im Hintergrund.¹¹⁶ 1505 entstand das Hauptwerk des jungen Frueauf, die Flügel des Leopoldaltares (Abb. 41) (Stift Klosterneuburg), die die Gründungsgeschichte des Stifts Klosterneuburg erzählen. Mit seiner Naturliebe, seinem Gefühl für das Landschaftliche und durch die Stimmungswerte seiner Bilder wurde Rueland Frueauf d. J. zu einem der Begründer der Donauschule. Selten ist bis dahin in einem Malwerk so großes Gewicht auf die Landschaft gelegt worden, aber die Figuren wirken in dieser detailreichen und liebevollen Naturszenerie fast wie Staffagen.¹¹⁷ Die Körper, die Plastizität der Natur gab er nur wie ein flaches Relief, und auch die

¹¹⁴ Ullmann 1985, S. 105.

¹¹⁵ Ebenda. S. 106.

¹¹⁶ Packpfeifer 1978, S. 120.

¹¹⁷ Ullmann, S. 59.

Tiefenbewegung hat er weitgehend gedämpft.¹¹⁸ Auch bei ihm findet der Parallelfaltenstil keine Ausprägung.

6.3 Der Einfluss der italienischen Renaissance

Aber nicht allein aus den heimischen Gegebenheiten lässt sich der Parallelfaltenstil erklären. Dies erweist sich besonders bei den Werken der bayerisch-schwäbischen Gruppe oder den frühen Schöpfungen Hans Leinbergers, die deutlich einen klassischen Zug erkennen lassen und nicht denkbar sind ohne die Einwirkung der italienischen Renaissance.¹¹⁹

6.3.1 Der Oberitaliener Gaudenzio Ferrari

Als oberitalienischer Vertreter dieser den Tendenzen des Parallelfaltenstils ähnlichen Bestrebungen muss vor allem Gaudenzio Ferrari hervorgehoben werden, der einen verhältnismäßig breiten Einfluss in der Mailänder Gegend und in den Vorbergen der Alpen ausgeübt hat.¹²⁰ Der lombardisch-piemontesische Charakter seines Stiles zieht sich dauernd und nachhaltig durch sein ganzes Lebenswerk hindurch. Aber nicht nur den Stil verschiedener Schulen vereinigt Gaudenzio Ferrari zu einem selbständig Neuen, sondern er war auch ein Übergangsmeister, der zwischen der älteren und jüngeren Malweise der lombardischen und piemontesischen Schule vermittelt.¹²¹ Zu seinen frühesten Werken zählen die Fresken in der Capella Sta. Margherita in der Kirche Sta. Maria delle Grazie in Varallo, datiert 1505/06. Bei der Darstellung des „zwölfjährigen Jesus im Tempel“ (Abb. 42) lässt sich besonders schön die etwas schematische Gewandbehandlung erkennen, mit den vielen parallelen Falten und der häufig etwas übertriebenen und theatralischen Gebärdensprache.¹²² Vor allem in den Arbeiten des deutschen Meisters Hans Thomann findet sich der Umgang Gaudenzio Ferraris mit dem Gewand wieder, wie in der Figurengruppe des Hl. Georg und der Hl. Margareta (Abb. 43), um

¹¹⁸ Stange 1971a, S.15.

¹¹⁹ Böhling 1938, S. 26.

¹²⁰ Böhling 1938, S. 33 - 34.

¹²¹ Weber 1927, S. 10 - 11.

¹²² Ebenda, S. 12 - 13. In einigen Gesichtstypen klingt noch der Stil des Martino Spanzotti nach, vor allem aber beweist dies Jugendwerk, wie Gaudenzio die verschiedenartigsten Kunsteindrücke, die er in seinen Lehrjahren in Mailand empfangen hat, verwertet.

1515/20. Der Meister gehört zu den großen Unbekannten der Dürerzeit. Im schnitztechnischen Können ist er Veit Stoß ebenbürtig, zeigt indes mehr Sinn für das rein Dekorative. Einerseits durch monumentalen Gruppenaufbau, andererseits durch detaillierte Behandlung von Kostüm und reichlich wiedergegebenem Schmuck unterstreicht er seine Eigenart. Das zeitbedingte Stilelement der Parallelfalten steigert er, ohne in spielerisches Abstrahieren zu verfallen, zu kühnen Linienfigurationen von rhythmischer Vollendung.¹²³

6.3.2 Der Venezianer Jacopo de' Barbari

Neben den Meistern der Plastik in Venedig tritt als Vermittler italienischen Formengutes auch ein venezianischer Maler auf, Jacopo de' Barbari (Abb. 44), der einige Jahre in Deutschland tätig war (von 1500- 1508) und auch in Venedig nachweislich mit deutschen Künstlern in Berührung gekommen ist. Er zeigt eine den Venezianer Bildhauern verwandte Technik dadurch, dass er seine Gestalten gleichfalls mit dünnen, parallel gefälten Stoffen umhüllt.¹²⁴

Hans von Kulmbach war einer der deutschen Künstler, der sich zur gleichen Zeit in Nürnberg aufhielt wie Jacopo de' Barbari.¹²⁵ Der Nikolausaltar in St. Lorenz 1505 (Abb. 45), eine Stiftung des 1500 verstorbenen Jörg Koeler, steht am Beginn der malerischen Tätigkeit Kulmbachs in Nürnberg. Dürer und Barbari sind die Quellen für die langen Gestalten in dekorativ bewegten Gewändern.¹²⁶ Diese zeigen aber im Gegensatz zu Erhard Altdorfer noch keine parallel fließenden Falten auf, sondern sind, wie es besonders schön am Heiligen Cosmas zu sehen ist, in wilderer und dynamischerer Fältelung gegeben. Auch in den späteren Werken Kulmbachs zeigen sich noch tiefgegliederte Falten und unruhige Züge, wie es an dem 1512 datierten Blatt der „Verkündigung an Maria“ (Abb. 46) zu sehen ist.

¹²³ Germanisches Nationalmuseum <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.131>

¹²⁴ Böhling 1938, S. 38.

¹²⁵ Kat. Ausst. Germanische Nationalmuseum 1961, S. 17: Die ersten Arbeiten, die Dürer dem neuen Gehilfen anvertraute, waren wie F. Winkler nachgewiesen hat, Entwürfe für die Holzschnitte in zwei Bänden der „sodalitas celtica“. Das Erscheinungsjahr 1501 der von Conrad Celtis besorgten Ausgabe der Komödien von Roswitha von Gandersheim gibt einen Anhalt für das Eintreffen Kulmbachs in Nürnberg. Somit ergibt sich das Datum von 1501 als den Beginn der Zusammenarbeit Dürers und Kulmbachs.

¹²⁶ Kat. Ausst. Germanische Nationalmuseum 1961, S. 18.

Neben Hans von Kulmbach sind auch Hans Baldung Grien und Hans Schüpfle in bei Albrecht Dürer tätig gewesen und könnten so in Kontakt mit den Arbeiten Jacopo de' Barbaris gekommen sein.

Betrachtet man die Arbeiten **Hans Baldungs**, wie die „Maria mit dem Kind im Freien, von einem Engelknaben gekrönt“ (Abb. 47), datiert 1504, oder den „Christus als Schmerzensmann“ (Abb. 48) aus dem Speculum passionis von 1507, so sind auch hier noch keine Anzeichen für den Parallelfaltenstil gegeben. Baldung bleibt wie Kulmbach den tiefgliedrigen Falten verbunden. Als Mitarbeiter an den Holzschnitten des „beschlossen gart“ tritt **Hans Schüpfle** in den Kreis der Künstler um Dürer auf. Über Charakter und Entwicklung von Schüpfles Kunst geben seine Holzschnitte Auskunft. Bereits die schlichten, in dem Verzicht auf Kreuzschraffuren altertümlich wirkenden Illustrationen zum „beschlossen gart“ (Abb. 49) von 1505, zeigen ihn als einen lebendigen Erzähler.¹²⁷ Dennoch bleibt Schüpfle auch bei seinen späteren Werken den großen knittigen und tiefgegliederten Falten treu, wie es bei seinem Blatt „Johannes der Täufer predigt den Juden“ (Abb. 50) um 1505, zu einer Passionsfolge an Holzschnitten, zu erkennen ist.

Erhard Altdorfer, der seine Protagonisten überwiegend in parallel gefaltetes Gewand hüllt, tat dies schon in seinen frühen Werken, wie der „Dame mit dem Pfauenwappen“ (Abb. 1.1) von 1506 oder der Berliner „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3). Somit scheint er der Erste unter seinen Kollegen zu sein, der den Parallelfaltenstil in so reiner Form in seinen Werken einsetzte. Hingegen zeigen sich bei den Arbeiten seines Bruders Albrecht um dieselbe Zeit noch tiefgegliederte Faltenformen und er übernimmt erst 1508 mit dem „Weimarer Liebespaar“ (Abb. 51) den reinen Parallelfaltenstil.

Daher kann die „Dame mit dem Pfauenwappen“ (1506), von Erhard Altdorfer, als das erste Werk im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts gelten, das den Parallelfaltenstil in seiner reinsten Form zeigt. Somit scheint Erhard Altdorfer auf seinen viel berühmteren Bruder Albrecht gewirkt zu haben und letztendlich auf die zweite Welle des Parallelfaltenstils. Seine Arbeiten sind

¹²⁷ Kat. Ausst. Germanische Nationalmuseum 1961, S. 22 - 23.

keine Vorläufer mehr, wie die des Lucas Cranach d. Ä., sondern sie sind der Beginn des von Italien ausgehenden reinen Parallelfaltenstils in Deutschland.

7. Schlussbetrachtung

Erhard Altdorfer war ein vielseitiger Künstler wie sein Bruder Albrecht.

Aus einer unbedeutenden Malerfamilie stammend, gelangten beide auf ähnlichen Wegen verhältnismäßig früh zu künstlerischem Ansehen und auch zu Wohlstand. Albrecht wurde Stadtbaumeister, Ratsherr und Oberhaupt von Regensburg, Erhard Hofmaler und angesehener Baumeister der Mecklenburger Fürsten. So wie Albrecht Altdorfer im Süden Deutschlands als Künstler eine Vorrangstellung einnahm, so Erhard im Norden.¹²⁸

Erhard arbeitete und lebte anfangs mit seinem Bruder in der väterlichen Werkstatt. Beide Brüder arbeiteten Seite an Seite und konnten so voneinander lernen und sich gegenseitig inspirieren. Anfangs zeigten sich noch große Unsicherheiten in Erhards Arbeiten. Doch schien er schnell zu lernen, denn schon bei der Zeichnung der „Enthauptung des Johannes“ (Abb. 1.5) zeigt sich ein deutlicher Fortschritt in der Darstellung des menschlichen Körpers.

Erhards Realismus drang allmählich tiefer und gab den Gestalten eine kräftige Substanzialität. Er erstrebte eine malerische Wirkung, aber doch nicht die geheimnisvolle, mythische Stimmung, die sein Bruder den Bildern verlieh, viel mehr suchte er einen mehr plastischen und das heißt gegenwartsnäheren Eindruck. Und von Blatt zu Blatt sprach er sich temperamentvoller aus. In der „Grammatica“ (Abb. 1.7) ist ihm bereits eine ebenso ausdrucksreiche wie monumentale Gestalt geglückt.¹²⁹

Erhard verließ jedoch die Werkstatt seines Vaters um 1512 und unternahm eine Donaureise, die ihn vermutlich zur Werkstatt Lucas Cranachs führte. Zu dieser Zeit und unter dem großen künstlerischen Einfluss Cranachs entdeckte er auch die Liebe zu den Holzschnitten und das dreiteilige Turnierblatt (Abb. 14) von 1513 entstand. Kurz darauf trat er in die Dienste des Herzog Heinrich des Friedfertigen von Mecklenburg in Schwerin als Hofmaler ein, und wurde ein angesehener Mann. Erhard Altdorfer versuchte sowohl in der Lehrzeit als auch in den darauffolgenden Jahren seinen eigenen Stil zu finden und tat dies, indem

¹²⁸ Jürgens 1931, S. 75.

¹²⁹ Stange 1964, S.126.

er sich künstlerisch von Albrecht zu trennen versuchte. Für eine kurze Zeit gelang ihm das auch, aber in seinen späteren Werken, vor allem denen der Landschaftsdarstellungen ab 1515/20, kehrte Erhard wieder mehr zum Kunststil seines Bruders Albrecht zurück.

Albrecht Altdorfer war in einzigartiger Weise die Gabe in die Wiege gelegt worden, alles, was er gestaltete, ins Märchenhafte zu verwandeln. Erhard erspürte nur zögernd diese geistige Welt seines Bruders, im allgemeinen blieb seine Form der Wirklichkeit stärker verbunden. Ich möchte nicht sagen, dass er weniger Phantasie hatte, aber seine Gestalten wirken doch erdgebundener. Demzufolge war ihm die Linie ein maßgeblicher Formfaktor. Erhards Zeichnungen erscheinen befangener, zugleich sind sie sehr sauber und korrekt.¹³⁰

Die Werke seines Bruders Albrecht, Dürers, aber vor allem Lucas Cranachs haben Erhard am meisten inspiriert und ihn zu einem angesehenen Künstler seiner Zeit gemacht, dessen eigenständiges Formengut bis hin zu seinen Zeitgenossen, wie Hans Leu d. J., in die Schweiz wirkte. Auch hat er mit dem Blatt der „Dame mit dem Pfauenwappen“, von 1506, das erste Werk der 2. Welle des Parallelfaltenstils in Deutschland gestaltet und war somit Vorbild, nicht nur für seinen Bruder, sondern besonders für den ganzen Raum um Baden Württemberg und Bayern.

Zwar mag Erhard Altdorfer immer noch im Glanze seines Bruders verblassen, es wäre dennoch falsch, ihn im Hintergrund zu belassen, da er ein respektabler Künstler war, der es verstand, einzelne Szenen präzise zu erfassen und ihnen einen dramatischen Ausdruck zu verleihen.

¹³⁰ Stange 1964, S.125 - 126.

8. Katalog der Zeichnungen



Abb. 1.1

Dame mit dem Pfauenwappen

Aufbewahrungsort

Berlin, SMPK,
Kupferstichkabinett. Erworben 1934
aus dem Max J. Friedländer
Stiftungsfonds.

Maße 84 x 49 mm, Kupferstich.

Datierung: 1506.

Das wahrscheinlich älteste erhaltene und signierte Werk Erhard Altdorfers ist der Kupferstich „Dame mit dem Pfauenwappen“ (Abb. 1.1) und wurde erstmals von Wilhelm Schmidt¹³¹ 1890 Erhard zugesprochen.

Die Darstellung zeigt eine im Profil sitzende Frau, deren rechter Arm erhoben ist, um in der Hand einen spiralförmig gedrehten Deckelpokal zu halten. Die Dame trägt ein höfisches Kostüm mit dekoltiertem Miederleibchen und mehrreihige Ketten um den Hals. Die rechte Bildhälfte wird stark dominiert von dem im Vordergrund angebrachten Wappen, welches auf einem Polster zu stehen scheint. Dieses zeigt in der Mitte einen Vogel, der als Pfau identifiziert werden kann. Am untersten Rand des Blattes liegt eine Tafel, angelehnt an den Polster, auf dem die Initialen EA und das Datum 1506 zu erkennen sind. Ein

¹³¹ Schmidt 1890, S. 386.

besonderes Detail befindet sich auf der Kette am Hals der Dame:



(Abb. 1.2 Detail, Dame mit dem Pfauenwappen) Es sind darauf Buchstaben zu erkennen, die spiegelverkehrt geschrieben sind und von Franz Winzinger als N*OAE* IV zu lesen sind. Er deutet es als eine Wiederholung des Datums und der Signatur.¹³² Katharina Packpfeifer hingegen sieht es als N*OAE*N und schließt daraus, dass es sich bei den Buchstaben AE um die Initialen Erhard Altdorfers handelt und beim O um Opus oder Opifex. N ist in ihren Augen der Anfangsbuchstabe eines weiteren noch nicht geklärten Wortes.¹³³ Viel wahrscheinlicher und glaubwürdiger ist aber die Möglichkeit, dass mit den Buchstaben die Abkürzung Erhardi Altdorfii Opus gemeint ist und die Auf- und Abstriche nur Ornamente des Halsbandes sind.¹³⁴

Bei der Frage nach dem Vorbild teilen sich die Meinungen in der Wissenschaft. Wilhelm Schmidt und Katharina Packpfeifer sehen eine große Abhängigkeit zu den Werken des Bruders Albrecht.¹³⁵ Die Darstellung der Dame erinnere sie an die gleichzeitig entstanden Stiche Albrechts „Hl. Barbara“ (Abb. 11) und „Hl. Katharina“ (Abb. 12). Die Dame mit dem Pfauenwappen komme nach Packpfeifer nicht nur in motivischen Details, sondern auch im Format und Figurentypus den beiden genannten Werken Albrechts äußerst nahe.¹³⁶ Es ist ganz klar zu erkennen, dass Albrecht seinen Bruder beeinflusst hat, dennoch sehe ich wie Karl Oettinger¹³⁷ und Hans Mielke¹³⁸ das wahrscheinlichere Vorbild in Dürers Stich „Wappen mit dem Totenkopf“ (Abb. 52) von 1503. Erhard übernahm den Bildtypus und gab ihn in abgewandelter Form wieder. In beiden Blätter ist die Anordnung der

¹³² Winzinger 1963, S.126, Nr. 242.

¹³³ Siehe Packpfeifer 1978, Anmerkung 22.

¹³⁴ Mielke 1988, S. 177.

¹³⁵ Packpfeifer 1978, S. 12.

¹³⁶ Packpfeifer 1978, S. 12.

¹³⁷ Oettinger 1959, S. 89.

¹³⁸ Mielke 1988, S. 177.

einzelnen Bildelemente gleich: das Wappen in seiner Form und Präsentation, das Erhard auf einen Polster stellt und Dürer auf eine dicke Steinplatte und der auf dem Wappen ruhende Helm. Gerade hier zeigt sich, dass Dürers heraldische Helmzierde ausgereifter und phantasievoller, in harmonischen Proportionen zum Stechhelm, dargestellt ist, als Erhards Kolbenturnierhelm und dessen Federschmuck. Durch Erhards unsichere Zeichenweise wirkt dieser klobiger und wie zu einem Bündel zusammengeschnürter Federkranz, während Dürer sein Können in der Leichtigkeit des fast schwebenden Helms präsentiert. Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass Erhard sich Anregungen bezüglich der Faltengebung aus den Kupferstichen des Venezianers Jacopo de Barbari geholt hat, wie z.B. der „Hl. Katharina“ (Abb. 44). Denn besonders auffallend ist der Unterschied zwischen der unterschiedlichen Gewandbehandlung der Brüder Altdorfer in den Werken, die ungefähr zur selben Zeit entstanden sind. Erhard zeigt eine Vorliebe für den Parallelfaltenstil, wie er auch bei seiner „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3), 1506, zu finden ist. Dagegen zeigt Albrecht bei seiner „Liebespaarzeichnung“ 1504 (Abb. 53) und der „Samsonzeichnung“ (Abb. 54) aus 1506 brüchige und tiefgegliederte Faltenformen und übernimmt erst 1508 mit dem „Weimarer Liebespaar“ (Abb. 51) oder „Venus und Amor“ (Abb. 13) den reinen Parallelfaltenstil. Somit könnte Erhard als Vorbereiter der zweiten Welle des Parallelfaltenstils um 1515 wiederum auf seinen Bruder gewirkt haben, durch Albrecht auf den Historia-Meister und die ganze bayrisch-österreichische Kunst.¹³⁹

¹³⁹ Oettinger 1959, S. 89.



Abb. 1.3 Festgesellschaft in einem Brunnensaal

Aufbewahrungsort

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Kdz 85,

Maße 149 x 222 mm,

Feder in Schwarz, oben stark beriebene Stelle, Oberfläche verschmutzt, Einrisse und Fehlstellen an den Rändern.

Datierung: 1506

Zu sehen ist ein großer Raum mit einem Fenster in der linken Bildecke und einem großen, offenem Rundbogentor in der rechten, daneben ein kleines Doppelfenster. In der Mitte des Raumes und somit fast zentral im Blatt, steht ein zweisechaliger Renaissance-Brunnen, um den fünf Personen in Landsknechtkleidung stehen. Links hinter dem Brunnen ist die höfische Festgesellschaft auf einem erhöhten Podest vor einem großen Fenster um einen Tisch platziert.

Durch die große Toröffnung erhascht man einen Blick nach draußen und kann in skizzenhafter Form Bäume und Menschen erkennen.

Das Blatt, das aus der Sammlung König Friedrich Wilhelms I. stammt (auf der Rückseite befindet sich der Sammlerstempel HZ), wurde erstmals von Campell Dogson, Bernard Shaw und Otto Benesch in mündlicher und schriftlicher Mitteilung an Ernst Buchner Erhard Altdorfer zugewiesen.¹⁴⁰

Erhards Darstellung dieser Zusammenkunft könnte als Vorbild die Festdarstellungen um 1500 haben, die die Liebesgarten-Thematik berühren. Als Beispiel kann der Stich des Meisters MZ „Fest am Hof Albrechts IV. von Bayern“ aus dem Jahr dienen (Abb. 55). Vergleichbar sind das Sujet, das galante Zusammensein der Paare, sowie die sehr sorgfältig gearbeiteten Ausblicke aus den Fenstern.¹⁴¹

Bei der Gegenüberstellung mit Erhard Altdorfers Stich „Dame mit Pfauenwappen“ (Abb. 1.1) lassen sich eindeutige Übereinstimmungen erkennen. Die Wappendame und die Dame rechts im Blatt der Tischgesellschaft ähneln sich in so hohem Maße, dass eine Zuschreibung an Erhard ohne weiteres getätigt werden kann. Nicht nur die Schulterpartie, sondern auch das Gesicht, die gepufften Ärmel und das restliche Gewand mit seinen langen parallel laufenden Falten, die am Boden umknicken, zeugen von der Nähe beider Blätter. Aber auch der Begleiter der Dame mit Hut, ein Landsknecht, kann mit anderen Blättern Erhards verglichen werden, wie dem „Fähnrich mit zwei Hellebardieren“ (Abb. 1.4) des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main oder der „Enthauptung Johannes des Täufers“ (Abb. 1.5) aus Regensburg.

Vor allem der Henker der Enthauptung entspricht sehr stark in Größe, im Ausdruck, in den Proportionen und in der Kleidung dem Landsknecht der „Festgesellschaft“. Auch der sitzende Landsknecht des Frankfurter Blattes besitzt das gleich, schräg abgenähte Wams mit Schlitzärmel, verwandte Gesichtszüge und einen ähnlichen Federhut wie der Landsknecht der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3).

Allerdings ist diese Tischgesellschaft mit Sicherheit nach der Wappendame entstanden, da die Unsicherheit bezüglich der Darstellung einer sitzenden

¹⁴⁰ Packpfeifer 1978, S. 159.

¹⁴¹ Mielke 1988, S. 276.

Person in der Tischgesellschaft nicht mehr gegeben ist. Dies ist ganz deutlich an den beiden Rückenfiguren und der im Profil sitzenden Dame zu erkennen. Daher könnte man dem angebrachten Datum Glauben schenken und das Blatt mit 1506 datieren.

Dennoch bleiben bei diesem Blatt Fragen offen, ob die herabhängende Kugel über dem Tisch eine Bedeutung wie bei Dürers Stich der „Vier Hexen“ (Abb. 56) von 1497 besitzt, oder ob die balgenden Hunde nur Beiwerk oder ebenfalls bedeutungsvoll sind? Ähnliches Hundespiel mit eindeutig böser Bedeutung gab es bei Cranachs Holzschnitt „Christus vor Hannas“ (Abb. 57), datiert 1509.¹⁴² Auch der Brunnen wirft Fragen auf: Franz Winzinger hat 1963 ein überzeugendes Vorbild für Erhards Brunnen in dem Stich von Giovanni Antonio da Brescia gefunden.¹⁴³ Es handelt sich um die Darstellung eines Neptunbrunnens (Abb. 58) um 1500. Erhard hat den Kandelaber zu einer Kugel umgewandelt, er veränderte die Figur des Neptun. Es könnte sich aufgrund der Lanze um Mars handeln, allerdings ist das der einzige Anhaltspunkt der für Mars spricht. Denn dieser wird in der Kunst seit der Antike überwiegend nackt, wie Neptun oder in voller Kriegstracht, mit Helm gezeigt, wie es eine Zeichnung des Hauptbrunnens mit Mars (Abb. 59) im Concordienhaus von 1697 für Herzog Ernst von Sachsen-Hildburghausen, veranschaulicht. Der Dargestellte in Erhards Zeichnung wird in Landsknechtkleidung, sitzend, ohne Helm präsentiert und hält in seiner linken Hand ein Schwert. Daher sehe ich in der Brunnenfigur eine frei aus der Phantasie Erhard Altdorfers entsprungene Darstellung, eine Verschmelzung aus einem Landsknecht und eventuell Mars.

¹⁴² Kuder 2004, S. 164, Katalog Nr. 73.

¹⁴³ Winzinger 1963, S: 29 f, Abb. 6.



Abb.1.4 Fähnrich mit zwei Hellebardieren

Aufbewahrungsort

Frankfurt am Main,
Städelsches Kunstinstitut,
Inv. Nr. 15934.

Maße 148 x 112 mm, Feder
in Schwarz,

Datierung: 1506

Diese Zeichnung Erhards zeichnet sich vor allem durch seine Feinheit aus. Zu sehen ist ein Fähnrich, gerahmt von zwei Hellebardieren. Zwei der Personen stehen auf einem Wiesenstück, während der Dritte unter einem Baum sitzt und die anderen zwei von dort aus beobachtet. In weiter Ferne zeigt sich eine Landschaft mit einem Gebäude. Das hutförmige Barett mit vier großen buschige Federn und die Doppelkette um seinem Hals heben den Fähnrich gegenüber seinen weniger ausgestatteten Kameraden hervor.¹⁴⁴ Der rechte Hellebardier, am Boden sitzend, stützt sich mit seinem linken Arm am Gras ab. In der Rechten hält er die leicht geneigte Hellebarde, an seinem Gürtel hängt ein Kurzsword.

1959 schrieb Franz Winzinger dieses Blatt Erhard Altdorfer zu.¹⁴⁵ Die Feinheit der Strichführung und die knappe Aneinanderreihung parallel geführter Strichelierungen sind mit der Zeichnung der „Berliner Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) beinahe identisch, ebenso entsprechen einander das Verhältnis von hellen

¹⁴⁴ Seggern 2003, S. 223.

¹⁴⁵ Winzinger 1959, S. 18.

und dunklen Flächen sowie die dadurch erzielte Körperplastizität.¹⁴⁶ Besonders der am Boden sitzende Hellebardier ähnelt dem stolzen Landsknecht mit Begleitung des Blattes der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) in Aussehen und Körperproportion. Vergleicht man die männlichen Figuren beider Blätter miteinander so findet man hier wie dort die gleichen, walzenförmigen Körper mit etwas klobigen Beinen, stark ausgebildeten Knien und im Verhältnis dazu recht klein wirkenden Füßen.¹⁴⁷ Das Kostüminteresse wird auch diesmal diktiert, hat hier nur etwas größere Tendenz zur Stofflichkeit, Detailsachlichkeit und zeichnerischer Prägnanz.¹⁴⁸

Auch der Vergleich mit der „Dame mit dem Pfauenwappen“ (Abb. 1.1) zeigt, wie ähnlich beide Blätter sind. Vergleicht man den Fahnenträger und die Wappendame miteinander, erkennt man in den Gesichtszügen und der Ausführung der Kopf- und Körperhaltung die gleiche Hand.

Der Einfluss auf Erhard zu dieser Zeit deutet stark auf seinen Bruder Albrecht. Winzinger sieht vor allem im „Schwerterziehenden Landsknecht“ (Abb. 60) von 1506 einen engen Zusammenhang in der Erscheinung mit Erhards mittlerem Fahnenträger und bemerkt zugleich treffend: *„Freilich bemerkt man bei näherem Zusehen, dass aus dem müden Krieger der Zeichnung bei Albrecht ein richtiger Eisenbeißer geworden ist. Sein Stehen ist straffer, federnder, jede Einzelform erscheint stählerner, brillanter.“*¹⁴⁹

Beim Vergleich mit dem Blatt „Zwei Hellebardiere“ (Abb. 61) um 1515-20, des Historia-Meisters, wo ebenfalls eine Personengruppe auf einer kleinen Anhöhe vor einen Baum miteinander ins Gespräch vertieft steht, ist hier ein eindeutiger Einfluss Erhards auf den Historia-Meister erkennbar und nicht umgekehrt, wie es Seggern irrtümlich behauptet.¹⁵⁰ Die Gemeinsamkeiten der Blätter „Dame mit dem Pfauenwappen“ (Abb. 1.1) und der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) weisen, wie ich es näher zu erläutern versucht habe, auf einen Entstehungszeitraum um 1505/06 hin.

¹⁴⁶ Packpfeifer 1978, S. 71.

¹⁴⁷ Ebenda.

¹⁴⁸ Oettinger 1959, S. 83.

¹⁴⁹ Winzinger 1959, S. 18.

¹⁵⁰ Seggern 2003, S. 224.



Abb.1.5 Die Enthauptung
Johannes des Täufers

Aufbewahrungsort
Regensburg, Städt. Museum,
Inv. Nr. G. 1935/107
Maße 109 x 113 mm. Feder
in schwarzbraun.
Datierung: 1507/08

Im engen stilistischen Zusammenhang mit der „Dame mit dem Pfauenwappen“ (Abb. 1.1), der „Berliner Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3), dem „Fähnrich und zwei Hellebardieren“ (Abb. 1.4) steht die „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5). Der über dem Leichnam stehende Henker reicht mit seiner linken Hand den Kopf Johannes des Täufers an Salome weiter, die wiederum dem Henker eine flache Schüssel entgegenstreckt. Hinter Salome stehen zwei Begleiterinnen, in feines parallelfaltiges Gewand gekleidet, die in ein Gespräch vertieft sind. Der Hintergrund ist nur durch große Quadersteine gestaltet und lenkt somit das Auge auf den abgetrennten Kopf, der in der Bildmitte die verbindende Funktion zwischen den zwei Figurengruppen (Henker und Salome) darstellt.

In der Kunst zählt die Legenda Aurea zur wichtigsten literarischen Vorlage für die Lebens- und Leidensgeschichte Johannes des Täufers. Auch Dürer zeigt in seinem 1510 entstandenen Blatt (Abb. 62), wie bei der Zeichnung in Regensburg, die Enthauptung Johannes durch einen Henker mit Salome und ihren Begleiterinnen.¹⁵¹

¹⁵¹ Vergleiche dazu: <http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/s/referenz/53939/cache/5d385edb6d80357fb96b43a7d9ef4e9b/>.

An dem Blatt, das von der älteren Forschung für ein Werk Albrecht Altdorfers gehalten wurde, fiel W. Boll zwar die „überspitzte Technik“ und das für den Meister ungewöhnliche Fehlen eines landschaftlichen Hintergrundes auf, er zweifelt aber dennoch nicht an der künstlerischen Identität Albrecht Altdorfers.¹⁵² Einer der Ersten, der Erhard Altdorfer als den Autor des Blattes vermutet haben soll, war Campell Dodgson¹⁵³, dessen nur mündlich geäußerte Zuschreibung sich später unter anderem auch Franz Winzinger¹⁵⁴, Otto Benesch¹⁵⁵ und Karl Oettinger¹⁵⁶ anschlossen.

Die Regensburger Johannesenthauptung schließt stilistisch eng an die bereits zu Anfang erwähnten Blätter an. Sowohl in der Berliner „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) als auch in der Regensburger „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) findet sich sowohl die kleinteilige und feinlinige Zeichenweise wieder als auch die vielen aneinander gereihten feinen Parallelstriche. Der Vergleich der Salome mit dem höfischen Blatt der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) zeigt das gleiche eingeschnürte Dekolleté und das rundnasige Profil. Die rundhüftigen Körper sind abermals durch Parallelfaltenröcke wie kanneliert.¹⁵⁷ Dennoch ist klar zu erkennen, dass die Weichheit der Röcke der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) mit ihren am Boden schleifenden Gewändern, einem geradlinigen, säulenhaften Stil gewichen ist. Der Versuch Erhards, eine Stufung des Raumes zu gestalten, ist ihm leider missglückt. Die Größenverhältnisse der einzelnen Personen sind nicht realistisch nach zu vollziehen. Dennoch ist die Hand Erhards unverkennbar in der Darstellung des Henkers im Vergleich mit dem Blatt der „Drei Landsknechte“ (Abb. 1.4) oder der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3).

Sowohl die Tatsache, dass unser Meister eine Rückenfigur in der Regensburger „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) zeigt, als auch der Vergleich mit der Darstellung einer stehenden weiblichen Figur Erhards, oftmals als „Grammatica“ (Abb. 1.7) bezeichnet, zeigt die unverkennbare Nähe

¹⁵² Packpfeifer 1978, S. 161.

¹⁵³ Leider gibt es bei Packpfeifer keine weitere Auskunft über die „mündlichen Zuschreibung“ bzw. wird nicht erwähnt woher ihre Information stammt.

¹⁵⁴ Winzinger 1952, S. 105.

¹⁵⁵ Benesch/Auer 1957, S. 84.

¹⁵⁶ Oettinger 1959, S. 83.

¹⁵⁷ Ebenda.

zueinander. In beiden Darstellungen, der Salome und der stehenden weiblichen Figur, ist das sowohl sich leicht durchs Gewand abzeichnende Knie, als auch der gleiche Figurentypus, die gleiche Haarbehandlung und Gewandzeichnung, deutlich zu erkennen.

Beim Versuch der zeitlichen Einordnung der Regensburger „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) lässt sich der Typus der weiblichen Figur mit Albrecht Altdorfers Stil von 1508, beispielsweise dessen Vorzeichnung zu dem Stich „Venus und Amor“ (Abb. 13) vergleichen. Wie Erhards Salome ist auch Albrechts Venus in modischer Zeittracht gekleidet, deren Röcke in geradlinigen, wie kannelierten Falten herab fallen.¹⁵⁹

Wie Katharina Packpfeifer richtig erwähnt, wird aber auch der Unterschied in der Zeichenweise deutlich: wo Albrecht mit einigen wenigen und schnellen Strichen das Wesentliche andeutet, dort zeichnet Erhard mit sorgfältiger Genauigkeit jede Falte am Ärmel, jede Feder am Hut und jedes Detail des Gewandes.¹⁶⁰ Starke Ähnlichkeiten finden sich auch in fünf weiteren Fassungen diese Themas, auf die Betty Kurth 1938 hingewiesen hat.¹⁶¹ Hierbei handelt es sich um drei Gemälde in Wien, Florenz und Padua (Abb. 63, 64, 65) und zwei Zeichnungen in Basel und Berlin (Abb. 66, 67) die Anlass zu verschiedensten Vermutungen bezüglich des gemeinsamen Vorbildes geben.

Betty Kurth¹⁶², Franz Winzinger¹⁶³ und Katharina Packpfeifer¹⁶⁴ sehen ein verschollenes Werk Albrecht Altdorfer als Vorbild. Hingegen meint Karl Oettinger, Erhard Altdorfers Hand in der qualitätsvollsten Version, der Tafel in Wien (Abb. 20), zu erkennen und sieht somit Erhard als den Schöpfer der Erstfassung.¹⁶⁵ Auch ich sehe als Vorbild in den Werken eher die Hand Albrechts, da die Regensburger „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) nicht wörtlich kopiert sondern abgewandelt und spiegelverkehrt dargestellt wird, wie zum Beispiel der Henker, der im Profil wiedergegeben ist und nicht in

¹⁵⁹ Packpfeifer 1978, S. 76.

¹⁶⁰ Ebenda.

¹⁶¹ Kurth 1938, S. 5.

¹⁶² Kurth 1938, S. 7.

¹⁶³ Winzinger, 1952, S. 105.

¹⁶⁴ Packpfeifer 1978, S. 75.

¹⁶⁵ Oettinger, 1959, S. 83.

Rückenansicht, oder auch die Gruppe der drei Frauen, die verändert dargestellt ist. Vergleicht man die Darstellung des Gewandes, vor allem dessen Faltenbildung der drei Tafeln und der zwei Zeichnungen mit Erhards Werken, sehe ich zwar eine große Ähnlichkeit zu der rechten Hofdame in der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) von 1506, aber auch besonders zu Albrechts „Venus und Amor“ (Abb. 13) von 1508. Allen ist besonders das „Säulenhafte“ gemein, hingegen wirkt die Johannesenthauptung dynamischer, vor allem aber zeigt Erhard in seiner Regensburger Darstellung schon eine gewisse Körperhaftigkeit unter dem Rock hervor scheinen. Die Beine sind zu erkennen, wenngleich zum Verhältnis des restlichen Körpers zu kurz geraten, der Stoff wirkt dünner. Daher sehe auch ich, wie Karl Oettinger, eher einen Entstehungszeitraum um 1507/08.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Oettinger, 1959, S. 85.



bb. 106

Abb.1.6 Der Heilige Georg mit dem Drachen

Aufbewahrungsort Windsor Castle, Collection of her Majesty the Queen,
Maße 179mm x 133mm,
Feder in schwarz, weiß gehöht, auf olivgrünem Papier.

Datierung: 1509

Der Heilige Georg (Abb. 1.6), hoch zu Ross, steht links im Vordergrund des Blattes. In seiner rechten Hand hält er hoch erhoben eine besonders lange Lanze, die gleichzeitig auch die Bilddiagonale bildet und deren Spitze direkt vor dem im rechten Eck des Blattes befindlichen Drachen mündet. Georg, entschlossen, den Drachen zu töten, ist im Gewand der Landsknechte gekleidet. Das Pferd Georgs steht in einer leicht nach unten geneigten Position zum Drachen und trägt eine präzise ausgeführte Schabracke¹⁶⁷ oder einen Rossharnisch. Rechts oberhalb des Drachen ist die jungfräuliche Königstochter zu erkennen, die das Geschehen beobachtet. Der Hintergrund wirkt

¹⁶⁷ Die Schabracke ist eine Satteldecke, die insbesondere bei festlichen Anlässen und bei Wanderritten Verwendung findet. Historisch wurde die Schabracke, oft in ausladender Größe und mit verlängerten und an den Flanken des Pferdes herab spitz zulaufenden Enden verwendet.

kulissenhaft: die steil aufragenden Felsen sind fein ausgeführt, aber unnatürlich wie ein Bühnenbild hinter Georg.

Vergleicht man die Gestalt Georgs mit anderen männlichen Darstellungen Erhards, fällt einem die besonders große Nähe zu der Regensburger „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) auf. Die Gesichter beider Männer sind fast ident in ihren Zügen und der Wiedergabe im Profil. Besonders großen Wert hat Erhard in diesem Blatt auf die fein strichlierte Hintergrundlandschaft gelegt. Diese parallel gesetzten Schraffuren finden sich sowohl in der Regensburger „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5), als auch in der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) von 1506. In der Klosterneuburger „Schleierlegende“ (Abb. 1), die zeitlich nicht weit entfernt sein kann und Erhard Altdorfer zugeschrieben ist, erscheinen nicht nur das Raumempfinden und das Verhältnis der Gestalten zur Bildfläche nahe verwandt, sondern es begegnen uns dort auch die gleichen unsicheren „Spielzeugpferdchen“ und ganz ähnliche hängende Astwedel wie in diesem Drachenkampf.¹⁶⁸ Auch die für Erhard typischen, lanzettförmigen Blätter, die sich vor allem bei „Maria mit dem Kind“ (Abb. 1.19) wieder finden, sind zwischen den Bäumen und den steil hochragenden Felsen zu entdecken. Beim Vergleich mit seinem Bruder Albrecht weist Winzinger vor allem auf die „Simsonzeichnung“ (Abb. 54) von 1506 in New York hin.¹⁶⁹ Es ist für ihn nicht nur dieselbe Stilstufe, sondern auch die technische Ausführung so gleichartig, dass man auf eine enge Verbindung, wenn nicht gar auf eine Werkstattgemeinschaft der beiden Brüder um diese Zeit schließen möchte. In dieser Beziehung schließe ich mich Winzinger an und hoffe, durch die bisher gezeigten stilistischen Verbindungen der beiden Brüder Altdorfer die Annahme einer Werkstattgemeinschaft zu bekräftigen. Auch in der Darstellung der „Heiligen Margarethe“ (Abb. 68) um 1509, von Albrecht Altdorfer, sind die gleichen herabhängenden Astzweige zu finden wie in Georgs Drachenkampf. Franz Winzinger hat dieses Blatt erstmals 1959 unter dem Namen Erhard Altdorfer veröffentlicht, nach dem er es unter dem Phantasienamen „Ambrosius Franken (School of Altdorfer)“, in der königlichen Bibliothek in

¹⁶⁸ Winzinger, 1959, S. 20.

¹⁶⁹ Ebenda.

Windsor fand.¹⁷⁰ Durch die enge Beziehung zu den frühen Blättern Erhards und denen Albrechts um 1509, sehe ich eine Entstehungszeit um 1509.



Abb.1.7 Stehende weibliche Gestalt (Grammatika)

Aufbewahrungsort London, University College,
Maße 117 x 78mm

Feder in schwarz, weiß
gehöht, auf gelbbraunem
Papier.

Datierung: 1509/10

Das zentrale Thema dieses Blattes (Abb. 1.7) bildet eine weibliche Figur, die im Bildvordergrund steht, aber nicht ganz die Blattmitte einnimmt. Ihr Kopf ist nach rechts gedreht, um über ihre Schulter zu blicken. Ihr Haupt ist mit einem großen Hut mit Krempe bekrönt. Ihr Kleid, mit engem Mieder fällt in langen röhrligen Falten über das hervortretende Spielbein herab, um sich am Boden aufzustauen. Ihre rechte Hand ist in einer Art Hinweisgestus erhoben. Eingeklemmt unter ihrem linken Arm trägt sie ein Buch und hält in ihrer linken Hand einen Behälter für Schreibfedern und ein Tintenfass.¹⁷¹ Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit einem großen Burgtor, einem hohen Turm, einer Brücke und vereinzelt Menschen, die über die Brücke schreiten.

¹⁷⁰ Winzinger, 1959, S. 20.

¹⁷¹ Packpfeifer 1978, S. 162.

Im Regensburger Blatt (Abb. 1.5) ist die Gebärde des Henkers noch in der Fläche gegeben, die der Grammatica ist hier bereits räumlich entwickelt. Vorwärts schreitend, dreht sie ihren Kopf für einen Moment zurück, wobei Arme und Beine sich kontrapostisch verhalten. Erhards Realismus drang allmählich tiefer und gab den Gestalten eine kräftige Substantialität.¹⁷² Bis ins Detail, wie dem modisch aufgebogenen Hut oder dem bänderverzierten Ärmel, ist die Tracht der Grammatica sowohl mit jener der beiden Dirnen in Erhards Stich „Liebhaber mit zwei Dirnen“ (Abb. 69), als auch mit den drei Frauen der „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) annähernd identisch. Der gerade Parallelfaltenstil der letzteren Zeichnung ist einer bewegteren Gewandbehandlung gewichen, die bereits Beziehungen zum Stil der Lübecker Bibel aufweist. Sowohl die am Boden aufgestauten Faltenbäusche als auch das plastische, aus dem Gewand hervortretende Spielbein sind Motive, die in den Bibelholzschnitten häufig vorkommen. Vergleicht man beispielsweise die Darstellung des Sonnenweibes der Apokalypse (Abb. 70) mit jener der Grammatica, so ist hier eine ganz ähnliche Organisation des Faltenwurfes, der in eine beleuchtete und eine beschattete Partie unterteilt wird, zu bemerken.¹⁷³

Franz Winzinger¹⁷⁴ schrieb 1952 das Blatt erstmals Erhard Altdorfer zu und ihm folgten sowohl Oettinger¹⁷⁵ als auch Stange¹⁷⁶ und Packpfeifer¹⁷⁷. Wie Packpfeifer schon richtig anmerkte, nimmt die Zeichnung innerhalb des uns bekannten Oeuvres Erhard Altdorfers eine Zwischenstellung ein. Sie zeigt einerseits in der Strichführung, der zeichnerischen Genauigkeit sowie im Typus der weiblichen Figur eine enge Beziehung zu der Gruppe der frühen Zeichnungen und Kupferstiche aus der Zeit von 1506-1508; andererseits weist der Faltenwurf bereits Züge auf, die den Stil der 30iger Jahre vorwegnehmen.¹⁷⁸ Daher ist eine Datierung um 1509/10 anzusetzen.

¹⁷² Stange 1964, S. 136.

¹⁷³ Packpfeifer 1978, S. 77.

¹⁷⁴ Winzinger 1952, S. 105.

¹⁷⁵ Oettinger 1959, S. 12.

¹⁷⁶ Stange 1964, S. 84. Abb. 142.

¹⁷⁷ Packpfeifer 1978, S. 162.

¹⁷⁸ Packpfeifer 1978, S. 78.



Abb.1.8 Heilige Anna
Selbdritt

Aufbewahrungsort

Frankfurt, Städelsches
Kunstinstitut,

Maße 170 x 123mm Feder in
schwarz auf hellbraunen
Papier. Rechts unten
Monogramm A., von
späterer Hand hinzugefügt.

Datierung: 1512/13

Die zentrale Figur des Blattes bildet die Heilige Anna (Abb. 1.8), die vor einer Landschaft sitzt. Sie ist in ein weites Gewand gehüllt, das sich in unzähligen Falten über ihren Körper legt und sich am Boden zu vielen kleinen Falten staut. Ihr Blick schweift in Richtung des Jesusknaben, den Maria, auf Annas rechtem Oberschenkel sitzend, in ihren Armen hält. Maria, ebenfalls in ein weites Gewand gehüllt, ist im Verhältnis zu Anna viel zu klein dargestellt. Der Knabe mit dem Kopf zu Anna gedreht und seine nackten Füße in Richtung des Betrachters gestreckt, versucht mit seiner linken Hand nach ihr zu greifen. In der linken Hand hält Anna eine runde Frucht, vermutlich ist es ein Apfel.

Auch hier ist die Hand Erhards wieder zu erkennen: Der Kopf der Heiligen Anna ist im Verhältnis zum restlichen Körper viel zu klein und das Gewand lässt besonders die Beine übergroß, plump und viel zu breit erscheinen. Wieder zeigt Erhard seine Schwäche in der Darstellung der Hand. Annas rechte Hand ist im Verhältnis zur linken zu groß und der kleine Finger zu breit gezeichnet.

Der Daumen ihrer linken Hand ist zu kurz geraten und der kleine Finger zu lang. Hingegen ist die dargestellte Perspektive des Jesusknaben unserem Meister besonders gut gelungen. Auf dem Schoß Marias liegend, streckt er seine nackten Füße in Richtung des Betrachters.

Erhard setzt den Fokus wieder gezielt auf die Darstellung der Personengruppe, wie er es schon bei dem Blatt „Zwei Landsknechte“ (Abb. 1.9), der „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) und der „Stehenden weiblichen Gestalt“ (Abb. 1.7) getan hat. Die Landschaft wirkt noch reduzierter als bei der „Stehenden weiblichen Gestalt“. Sie wird nur mehr flüchtig durch ein paar wenige Bäume und einen kleinen Turm angedeutet. Auch die Strichführung dieses Blattes ist jenem der Grammatica (Abb. 1.7) eng verwandt, was besonders im rechten Teil der Draperie, die in dunkler Schattenmodellierung gegeben ist, deutlich wird.¹⁷⁹ Vor allem aber ist das Gesicht der „weiblichen stehenden Gestalt“ (Abb. 1.7) in dem Annas wieder zu finden, Mund und Nase sind in der gleichen Manier gezeichnet. Der Vergleich mit der Lübecker Bibel, der Darstellung des „Pfingstwunders“ (Abb. 71) und „Die Salbung Sauls zum König“ (Abb. 72), zeigt die starke Bindung, vor allem in der Draperie, zu dieser. Vergleicht man den Rocksaum des Saul, so erweist sich nicht nur das kleinteilige Faltenkräusel, sondern auch die Differenzierung der Draperie in abwechselnd glatte und faltige Partien als sehr ähnlich.¹⁸⁰ Die Faltenbahnen, die über dem linken Knie Marias in der Darstellung des „Pfingstwunders“ (Abb. 71) dargestellt sind, ähneln sehr denen bei Anna.

Der Ausgangspunkt für diesen bewegt-manierierten Stil könnten Hell-Dunkel-Zeichnungen Albrechts aus der Zeit um 1509/10, wie etwa die „Heilige Margarete und die Heilige Barbara“ (Abb. 73) oder das Blatt des Heiligen Andreas (Abb. 74) gewesen sein.¹⁸¹ Erhard könnte sich auch an älteren Skulpturen orientiert haben, wie der „Heiligen Anna“ (Abb. 75) vom Mittelrhein aus dem 15. Jahrhundert. Beiden ist die gleiche Position Marias und des Jesusknaben auf dem rechten Oberschenkel gemein. Vor allem sehe ich einen großen Bezug zu Lucas Cranach d. Ä. Beim Vergleich mit einem

¹⁷⁹ Packpfeifer 1978, S. 79.

¹⁸⁰ Packpfeifer 1978, S. 79.

¹⁸¹ Ebenda.

Holzschnitt um 1509, „Die heiligen Sippe“ (Abb. 76) und den um 1513 entstandenen Holzschnitt „Der Verkündigung“ (Abb. 77) ist deutlich der gleiche Umgang mit der Draperie bei den sitzenden Personen zu erkennen. Vor allem die am Boden, links vor Maria, sitzende Maria der Hl. Sippe besitzt das gleiche, eng anliegende Gewand um ihre Beine, wie Maria auf Annas Schoß. Hingegen scheint Albrecht im Umgang mit den Falten in seinem Blatt der „Heiligen Margarete und der Heiligen Barbara“ (Abb. 73) anders um zu gehen als Erhard. Sie wirken zackiger und sind nicht so weich wie Erhards. Auch stauen sie sich am Boden welliger auf, hingegen erscheinen Annas aufgestaute Falten am Boden knitttriger. Daher würde ich den Entstehungszeitraum nach der „stehenden weiblichen Gestalt“ (Abb. 1.7) ansetzen und aufgrund der Nähe zu Cranach und der Lübecker Bibel eine Entstehung um 1512/13 annehmen.



Abb.1.9 Zwei Landsknechte

Aufbewahrungsort New York,
Sammlung Lehmann

Maße 163x 112mm, Feder in
schwarz

Datierung: 1513

Das kleine Blatt (Abb. 1.9) wird fast zur Gänze von zwei gegenüber gestellten Landsknechten ausgefüllt, die auf einer kleinen Anhöhe zu stehen scheinen. Das phantasievolle Barett der Rückenfigur ist bei keinem anderen Künstler in dieser Form zu finden. Möglich scheint mir allerdings auch, dass Erhard die

Darstellung des Baretts missglückte und es so zu der eigentümlichen Hutform gekommen ist. Besonders schön ist der Katzbalger¹⁸² des Landsknechtes, der wie der Gürtel um die Hüfte gebunden ist. Sein Gegenüber, im breiten Stand, ist bis zur Hälfte für den Betrachter sichtbar. Der Ärmel seiner linken Hand ist wulstförmig und die Anatomie der Hand missglückt. Auch sein langer Umhang, der nicht zwischen den Beinen fortgeführt wurde, wirkt missglückt. Zudem scheint das Verhältnis des kleinen Kopfes zum großen, mächtigen Körper unnatürlich. Der obere Teil der Hellebarde zeigt in die linke Ecke des Blattes, während der untere Teil des Stabes, vermutlich von der linken Hand gehalten, noch erkennbar sein müsste, aber auch hier weggelassen wurde wie bei einem der Landsknechte in Erhards „Fähnrich mit zwei Hellebardieren“ (Abb. 1.4).

In ihrem kraftvoll fülligen Figurentypus, den weit ausladenden Pluderärmeln sowie der gespreizten, in rechtem Winkel zueinander stehenden Stellung der Beine erinnern die beiden Krieger an die in Rückenansicht gegebenen Landsknechte der Holzschnitte „Der Hl. Paulus mit drei Boten“ (Abb. 78) und „Samuel salbt David“ (Abb. 79).¹⁸³ Auch der direkte Vergleich mit Erhards „Fähnrich mit zwei Hellebardieren“ (Abb. 1.4) zeigt die Nähe der beiden Blätter zueinander, wenn auch gleich die Strichführung der „Zwei Landsknechte“ (Abb. 1.9) dicker erscheint. Dies kann mehrere Gründe haben, wie zum Beispiel eine schlechte Federspitze und ist somit kein Kriterium für die Zuordnung des Blattes. Vor allem die im Profil wiedergegebenen Gesichter des Fähnrichs und des Landsknechtes haben die für Erhard typischen Gesichtszüge: die Stupsnase, das stärker hervortretende Kinn und die runden Gesichtskonturen. Erhard scheint sich zeichnerisch immer mehr auf Personen zu konzentrieren und sieht, ganz im Gegensatz zu seinem Bruder, die Landschaft nur als sekundäres Beiwerk. Die dadurch immer wieder auftretenden Probleme mit der menschlichen Anatomie, der Proportion des Körpers und das Größenverhältnis der Personenengruppen zueinander ziehen sich durch sämtliche Werke Erhards. Die „Zwei Landsknechte“ (Abb. 1.9) von

¹⁸² Richards 2002, S. 43 mit genauer Beschreibung und Abbildung des für den Landsknecht typischen Schwertes.

¹⁸³ Packpfeifer 1978, S. 84.

1513 wurden zuerst von Martin Weinberger¹⁸⁴ Erhard zugeschrieben und dürfen zusätzlich durch ihr Anschließen an die Landsknechte des Turnier-Holzschnittes (Abb. 14) von 1512 als gut gesichert gelten.¹⁸⁵ Somit könnte man dem Datum 1513 Glauben schenken.



Abb.1.10 Ritter und zwei Damen zu Pferd

Aufbewahrungsort

Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Sammlung Koenigs

Maße 135 x 138mm, Feder in braun auf weißem Papier, Links stark beschnitten.

Datierung: 1513

Dieses Blatt (Abb. 1.10), das sich in der Sammlung Koenigs befand und im 2. Weltkrieg verschollen war, tauchte zusammen mit der „Heiligen Elisabeth von Thüringen“ (Abb. 1.16) und weiteren 139 Zeichnungen der Sammlung im Bogdan und Varvara Khanenko Museum der Kunst in Kiew wieder auf und wurde am 19. April 2004 an das Boijmans-van Beuningen Museum in Rotterdam zurückgegeben.¹⁸⁶

Das fast quadratische Blatt zeigt zwei Damen, die auf ihren Pferden sitzen, und einen Reiter mit erhobenem linkem Arm. Den Vordergrund des Blattes bilden links das Pferd mit einer an den Enden spitzzulaufender Schabracke, welches von der Seite wiedergegeben ist, und die darauf sitzende Dame in Rückenansicht. Ihr Blick scheint in die Richtung des Edelmannes zu schweifen, wie durch die angezeigte Richtung der Feder angedeutet wird. Das zweite dahinter stehende Pferd mit Edeldame im Sattel wird fast völlig vom

¹⁸⁴ Weinberger 1930, S. 223.

¹⁸⁵ Oettinger 1959. S. 96.

¹⁸⁶ Kat. Ausst. Rotterdam 2004, S. 11 - 24.

vorderen Pferd verdeckt. Die darauf sitzende Edeldame blickt in Richtung des Betrachters und hält dabei ihren linken Arm vor ihrem Bauch. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass die Hand der Edeldame missglückt ist, sie besitzt sechs Finger. Der Edelmann, hoch zu Ross, trägt einen langen Mantel und sein Kopf ist so tief nach unten gesetzt, dass der Halsansatz nicht zu sehen ist und somit nur die vielen Federn des Hutes deutlich erkennbar sind. In seiner rechten Hand hält er die Zügel, während er mit der linken erhobenen Hand die Damen zu begrüßen scheint.

Es wirkt wie eine alltägliche Szene, in der wiederholt die Personen und zusätzlich die Pferde im besonderen Mittelpunkt der Darstellung stehen. Besonders das Pferd des Edelmannes sticht heraus, da es aus einer bis dahin bei Erhard unbekannten Position wiedergegeben ist. Karl Oettinger¹⁸⁷ und Franz Winzinger¹⁸⁸ weisen beide auf die stilistisch unverkennbare Ähnlichkeit zu Dürers großem Pferd (Abb. 80) von 1505 hin. Der Vergleich mit Erhards „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) und der „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) zeigt die offenbare Nähe zueinander. Besonders die Darstellung der Salome im Vergleich mit den zwei Damen zu Pferd zeugt von der gleichen Hand, wenn auch gleich, wie Karl Oettinger richtig deutet, die Reiterinnen graziöser und beweglicher erscheinen.¹⁸⁹ Die gewisse Typenähnlichkeit der Frauen zwischen den Blättern der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3), „Johannesenthauptung“ (Abb. 1.5) und „Ritter und zwei Damen zu Pferd“ (Abb. 1.10) veranlasste Franz Winzinger¹⁹⁰ und Karl Oettinger¹⁹², das Blatt um 1507/08 zu datieren. Jedoch sehe ich bei der Gegenüberstellung mit der „Stehenden weiblichen Gestalt“ (Abb. 1.7) von 1509/10 eine zeitlich größere Nähe als zu den zuvor genannten, vor allem in der Bewegung der Figuren und dem besseren Raumverständnis der Personengruppen zueinander. Winzinger weist auch auf die Motivwiederholung des gesenkten Pferdekopfes in einem Erhard

¹⁸⁷ Oettinger 1959, S. 86.

¹⁸⁸ Winzinger 1959, S. 19.

¹⁸⁹ Oettinger 1959, S. 84.

¹⁹⁰ Winzinger 1959, S. 20.

¹⁹² Oettinger 1959, S. 107.

zugeschriebenen Gemälde der „Auffindung des Schleiers“ (Abb. 1)¹⁹³, um 1520 aus Klosterneuburg, das in kaum verändertem Gegensinn erscheint, hin.¹⁹⁴ Auch auf seinem signierten „Turnierholzschnitt“ (Abb. 14) von 1513 bringt Erhard viermal das gleiche von hinten gesehene Pferd, wobei er es zweimal mit dem gesenkten Hals des zweiten Pferdes der Zeichnung verbindet. Außerdem wiederholt er nicht nur den plissierten, geteilten Rock des Ritters, sondern auch dessen hinten am Gürtel befestigten Dolch.¹⁹⁵ Betrachtet man nun zusätzlich die Zeichnung der beiden Landsknechte in New York (Abb. 1.9), so weisen die technischen und stilistischen Übereinstimmungen eher auf eine Entstehungszeit um ca. 1513.¹⁹⁶

¹⁹³ Kat. Ausst. Stift Klosterneuburg 1985, S. 256: Die allseitig beschnittene Tafel wurde von Benesch dem jungen Erhard Altdorfer, von Stange dem alten Rueland Frueauf dem Jüngeren zugeschrieben. Beide Zuschreibungen vermögen nicht zu überzeugen. Der Maler hat zwar Elemente von Frueauf wie auch von Dürer übernommen, doch unterscheidet ihn von diesen die schwächere Qualität. Gut gezeichnete Einzelheiten wie der Kopf des heiligen Leopold oder Pflanzen und Laub stechen ab gegen merkwürdig unbeholfen gestaltete Elemente, z. B. die Körper der Hunde und die Haltung des Reiters. Man hat den Eindruck, dass der Maler sein Bild durch Übernahme von Einzelheiten aus besseren Werken zu bereichern suchte. Durch die brutale Beschneidung hat die Komposition des Bildes sehr gelitten. Es fehlt am linken Bildrand die Hälfte des Holunderstrauches und der größte Teil der Marienerscheinung, und der Burg auf dem Berg hat man die Dächer abgeschnitten.

¹⁹⁴ Winzinger 1959, S. 19.

¹⁹⁵ Winzinger 1959, S. 20.

¹⁹⁶ Packpfeifer 1978, S. 85.



Abb.1.11 Heiliger Sebastian

Aufbewahrungsort

Braunschweig, Herzog
Anton-Ulrich Museum

Maße 200 x 137mm, Hell-
Dunkel Zeichnung, Feder in
schwarz, weiß gehöht, auf
blaugrau grundiertem Papier,
Oberfläche berieben,
Knickfalten.

Datierung: 1510/15

Hierbei handelt es sich um die Darstellung des heiligen Sebastian (Abb. 1.11), der an einem Baum gefesselt in der Bildmitte steht. Sein Kopf, mit leicht gewelltem, langem Haar, ist in einer leichten Linksdrehung dargestellt und ermöglicht dem Betrachter die Vorstellung, dass Sebastian seine Peiniger sehen könne und ihnen in diesem Augenblick in die Augen schaue. Nachdem weder Pfeile noch Wunden zu sehen sind, handelt es sich wahrscheinlich um den Moment vor der tatsächlichen Tat des Martyriums durch Pfeile. Der Bildhintergrund wird durch eine Baumgruppe dominiert und einem skizzenhaften Gewässer mit kleinem Schiff ergänzt.

Dieses Blatt wurde von Eduard Flehsig¹⁹⁷ in der früheren Forschung als ein Werk von L. Cranach d. Ä. bezeichnet, während Ernst Buchner¹⁹⁸ annahm, dass es sich um ein Werk des Meisters des Christophorus mit dem Teufel handle. 1955 ging Hans W.Schmidt¹⁹⁹ von diesen Theorien ab und bezeichnete

¹⁹⁷ Flehsig, 1920, I Nr. 6.

¹⁹⁸ Buchner 1948, S. 24, Abb. 11.

¹⁹⁹ Schmidt 1965, Nr. 61.

das Blatt schließlich als Donauschule um 1510. 1964 wurde das Werk erstmals auf der Ausstellung „Die Kunst der Donauschule“ in St. Florian von Franz Winzinger als ein Blatt Erhard Altdorfers präsentiert.²⁰⁰

Der Heilige Sebastian steht im engen Zusammenhang mit der Zeichnung des „Heiligen Johannes auf Patmos“ (Abb. 1.12). Auch hier handelt es sich um eine etwa zeitgleiche Zeichnung mit starken Weisshöhungen. Beiden Zeichnungen ist die lockere Strichführung des Busch- und Laubwerkes gemein. Die Baumgruppe in der rechten Bildhälfte des Blattes ähnelt sehr stark der Baumgruppe der linken Hälfte der Zeichnung des Johannes. In gleicher Manier wurden hier die einzelnen Akzente gesetzt. In beiden Zeichnungen findet sich der fein strichlierte Himmel wieder mit waagrechten weißen Strichen. Ebenso die Haare, sie sind in der gleichen feinen Art dargestellt und lassen somit auf die gleiche Autorschaft schließen.

Die stark geknitterte und vor allem dramatische Faltengebung, die bei „Johannes auf Patmos“ (Abb. 1.12) im Ansatz zu sehen ist, findet sich aber vor allem in der Lübecker Bibel wieder. Im Neuen Testament der Bibel ist unter anderem ein Holzschnitt des „Apostels Petrus“ (Abb. 22) zu sehen, dessen Gewand dieselbe Dramatik besitzt wie die des Sebastian. Auch in den Apokalypsenholzschnitten finden sich Vergleichsbeispiele wie der Engel in dem Holzschnitt „Die vierte Posaune“ (Abb. 81) oder „Die sieben Leuchter und Sterne der Apokalypse“ (Abb. 82), die „Auserwählten und die Engel bändigen die Winde“ (Abb. 83). Vereinzelt finden sich auch Ähnlichkeiten in der „Predigt Johannes des Täufers“ (Abb. 84) im Gutenstettener Altar von 1511, den Alfred Stange²⁰¹ Erhard zugeschrieben hat und von Katharina Packpfeifer²⁰² wieder aberkannt wurde. In beiden Fällen gleicht sich die übermuskulöse Zeichnung in Bein und Knie, die steife schmale abgeknickte Hand, entfernt selbst das Gesicht, wie Hans Mielke es bereits erkannte.²⁰³

Durch die enge Beziehung zu den Holzschnitten und dem „Hl. Johannes auf Pathmos“ (Abb. 1.12) würde ich das Blatt um 1510/15 datieren.

²⁰⁰ Winzinger 1965, S. 77

²⁰¹ Stange 1964, S. 87.

²⁰² Packpfeifer 1978, S. 139.

²⁰³ Mielke 1988; S. 282.

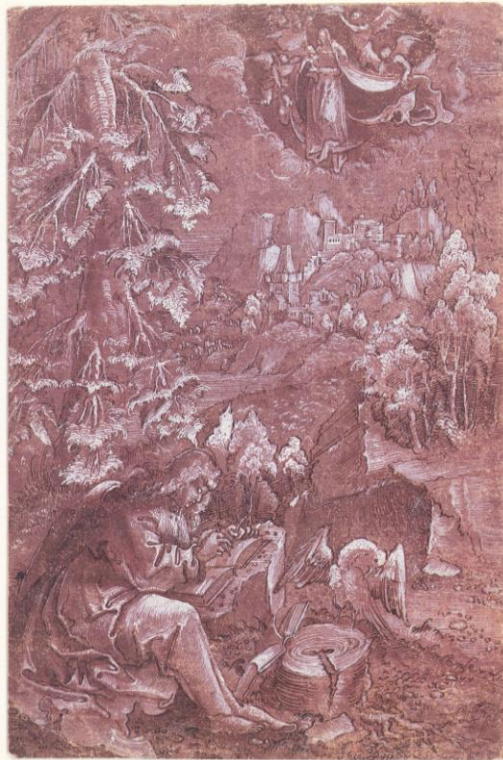


Abb.1.12 Heiliger Johannes auf Patmos

Aufbewahrungsort Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr: 15674

Maße 217 x 146 mm, Feder in schwarz, Pinsel, weiß gehöht, auf rötlich braun grundiertem Papier.

Datierung: 1510/15

Der Heilige Johannes (Abb. 1.12) sitzt in der linken Bildhälfte, vertieft in Schreibarbeiten über einem Buch, das auf einem Felsen liegt. In beiden Händen hält er eine Schreibfeder. Zu seinen Füßen lehnt ein offenes Buch, angelehnt an einen Baumstumpf. Neben dem Baumstumpf steht ein Vogel, der einen Adler darstellen könnte, das Symbol des Johannes. Hinter Johannes dominiert ein Nadelbaum und die Bildmitte sowie der rechte Bildraum werden von einem Felsen mit kleinem Wäldchen und einer dahinter liegenden Flusslandschaft mit Felsenmassiv und einer Burg mit Turm, beherrscht. Darüber öffnet sich der Himmel und Maria auf der Mondsichel, von Engeln begleitet, erscheint.

Durch Edmund Schilling²⁰⁴ wurde diese Zeichnung Erhard Altdorfer das erste Mal zugeschrieben, da er äußerst überzeugende Ähnlichkeiten sah mit dem Holzschnitt des „Evangelisten Johannes“ (Abb. 85) aus der Lübecker Bibel. In beiden Blättern sitzt Johannes vor einem Baumstumpf, in ein Buch schreibend. Auch der dahinter in die Höhe ragende Baum ist in beiden Zeichnungen gleich.

²⁰⁴ Schilling 1925, Tafel 32.

Der Adler, im Holzschnitt in Rückenansicht, und die dahinter liegende Flusslandschaft zeugen von einer nahezu einheitlichen Komposition, wenngleich es auch größere Abweichungen gibt. In der Zeichnung des Johannes wird dieser aus einer höheren Position betrachtet als im Holzschnitt, besonders ersichtlich durch die Darstellung der beiden Baumstümpfe. Auch der Blick des Johannes weicht im Holzschnitt von jenem in der Zeichnung ab, er blickt dort in die Höhe, um den auferstandenen Christus, von einem Wolkenkranz mit Engeln begleitet zu erblicken. Nicht Maria auf der Mondsichel sondern Christus erscheint Johannes. Der Hintergrund in der Zeichnung wurde vom Künstler gestaffelt dargestellt, während er im Holzschnitt gerader in die Tiefe zu gehen scheint. Der Johannes der Lübecker Bibel gehört der gleichen munteren diesseitigen Renaissance-Familie an wie alle Figuren der Lübecker Bibel: Gesichter stumpfnasig, Gewandfalten kleinteilig.²⁰⁵ Edel daneben wirkt der Johannes aus der Zeichnung, „fromm“ mit stillem Gesicht, die Falten großförmiger und noch von Cranach abzuleiten.

Otto Benesch²⁰⁶ entdeckte 1936 im ehemaligen Stift in Lambach einen Altar mit einer Darstellung eines „Johannes Evangelisten auf Patmos“ (Abb. 86), der unserem Johannes noch ähnlicher zu sein scheint. In beiden Darstellungen ist Johannes sitzend und schreibend wiedergegeben. Auch der Adler mit seinen geöffneten Schwingen, eine nach oben gestaffelte Flusslandschaft, die große Fichte hinter Johannes und die im Himmel erscheinende Muttergottes sind in der Lambacher Darstellung zu finden. Aber auch die Faltengebung und der rechte Arm sowie die Baumgruppe zeugen von einer überzeugenden Nähe. Dennoch lassen beide Werke klar erkennen, dass die landschaftliche Konzeption in der Zeichnung eine größere Rolle spielte als im Gemälde. Für Otto Benesch schien das Gemälde unzweifelhaft als das ausgeführte Werk zu unserer Zeichnung.²⁰⁷ Katharina Packpfeifer hingegen schreibt es einem unbekannten Nachahmer um 1520, nach einem verlorenen Entwurf Albrechts, zu.²⁰⁸ Ein Titelholzschnitt, von Katharina Packpfeifer gänzlich unbeachtet und

²⁰⁵ Mielke 1988, S. 284.

²⁰⁶ Benesch 1936, S. 162.

²⁰⁷ Ebenda.

²⁰⁸ Packpfeifer 1978, S. 81 - 82.

von Hans Mielke erstmals als Vergleichsbeispiel 1988 erwähnt, soll auch bezüglich der Datierung berücksichtigt werden. Hierbei handelt es sich um den Titelholzschnitt des „Tractatus de modo discendi et docendi...“ (Abb. 87), 1514 in Landshut bei Joh. Weissenburger erschienen, angeblich von Hieronymus Dungersheim aus Ochsenfurt verfasst.²⁰⁹ Nicht zu übersehen ist die kompositionelle Ähnlichkeit dieses Holzschnittes mit der Zeichnung. Auch im Holzschnitt ist ein schreibender Johannes in der linken Bildecke zu sehen, der Adler zu seinen Füßen, das glatte Gewand über seinen Beinen, ein aufgeschlagenes Buch, die Flusslandschaft im Hintergrund und ein kleines Wäldchen und ikonographisch bedingt die Marienerscheinung. Die Frage nach der gegenseitigen Abhängigkeit ist äußerst schwierig zu beantworten. Wäre Erhards Zeichnung das Vorbild für den Titelholzschnitt, bliebe die Frage, warum dieser den Baum nicht übernommen hat. Auch ich teile die Meinung Mielkes, dass für die Priorität des Holzschnittes die Tatsache spricht, dass Johannes beide Male nach rechts sieht.²¹⁰ Somit würde es eine Datierung nach 1514 ergeben. Dennoch sollte auch die Tatsache berücksichtigt werden, dass der Einfluss der Cranachschen Holzschnitte um 1502 im Titelholzschnitt unübersehbar ist und somit sollte eine Überdenkung bezüglich der Datierung des Titelholzschnittes, wie es Mielke bereits angedeutet hat, neu angedacht werden.²¹¹ Auch die Nähe zu Erhards Bruder Albrecht ist gegeben, besonders in den Hell-Dunkel Zeichnungen Albrecht Altdorfers um 1509, wie dem „Hl. Andreas“ (Abb. 74), oder der „Hl. Margarete mit dem Teufel“ (Abb. 68). Auch ich teile die Meinung, dass die hart geknitterten Falten sowie die Hell-Dunkel-Verteilung in etwa diesen Zeichnungen entsprechen und es ist kaum anzunehmen, dass das vorliegende Blatt wesentlich später entstanden sein dürfte.²¹² Somit würde ich eine Datierung zwischen 1510-15 vorschlagen.

²⁰⁹ Mielke 1988, S. 284.

²¹⁰ Mielke ebenda.

²¹¹ Mielke ebenda.

²¹² Packpfeifer 1978, S. 81.



Abb.1.13 Zweikampf

Aufbewahrungsort

Göttingen, Sammlung
Uffenbach

Maße 163 x 186 mm, Feder
in schwarz auf hellrotem
Papier, grau laviert, weiß
gehöht.

Datierung: 1510/15

Auf diesem rechteckigen Blatt (Abb. 1.13), das an den Rändern beschnitten wurde, sind zwei kämpfende Ritter zu Pferd dargestellt. Die Schabracke des Pferdes des linken Ritters zeigt einen aufrecht stehenden Löwen in einem von zwei Putti gehaltenen und mit einem Spangenhelm bekrönten Wappenschild. Das gebräuchliche Zeichen des Löwen lässt eine Bestimmung des Wappens nicht zu, obwohl nach rechts - heraldisch gesprochen: nach links - schreitende Löwen selten sind.²¹³ Auch das Pferd des rechten Reiters trägt eine Schabracke mit rautenförmigem Muster, in dessen Mitte ein G zu lesen ist. Derartige Initialen finden sich zahlreich auf Turnierdarstellungen des 16. Jahrhunderts.²¹⁴ Ein besonders auffallendes Detail findet sich beim Schweif, denn dieser scheint aus dem Mund eines Drachens zu kommen, der wiederum eine weitere Verzierung des Geliegers ist.

Die Komposition dieses Blattes lehnt sich wahrscheinlich an ein Detail aus einem Turnierholzschnitt (Abb. 15) Lucas Cranach des Älteren von 1509 an, wo sich in der unteren Ecke eine ähnliche Rittergruppe beim Schwertkampf befindet.²¹⁵ Aber beim Vergleich mit Erhards „Hl. Georg“ (Abb. 1.6) ist die fast exakt gleiche Körperhaltung Georgs zu dem linken Ritter zu erkennen, der in die Höhe erhobene Arm und der leicht nach vorne geneigte Körper. Vor allem aber Erhards Turnierholzschnitt (Abb. 14) von 1513 unterstreicht die

²¹³ Kat. Ausst. Koblenz, Museum Göttingen 2000, S. 54.

²¹⁴ Ebenda.

²¹⁵ Kat. Ausst. Koblenz, Museum Göttingen 2000, S. 54.

Annahme, dass es sich auch bei diesem Blatt um die Hand Erhards handelt. Nicht nur der Federschmuck ist in der gleichen Ausführung, sondern auch eine spiegelverkehrte Darstellung zum linken Ritter ist im Holzschnitt (Abb. 14, Teil 3) rechts oben zu finden. Auch er hat seinen rechten Arm hoch erhoben, trägt den gleichen Helm mit Federschmuck und besitzt ein stumpfes Kurzsword. Zusätzlich ist auch der Geliegerschmuck, der Drache, im Tunierholzschnitt (Abb. 14, Teil 3) am Schweif eines Pferdes wieder zu finden.. Beim Vergleich mit Erhards „Ritter und zwei Damen“ (Abb. 1.10) ist auch hier sein beliebtes Motiv der Rückenfigur zu erkennen, die ebenso wie der rechte Ritter einen Dolch am Rücken trägt. Auch wenn das Blatt der „Ritter und zwei Damen“ (Abb. 1.10) auffallend mehr Schraffuren besitzt, spricht dennoch die Tatsache für Erhard, dass er bei farbigen Blättern mit Weißhöhung, wie dem „Hl. Sebastian“ (Abb. 1.11), prinzipiell mit weniger Strichen ausgekommen ist als bei einfachen Federzeichnungen. Wegen des kalligraphischen Zeichenstils wurde der Mecklenburger Hofmaler Erhard Altdorfer als Autor dieser Zeichnung bereits 1974/75 vermutet.²¹⁶

Jedoch wird dieses Blatt in der späteren Literatur, wie in Packpfeifers Monographie zu Erhard, nicht erwähnt. Erst im Jahr 2000, im Katalog der Universität Göttingen taucht der „Zweikampf“ (Abb. 1.13), mit der zaghafte Vermutung Erhard sei der Autor, wieder auf.

Da ich das Blatt zeitlich zu Erhards „Hl. Sebastian“ (Abb. 1.11) und „Johannes auf Pathmos“ (Abb. 1.12) einordne, vermute ich einen Entstehungszeitraum um 1510/15.

²¹⁶ Kat. Ausst. Koblenz, Museum Göttingen 2000, S. 54.

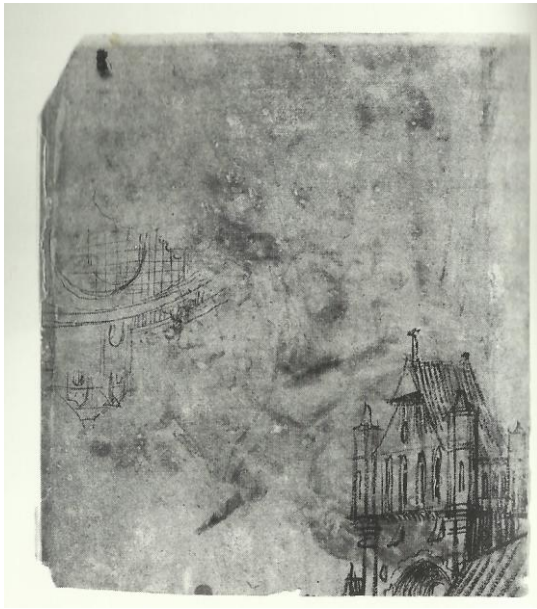


Abb.1.14 Architekturdetail
(Rückseite des Zweikampfes)

Aufbewahrungsort

Göttingen, Sammlung
Uffenbach

Maße 163 x 186 mm, Feder
in schwarz.

Datierung: 1510/15

Die Rückseite (Abb. 1.14) der Zeichnung des „Zweikampfes“ (Abb. 1.13) zeigt zwei in schwarzer Feder ausgeführte Architekturdetails, die gegeneinander um 180 Grad gedreht sind. Die größere, kräftiger ausgeführte Zeichnung zeigt ein Stadttor mit Fialtürmen an den Ecken und gotischen Maßwerkfenstern. Darunter ist der obere Teil eines Torbogens mit Archivolten zu erkennen. Das kleinere, blassere und wenig detaillierte Motiv zeigt die Seitenansicht einer Brücke vermutlich vor einem Burg- oder Stadttor, auf der mit wenigen Strichen eine Person zu Pferd angedeutet ist. Der gleiche Zeichenstil sowie das identische Zeichenmittel sprechen dafür, dass beide Seiten von demselben Künstler geschaffen wurden.²¹⁷

Wie in der Vita Erhards zu lesen ist, war er auch in den 1540/50er Jahren als Baumeister tätig. Einerseits könnte es eine frühe architektonische Skizze sein, die Erhard während seiner Reise nach Schwerin oder bei den Tunierdarstellungen angefertigt hat und die ihn zu seinen späteren Bauwerken inspirierte, oder eine Architekturstudie die ein Teil seines Motivrepertoires ist auf das er jederzeit zugreifen konnte. Leider ist kein weiteres Beispiel erhalten geblieben.

²¹⁷ Kat. Ausst. Koblenz, Museum Göttingen 2000, S. 54.



Abb.1.15 Gebirgslandschaft

Aufbewahrungsort Berlin,
SMPK, Kupferstichkabinett
Maße 117 x 162mm,
Radierung oben rechts
Monogramm (ligiert)
Datierung: 1515-1520

Dargestellt ist ein gebirgiges Tal mit zwei eng zusammenstehenden Fichten (Abb. 1.15). Die aufragende Felsformation, die von der linken unteren Blatthälfte beginnt, um dann in der rechten oberen Ecke zu enden, nimmt die gesamte rechte Hälfte des Bildraumes ein. Um eine Tiefe und realistische Weite zu erzeugen, ist in der Ferne die Kuppe eines Hügels zu sehen. Im Tal ist ein kleines Dorf mit einer Mühle zu erkennen, ein Torturm und links vorne eine junge Kiefer.

Ein Vergleich mit seinem Bruder Albrecht zeigt uns, dass die Darstellung zweier eng zusammenstehender Fichten bei Albrecht schon zu finden ist und kaum auf eigenen Beobachtungen beruht. Sie könnte Albrechts „Landschaft mit Doppelfichte“ (Abb. 88) oder „Landschaft mit zwei Fichten“ (Abb. 89) entnommen worden sein.²¹⁸ Stilistisch steht diese Radierung den Landschaften Albrecht Altdorfers sehr nahe, die in annähernd gleichem Format sehr ähnliche alpenländische Landschaftsausschnitte zeigen. Die Darstellung des gebirgigen Tales mit der links seitlich das Bild begrenzenden Fichte lässt sich mit der Radierung „Landschaft mit Burg und Dorf“ (Abb. 90) vergleichen.²¹⁹ Erhard zeigt in seinem Blatt aber auch graphische Übereinstimmungen zu den Radierungen seines Bruders. Der Vergleich mit dem Blatt Albrechts „Landschaft mit dunkler Felswand“ (Abb. 91) und Erhards „Gebirgslandschaft“ (Abb. 1.15) zeigt, dass die Art, wie die Brüder die steilen Felsabbrüche mit dichten Schraffierungsstrichen schattieren, beinahe identisch ist. Erhards kleine, nebeneinander gesetzte, häckchenförmige Striche und der

²¹⁸ Packpfeifer 1978, S. 23f.

²¹⁹ Packpfeifer Ebenda.

Grashügel im Vordergrund ähneln jenen Albrechts in der Radierung „Landschaft mit Doppelfichte“ (Abb. 88). Dennoch unterscheiden sich die landschaftlichen Darstellungen Albrechts und Erhards vor allem durch die weniger starken hell-dunkel Kontraste Erhards. Auch die Formation der Wolken mag zwar eine Anlehnung an Albrechts „Die Stadt am See“ (Abb. 92) sein, unterscheidet sich aber dennoch in ihrer Ausführung. Erhards Wolken wirken runder und zeigen stärker ausgeprägte spitz zulaufende Endungen, wie sie auch in der Zeichnung „Seelandschaft“ (Abb. 1.21) aus der Albertina zu finden sind. Nicht nur Albrecht Altdorfer scheint hier eine Inspirationsquelle gewesen zu sein, sondern auch Lukas Cranach mit seiner kleine Kiefer im Chrysostomusstich (Abb. 93) von 1509. Vor allem aber die scharfen Felsgrate der Bergwand oder das einzelne Haus auf der Felsplatte könnten Cranachs Holzschnitten „Christophorus“ (Abb. 94) 1509 und „Ruhe auf der Flucht mit Engelreigen“ (Abb. 95) 1510-15 entnommen worden sein.²²⁰

Diese Radierung, die irrtümlich in alten Verzeichnissen wie bei Bartsch und Schmidt unter den Arbeiten Albrecht Altdorfers verzeichnet ist, wurde schon von Nagler 1858 Erhard zugewiesen, da er das Monogramm Erhard Altdorfers erkannte. Dasselbe Monogramm befindet sich auch auf dem Titelblatt zu den Propheten der Lübecker Bibel 1533 (Abb. 96) und auf der Turnierdarstellung (Abb. 14) 1513. Da das Blatt einzelne Elemente von Lucas Cranach aufweist, die um 1510/15 entstanden sind und es sich stilistisch in die Gruppe der späten Landschaftsmalereien (angelehnt an Albrechts Darstellungen) einordnen lässt, datiere ich das Blatt um 1515/20.

²²⁰ Mielke 1988, S. 288.



Abb.1.16 Heilige Elisabeth von Thüringen

Aufbewahrungsort

Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Sammlung Koenig

Maße 171x 129 mm, Feder in schwarz, weiß gehöht, auf rötlichem Papier mit der Zahl 152.

Datierung: ca.1520

Das Blatt (Abb. 1.16), das 1928 aus der Sammlung Rodrigues in die Sammlung Koenig gelangte und dort als ein Werk Georg Lembergers galt, ereilte dasselbe Schicksal wie beim zuvor besprochenen „Ritter und zwei Damen zu Pferd“ (Abb. 1.10).²²¹

Dargestellt ist die Heiligen Elisabeth. Sie hält in ihrer rechten Hand einen Krug und trägt in der Linken einen Brotlaib, typische Attribute der Heiligen. Die aufrecht stehende und frontal Wiedergegebene ist in ein langes Gewand gehüllt, dessen Falten sich am Boden eigentümlich geknickt aufstauen. Den Hintergrund bildet eine sehr flüchtig gezeichnete Landschaft mit Bäumen, Bergen und Wolken am Himmel.

Bei dieser Zeichnung handelt es sich wahrscheinlich um einen flüchtigen Entwurf, eine Federskizze, womöglich eine Vorzeichnung für einen Holzschnitt. Bei einem Vergleich mit den Holzschnitten der Lübecker Bibel von 1533 zeigt das Gewand des Apostels in dem Holzschnitt zum „Paulusbrief an die Galater“ (Abb. 97) eine bis in die Einzelheiten der Faltenmuster und Brüche übereinstimmende Behandlung, und auch die aufwärtsgerichteten Blattwedel der Bäume verraten eine verwandte Form.²²² Zusätzlich zeigt dieses Blatt die für Erhard typischen Schwächen der menschlichen Anatomie und

²²¹ Winzinger 1959, S. 25, verweist auf die Sammlung Rodrigues und den Namen Georg Lemberger.

²²² Ebenda.

Proportionen auf. Elisabeths rechte Hand ist missglückt, wie bei seinen früheren Werken der „Heiligen Anna Selbdritt“ (Abb. 1.8), der „stehenden weiblichen Gestalt“ (Abb. 1.7), oder den „zwei Landsknechten“ (Abb. 1.9). Auch ist der Kopf Elisabeths wieder recht klein im Vergleich zum restlichen Körper.

Vielmehr jedoch verraten uns die Zahlen (die mit der gleichen Tinte gezeichnet sind wie das übrige Blatt) am unteren rechten Blattrand eine ungefähre Datierung: „152“, damit kann das Blatt in die 1520er Jahre datiert werden und spielt somit eine wichtige Rolle bei späteren Zuschreibungen an Erhard. Die Wichtigkeit dieser Skizze wurde meiner Meinung nach in der Monografie von Packpfeifer ignoriert und unterschätzt. Nur Winzinger, der das Blatt entdeckte und es Erhard zuordnete, erkannte die „Heilige Elisabeth von Thüringen“ (Abb. 1.16) als wichtige Schlüsselfigur bei der Zuschreibung der Blätter „Heilige Barbara“ (Abb. 1.17) und „Maria mit dem Kind“ (Abb. 1.19). Sie spielt somit als Verbindung zu späteren Werken Erhards eine große Rolle. Jedoch setzte Winzinger für die späteren Blätter Erhards weder eine Reihenfolge noch Datierungen fest. Vor allem bei dem Blatt der „Heiligen Barbara“ (Abb. 1.17) (Verso), das auf der Vorderseite eine „Berglandschaft hinter Wasser, am vorderen Ufer Baum und Steinbruch“ (Abb. 1.18) besitzt, liefert das Blatt der „Heiligen Elisabeth“ (Abb. 1.16) die entscheidenden Hinweise für eine Zuschreibung an Erhard Altdorfer, die in den folgenden Kapiteln näher erläutert werden.

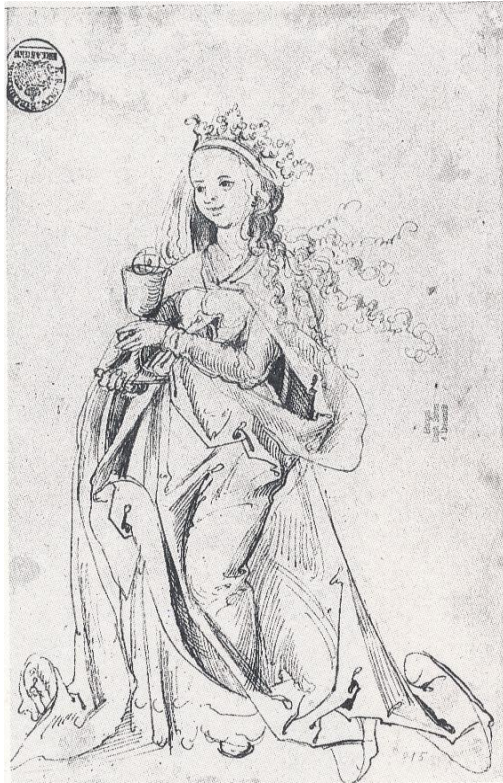


Abb.1.17 Heilige Barbara
(Recto: Berglandschaft hinter
Wasser, am vorderen Ufer Baum
und Steinbruch)

Aufbewahrungsort Erlangen,
Graphische Sammlung der
Universitätsbibliothek

Maße 198 x 299mm, Feder in
schwarzbraun, auf rötlich
getöntem Papier.

Datierung: ca.1520

Dargestellt ist eine stehende weibliche Gestalt (Abb. 1.17), die in ein weites Gewand gehüllt ist, dessen Falten sich zu knittigen Bäuschen am Boden aufstauen. Mit ihren Händen hält sie einen Trinkpokal mit Hostie vor ihrem Brustkorb. Sie besitzt langes, lockiges Haar, das wie von einem zarten Windhauch in Bewegung gesetzt scheint. Ein zerbrechliches Lächeln ziert ihr Gesicht, aber der Blick der jungen Frau scheint ins Leere zu gehen. Am Kopf trägt sie eine Krone. Aufgrund der Attribute kann hier von der heiligen Barbara gesprochen werden.²²³

Obgleich diese Barbara zunächst mit anderen Zeichnungen Erhards nicht verglichen werden konnte und in seinem Werk fremdartig wirkte, hatte auch Winzinger, wie Benesch, Erhards Hand erkannt und zugleich jene „Maria mit dem Kinde“ (Abb. 1.19) in Berlin angefügt, die lange als spätestes Werk Albrecht Altdorfers galt. Obwohl es sich bei der Berliner Maria um eine weitgehend bildmäßig ausgeführte Zeichnung handelt, ist der enge Zusammenhang mit dieser hl. Barbara nicht zu verkennen. So entsprechen

²²³ <http://www.heiligenlexikon.de/BiographienB/Barbara.htm>, am 15.2.2012.

einander zum Beispiel die runden Köpfe weitgehend bis in die Einzelheiten des Federstrichs, besonders die Lippen mit den nach oben gezogenen Mundwinkeln oder die sehr eigenwillig gezeichneten hängenden Nasen. Das mit viel beweglicherer Feder gezeichnete Haar der Barbara scheint zum größten Teil einen anderen Formcharakter aufzuweisen. Vergleicht man aber auf beiden Blättern die über dem Oberarm vor der Schulter senkrecht herabfallenden Locken, so könnte auch hier die Übereinstimmung nicht größer sein. Auch die Art, wie sich der untere Teil der Gewänder in starren Formblöcken aufbaut, um sich dann in grobgeknitternten Falten zu stauen, besonders auch die offenen, langgezogenen Schraffen der flachen Gewandbahnen verraten unverkennbar die gleiche Hand.²²⁴

Auch die Nähe zur Cranach-Werkstatt ist deutlich in der „Heiligen Barbara“ (Abb. 1.17) und der „Maria mit dem Kind“ (Abb. 1.19) zu spüren. Vor allem aber das Blatt der „Heiligen Elisabeth von Thüringen“ (Abb. 1.16) bildet den stützenden Übergang von Erhards zarten früheren Federzeichnungen zu den gröberen Blättern wie der „Hl. Barbara“ (Abb. 1.17) und der „Maria mit dem Kinde“ (Abb. 1.19). Beim Vergleich der Barbara mit der Elisabeth weicht zwar das Format der beiden Zeichnungen stark ab und bei Elisabeth wurde auch auf den freien Gewandflächen Kreuzlagen verwendet, dennoch zeigt sich eine deutliche Beziehung zueinander. Die Art, wie in beiden Arbeiten Umriss und Binnenzeichnung zueinander stehen, oder wie die senkrechten Faltenröhren des Rockes zwischen den sich am Boden stauenden Mantelsaum sichtbar werden, lassen unschwer denselben Zeichner erkennen.²²⁵

Auch die betonte Körperlichkeit der Barbara ist bereits in dem Holzschnitt Erhards „Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache“ (Abb. 70) zu finden. In beiden Blättern ist ein Bein der weiblichen Darstellungen durch das Gewand deutlich zu erkennen.

Für die Datierung würde ich einen Zeitraum zwischen der „Heiligen Elisabeth von Thüringen“ (Abb. 1.16) und der „Maria mit dem Kinde“ (Abb. 1.19) wählen. Demnach ergäbe sich ein Datum um 1525/30.

²²⁴ Winzinger 1959, S. 24.

²²⁵ Winzinger 1959, S. 25.



Abb.1.18 Berglandschaft
hinter Wasser, am vorderen
Ufer Baum und Steinbruch
(Verso: Hl Barbara)
Aufbewahrungsort Erlangen,
Graphische Sammlung der
Universitätsbibliothek
Maße 198 x 299mm, Feder in
schwarzbraun auf rötlich
getöntem Papier
Datierung: ca.1525/30

Auf der Rückseite (Abb. 1.18) der zuvor besprochenen Heiligen Barbara (Abb. 1.17) ist eine im Querformat gezeichnete Landschaft dargestellt. Fast zentral ist ein Felsenmassiv zu sehen, das von Wasser umgeben ist und an dessen rechten Blattrand ein Laubbaum steht.

Wie bereits Packpfeifer 1978 feststellte, handelt es sich bei dieser Zeichnung um eine Kopie der Felsformation mit gebirgigem Hintergrund aus Dürers Holzschnitt der „Heimsuchung aus dem Marienleben“ (Abb. 98) von 1511.²²⁶ Erhard hat jedoch nicht alles genau übernommen; er fügte am Fuß des Berges einen von Booten belebten See hinzu, ließ rechts unten auf halber Höhe die Burg weg, erfand rechts unten am Ufer einen Turm und Buschwerk dazu, vor allem aber rahmte und stützte er die schöne Fernlandschaft durch nahe, dunkle Formen, wie es Dürers Blatt auch vorgespült hatte: an das diesseitige Ufer des Sees zeichnete er links einen bewachsenen Steinbruch, rechts einen Baum.²²⁷

Packpfeifer sieht in diesem Baum und der linken Seite eine Kopie aus dem Holzschnitt der „Beweinung Christi“ (Abb. 99) von Hans Baldung (um 1505/07).²²⁸

Elfried Bock teilte das Blatt Erhard zu und sah in dem Stil einen Regensburger Maler.²²⁹ Packpfeifer wies 1978 erstmals das Blatt einem Nürnberger Meister zu und nannte als Grund die Vorbilder Baldung und Dürer.²³⁰ Dies ist meiner Meinung nach eine Fehleinschätzung Packpfeifers und kann nicht der alleinige

²²⁶ Packpfeifer 1978, S. 129.

²²⁷ Mielke 1988, S. 286.

²²⁸ Packpfeifer Ebenda.

²²⁹ Bock 1929, S. 200.

²³⁰ Packpfeifer Ebenda.

Grund für eine Abschreibung sein. Erhard Altdorfer verwendete schon in sehr frühen Darstellungen Dürers Werke als Vorbild, wie z.B. In der „Dame mit dem Pfauenwappen“ (Abb. 1.1) oder „Ritter und zwei Damen zu Pferd“ (Abb. 1.10). Sowohl die Werke Baldungs als auch vor allem die Werke Dürers waren weit verbreitet und wurden von vielen Künstlern als Anregung genutzt. Hinzu kommt, dass allein schon der Zustand des Blattes, besonders aber die gleiche Feder und Tinte für die Zusammengehörigkeit der zwei Zeichnungen (Verso: Hl. Barbara) sprechen.²³¹ Eine Tatsache, die zusätzlich für Erhard spricht, ist, dass die Zeichnung der Barbara (Abb. 1.17) durch die Hand Erhards entstanden ist und ihn somit als Autor der Berglandschaft identifiziert. Zusätzlich weist Mielke auf die Verbindung zu einem Blatt hin, das auch Packpfeifer Erhard zuschreibt. Hierbei handelt es sich um die „Gebirgslandschaft am Wasser“ (Abb. 1.23). Vergleicht man z.B. die Konturierung der Laubmassen an den von Baldung übernommenen Bäumen im Vordergrund mit den hellen Blattbüscheln auf der Dresdener Zeichnung (Abb. 1.22) ist eine eindeutige Verwandtschaft feststellbar. Aber auch die sehr ähnlichen Berge in der Ferne, oder die wilde, oft spiralige Schraffierweise des Erlanger Blattes (Abb. 1.18) an den selbständig von ihm hinzuerfundenen Partien am Seeufer, die wir sehr verwandt auf der Dresdener Zeichnung wieder finden, was auch für die schleifigen Wolkenumrissen gilt, so kann wohl kein Zweifel mehr an der gleichen ausführenden Hand bestehen. Noch in der Lübecker Bibel (Abb. 100) von 1533 liebte er diese von Dürer ableitbare Art der Bergangabe.²³² Durch die wenigen Anhaltspunkte ist eine Datierung auch hier sehr schwierig. Da ich aber die „Heilige Barbara“ (Abb. 1.17) um 1525/30 eingeordnet habe und beide Seiten von der gleichen Feder stammen könnten, reihe ich auch dieses Blatt in den Entstehungszeitraum von 1525/30 ein.

²³¹ Winzinger 1959, S. 23.

²³² Mielke 1988, S. 286.



Abb.1.19 Maria mit dem Kind

(Recto: Kruzifixus mit einem Schächer und betendem Johannes)

Aufbewahrungsort Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, KdZ 2026,

Maße 199x 149mm Feder in schwarz, weiß gehöht, auf rotbraun grundiertem Papier. In linker unteren Ecke von fremder Hand Monogramm Albrecht Altdorfers und Datum 1533 darüber.

Datierung: ca.1525/30

Dominiert wird das Bild (Abb. 1.19) durch die in der Blattmitte sitzende Gottesmutter, auf deren Schoß ein wohlgenährter Knabe ruht. Mit ihrer rechten Hand stützt sie den Knaben, während sie in der linken Hand eine nicht eindeutig identifizierbare Frucht hält. Sie trägt ein langes weites Gewand, das sich am Boden in knittige Falten bricht. Eine Landschaft umgibt die dargestellte Szene.

Diese Zeichnung zeigt nun einmal mehr das Problem in der Zuschreibung zu Erhard Altdorfers Werk auf. Alleine durch das später hinzugefügte Monogramm kam es immer wieder zu Unstimmigkeiten in der Literatur. Max Friedländer²³³ sah 1891 in diesem Werk eine der letzten bekannten Arbeiten Albrecht Altdorfers, auch Hans Tietze²³⁴ schlug 1923 Albrecht vor. Dennoch gab es immer wieder Zweifel an der Autorschaft. Die ersten Zweifel an der früher gültigen Zuschreibung an Albrecht Altdorfer äußerte Hanna Becker²³⁵, die feststellte, dass sich dieses Blatt mit keiner Altdorferkomposition in Einklang bringen lässt.²³⁶ Franz Winziger sah als Erster eine Verbindung zu Erhards hell-dunkel Zeichnungen „Heiliger Sebastian“ (Abb. 1.11) und „Johannes auf Patmos“ (Abb. 1.12), an die die Zeichnung „Maria mit dem Kind“ (Abb. 1.19) anschließen sollte. Offensichtlich aber ist, dass eine Komposition von Cranachs

²³³ Friedländer 1891, S. 62, Nr. 17.

²³⁴ Tietze 1923, S. 166.

²³⁵ Becker 1938, Nr. 98.

²³⁶ Packpfeifer 1978, S. 130.

„Die Madonna am Baum“ (Abb. 101) ca. 1513-16, übernommen worden ist.²³⁷ Thematisch folgt die Zeichnung Dürers Kupferstich „Maria mit der Birne“ (Abb. 102), wo die Gottesmutter auch eine nicht eindeutig benennbare Frucht in der Hand hält, die meist als Birne gedeutet wird.²³⁸

Was spricht nun für die Autorschaft und was dagegen? Katharina Packpfeifer, die als Erste und Letzte eine „versuchte Monografie“ 1978 herausbrachte, lehnte eine Zuschreibung mit der Begründung ab, dass die mit dicker Feder gezeichneten Schraffierungen nicht der fein strichlierenden Technik Erhard Altdorfers entsprächen.²³⁹ Hans Mielke, dessen Meinung ich mich anschließe, kann diese Begründung nicht nachvollziehen. Seiner Ansicht nach müssten wir dann auch bei Albrechts Zeichnungen auf weißem und auf grundiertem Papier die Herkunft von derselben Hand bezweifeln, wenn nicht beide signiert wären. Ist der Unterschied von Werken des gleichen Entstehungsjahres schon so offensichtlich, wie viel größer darf er nach einem oder zwei Jahrzehnten sein.²⁴⁰ Weiteres spricht gerade die betonte Nähe zu Lukas Cranach für eine Autorschaft Erhards. Nicht nur konnten einzelne Elemente Cranachs in der „Gebirgslandschaft“ (Abb. 1.15) Erhards gefunden werden, vor allem die Lübecker Bibel von Erhard Altdorfer zeugt von dieser Nähe. Der auf einem Titelblatt sitzende Josua ist reinster, derber Cranach, sein Gesicht wie das des „Heiligen Sebastian“ (Abb. 1.11) aus Braunschweig und unserer Maria sind gleichartig in ihrer prallen Einfachheit.²⁴¹ Die helle Umrahmung der großen Augen findet sich sowohl beim Erhard zugeschriebenen „Heiligen Sebastian“ (Abb. 1.11) als auch bei der Darstellung „Maria mit dem Kind“ (Abb. 1.19). Auch die gleiche Ausführung der Füße des Jesusknaben und des „Hl. Sebastian“ (Abb. 1.11) zeugen vom selben Künstler. Weiters finden sich die Türme im Hintergrund Mariens auch in verschiedenen Darstellungen der Lübecker Bibel wieder. Altdorferisch ist auch das unter der starken Weißhöhung wie schief verbeulte Gesicht des Kindes, das uns nach Ansicht

²³⁷ Oettinger 1959, S. 96, verweist darauf hin.

²³⁸ Mielke 1988, S. 290.

²³⁹ Packpfeifer 1978, S. 131.

²⁴⁰ Mielke 1988, S. 290.

²⁴¹ Mielke Ebenda.

Mielkes bei Albrecht zum ersten Mal bei seiner frontal gegebenen Hexe (Abb. 9) begegnet.²⁴²

Ebenso die großen lanzettförmigen Blätter unterhalb der rechten Hand Mariens erscheinen Mielke fremd. Doch gerade in den späteren Werken wie in der „Seelandschaft“ (Abb. 1.21) Erhard Altdorfers um 1530, die ungefähr in die Zeit der Marienzeichnung einzuordnen ist, finden sich Ausprägungen dieser lanzettförmigen Blätter. Auch wenn die Landschaft der Marienzeichnung grober und flüchtiger erscheint als die bisher gezeigten, sehe ich hier ein späteres Werk Erhard Altdorfers das um 1525/30 einzuordnen ist.



Abb.1.20 Kruzifixus mit einem Schächer und betendem Johannes (Verso: Maria mit dem Kind)

Aufbewahrungsort Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, KdZ 2026,

Maße 199x 149mm Feder in Grauschwarz auf ehemaligen weißem Papier, gebräunt durch Leim- und Wasserschäden. Oberfläche zum Teil abgerissen, Bruchstellen roh überklebt, Fliegenschmutz, kein Wasserzeichen.

Datierung: ca.1525/30

Hierbei handelt es sich um eine schnelle Skizze (Abb. 1.20) auf der Rückseite des Blattes „Maria mit dem Kinde“ (Abb. 1.19). In der Mitte ist Jesus nackt an einem T-förmigen Kreuz (Antoniuskreuz) dargestellt. Seine Hände sind auf der Oberseite des Balkens festgenagelt, sein Blick ist gen Himmel gerichtet und die Füße stehen auf einem Suppedaneum. Rechts von Jesus ist einer der zwei Schächer seitlich von hinten dargestellt und ebenfalls nackt. Auf der linken Seite des Gekreuzigten könnte Johannes, im langen Gewand, dargestellt sein,

²⁴² Mielke 1988, S.290.

der zu Jesus aufschaut. Wiese und Gräser werden, etwas in den Hintergrund versetzt, durch flotte und wenige Striche angedeutet.

Die unbekleideten Schächer sind umso bemerkenswerter, als gegen Ende des 15. Jhd. der alte Streit neu aufgeflammt war, ob Christus nackt, „simpliciter nudus“, am Kreuz gehangen habe (schließlich waren seine Kleider unter den Soldaten aufgeteilt worden) oder ob seine Scham mit einem Tuch bedeckt gewesen sei. Dieses Motiv findet sich vereinzelt in Buchillustrationen aus der ersten Hälfte des 15. Jhd, im 16. Jhd. jedoch nur noch in Erhard Altdorfer zugeschriebener Skizze und bei Albrecht Altdorfer selbst im: „Kalvarienberg“ (Abb. 103) und „Berliner Christus am Kreuz“ (Abb. 104).²⁴³ Auch wenn wenig Vergleichbares zu finden ist, kann meiner Meinung nach von der Hand ein und desselben Meisters gesprochen werden, der auch schon zuvor die „Heilige Barbara“ (Abb. 1.17) und die „Heilige Elisabeth von Thüringen“ (Abb. 1.16) dargestellt hat. Obwohl die Darstellung der Kreuzigungsszene noch flüchtiger ist als die „Heilige Barbara“ (Abb. 1.17), steht doch fest, dass der fahrige, wenig geschmeidige Strich in beiden Skizzen eng zusammengeht.²⁴⁵



Abb.1.21 Seelandschaft

Aufbewahrungsort Wien
Graphische Sammlung
Albertina, Inv. 17546
Maße 206 x 311 mm Feder in
Grauschwarz
Datierung: ca.1525/30

Diese für Erhard relativ große Zeichnung (Abb. 1.21) bietet einen wunderschönen weitläufigen Blick über eine hügelige Landschaft mit Bucht. Der Vordergrund wird auf beiden Seiten mit hohen Bäumen begrenzt, die auf

²⁴³ Bushart 2004, S. 250.

²⁴⁵ Winzinger 1959, S. 24.

Hügeln stehen. Besonders liebevoll gezeichnet sind mit Stroh gedeckte, zum Teil mehrstöckige Häuser, die von Zäunen umgeben sind. Auf der rechten Seite des Blattes ist vermutlich das Meer zu erkennen, auf dem sich Segelschiffe befinden. Besonders auffallend an diesem Blatt ist die unglaubliche Liebe zum Detail: mit feiner Feder sind Einzelheiten der Schiffsmaste dargestellt, auch hat der Meister versucht, die Spiegelungen im Wasser naturalistisch darzustellen.

Stellt man das vorliegende Blatt der signierten Radierung (Abb. 1.15) gegenüber, so erweisen sich die beiden Landschaftsdarstellungen sowohl in der feinen, minutiös genauen Zeichenweise als auch in der Wiedergabe der Wolken und Bäume als eng verwandt. Hier wie dort sind die Zweige der Fichte so gezeichnet, als lägen sie wie dünne Fäden über den Ästen. Das locker angedeutete Laub der Birke auf der rechten Seite endet in solch feinen, oft leicht nach oben gebogenen „Fäden“.²⁴⁶ Auch der bewaldete Hügel im Hintergrund der Berliner „Gebirgslandschaft“ (Abb. 1.15) entspricht der gleichen Darstellungsweise wie die Hügel in der „Seelandschaft“ (Abb. 1.21). Wirkt der Einblick in das enge Gebirgstal in der Radierung noch etwas kulissenhaft und unsicher, so scheint Erhard Altdorfer diese Schwierigkeit hier bereits überwunden zu haben. Als Vorbild dienten ihm, ebenso wie für die Gebirgslandschaft, die Radierungen seines Bruders Albrecht. Von diesen kommt die „Landschaft mit großer Burg“ (Abb. 105) unserer Zeichnung sowohl in der Komposition als auch im Motiv sehr nahe. Auch Detailformen wie die fadenförmig herabhängenden Zweige, die schwungvolle Zeichnung der dünnen Äste oder die durch leichte Umrisse angedeuteten Wolken weisen Beziehungen zum A. Altdorfer'schen Umkreis auf.²⁴⁷ Es scheint sich bei der „Seelandschaft“ immer noch um eine zusammengewürfelte Darstellung zu handeln und keine topographische Wiedergabe.

Zusätzlich zeigt sich, dass das groß dargestellte Haus, das dem Betrachter am nächsten erscheint, bis ins Detail schon in der „Tischgesellschaft“ (Abb. 1.3) von 1506 durch das Fenster des Raumes zu sehen ist. Aber auch in einem sehr viel später entstandenen Bibelholzschnitt, um 1533, ist die Darstellung dieses

²⁴⁶ Packpfeifer 1978, S. 88.

²⁴⁷ Packpfeifer 1978, S. 88 - 89.

Hauses wieder zu finden. Es handelt sich um das Blatt mit der Darstellung des „Joseph als Traumdeuter bei Pharaon“ (Abb. 106), bei dem sich auf der linken Seite zwei Häuser mit derselben Dreiecksform im Giebel und dem Zaun mit hellen vertikalen Stützpfehlen befinden.

Nun gibt es unterschiedliche Meinungen bezüglich der Datierung dieses Blattes. Sowohl Köpplin²⁴⁸, Winzinger²⁴⁹ als auch Oettinger²⁵⁰ vermuten einen Aufenthalt Erhards um 1512/13 in Nürnberg, was eine Datierung um 1513 ergeben würde. Sie stützen sich vor allem auf die besondere Form der hängenden „Haarschöpfe“ der Birke rechts, die ganz ähnlich schon auf der 1512 datierten Berliner Zeichnung (Abb. 25) von Hans Leu vorkommen.²⁵¹ Jürgens hingegen vermutet, dass sowohl die Zeichnung der „Seelandschaft“ (Abb. 1.21) als auch die Radierung der „Gebirgslandschaft“ (Abb. 1.15) erst nach der Reise nach Regensburg anlässlich des Todes seines Bruders um 1538 entstanden sind.²⁵² Aufgrund der engen Beziehung zur „Seelandschaft“ (Abb. 1.21), der dennoch sichtbaren Weiterentwicklung und der sichtbaren Beziehung zur Lübecker Bibel sehe ich einen Entstehungszeitraum um 1525/30. Eine Reise ist kein unbedingtes Kriterium für eine Datierung, da gerade durch die Drucktechnik eine weite Verbreitung der Werke stattfand und er somit die Arbeiten Albrechts, um 1522 entstanden, schon vor der Reise kennen konnte.

²⁴⁸ Köpplin 1966, S. 8.

²⁴⁹ Winzinger 1965, S. 78.

²⁵⁰ Oettinger 1959, S. 93.

²⁵¹ Mielke 1988, S. 292.

²⁵² Jürgens 1931, S. 67.



Abb.1.22 Gebirgslandschaft
mit Brücke

Aufbewahrungsort Dresden,
Kupferstichkabinett

Maße 281 x 194 mm Feder in
schwarzbraun auf rötlich
getöntem Papier, unten links
„Shebalt behem“.

Datierung: ca.1530/35

Diese Landschaftsstudie (Abb. 1.22), vermutlich aus der Vorstellung skizziert, zeigt eine hohe Fichte im Vordergrund, die den rechten Rand des Blattes einnimmt und somit eine Wirkung der „Streckung in die Höhe“ erzielt. Der linke Teil des Blattes lässt den Betrachter in die Ferne blicken und zeigt einen Fluss oder See, über den eine Brücke mit Turm verläuft.

Am unteren Blattrand ist eine Signatur angebracht die den Namen „Shebalt behem“ trägt. Schon beim Vergleich mit der Radierung des „Heiligen Hieronymus“ (Abb. 107) von Hans Sebald Behem sieht man deutlich, dass es nicht er war, der die Gebirgslandschaft mit Brücke zeichnete. Der stilistische Unterschied zeigt sich stark in der Darstellung der Fichte, der Vegetation und des bergigen Hintergrundes. Bei der Dresdner Fichte wird der Schatten am Stamm durch lange parallele Striche wiedergegeben. Hingegen wird bei der Doppelfichte, in der Radierung, der Schatten durch kleine kurze Striche ausgeführt. Dieses Blatt zeugt von einer anderen Hand und daher ist die Bezeichnung am Dresdner Blatt mit Sicherheit später hinzugefügt worden und somit keine Signatur.

Nun wirkt das Blatt im ersten Moment etwas fremd zur ruhigen „Seelandschaft“ (Abb. 1.21). Ein Vergleich der beiden Blätter zeigt aber auch hier stilistische Gemeinsamkeiten. Die Himmel sind nicht gleich, doch sehr

ähnlich: horizontale Parallelstriche, von Girlanden umgrenzte Haufenwolken. Die nach links spitz wie ein Storchenschnabel ausfahrende Form begegnet uns auch auf Erhards signierter Landschaftsradierung. Ebenso sind die von den Fichtenästen herabhängenden Büschel nicht identisch, aber vergleichbar, vor allem an den Konturen, die von winzigen Häkchen gebildet werden. Die Manier der Wiener Zeichnung, die dunklen Unterseiten der Büschel mit durchgehenden Parallelstrichen anzugeben, begegnet uns so nicht auf der Dresdner Zeichnung.²⁵³

Nun steht die Zeichnung der „Gebirgslandschaft“ (Abb. 1.22) aus Dresden in einem ähnlichen Verhältnis zu der fein gezeichneten „Seelandschaft“ (Abb. 1.21) wie zuvor die Zeichnung der „Heiligen Barbara“ (Abb. 1.17) zu den zarten frühen Werken Erhards. Denn der größte Unterschied zwischen den Zeichnungen sind die spitzigen Phantasieberge auf dem Dresdner Blatt (Abb. 1.22) gegenüber den natürlich gerundeten auf dem Blatt (Abb. 1.21) in Wien. Doch auch die Berge des Wiener Blattes sind der Phantasie entsprungen, in der Ferne laufen sie aus, immer kleiner werdend, wie wir es aus der Lübecker Bibel kennen, nur dass in dieser (Abb. 100) der sich in der Ferne verlierende Bergtyp unrealistischer ist, spitziger, der Dresdner Zeichnung näher. Es wäre eine unzulässige Verengung, die stilistischen Möglichkeiten Erhards auf einen Typ der diskutierten Landschaftszeichnungen festlegen zu wollen, zumal die Fäden, die sie mit der Lübecker Bibel verbinden, gleichermaßen zu beiden Zeichnungsarten laufen.²⁵⁴ Das Laubwerk auf der rechten Seite, das oft in langen, häkchenförmigen Krümmungen endet, erinnert an die herabhängenden Fichtenzweige auf dem Holzschnitt des „Johannes auf Pathmos“ (Abb. 85) oder dem „Traum Jakobs“ (Abb. 100).²⁵⁵

Der Anhaltspunkt für eine ungefähre Datierung ist hier meiner Meinung nach die Lübecker Bibel, da sonst nur wenige Beispiele als Vergleich existieren und die „Seelandschaft“ (Abb. 1.21) mit Sicherheit einer anderen Schaffensperiode angehört. Somit würde ich eine Zeit um 1530/35 als Entstehungszeitraum sehen.

²⁵³ Mielke 1988, S. 296.

²⁵⁴ Mielke 1988, S. 296.

²⁵⁵ Packpfeifer 1978, S. 93.



Abb.1.23 Gebirgslandschaft am Wasser

Aufbewahrungsort Paris, Musée du Louvre, Departement des Arts Graphiques, Inv.18.1519.

Maße 120 x 145mm Feder in schwarzbraun auf rötlich getöntem Papier, Oben links alte Federaufschrift: Sebalt Behem, Fleckig, auf Verso: Sebaldus Behem, Museumsstempel unten links.

Datierung: ca.1530/35

Hierbei handelt es sich um eine skizzenhafte Darstellung (Abb. 1.23) einer Landschaft mit Bergen, einer Festung im rechten Vordergrund des Blattes, einer Brücke und einer Stadt. Im Gegensatz zu der Zeichnung in Dresden (Abb. 1.22) fehlt dem vorliegenden Blatt jedoch der hügelige Streifen mit Baum im Vordergrund, der in den beiden anderen Zeichnungen den optischen Übergang zum Tiefenraum überbrückt. Lediglich eine kleine, etwas verstümmelt wirkende Weide links im Vordergrund leitet den Blick des Beschauers in die Ferne, auf die andere Seite des Flusses.²⁵⁶

Beim Vergleich mit der Dresdner Landschaft (Abb. 1.22) ist nicht nur die Brücke auf fast die gleich Art und Weise dargestellt wie im Pariser Blatt, sondern vor allem die Konturen des Gebirgszuges und die stilistische Ähnlichkeit der kammartigen Schraffierung zeugen von der gleichen Hand, wie sie auch im Erlangener Blatt (Abb. 1.18) zu finden ist.

Bereits Winzinger wies darauf hin, dass es sich bei der bescheidenen Landschaft in Paris, die auch Benesch aufführt, um eine eigenhändige Arbeit Erhards handelt. Ein Vergleich mit einem Ausschnitt aus dem Holzschnitt Erhards aus der Lübecker Bibel „Traum Jakobs“ (Abb. 100) von 1533 stellt das, seiner Meinung nach, außer Zweifel.²⁵⁷ Beide Blätter besitzen die gleiche kammartige Schraffur. Auch hier sehe ich die Holzschnitte Erhards als

²⁵⁶ Packpfeifer 1978, S. 93.

²⁵⁷ Winzinger 1959, S. 23.

Anhaltspunkt für eine Datierung und setzte als Entstehungszeitraum 1530/35 an.



Abb.1.24 Landschaft mit großer Fichte

Aufbewahrungsort Kopenhagen, Königliche Kupferstichsammlung
Maße 306 x 195 mm, stark beschnitten Feder in schwarz, weiß gehöht, auf graugrün grundiertem Papier.

Datierung: ca.1530/35

Dieses Blatt (Abb. 1.24) zählt mit seinen 306 mm zu den größten Blättern unseres Meisters und zeigt eine Fichte, die nahezu in der Mitte auf einer Anhöhe steht. Die mächtigen Äste, die zum Teil im unteren Bereich herabhängen und im oberen Teil in die Höhe zeigen, verdecken fast zwei Drittel des Blattes. Im rechten unteren Bereich des Blattes ist in der Ferne eine Stadt mit dahinter liegendem Gebirge zu erkennen.

Beim Vergleich mit der Dresdener Landschaft (Abb. 1.22) sind dieselben Fichtenzweige wieder zu erkennen, auch werden die Fichten beider Blätter mit derselben Schraffur dargestellt und besitzen ein, den Baumstamm umrankendes Laubwerk.

Wirklich schlagend nun die Wiederkehr eines so einmaligen, eigentlich unsinnigen Motivs wie die halbrunde dunkle Einkehlung unten rechts in der hellen Frontseite des Berges auf dem Dresdner Blatt (Abb. 1.22): wir finden es ebenso sinnlos ornamental aus der Feder des Zeichners geflossen im

Holzschnitt mit dem „Abrahamsopfer“ (Abb. 108), die Öffnung hier nach links, die Vorzeichnung einst also auch nach rechts. Dieser Berg mit der Stadt am Fuß und auf halber Höhe gleicht dem Zentralmotiv der Dresdner Zeichnung (Abb. 1.22) so vollkommen, dass die Zuschreibung an Erhard nicht mehr riskant ist.²⁵⁸

Vergleicht man das Kopenhagener Blatt mit dem Blatt des „Johannes auf Pathmos“ (Abb. 1.12), fällt sofort die gleiche Art und Weise des Nadelwerkes auf. Die Nadeln des Baumes werden zuerst undeutlich schraffiert bis sie gegen Astende in locker gezeichneten Häkchen dargestellt werden. In beiden Blättern wird der Ursprung der einzelnen Äste am Stamm sowie deren Gabelung und Verzweigung deutlich sichtbar. Diese Zeichnung ist aber durch die freie und bewegte Gestaltung des Baumes stilistisch wesentlich fortschrittlicher als das hell-dunkel Blatt in Frankfurt (Abb. 1.12).²⁵⁹

Bei der Gegenüberstellung des Holzschnittes „Der Traum Jakobs“ (Abb. 100) mit der „Landschaft mit großer Fichte“ (Abb. 1.24) zeigt sich, dass die gleichen Motive zu finden sind. Würde man Jakob und die Leiter aus dem Blatt schneiden und beide Hälften zusammenfügen, ergäbe sich motivisch die gleiche Darstellung wie in der Kopenhagener Zeichnung: die Fichte links und das schräg aufsteigende Gebirge mit der Stadt davor rechts. Womöglich hat Erhard sich auch die Inspiration zu seiner Landschaftsdarstellung von seinem Bruder Albrecht geholt („Die kleine Fichte“ ca.1522-23, Abb. 109). Erhards Blatt zeichnet sich vor allem durch die starke Schraffur aus, die sich durch das gesamte Blatt zieht. Vor allem aber wirkt das Blatt Albrechts viel ruhiger und geordneter als Erhards. Auch dieses Werk Erhards würde ich zeitlich an den Holzschnitten des Künstlers orientieren und somit eine Datierung um 1530/35 ansetzen.

²⁵⁸ Mielke 1988, S. 296.

²⁵⁹ Packpfeifer 1978, S. 91.

8. Literaturverzeichnis

Albrecht 2009

Uwe Albrecht, Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein. Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum, Kiel, 2009.

Becker 1938

Hanna Becker, Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers, München, 1938.

Behle 1984

Claudia Behle, Hans Leinberger. Leben und Eigenart des Künstlers, stilistische Entwicklung; Rekonstruktion der Gruppen und Altäre, München, 1984.

Benesch 1936

Otto Benesch, Erhard Altdorfer als Maler, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Band 57, Berlin, 1936, S.157-168.

Benesch 1937

Otto Benesch, Die Gemäldesammlung des stiftlichen Museums (in Klosterneuburg), in: Katalog der stiftlichen Kunstsammlungen, Klosterneuburg, 1937.

Benesch 1940

Otto Benesch, Der Maler Albrecht Altdorfer, Wien, 1937.

Benesch/Auer 1957

Otto Benesch/Erwin Auer, Der Meister der Historia Friederici et Maximiliani, Berlin, 1957.

Bierende 2002

Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München, 2002.

Bock 1929

Elfried Bock, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt/Main, 1929.

Buchner 1948

Ernst Buchner, Der Meister des Christophorus mit dem Teufel, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. II, 1948, S.19-25.

Böhling 1938

Luise Böhling, Prinzipielles zum deutschen Parallelfaltenstil, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Band 7, 1938, S. 20-40.

Böhling 1937

Luise Böhling, Die schwäbischen Werkstätten des Parallelfaltenstils, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Band 58, 1937, S.26-39.

Buchner 1923

Ernst Buchner, Eine Gruppe oberdeutscher Zeichnungen, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, Bd. 13, 1923, S. 101-102.

Bushart 2004

Magdalena Bushart, Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder, Berlin, 2004.

Bühler-Oppenheim 1974

Kristin Bühler Oppenheim, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen Druckgraphik, Stuttgart, 1974.

Dodgson 1911

Campell Dodgson, Erhard Altdorfer als Kupferstecher und Zeichner, in: Mitteilung für Vervielfältigende Künste, Beilage der Graphischen Künste, 1911, Nr. 2, S. 21-26.

Flechsigt 1920

Eduard Flechsigt, Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum in Braunschweig, Frankfurt/ Main, 1920.

Friedländer 1926

Max Friedländer, Albrecht Altdorfer, Berlin, 1926.

Groß 1997

Sibylle Groß, Hans Wydyz. Sein Oeuvre und die oberrheinische Bildschnitzkunst, Hildesheim, 1997.

Gutscher-Schmid, 1998

Charlotte Gutscher-Schmid, Leu, Hans (der Jüngere, II.), in: Lexikon und Datenbank in der Schweiz und im Fürstentum Lichtenstein, 1998 (10. 3. 2012)
URL <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4022924&lng=de>.

Heger 1996

Günther Heger, Studien zum Lorcher Meister, Probleme der Donauplastik an Hand der Werke des Lorcher Meisters, phil. Diss. (unpubl.), Wien, 1996.

Heiser 2002

Sabine Heiser, Das Frühwerk Lucas Cranch des Ältern. Wien um 1500-
Dresden um 1900, Berlin, 2002.

Hofbauer 2010

Michael Hofbauer, Cranach-Die Zeichnungen, Berlin, 2010.

Holter 1967

Kurt Holter, Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule, Linz, 1967.

Hugelshofer 1928

Walter Hugelshofer, Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich; Band 30,4, 1928, S. 60.

Jahn 1972

Johannes Jahn, Lucas Cranach d. Ä. 1472 – 1553. Das gesamte graphische Werk ; mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München, 1972.

Jürgens 1931

Walther Jürgens, Erhard Altdorfer: seine Werke und seine Bedeutung für die Bibelillustration des 16. Jahrhunderts, Lübeck, 1931.

Kahsnitz/Bunz 2005

Rainer Kashnitz/Achim Bunz, Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol, München, 2005.

Kat. Ausst. Badische Landesmuseum 1970

Petrasch Ernst, Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks, 1450 – 1530, (Kat. Ausst. Badische Landesmuseum 1970), Karlsruhe, 1970.

Kat. Ausst. Germanische Nationalmuseum 1961

Peter Strieder, Meister um Albrecht Dürer, (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1961), Nürnberg, 1961.

Kat. Ausst. Koblenz, Museum Göttingen 2000

Gert Unverfehrt (Hg.) Zeichnungen von Meisterhand. Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen, 2000.

Kat. Ausst. Kupferstichkabinett Berlin 1988

Hans Mileke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Eine Ausstellung zum 450. Todestag von Albrecht Altdorfer, (Kat. Ausst. Kupferstichkabinett Berlin 1988), Berlin, 1988.

Kat. Ausst. Rotterdam 2004

Albert J. Elen, German Master Drawings from the Koenigs Collection. Return of a Lost Treasure, Rotterdam, 2004.

Kat Ausst. Sankt Florian/Schlossmuseum Linz 1965

Otto Wutzel, Die Kunst der Donauschule. 1490 – 1540, (Kat. Ausst. Sankt Florian; Schlossmuseum, Linz 1965), Linz, 1965.

Kat. Ausst. Stift Klosterneuburg 1985

Floridus Röhrig, Der heilige Leopold, Landesfürst und Staatssymbol, (Kat. Ausst, Stift Klosterneuburg 1985), Klosterneuburg, 1985.

Kirchbaum 1978

Jörg Kirchbaum, Albrecht Altdorfer. Meister der Alexanderschlacht, Köln, 1978.

Kuder 2004

Kuder Ulrich, Des Menschen Gemüt ist wandelbar. Druckgrafik der Dürer-Zeit, Kiel, 2004.

Kurth 1938

Betty Kurth, Zwei verschollene Werke Albrecht Altdorfers, in: Die Graphischen Künste 1938, S. 2 - 7 .

Koepplin 1966

Dieter Koepplin, Altdorfer und die Schweizer, in: Alte und moderne Kunst, Heft 84, 1966, S. 6 - 14.

Mielke 1988

Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Regensburg, 1988.

Neumeister 1996

Michaela Christina Neumeister, Studien zu den AltOettinger Türen und ihrem Meister. Verzeichnis der zugeschriebenen Werke, phil. Diss. (ms) Band 3, Hamburg, 1996.

Noack 1970

Noack Werner, Der Breisacher Altar, Königstein im Taunus, 1970

Noll 2004

Thomas Noll, Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500, München, 2004.

Oettinger 1959

Karl Oettinger, Altdorferstudien, in: Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 3, Nürnberg, 1959, S. 82 - 107.

Packpfeifer 1978

Katharina Packpfeifer, Studien zu Erhard Altdorfer, Phil. Diss., Wien, 1978.

Richards 2002

John Richards, Landsknecht Soldier 1486-1560, Oxford, 2002.

Rosenberg 1960

Die Zeichnungen Lucas Cranach d. Ä., Berlin, 1960.

Rudloff-Hille 1953

Gertrud Rudloff-Hille, Lucas Cranach d. Ä. Eine Einführung in sein Leben und sein Werk, Dresden, 1953.

Ruhmer 1965

Eberhard Ruhmer, Albrecht Altdorfer, München, 1965.

Sarre 1890

Friedrich Sarre, Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakotta-Architektur im Zeitalter der Renaissance, phil. Diss. (ms), Berlin, 1890.

Schilling 1925

Edmund Schilling, Altdeutsche Handzeichnungen aus der Sammlung Johann Friedrich Lahmann zu Dresden, München, 1925.

Schindler 1963

Herbert Schindler, Die große Bayrische Kunstgeschichte. Frühzeit und Mittelalter, Band 1, 1963.

Schindler 1981

Herbert Schindler, Der Meister HL = Hans Loy?. Werk und Wiederentdeckung, Königstein i. T., 1981.

Schindler 1989

Herbert Schindler, Meisterwerke der Spätgotik. Berühmte Schnitzaltäre, Regensburg, 1989.

Schmidt 1890

Wilhelm Schmidt, Albrecht Altdorfer, in: Kunstchronik 1890, (beigebunden der Zeitschrift für bildende Kunst) NF. 1, 1898/90, Nr. 24, S. 385 - 386.

Schmidt 1965

Hans Werner Schmidt, Die deutschen Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, in: Kunsthefte des Herzog Anton –Ulrichmuseum, Nr. 61, 1965.

Seggern 2003

Birgit von Seggern, Der Landsknecht im Spiegel der Renaissancegraphik um 1500-1540, Phil Diss. (ms.), Bonn, 2003.

Shell 1954/55

Curtis Shell, Hans Leu d. J. und die Zeichnung einer Pieta im Fogg-Museum Cambridge, USA, in: Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte, Band 15, 1954/55, S.82 - 86.

Spindler 1988

Max Spindler, Handbuch der Bayrischen Geschichte. Das alte Bayern, München, 1988.

Stadlober 2006

Margit Stadlober, Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils, Wien, 2006.

Stange 1964

Alfred Stange, Malerei der Donauschule, München, 1964.

Stange 1971 a

Alfred Stange. Rueland Frueauf d. J. Ein Wegbereiter der Donauschule, Salzburg, 1971.

Stamm 2009

Rainer Stamm, Lucas Cranach der Schnellste, Bremen 2009.

Stepanow 1997

Alexander Stepanow, Lucas Cranachd. Ä., Bornemouth, 1997.

Stöver 1945

Ulla Stöver, Erhard Altdorfer, phil. Diss., Würzburg, 1945.

Tietze 1923

Hans Tietze, Albrecht Altdorfer, Leipzig, 1923.

Ullmann 1985

Ernst Ullmann, Deutsche Malerei, Graphik, Kunsthandwerk. 1470-1550, Leipzig, 1985.

Wagner 1993

Velten Wagner, Der Meister H.L. an Oberrhein und Donau, München, 1993.

Weber 1927

Hans Weber, Gaudenzio Ferrari und seine Schule, Straßburg, 1927.

Weinberger 1930

Martin Weinberger, Wolfgang Huber, Leipzig, 1930.

Winzinger 1952

Franz Winzinger, Altdorfer Zeichnungen, München, 1952.

Winzinger 1959

Franz Winzinger, Neue Zeichnungen Albrechts und Erhard Altdorfers, in: Jahrbuch für Kunstgeschichte XVII, 1959, S.7 - 27.

Winzinger 1963

Franz Winzinger, Altdorfer Graphik, München, 1963.

Winzinger 1965

Franz Winzinger, Die Kunst der Donauschule: 1490-1540, Ausstellung des Landes Oberösterreich, Stift St. Florian und Schlossmuseum Linz, 14. Mai bis 17. Oktober 1965, Linz, 1965.

Wood 1993

Christopher Wood, Albrecht Altdorfer and the origins of landscape, Chicago, 1993.

9. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Oettinger 1959, Abb.1.

Abb. 2: Packpfeifer 1978, Abb. 159.

Abb.3:

http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=W-672006155732823

Abb.4: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Liegende-Quellnymph-1518.jpg&filetimestamp=20060118051901>

Abb.5-8: Packpfeifer 1978, Abb.150-153.

Abb.9:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Hexensabbat>

Abb.10: Mielke 1988, S.178.

Abb.11/12: Mielke 1988, Abb.12., Mielke 1988, Abb.13.

Abb. 13:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Venus+straf+A+mor>

Abb. 14: Jürgens 1931, Abb. 89, 90, 91.

Abb. 15:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Cranach+d.+%C3%84.,+Lucas%3A+Turnier+mit+Schwertern>

Abb. 16:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Pyramus+und+Thisbe>

Abb.17:

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/D%C3%BCrker,+Albrecht%3A+Das+gro%C3%9Fe+Rasenst%C3%BCck?hl=rasenstuck>

Abb.18: http://www.cranach.net/wiki/index.php5/Liste_der_Cranach-Zeichnungen_nach_Hofbauer

Abb. 19: http://www.cranach.net/wiki/index.php5/Liste_der_Cranach-Zeichnungen_nach_Hofbauer

Abb. 20: http://www.cranach.net/wiki/index.php5/Liste_der_Cranach-Zeichnungen_nach_Hofbauer

Abb.21: http://www.cranach.net/wiki/index.php5/Liste_der_Cranach-Zeichnungen_nach_Hofbauer

Abb. 22: Jürgens 1931, Abb. 53.

Abb. 23: Jürgens 1931, Abb. 35.

Abb. 24: Mielke 1988, Abb.197.

Abb. 25: Koepplin 1966, Abb. 3.

Abb. 26: Koepplin 1966, Abb. 4.

Abb. 27: Kat. Ausst. Bern 1979, Nr. 88, Nr. 89, Nr. 90, Nr. 91.

Abb. 28: Photo Andreas Praefcke.

Abb. 29: Schindler 2007, S. 143.

Abb.30: Pogo Engel.

Abb. 31: Schindler 2007, S. 151.

Abb. 32: Schindler 2007, S. 145.

Abb. 35: Thoma 1979, Abb. 7.

Abb. 34: Thoma 1979, Abb. 5.

Abb. 36: Neumeister 1996, Kat.1 Abb.1.

Abb. 37: <http://www.lib-art.com/artgallery/5043-the-virgin-and-child-with-st-anne-nicolaus-gerhaert-van-leyden.html>

Abb.38:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Cranach+d.+%C3%84.,+Lucas%3A+Ruhe+auf+der+Flucht+%5B2%5D>

Abb. 39: <http://www.zeno.org/nid/20003957772>

Abb. 40: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/joerg-breu-d.-ae.-aggsbacher-altar-szene-kreuzigung-00864.html>

Abb.41: The York Project.

Abb. 42: Böhling 1938, Abb. 21.

Abb. 43: Germanisches Nationalmuseum
<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.131>

Abb. 44: Packpfeifer 1978, Abb. 5.

Abb.45: The York Project.

Abb. 46: Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1961, Tafel 39.

Abb. 47: Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1961, Tafel 1.

Abb. 48: Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1961, Nr. 27.

Abb. 49: Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1961, Nr. 25.

Abb. 50: Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1961, Nr. 318a.

Abb.51: <http://www.bildindex.de/obj30129192.html#home>, Objekt 30129192

Abb. 52: <http://www.artvalue.com/auctionresult--durer-albrecht-1471-1528-germa-wappen-mit-dem-totenkopf-2982872.htm>

Abb. 53:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Landschaft+mit+Liebespaar>

Abb. 54:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Simson+und+Delila>

Abb. 55: Mielke 1988, S. 276.

Abb. 56: <http://kultur-online.net/?q=node/1425&nlb=1>

Abb. 57: http://www.museen-sh.de/ml/digi_einzBild.php?pi=18_A.B.%20182&digiID=601.44&page=19&action=vonsuche&r=218, Inventarnummer: A.B. 182.

Abb. 58:
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_image.aspx, Registration number: 1868,0822.18.

Abb.59:
http://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/lass_mertzelbach/index.html

Abb. 60: Seggern 2003, Abb. 5.

Abb. 61: Seggern 2003, Abb. 128.

Abb. 62: http://www.biblical-art.com/artwork.asp?id_artwork=903&Showmode=Fullartwork

Abb. 63: Kurth 1938, Abb. 6.

Abb. 64: Kurth 1938, Abb. 7.

Abb. 65: Kurth 1938, Abb. 8.

Abb. 66: Kurth 1938, Abb. 9.

Abb. 67: Kurth 1938, Abb. 10.

Abb. 68:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Die+Hl.+Margareta,+auf+dem+Teufel+stehend>

Abb. 69: Dodgson 1911, S. 21.

Abb. 70: Jürgens, 1931, Abb. 70.

Abb. 71: Jürgens 1931, Abb. 14.

Abb. 72: Jürgens 1931, Abb. 37.

Abb. 73: Winzinger 1952, Abb. 19.

Abb. 74:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Der+Hl.+Andreas,+thronend>

Abb. 75: Fotothek, Slg. Henckel-Donnersmarck, Unidam.

Abb. 76:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Cranach+d.+%C3%84.,+Lucas%3A+Hl.+Sippe>

Abb. 77:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Cranach+d.+%C3%84.,+Lucas%3A+Verk%C3%BCndigung>

Abb. 78: Jürgens 1931, Abb. 50.

Abb. 79: Jürgens 1931, Abb. 38.

Abb. 80: http://en.wikipedia.org/wiki/Web_Gallery_of_Art

Abb. 81: Jürgens 1931, Abb. 65.

Abb. 82: Jürgens 1931, Abb. 55.

Abb. 83: Jürgens 1931, Abb. 60.

Abb. 84: Stange 1964, Abb.33.

Abb. 85: Jürgens 1931, Abb. 48.

Abb. 86: Benesch 1936, Abb.1.

Abb. 87: Mielke 1988, Abb. S.284.

Abb. 88: Mielke 1988, Abb. 119.

Abb. 89: Mielke 1988, Abb. 120.

Abb. 90: Ausst. Centre Culturel du Marais Paris 1984, Abb. 162.

Abb. 91: Mielke 1988, Abb. 121.

Abb. 92: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=4142&>, Inv.Nr. 291.

Abb. 93: Mielke 1988, S.288.

Abb. 94: Mielke 1988, S.288.

Abb. 95: Mielke 1988, S.288.

Abb. 96: Jürgens 1931, Abb.44.

Abb. 97: Jürgens 1931, Abb.31.

Abb. 98: Foto Marburg, Aufnahme-Nr. 100.813.

Abb. 99: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=1420&>

Abb. 100: Jürgens 1931, Abb. 19.

Abb. 101: <http://www.bildindex.de/obj20592067.html>

Abb. 102: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=110&>

Abb. 103:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Kalvarienberg>

Abb. 104:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Kreuzigung+Christi+%5B2%5D>

Abb. 105: Jürgens 1931, Abb. 30.

Abb. 106: Mielke 1988, Abb. 192.

Abb. 107: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=3735&>

Abb. 108: Jürgens 1931, Abb. 18.

Abb. 109:
<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Altdorfer,+Albrecht%3A+Kleine+Fichte>

Abbildungen Katalog:

Kat 1.1: Packpfeifer 1978, Abb.1.

Kat.1.2: Packpfeifer 1978, Abb.1.

Kat. 1.3: Mielke 1988, Abb. 176.

Kat. 1.4: Mielke 1988, Abb. 180.

Kat. 1.5: Mielke 1988, Abb. 181.

Kat. 1.6: Packpfeifer 1978, Abb. 106.

Kat. 1.7: Packpfeifer 1978, Abb. 99.

Kat. 1.8: Packpfeifer 1978, Abb. 100.

Kat. 1.9: Packpfeifer 1978, Abb. 112.

Kat. 1.10: Kat. Ausst. Rotterdam 2004, Abb.2.

Kat. 1.11: Mielke 1988, Abb. 182.

Kat. 1.12: Mielke 1988, Abb. 183.

Kat. 1.13: Kat. Ausst. Koblenz, Museum Göttingen 2000, Abb. 10.

Kat. 1.14: Kat. Ausst. Koblenz, Museum Göttingen 2000, S. 54.

Kat. 1.15: Mielke 1988, Abb. 185.

Kat. 1.16: Kat. Ausst. Rotterdam 2004, Abb. 77.

Kat. 1.17: Mielke 1988, Abb. 184 Verso.

Kat. 1.18: Mielke 1988, Abb.184 Recto.

Kat. 1.19: Mielke 1988, Abb.186.

Kat. 1.20: Mielke 1988, Abb.186 Verso.

Kat. 1.21: Wien Graphische Sammlung Albertina, Inv. 17546.

Kat. 1.22: Mielke 1988, S. 294.

Kat. 1.23: Mielke 1988, Abb. 188.

Kat. 1.24: Mielke 1988, Abb. 189.

11. Abbildungen



Abbildung 1: Erhard Altdorfer, Der Heilige Leopold findet den Schleier, Klosterneuburg, Tempera auf Fichtenholz, stark beschnitten, 113,5 x 99 cm, um 1520.

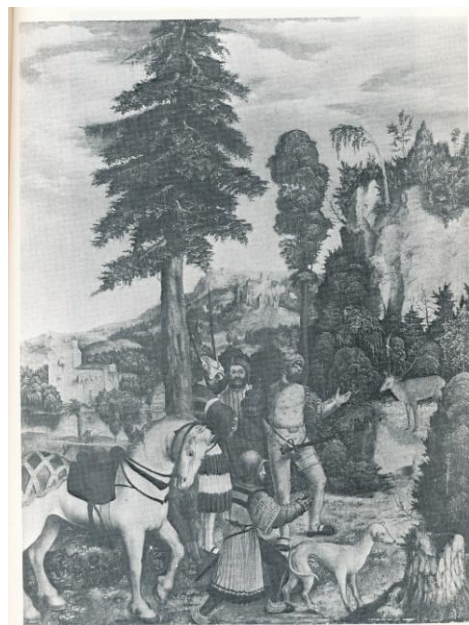


Abb. 159

Abbildung. 2: Bekehrung des Heiligen Hubertus



Abbildung. 3: Cranachs Der Heilige Eustachius, 1515/1520 Öl auf Holz
Höhe 87 cm, Breite 33 cm



Abbildung. 4: Lucas Cranach d. Ä. Quellennymphe, 1518



Abb. 152



Abb. 151



Abb. 150

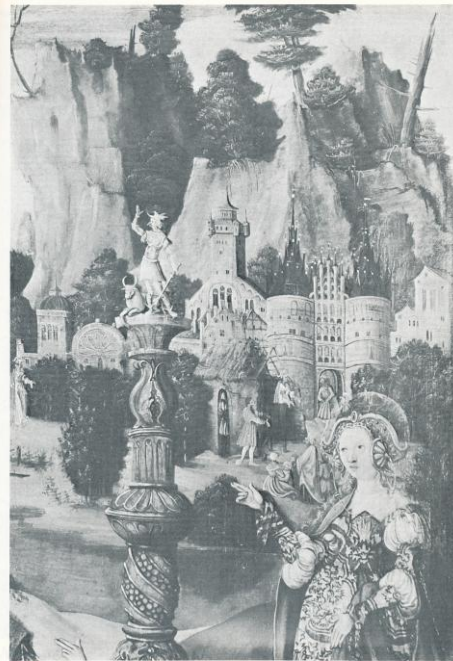


Abb. 153

Abbildungen.5-8 Erhard Altdorfer, Magdalenenaltar, Klosterneuburg

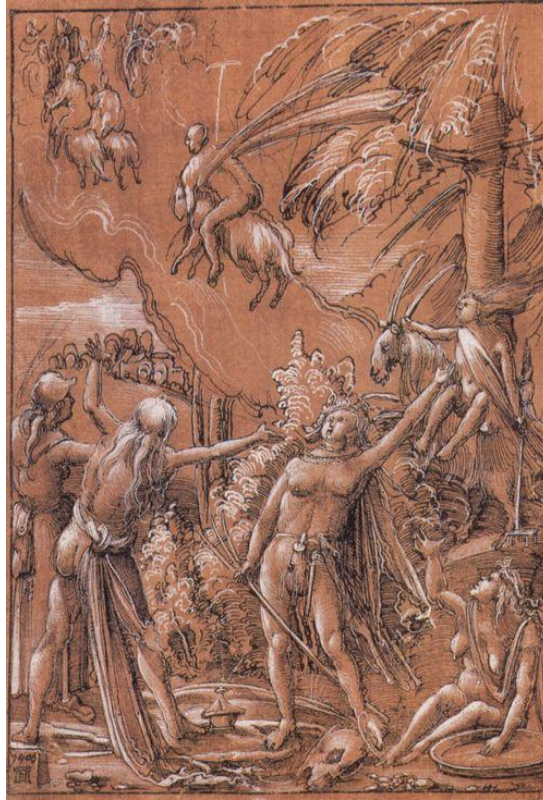


Abbildung 9: Albrecht Altdorfer, Hexensabbat, Paris, Musée du Louvre, Cabinet dessins, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, 18 x 12,5 mm, 1506.

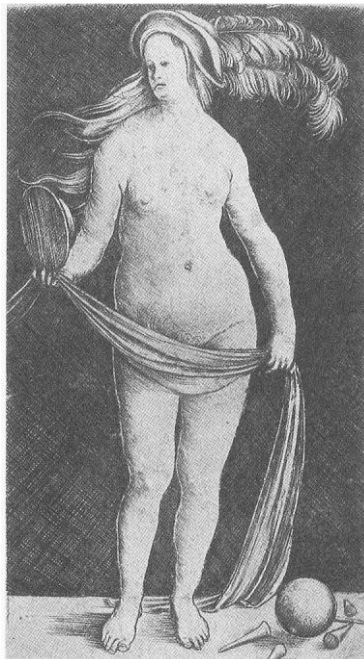


Abbildung 10: Erhard Altdorfer, Allegorie der Eitelkeit, Kupferstichkabinett Berlin, 88 x 50 mm.



Abbildung 11 und 12 : Albrecht Altdorfer, Heilige Barbara (61 x 36 mm) und Hl. Katharina (60 x 39 mm), Berlin Kupferstichkabinett, 1506.



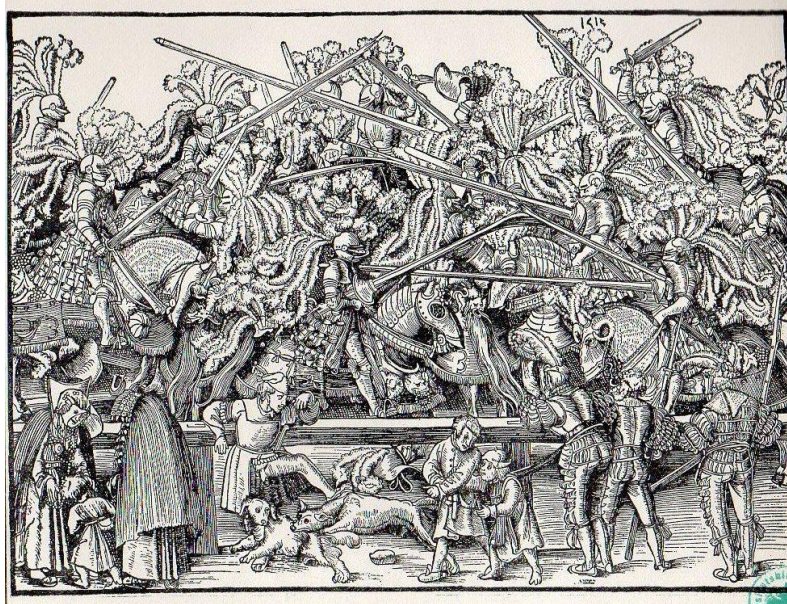
Abbildung 13: Albrecht Altdorfer, Venus und Amor, Berlin Kupferstichkabinett, Federzeichnung, 97 x 66 mm, 1508.



Abbildung 14: Erhard Altdorfer, dreiteiliger Tunierholzschnitt, Jedes Blatt im Breitformat: 22,4 x 30,4 cm, 1513.
Teil 1



Teil 2



Teil 3



Abbildung 15: Lucas Cranach, Turnierholzschnitt, Stuttgart Staatsgalerie, Holzschnitt 29,6 × 41,8 cm, 1509.



Abbildung 16: Albrecht Altdorfer, Pyramus und Thisbe, Holzschnitt 11,9 × 10 cm, Staatliche Graphische Sammlung München.

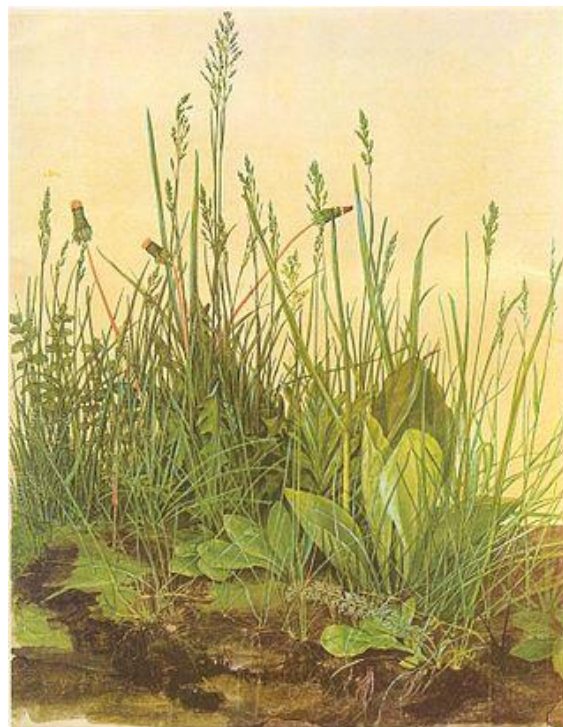


Abbildung 17: Albrecht Dürer, Das große Rasenstück, Aquarell, Albertina Wien,



Abbildung 18: Lucas Cranach d. Ä., Liebespaar und Tod, Zeichnung, 1503.



Abbildung 19: Lucas Cranach, drei spielende Knaben, Federzeichnung in Schwarz, graubraun laviert, weiß gehöht, auf rotbraun grundiertem Papier, 217 x 179 mm, British Museum, London, Inv. 1987,0411.35, um 1503.



Abbildung 20: Lucas Cranach d. Ä., Heiliger Martin und Bettler, Feder in Schwarz, laviert, weiß gehöht, auf dunkelgrün grundiertem Papier, Staatliche Grafische Sammlung, München, 18,5 × 12,5 cm, 1504.



Abbildung 21: Lucas Cranach d. Ä., Eine törichte Jungfrau, Schwarze Feder, grau laviert und weiß gehöht auf gelb-bräunlich grundiertem Papier, 190 x 117 mm, ab 1504.

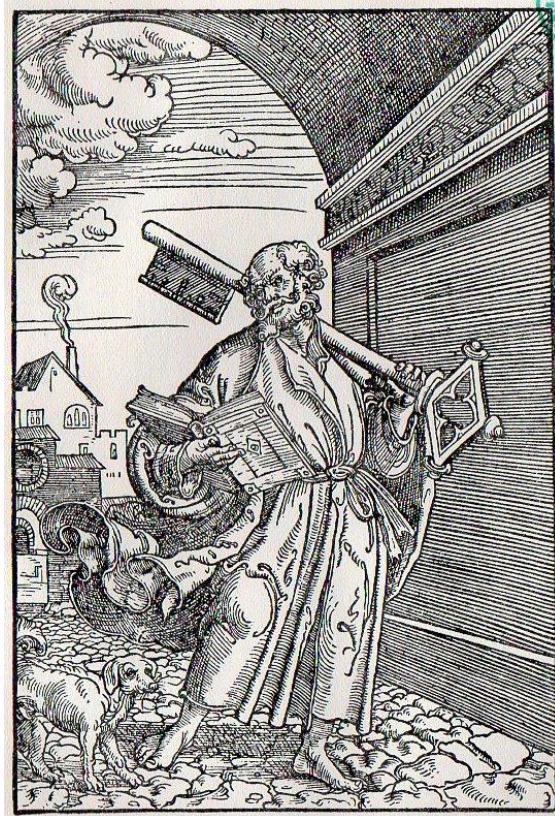


Abbildung 22: Erhard Altdorfer, Apostel Petrus, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 9 x 13, 3cm, 1533/34.

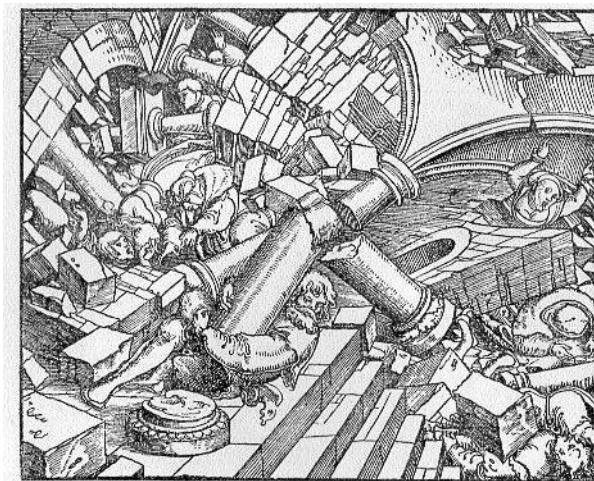


Abb. 23: Erhard Altdorfer, Simson zerstört den Tempel der Philister, Holzschnitt

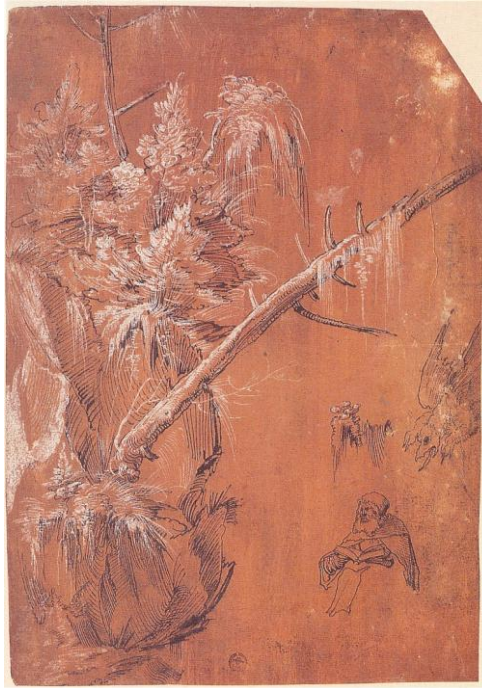


Abbildung 24: Hans Leu, Bewachsenen Felshang, Einsiedler, Basel
Kunstmuseum Kupferstichkabinett, Feder in Schwarz auf braun grundiertem
Papier, weiß gehöht, 275 x 189 mm.



Abbildung 25: Einzug Christi in Jerusalem, Berlin Kupferstichkabinett,
Federzeichnung, 18,5 x 12,2 cm, 1512.



Abbildung 26: Landschaftszeichnung, Zürich Kunsthaus, Federzeichnung,
21,8 x 15,8, 1513



Abbildung 27: Niklaus Manuel, 4 Antonius-Tafeln, 1520.

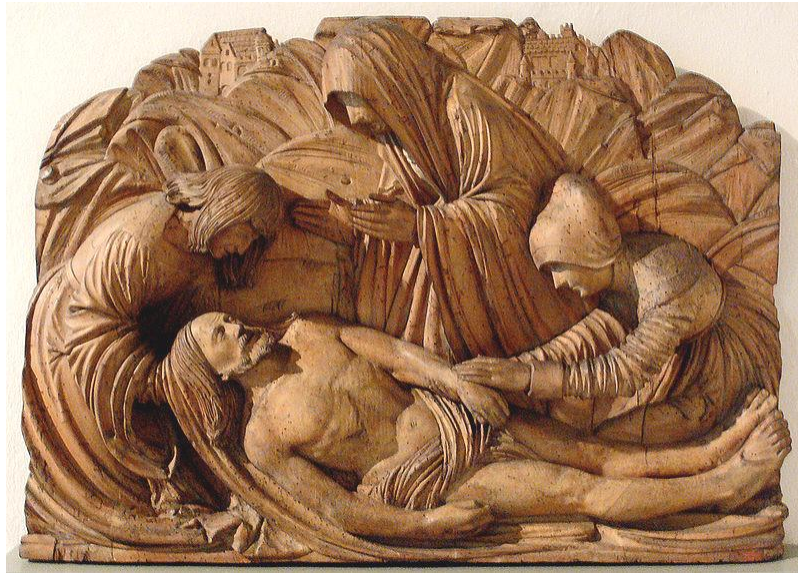


Abbildung 28: Meister von Ottobeuern, Beweinung Christi, um 1520, Holzrelief, Bayerisches Nationalmuseum München.

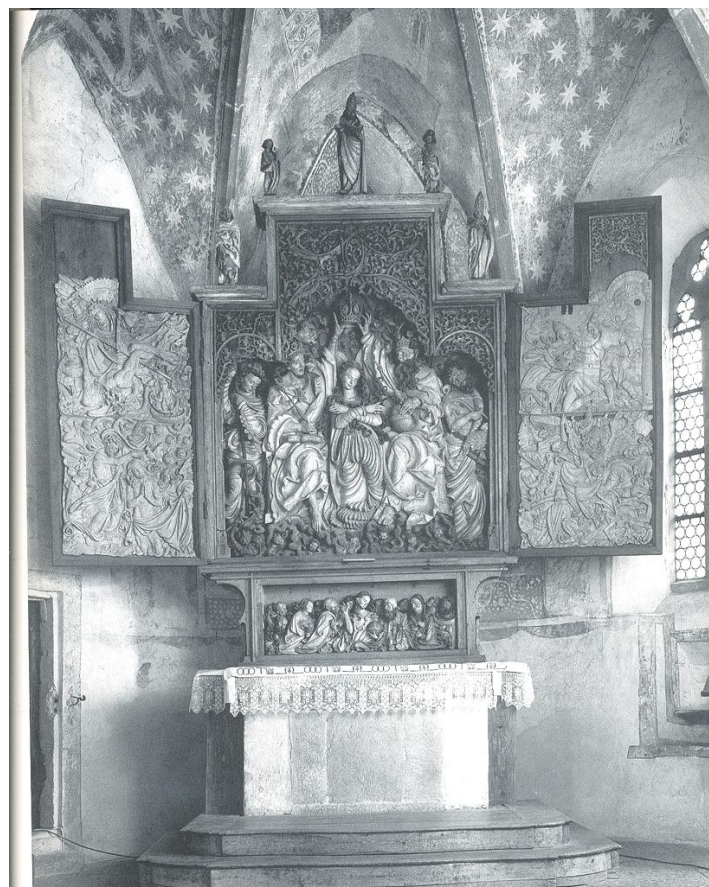


Abbildung 29: Meister HL, Altar in Niederrotweil, um 1514-1520.



Abbildung 30: Hans Baldung-Grien, Hochaltarbild der Krönung Mariens, Frontbild des Hochaltars des Freiburger Münsters.



Abbildung 31: Meister HL, Altar in Breisach Münster, 1523-26.

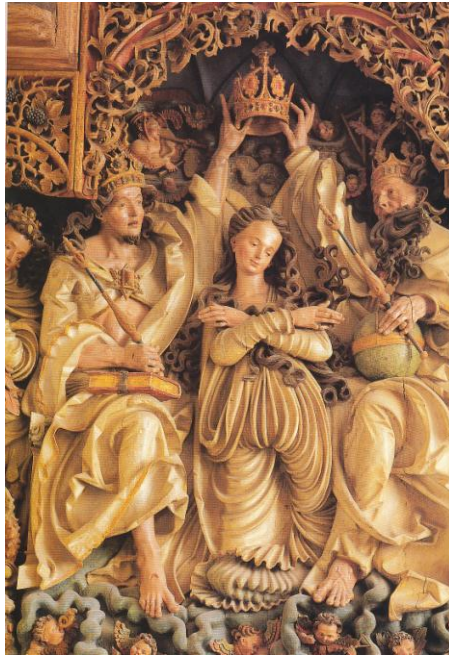


Abbildung 32: Meister HL;Detail Krönung Mariens, Altar in Niederrotweil, um 1514-1520.



Abbildung 33: Hans Wydyz, Dreikönigsaltar des im Freiburger Münster, 1505.



Abbildung 34: Hans Leinberger, Altar in Moosburg, Holz, 1513/14.



Abbildung 35: Hans Leinberger, Hl. Anna Selbdritt, Kloster Gnadenenthal in Ingoldstadt, Holzrelief, 1513



Abbildung 36: Meister der AltOettinger Türen AltOettinger Stiftspfarrkirche St. Philippus und Jakobus, Holzportal, 1514/18.



Abbildung 37: Nicholas Gerhaert Van Leyden, Anna Selbdritt, Berlin, Deutsches Museum, 1475-1495.

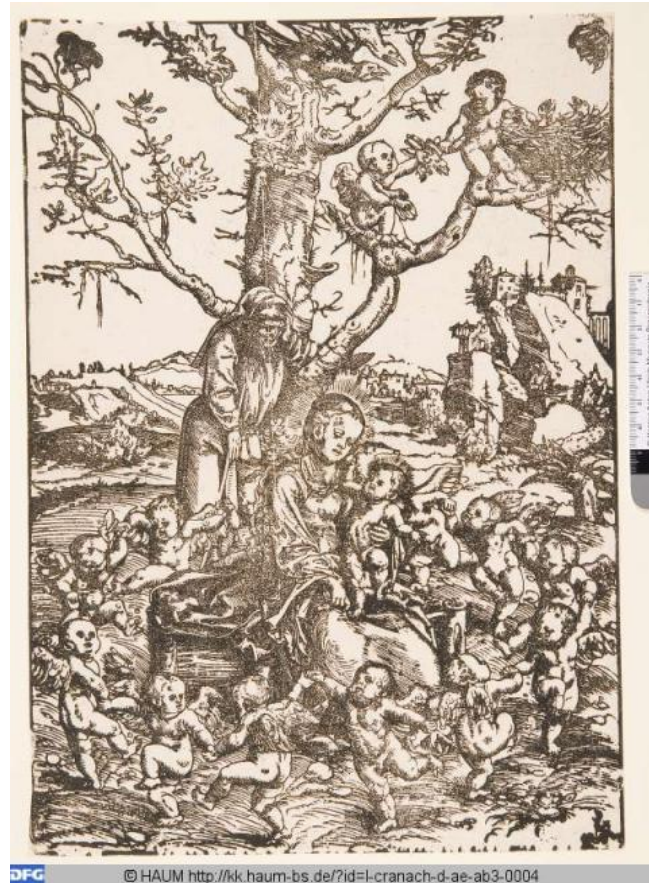


Abbildung 38: Lucas Cranach d. Ä., Ruhe auf der Flucht



Abbildung 39: Lucas Cranach d.Ä., Katharinenaltar, Gesamtansicht, linker Flügel: Die Heiligen Dorothea, Agnes und Kunigunde, Mitteltafel: Martyrium der Hl. Katharina, rechter Flügel: Die Heiligen Barbara, Ursula und Margaretha, Öl auf Holz, 1506, Gemäldegalerie Dresden.



Abbildung 40: Jörg Breu, Aggsbacher Altar, Die Kreuzigung, Holz, 1501, germanisches Nationalmuseum Nürnberg.



Abbildung 41: Rueland Frueauf d. J., Flügel des Leopoldaltars in Klosterneuburg, Auffindung des Schleiers, Holz, 76 × 39 cm.



Abbildung 42: Gaudenzio Ferrari, Varallo Sesia, Detail aus der „12 jährige Jesus im Tempel“, um 1505/06.



Abbildung 43: Hans Thomann (nachgewiesen 1502-1525), Der heilige Georg und Margaretha, Lindenholz, H. ca. 175 cm, B. 80 cm, T. 28,5 cm, um 1515/20.



Abbildung 44: Jacopo de Barbari, Hl. Katharina, Cambridge Sammlung Sachs, 18,1 x 11,8 cm, um 1480 bis 1514.



Abbildung 45: Hans von Kulmbach, Nikolausaltar aus st Lorenz zu Nürnberg
Fluegelszene: der Hl Cosmas und der Hl Damian, Holz 1505



Abbildung 46: Hans von Kulmbach, Die Verkündigung Mariens.



Abbildung 47: Hans Baldung, Maria mit dem Kind im Freien, von einem Engelknaben gekrönt, 1504.



Abbildung 48: Hans Baldung, Christus als Schmerzensmann aus dem Speculum passionis von 1507.



Abbildung 49: Hans Schüpfelin, Einhornjagd in „beschlossen gart“, 1505.



Abbildung 50: Hans Schüpfelin, Johannes der Täufer predigt den Juden, um 1505.



Abbildung 51: Albrecht Altdorfer, Liebespaar unter einem Baum, Weimar, Goethe Nationalmuseum, Federzeichnung, 217, x 156 mm, 1508.



Abbildung 52: Albrecht Dürer, Wappen mit dem Totenkopf, Musée départemental Dobrée, Inventarnummer 896.1.48, Kupferstich, 21,7 x 15,5 cm, 1503.



Abbildung 53: Albrecht Altdorfer, Liebespaar, Berlin Kupferstichkabinett, Feder in Grau und Schwarz, 28,3 x 20,5 cm, 1504.

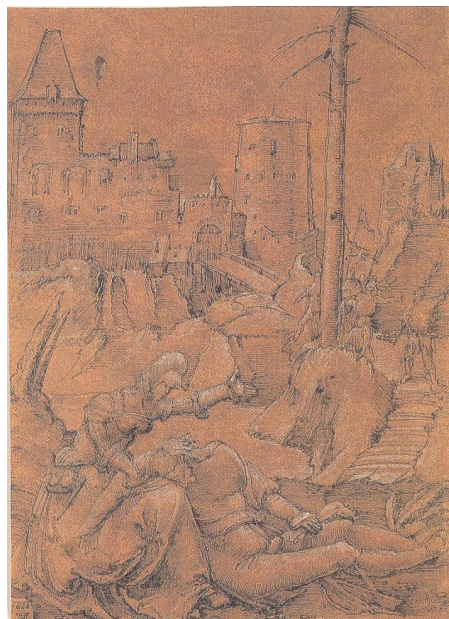


Abbildung 54: Albrecht Altdorfer, Simson und Delila, New York, Metropolitan Museum of Art, Feder in dunklem Braun, weiß gehöht, auf braun grundiertem Papier, 17 × 12 cm, um 1506.



Abbildung 55: Meister MZ, Fest am Hof Albrechts IV von Bayern, 1500.

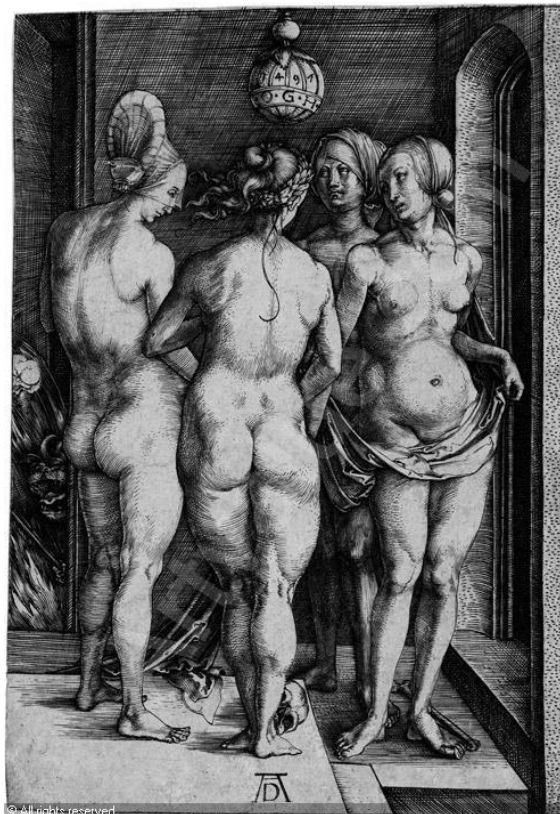


Abbildung 56: Albrecht Dürer, Vier Hexen, Berlin Galerie Gerda Bassenge, Kupferstich, 1496.



Abbildung 57: Lucas Cranach, Christus vor Hannas, Kiel Kunsthalle zu Kiel, 249 mm x 173 mm, Holzschnitt, 1509.



Abbildung 58: Giovanni Antonio da Brescia, Neptunbrunnen, Kupferstich um 1500.

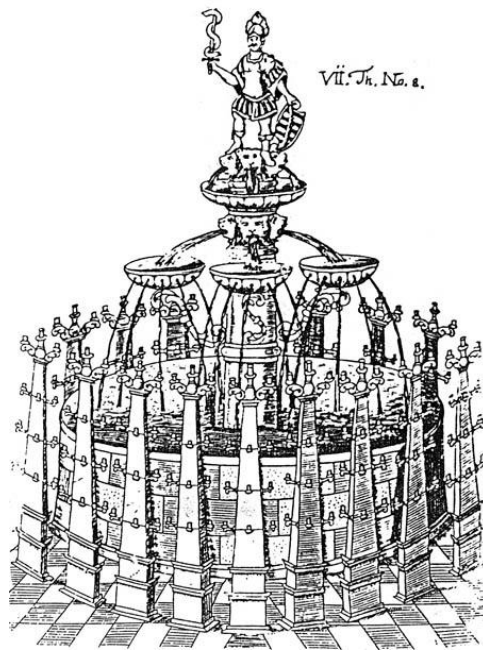


Abbildung 59: Zeichnung des Hauptbrunnen mit Mars im Concordienhaus von 1697, für Herzog Ernst von Sachsen-Hildburghausen.



Abbildung 60: Albrecht Altdorfer, Schwertziehender Landsknecht, Kupferstich, 78 x 45 mm, 1506.



Abbildung 61: Historia Meister, Zwei Hellebardiere, Federzeichnung, 205 x 154 mm, um 1515/20.



Abbildung 62: Albrecht Dürer Enthauptung, Holzschnitt, National Gallery Melbourne, (1510).



Abbildung 63: Enthauptung des Täufers, Wien Kunsthistorisches Museum, Gemälde.



Abbildung 64: Enthauptung des Täufers, Florenz Uffizien, Gemälde.



Abbildung 65: Enthauptung des Täufers, Padua Museum, Gemälde.



Abbildung 66: Enthauptung des Täufers, Basel Sammlung Dr. Tobias Christ, Zeichnung.



Abbildung 67: Enthauptung des Täufers, Berlin Kupferstichkabinett, Zeichnung.



Abbildung 68: Albrecht Altdorfer, Heilige Margarethe, Berlin Kupferstichkabinett, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf ockerbraun grundiertem Papier, 15,8 × 10,4 cm, 1509.



Abbildung 69: Erhard Altdorfer, Liebhaber mit zwei Dirnen, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inventar-Nr. 544-10, Kupferstich, 1508.

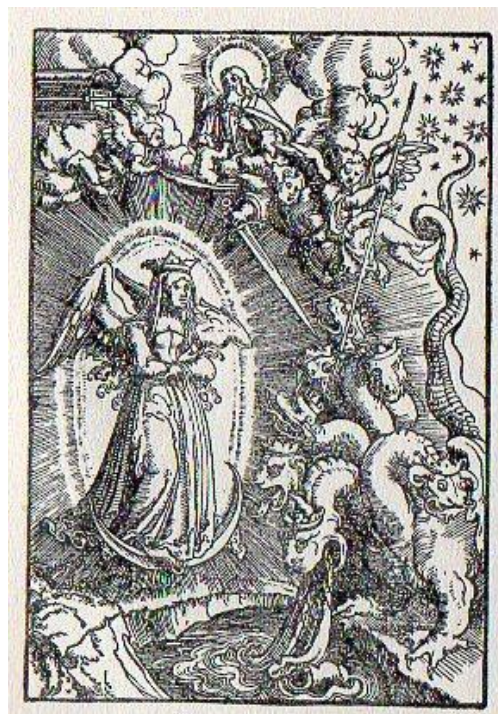


Abbildung 70: Erhard Altdorfer, Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 9 x 13,3 cm, 1533/24.

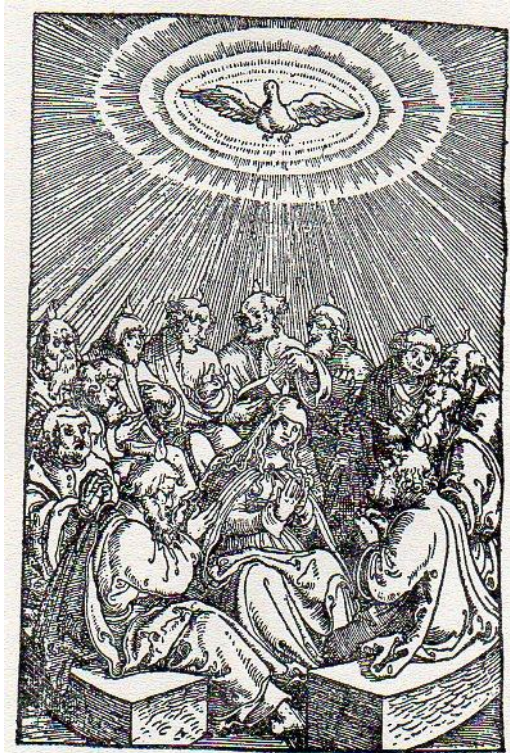


Abbildung 71: Erhard Altdorfer, Pfingstwunder, Holzschnitt, 9 x 13 cm.

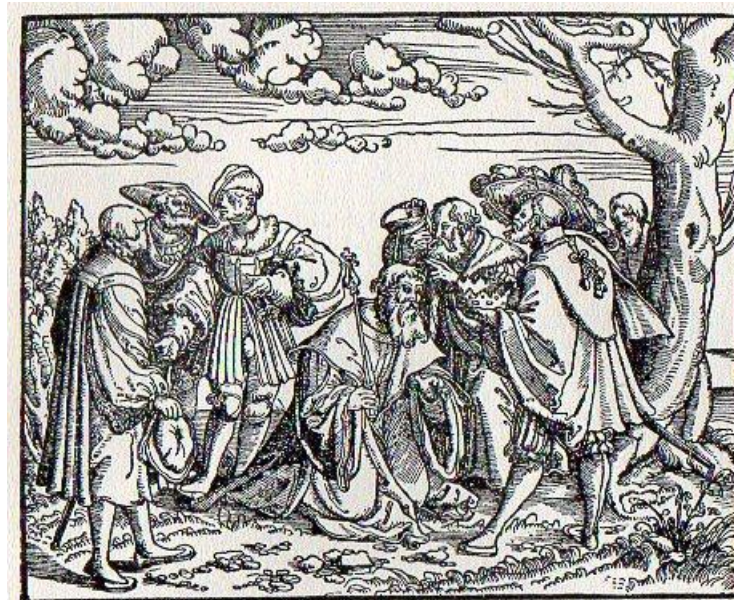


Abbildung 72: Erhard Altdorfer, Die Salbung Sauls zum König, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 12,5 x 15,3 cm, 1533/34.



Abbildung 73: Albrecht Altdorfer, Heilige Margarete und die Heilige Barbara, Graphische Sammlung, Stadel Museum Frankfurt am Main, Feder, schwarz, 18,9 x 13,6 cm.



Abbildung 74: Albrecht Altdorfer, Hl. Andreas, Berlin Kupferstichkabinett, Feder in Schwarz, weiße Deckfarbe, auf grün grundiertem, 16,1 × 11,6 cm, 1509.



Abbildung 75: Heiligen Anna, Mittelrhein, Holz, Mitte 15 Jhd.



Abbildung 76: Lucas Cranach, Die Heilige Sippe, Berlin Kupferstichkabinett, Holzschnitt, 22,5 × 32,5 cm, um 1509.



Abbildung 77: Lucas Cranach, Verkündigung, Berlin Kupferstichkabinett, Holzschnitt, 24,3 × 16,6 cm, um 1512



Abbildung 78: Erhard Altdorfer, Der Hl. Paulus mit drei Boten, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 9 x 13,3 cm, 1533/34.

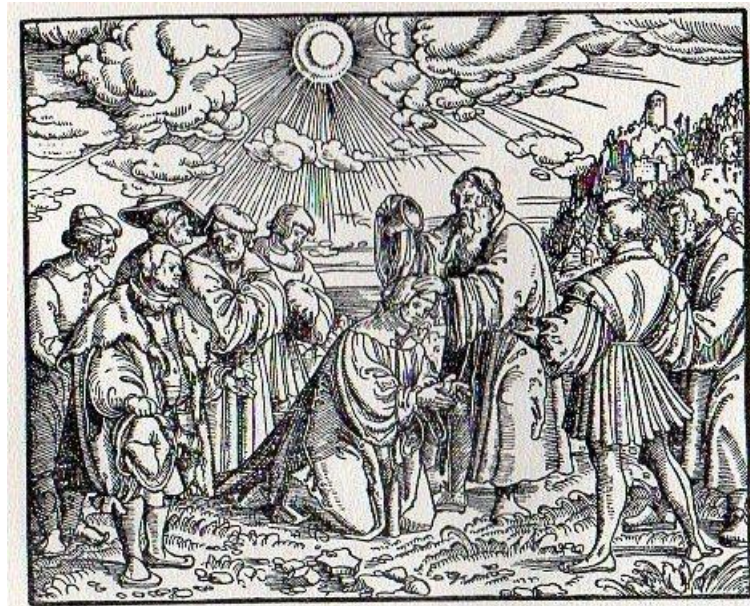


Abbildung 79: Erhard Altdorfer, Samuel salbt David, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 12,5 x 15,3 cm. 1533/34.



Abbildung 80: Albrecht Dürer, Große Pferd, 1505.

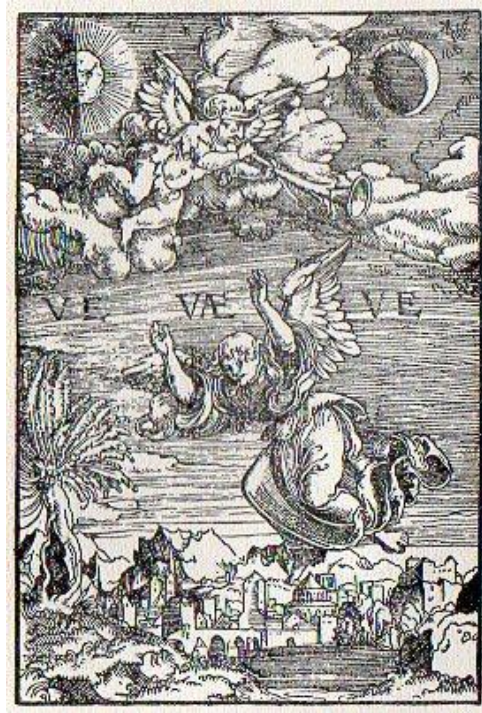


Abbildung 81: Erhard Altdorfer, Die vierte Posaune, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 9 x 13,3 cm, 1533.

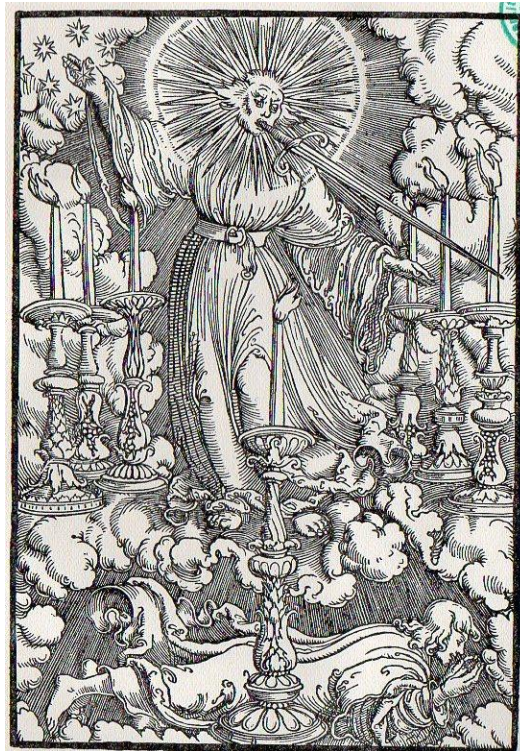


Abbildung 82: Erhard Altdorfer, Die sieben Leuchter und Sterne der Apokalypse, Holzschnitt, Lübecker Bibel, 9 x 13,3cm, 1533/34 .



Abbildung 83: Erhard Altdorfer, Die Auserwählten. Die Engel bändigen die Winde, Holzschnitt, Lübecker Bibel 9 x 13, 3, 1533/34.



Abbildung 84: Erhard Altdorfer, Die Predigt Johannes des Tüfers, Rechter Flügel des Altares in Gutenstetten. 1511. Fichtenholz, jede Tafel 106 x 83 cm.

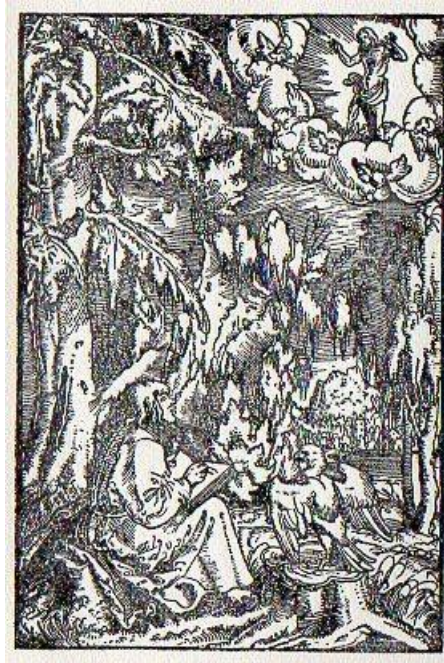


Abbildung 85: Erhard Altdorfer, Evangelist Johannes, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 9 x 13,3 cm, 1533/34.

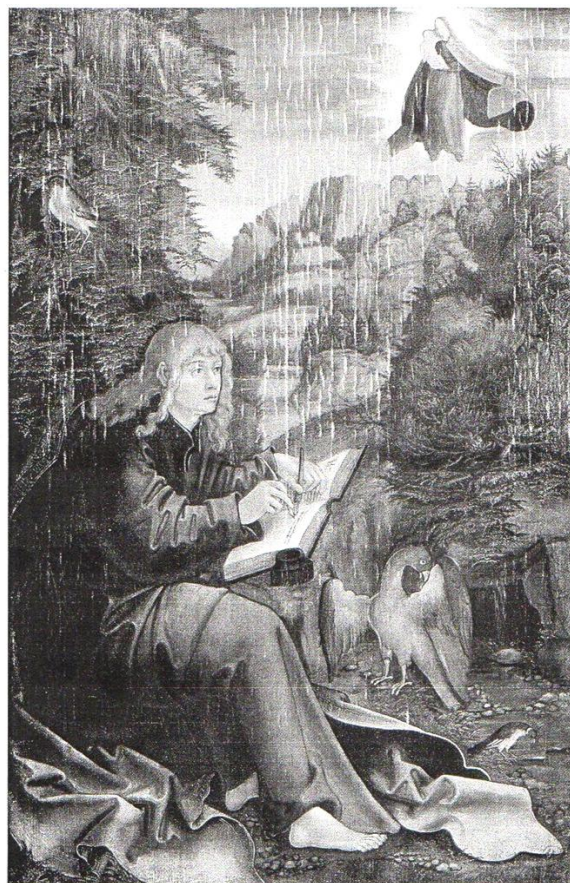


Abbildung 86: Erhard Altdorfer, Johannes Evangelisten auf Patmos, Ehemals Lambach, Stiftsgalerie, Jetzt Amerika.



Abbildung 87: Titelholzschnitt zu dem “Tractatus de modo discendi et doscendi...“, , Hg: Joh. Weissenburger, Landshut 1514.



Abbildung 88: Albrecht Altdorfer, Landschaft mit Doppelfichte, Berlin Kupferstichkabinett, Radierung 111 x 152 mm.



Abbildung 89: Albrecht Altdorfer, Landschaft mit zwei Fichten, Berlin
Kupferstichkabinett, Radierung 113 x 160 mm.



Abbildung 90: Albrecht Altdorfer, Landschaft mit Burg und Dorf, Dresden,
Städtische Kunstsammlung, Feder und Pinsel, 21,2 x 30, 5 cm.



Abbildung 91: Albrecht Altdorfer, Landschaft mit dunkler Felswand, Berlin Kupferstichkabinett, Radierung, 114 x 158 mm.



Abbildung 92: Albrecht Altdorfer, Die Stadt am See, Herzog Anton Ulrich-Museum, Radierung, 118 x 164 mm, 1501 -1538.



Abbildung 93: Ausschnitt aus Lukas Cranachs d. Ä., Die Buße des heiligen Chrysostomus. Sammlung Dr. Albert W. Blum Kupferstich. 25,4 x 19,9 cm. 1509.



Abbildung 94: Ausschnitt aus Lucas Cranach d. Ä., Christphorus, Weimar Schlossmuseum, Holzschnitt 28,1 x 19,4 cm, 1509.



Abbildung 95: Ausschnitt aus Lucas Cranach d. Ä., Ruhe auf der Flucht mit Engelreigen, Dresden Kupferstichkabinett, Holzschnitt, 28,5 × 18,5 cm, 1510-15.



Abbildung 96: Titelblatt zu den Propheten der Lübecker Bibel, Holzschnitt, 1533

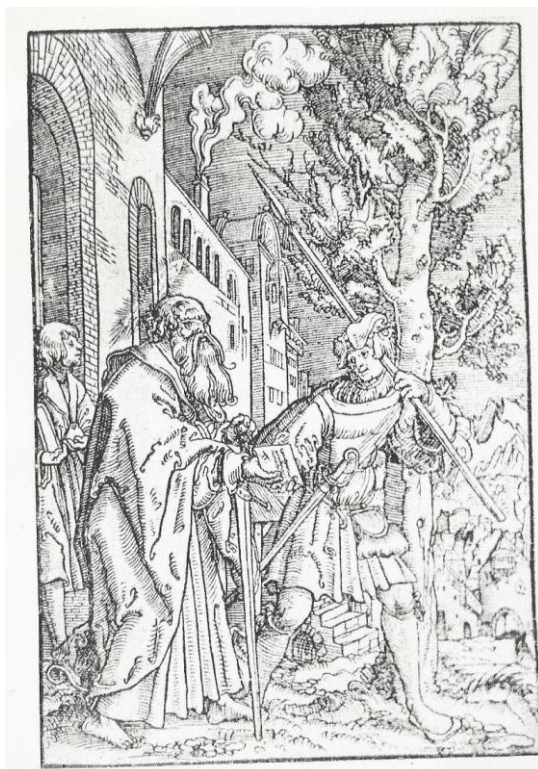


Abbildung 97: Erhard Altdorfer, Paulusbrief an die Galater, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 9 x 13,3 cm, 1533.



Abbildung 98: Albrecht Dürer, Marienleben, Maria Heimsuchung, München, Bayerische Staatsbibliothek, Inv.-Nr. Rar. 49 —1511.

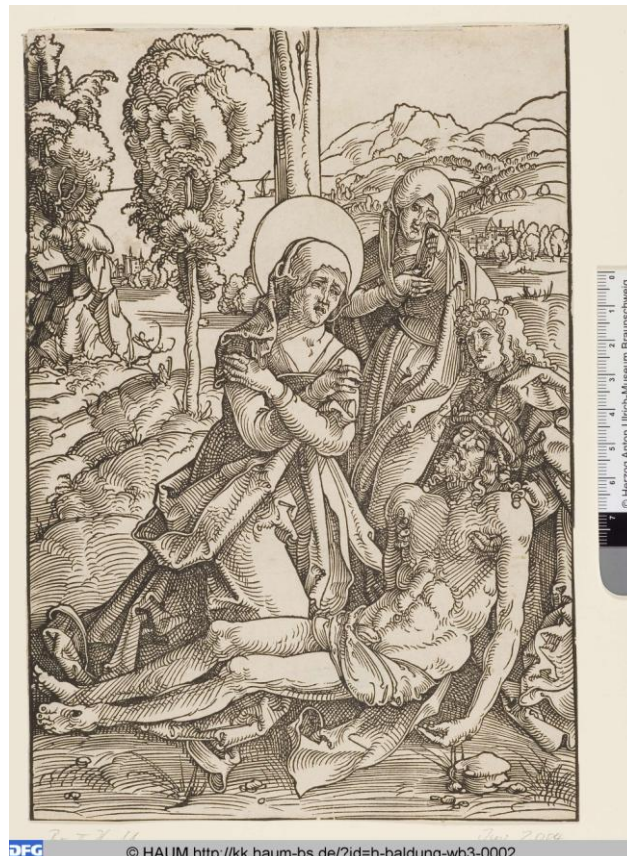


Abbildung 99: Hans Baldung, Beweinung Christi, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Holzschnitt, 161 mm x 231 mm, um 1505/07.



Abbildung 100: Erhard Altdorfer, Traum Jakobs, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 14,3 x 15,5 cm, 1533.



Abbildung 101: Lucas Cranach d. Ä., Die Madonna am Baum, Tucson (Arizona), University of Arizona, Arizona State Museum, Tafelmalerei auf Lindenholz, 122 x 92 mm, ca. 1513-16



Abbildung 102: Albrecht Dürer, Maria mit der Birne, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Kupferstich, 107 x 155 mm.



Abbildung 103: Albrecht Altdorfer, Kalvarienberg, Nürnberg Germanisches Nationalmuseum, Tempera auf Holz, 40,5 x 33 cm, 1510.



Abbildung 104: Christus am Kreuz, Berliner, Staatliches Museum zu Berlin
Gemäldegalerie, Tafelmalerei auf Lindenholz, 28,7 x 20,8 cm, um 1526/28.



Abbildung 105: Albrecht Altdorfer, Landschaft mit großer Burg, Berlin
Kupferstichkabinett, Radierung, 11,1 x 15,2 cm

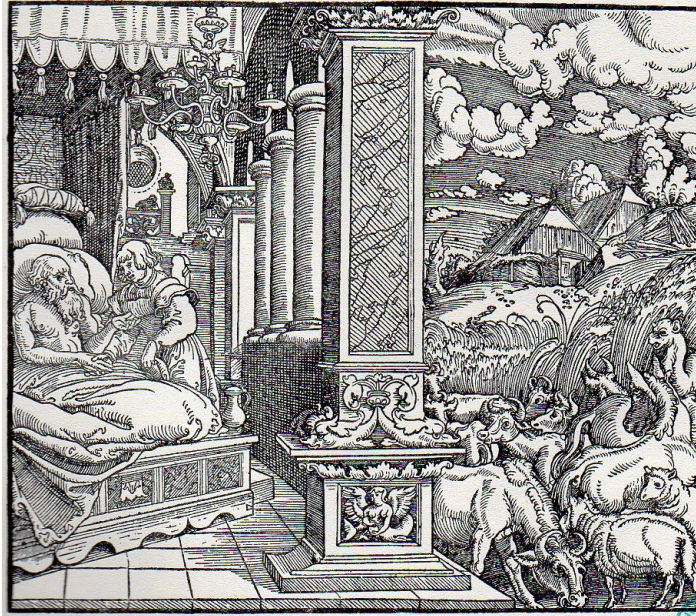


Abbildung 106: Erhard Altdorfer, Lübecker Bibel, Joseph als Traumdeuter bei Pharao, Holzschnitt 13,5 x 15,7 cm, 1533/34..



Abbildung 107: Hans Sebald Beham, Heiligen Hieronymus, Braunschweig Herzog Anton Ulrich-Museum, Radierung, 125 x 72 mm, 1520.

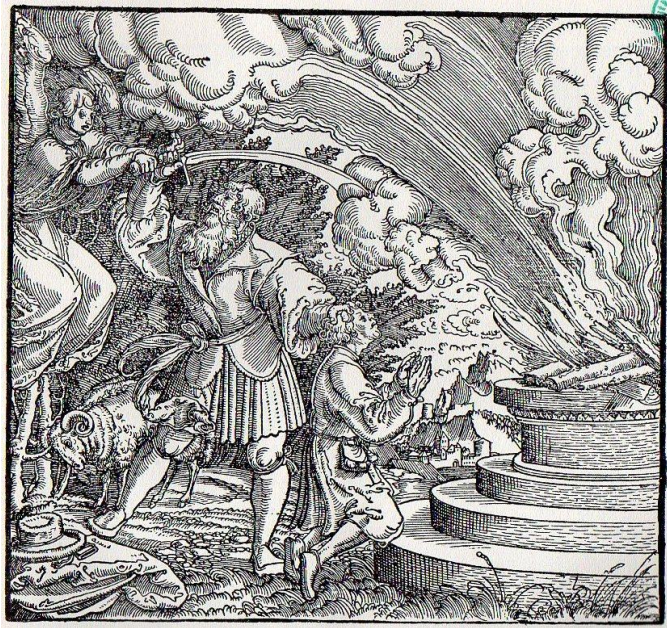


Abbildung 108: Erhard Altdorfer, Abrahamsopfer, Lübecker Bibel, Holzschnitt, 14,3 x 15,5 cm, 1533/34..

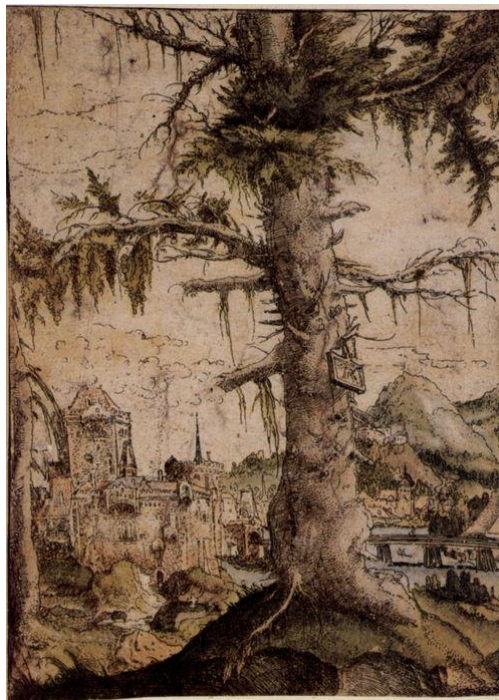


Abbildung 109: Albrecht Altdorfer, Die kleine Fichte, Wien Grafische Sammlung Albertina, Radierung, 15,5 x 11,5 mm,

12. Anhang

Abstract

Die Arbeit befasst sich mit dem zeichnerischen Oeuvre Erhard Altdorfers (geb. ca. 1490, gest. ca. 1562), dem Bruder Albrecht Altdorfers. Erhard Altdorfer war ein vielseitiger Künstler, wie sein Bruder Albrecht, der aus einer unbedeutenden Malerfamilie aus Regensburg stammte. Er arbeitete bis ca. 1512 bei seinem Bruder in der väterlichen Werkstatt und zog dann aus um neue Erfahrungen in der Werkstatt Lucas Cranachs zu sammeln. Unter kritischen Gesichtspunkten werden Erhards zeichnerische Werke, anhand der signierten Arbeiten auf weißem als auch farbig grundiertem Papier, zugeordnet. Die wenigen gesicherten Lebensdaten und urkundlichen Erwähnungen bilden eine große Stütze bei der Zuschreibung der Werke an Erhard. Die Arbeiten seines Bruders Albrecht Altdorfers, Albrecht Dürers aber vor allem Lucas Cranachs haben Erhard am Meisten inspiriert und ihn zu einem angesehenen Künstler seiner Zeit gemacht, dessen eigenständiges Formengut bis zu seinen Zeitgenossen, wie Hans Leu d. J., in die Schweiz und auf den Beginn des Parallelfaltenstils in Deutschland um 1515 wirkte.

Lebenslauf

Isabelle Foglar-Deinhardstein

Geburtsdatum: 20.7.1982

Geburtsort: Wien

Ausbildung

Ab 2008 bis dato	Studium der Kunstgeschichte
2007/ 2008	Studienberechtigungsprüfung
2006	Mitarbeit Restaurator Harald Hölsche
2005	Ebam Akademie Ausbildung zur Eventmanagerin
2000/01-2005	Externistenschule Humboldt
1998/00	Gymnasium Wiedner Gürtel

Sprachen	Deutsch, Englisch, Italienisch
-----------------	--------------------------------