

Ein Neufund von 1508/09, die *Historia Friderici et Maximiliani* und Albrecht Altdorfer*

Martin ROLAND

Abstract

A Discovery (Dating From 1508/09), the Historia Friderici et Maximiliani and Albrecht Altdorfer

The contribution of Martin Roland discusses a tinted drawing showing angels relieving Poor Souls from purgatory. The drawing marks the beginning of a quire dedicated to the foundation of a perpetual daily mass at the convent Traunkirchen (Upper Austria) and can be securely dated to 1508/09. The donator was Hans Herzheimer a rich entrepreneur in the local salt-mining industry. *Cimelie 144* of the Stadtarchiv (Civic Archives) of Munich was compiled – presumably during the later 16th century – from various quires of comparable shape and content but introduced by less impressive illustrations.

The paper mainly focuses on a broad stylistic study, which aims to establish the newly discovered illustration within the oeuvre of Albrecht Altdorfer's drawings. The artist depicts nudes full of individual character and physical presence. The masterly illustration presents a very elaborate and individual graphic style, which bears especially close resemblance to the illustrations of the famous *Historia Friderici et Maximiliani*.

Mr. Roland adds further evidence to ascribe these illustrations to Albrecht Altdorfer himself. A special focus is put on the technical difference between tinted book illustrations (such as the illustration of the purgatory and of the *Historia*) and stand-alone drawings. Albrecht Altdorfer was a genuine master in both fields.

Keywords: Albrecht Altdorfer, Danube School, drawing, *Historia Friderici et Maximiliani*, purgatory, Hans Herzheimer

Wer 2015 durch die Albrecht Altdorfer Ausstellung im Wiener Kunsthistorischen Museum ging, kam – neben vielem anderem – in den Genuss einige der wichtigsten Zeichnungen Altdorfers nebeneinander präsentiert zu bekommen.¹

* Die hier behandelte Zeichnung wurde mir von meinem Kollegen Andreas Zajic zur Kenntnis gebracht. Ohne seiner Bereitschaft, mir diese Publikation zu gestatten und seinen Kenntnissen zu den historischen Umständen (vgl. Kapitel III) wäre dieser Beitrag undenkbar. Die schon vor langer Zeit erfolgte Erwähnung (und Abbildung) der Zeichnung durch Amon, 1981, 242, erfolgte in ganz anderem Zusammenhang. Alle in den Anmerkungen genannten Links wurden im März 2017 überprüft.

1 Fantastische Welten, 2014, 22, 46–49, 102–108, 122f., 128–133, 164–167, 174–177, 208, 234–237, 258–261.

Die Lektüre der Katalogisate zeigt, dass die Kuratoren weitgehend der von Hans Mielke erarbeiteten Abfolge der Werke und seinen Zuschreibungen folgen.² Dies ist wichtig, denn – wie sich in der Folge zeigen wird – gibt es ziemlich unterschiedliche Meinungen zu diesem Thema. Auch der Autor dieses Beitrags hält die Mielke'schen Thesen für tragfähig. Doch erst durch die gewichtige Unterstützung der prominenten Ausstellung wage ich es, einen Neufund, den ich Andreas Zajic verdanke (siehe Anm. 1), in dieses System zu integrieren (dazu Kapitel IV).

1 Beschreibung

Drei bis zum Becken aus dem Feuermeer des Fegefeuers ragende nackte Männer und zwei Engel bilden die primären Bildmotive einer ca. 14,5 x ca. 12,5 cm großen lavierten Federzeichnung (Abb. 1). Diese bildet die Titelillustration zu Urkundenabschriften, die sich der Stiftung einer Messe im Damenstift Traunkirchen im heutigen Oberösterreich widmen (zu den historischen Umständen siehe Kapitel III).

Die untere Bildhälfte des mit einer einfachen Tintenlinie begrenzten Bildfeldes ist dem Feuermeer und seinen Bewohnern, die obere dem Himmel gewidmet. Links vorne sehen wir schräg auf einen Rückenakt. Der Mann mit auffälligem Haarkranz blickt im verlorenen Profil zu einem Engel und hebt bittend die Arme. Das himmlische Wesen beherrscht das rechte obere Viertel. Es hat eben eine Arme Seele – als kleine nackte und glatzköpfige Figur dargestellt – aus dem dicht mit Glatzköpfen vollgepackten Feuermeer gerettet. Engel und Geretteter sind deutlich kleiner als die Figuren im Vordergrund. Der Nackte hat seine Knie angewinkelt und umfasst den Engel, der ihn unter den Achseln hochhebt. Das Gewand des Engels ist blau und grün laviert und bildet einen Faltensockel aus, der gleichsam eine Wolke vorstellt, auf der der Engel positioniert ist. Ihm gegenüber, also im linken oberen Bildviertel, ein weiterer Engel, ebenso mit blonden glatten Haaren, der den auf Rettung Hoffenden Kelch und Hostie zeigt. Die Bildmitte wird unten von einem frontalen bis zur Hüfte im Feuermeer stehenden nackten Mann mit ausgebreiteten Armen beherrscht. Er blickt aus dem Bild heraus, jedoch nicht auf den Beschauer, sondern über ihn hinweg, so als ob dort ein weiterer Engel naht, um ihn zu retten. Oben in der Mitte, deutlich weniger auffällig, ein Engel, der als Rückenfigur mit einem kindlichen Seelenfigürchen auf dem Weg in den Himmel ist. Rechts vorne eine dritte Arme Seele, nicht wie seine beiden Kollegen aufschauend, sondern auf seine bittend

2 Mielke, 1988.

ineinander verkrallten Hände blickend. Alle Gesichter, auch jene, die zwischen den beschriebenen Hauptfiguren sichtbar sind, sind mit aufgerissenen Mund dargestellt, ein Panoptikum von Charakterköpfen. Zu einfachen Bogenlinien verkürzt reicht das Heer der Armen Seelen bis weit in den Hintergrund. Sie sind von kristallin ausgezackten Feuerwellen umgeben, die mit leicht gebogenen Parallellinien graphisch reich ausgestaltet sind. Zusätzlich zur Federzeichnung laviert der Künstler seine Darstellung: Beschattete Flächen der Körper sind mit Ocker laviert, die Flammen sind unten ebenfalls Ocker, freilich mit einem leichten Stich ins Rötliche.

Dem graphischen Reichtum steht eine sehr gedämpfte Farbigkeit gegenüber: Die Gewänder und Flügel der Engel sind in einem lichten Moosgrün und Stahlblau sowie in dem Rotockerton der Flammen gehalten, die Haare im Ocker der Körper der Nackten.

2 Zur Ikonographie

Das Fegefeuer ist ein Ort der Qualen wie in der ewigen Verdammnis der Hölle, bloß mit einem Ablaufdatum, also der Gewissheit gerettet zu werden. Die spätmittelalterliche Kirche propagierte das Gebet für die dort büßenden „Armen Seelen“. Viele Messstiftungen, wohl auch die hier behandelte, zielen auf diese Fürsprache.

Ikonographisch stellt sich das Problem der Unterscheidbarkeit von Darstellungen der ewigen Hölle. Um Verwechslungen zu vermeiden wird in der Regel die Errettung Armer Seelen dargestellt, oft durch Engel, die nackte Seelenfiguren aus dem Flammenmeer heben.³ Auch für die in unserem Beispiel auftretende Errettung durch die Eucharistie (unter Mithilfe von Engeln) gibt es Beispiele.⁴ Die athletischen nackten Männer unserer Miniatur sind freilich kaum mit den zarten ganz unpersönlichen Figürchen vergleichbar, die alle bisher genannten Beispiele zeigen. Eine Mittelstellung nimmt eine Initiale in einem Kölner Gebetbuch der

3 Das Bildmotiv ist – so wie das Fegefeuer selbst – nicht alt, sondern entstand wohl erst im späten 13. Jahrhundert und dürfte in Frankreich entwickelt worden sein. Eine frühe Darstellung findet sich etwa im um 1290/95 in Paris entstandenen *Brèviere de Philippe le Bel* (Paris, Bibliothèque nationale de France [BnF], Ms. lat. 1023, foll. 49r und 474r), wo zuerst ein Weltgericht dargestellt ist, bei dem zu Füßen des Richters Engel Arme Seelen aus dem Feuermeer retten (bemerkenswerter Weise wurde auf die Darstellung der Hölle verzichtet). Eine zweite Initiale zeigt einen zelebrierenden Priester und in der linken Hälfte des Bildfeldes wieder Engel, die nackte Seelenfigürchen aus dem Flammenmeer retten. – Etwa 70 Jahre später findet sich im *Brèviere de Charles V* eine spaltenbreite Miniatur, die Arme Seelen in einem Feuersee zeigt und zwei Engel, die je ein nacktes Seelenfigürchen hochheben (BnF, Ms. lat. 1052, fol. 556v: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84525491/f1122.image>). Vgl. auch Virgitti, 1992. Zur Situation im deutschsprachigen Raum vgl. Himmel, Hölle, Fegefeuer, 1994; Wegmann, 2003.

4 Vgl. z. B. das eine in Anm. 4 genannte frühe französische Beispiel.

Mitte des 15. Jahrhunderts ein (um 1444?, in der Art des Stefan Lochner), wo die Armen Seelen schon deutlich individualisiert sind.⁵

Zeitnah zu unserer Darstellung des Fegefeuers findet sich manch gut Vergleichbares: Etwa die nackten Männer als Arme Seelen bei Sandro Botticellis um 1490 entstandenen Illustrationen zu Dantes *Divina comedia*,⁶ auch wenn die Kenntnis dieser Bildtradition wohl auszuschließen ist. In Wolf Trauts um 1510 entstandenem Einblattholzschnitt⁷ sind zwei durchaus vergleichbare Halbakte dargestellt. Sie sind jedoch als Kaiser bzw. Papst gekennzeichnet, zudem ist die Szene Teil eines komplexen Programms, in dessen Zentrum der bei unserer Darstellung (bewusst?) fehlende Rosenkranz steht. Ebenso nach Nürnberg ressortiert die Darstellung der Errettung aus dem Fegefeuer, die Albrecht Dürer 1515 in Kaiser Maximilians 1513 gedrucktes Gebetbuch für den Georgsorden gezeichnet hat.⁸ In beiden Beispielen sind jene ikonographischen Konzepte zu finden, die auch unsere Zeichnung prägen.

5 Berlin, Kupferstichkabinett, 78 B 1a, fol. 103r: <http://www.spk-digital.de/index.php/showDetail.html?id=%22/bam/museum/smb/kk/973894%22>. – Weiters ist auf eine ähnliche Initiale im 1451 in Köln entstandenen deutschsprachigen Lochner Gebetbuch (Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 70, fol. 95r: <http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Hs-70/0095>) hinzuweisen, wo die Figuren der Armen Seelen ebenfalls zentrales Bildthema sind, hier jedoch zwischen teuflischen Wesen, klein im Vordergrund, und Engeln, oben klein. Beide Beispiele zeigen die auch für unser Beispiel charakteristische Masse an Armen Seelen, die bis weit in den Hintergrund reichen. Auch ein Altaraufsatz aus St. Pölten (Diözesanmuseum) zeigt unter einer Messdarstellung große, teilindividualisierte Seelenfiguren, die von Engeln gerettet werden (Himmel, Hölle, Fegefeuer, 1994, 23; Wegmann, 2003, 240, Kat. 2.13); die rechte Flügelaußenseite zeigt im Kontrast zum Individualgericht ein klassisches Weltgericht.

6 Berlin, Kupferstichkabinett, Botticelli, z. B. *Purgatorio* 2: [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=Ext](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=952260)

7 Wolf Traut, *Die Erlösung der Armen Seelen aus dem Fegefeuer*. Zu dem Blatt vgl. Wegmann, 2003, 58 und 248 f., Kat. 3.10; <http://www.zeno.org> (Suchworte: Traut, Seelen [Suche nach Kunstwerken]). – Ohne die Halbakte dafür aber mit einem ähnlichen Setting in Bezug auf das Flammenmeer wartet die untere Zone von Erhard Schöns um 1515 entstandenem Holzschnitt „Der große Rosenkranz“ auf: Himmel, Hölle, Fegefeuer, 1994, 296 f.; Wegmann, 2003, 249–251, Kat. 3.11 bzw. <http://www.museum-digital.de/thue/index.php?t=objekt&oges=885>.

8 München, Bayerische Staatsbibliothek, 2° L impr. membr. 64, und Besançon, Bibliothèque municipale (die Dürer Zeichnung im Münchener Teil, fol. 16r: http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00087482/image_41); vgl. auch Wegmann, 2003, 296, Kat. 7.11. Es handelt sich um in Augsburg hergestellte, untereinander abweichende ‚Probedrucke‘ (erstaunlicher Weise aber größtenteils auf Pergament). Das Werk wurde nie vollendet, der Kalender fehlt in allen Exemplaren. Das mit Federzeichnungen am Rand ausgestattete Exemplar (München / Besançon) enthält weitere Illustrationen u. a. von Albrecht Altdorfer, Lukas Cranach d. Ä., Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair und Jörg Breu d. Ä. Siehe Chmelar, 1885; Sieveking, 1987. Die Randzeichnungen in dem von der ‚creme de la creme‘ ausgestatteten Exemplar sind von ihrer formalen Struktur der Buchmalerei im engsten Sinn zuzuordnen, obwohl es sich weder um „Malerei“ noch um eine Handschrift, sondern um einen Frühdruck handelt.

Weitere Exemplare wurde mit Deckfarbendekor ausgestattet: Vaticana, Ottob. lat. 577; Merkl, 1999, 395–398, Kat. 68; Maximilian I., 1969, 99, Kat. 376 (Nürnberg, Georg Glockendon d. Ä., 1514, und eine Augsburger Werkstatt. Auf Grund eines Eintrages Peutingers als Geschenk Maximilians gesichert [nur den Druck und nicht die Ausstattung betreffend]). Merkl, 1999, 398, weist noch auf Oxford, Bodleian Library, Douce F. F. 59 hin, der von einer flämischen Werkstatt ausgestattet wurde.

3 Zu den historischen Umständen

Die *Cronica vom Herkommen und Geschlecht der von Hertzshaym* (München, Stadtarchiv, Cimelie 144) stellt so etwas wie eine Dokumentation der zahlreichen Stiftungen des Hans Herzheimer dar. Dieser stammt aus einer bayerischen Adelsfamilie und gelangte als Ausseer Hallamtsverweser, also im Dienste Maximilians I., zu großem Reichtum.⁹ Die Stiftungen werden in Lagen dokumentiert (hier foll. 81–95: Frauenchiemsee und Traunkirchen), die dann (in einem späteren Schritt) zu besagter Handschrift vereint wurden.¹⁰

Die Zeichnung, zwei offenbar von Herzheimer gedichtete Doppelverse und die von anderer Hand gemalten Wappen der Äbtissin von Traunkirchen und des Stifters, bilden die „Titelseite“ zu dieser Stiftung (fol. 91v), die im Vergleich zu allen weiteren „Titelseiten“ deutlich hervorsticht.¹¹ Die Stiftung, eine wöchentliche Messe montags und vier quaterberliche Jahrstage, erwähnt das Schicksal der Armen Seelen nicht explizit. Die Stiftung erfolgte 1508 Juni 24 (Abschrift der Urkunden foll. 92r–93v), als letzte Urkunde wurde die Abschrift der am 5. Jänner 1509 erfolgten Bestätigung der Stiftung durch den Bischof von Passau von derselben Hand eingetragen (fol. 95v). Somit ergibt sich ein *Terminus post quem* auch für unsere Zeichnung, denn Dekoration zu Beginn ist durchgängig vorgesehen und es gibt keinen Anhaltspunkt, dass die Zeichnung nachgetragen wurde. Auch dass die Dokumentation der Stiftung lange nach deren Vollendung erfolgte, kann ausgeschlossen werden, sodass wir von einer Entstehung um 1508/10 ausgehen können, je nachdem ob die Illustrationen schon mit dem ersten Text angebracht wurden oder erst nach dem letzten entstanden.

9 Tremel, 1973; Amon, 1980.

10 Alle Details zum Stifter, zur Handschrift und der Stiftung verdanke ich Andreas Zajic, der an einer ausführlicheren Darstellung zur sogenannten „Herzheimer-Chronik“ arbeitet. Dort wird auch auf die Stiftung eines Arme Seelen-Altars in Traunkirchen (1504), auf einen Gedenkstein Herzheimers in Traunkirchen, der die Stiftung einer Messe für die Armen Seelen erwähnt, und auf die in Aussee gestiftete Arme Seelen-Bruderschaft (1508) eingegangen.

11 Während der Maler, der für die Wappen verantwortlich ist, offenbar sowohl im Kontext der Handschrift als auch anderenorts für Herzheimer tätig wurde (z. B. am Frontispiz eines 1506 gedruckten Missales für die Stiftungen in Aussee [Graz, Landesarchiv, Marktarchiv Aussee, Schubert 418 H. 1218: vgl. Plazer, 1907, 108 f., mit Abb.]), ist der Zeichner der Arme Seelen-Darstellung derzeit im herzheimerischen Kontext nicht nachweisbar.

4 Das stilistische Umfeld – Albrecht Altdorfer und die *Historia Friderici et Maximiliani*¹²

Die Nähe Herzheimers zu Kaiser Maximilian wurde schon erwähnt. Dass auch die zu behandelnde lavierte Federzeichnung mit Werken zusammenzusehen ist, die im Umfeld des Kaisers entstanden, nimmt daher kaum Wunder.

Für Maximilian war Kunst weniger die Freude am Schönen sondern Mittel zum Zweck. Spätestens ab ca. 1510 müssten daher die von ihm initiierten (Buch-) Projekte nicht mehr bloß der lokalen Repräsentation dienen, sondern sollten – vor allem durch die Möglichkeiten von Buchdruck und Druckgraphik – zu einem Mittel des breitenwirksamen ‚gedächtnus‘ werden.¹³ Wort und Bild wurden je nach dem Charakter des Projektes unterschiedlich gewichtet. Bei der *Historia Friderici et Maximiliani* und – in geringerem Maße – auch beim *Weißkunig* war der Text zentral, der illustriert wurde, beim Triumphzug, der Ehrenpforte aber auch beim *Freydal* war das Bild der Ausgangspunkt.

Dem für Maximilian typischen Bestreben nach breit gestreuter und anhaltender Erinnerung entspricht Joseph Grünpecks *Historia* offensichtlich nicht.¹⁴ Sie ist als traditionelle Handschrift überliefert, deren 46 ganzseitige Illustrationen – lavierte Federzeichnungen – jeweils den Beginn eines Kapitels anzeigen.

12 Ohne lange Gespräche mit Fritz Koreny aber auch mit Georg Zeman und Erwin Pokorny wären die Überlegungen dieses Kapitels nicht möglich gewesen. Ich möchte hier ausdrücklich auf die abweichende Zuschreibung der *Historia* von Fritz Koreny verweisen, der an einem von Altdorfer zu unterscheidenden Historia-Meister festhält, eine frühere Datierung als Benesch, 1957, jedoch durchaus für möglich hält (vgl. dazu die abschließenden Überlegungen in Kapitel VII). Übereinstimmung besteht, dass die Zeichnungen Altdorfers von 1506–10 den stilistischen Ausgangspunkt bilden. Dies gilt auch für die besondere Nähe, die die *Historia* mit Winzinger, 1952, Nr. 21 (gefallener hl. Christophorus (Abb. 2b)); bisher noch nie in das Oeuvre eines möglichen Historia-Meisters einbezogen; Mielke, 1988, Nr. 29) und der Zeichnung mit dem Martyrium der hl. Katharina (Abb. 4; Winzinger, 1952, Nr. 134; Mielke, 1988, Nr. 31), die von Winzinger und Benesch dem von diesen postulierten Historia-Meister zugeordnet wurde, aufweist. Fritz Koreny sieht als Eigenheit des Historia-Meisters den sehr persönlichen und freien Strich, der weniger Gewicht auf die elastische Durchgestaltung der Gesamtform legt als auf graphische Einzelstrukturen. Auch wenn wir keine Übereinstimmung erzielt haben, war die Zusammenarbeit, von der vor allem ich profitiert habe, eine Beispiel für fruchtbringenden wissenschaftlichen Dialog.

Der Text dieses Abschnitts beruht auf einem Manuskript zur österreichischen Buchmalerei des 16. Jahrhunderts, das im Rahmen der Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3, 2003, wegen des großen Umfangs nur als minimaler Auszug gedruckt werden konnte.

13 Das Verhältnis Maximilians zur bildenden Kunst zusammenfassend behandelt von Schütz, 1992. Einen guten Überblick gibt auch Maximilian I., 1969, 93–106. – Zu den von Maximilian (mit-)verfassten Werken siehe die grundlegende Zusammenstellung von Müller, 1987. Eine Zusammenstellung der von Maximilian beauftragten Buchmalereien wurde von Unterkircher, 1983 verfasst.

14 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hs. Blau 9 (Böhm Nr. 24): Zu den verschiedenen späteren Stufen des Textes siehe Müller, 1987, Sp. 213–215. Umfassend zur Handschrift: Benesch – Auer, 1957; Dworschak, 1965, 103 f., Kat. 242, verbindet ein ähnlich zusammengepacktes Oeuvre mit (vgl. S. 321 mit Anm. 26) den Namen des in Krems tätigen Niclas Preu.

Der Text reicht bis in das Jahr 1504, die Altersangabe Maximilians weist ins Jahr 1508.¹⁵ Die *Historia* ist als Fürstenspiegel für den späteren Kaiser Karl V., dessen Erziehung Maximilian 1507 nach dem Tod seines Sohnes Philipp übernommen hatte, gedacht.¹⁶

Mathias M. Müller macht sich durchaus berechtigt Gedanken, welche Funktion das überkommene Buch gehabt haben könnte.¹⁷ Einerseits ist der Schriftspiegel im Verhältnis zur Seitengröße so klein, das man vom verschwenderischen Layout überwältigt ist. Andererseits fehlt jeder Initial- und Randschmuck und auch die gar nicht seltenen Textkorrekturen¹⁸ sprechen gegen die Funktion eines Widmungsexemplars und für eine Zwischenstufe in der Werkgenese. Dazu stehen die qualitativ hochwertigen Illustrationen in unauflöselichem Widerspruch. Der Widerspruch wird je größer, je später die *Historia* datiert wird: Um 1508 war Altdorfer zwar schon ein ‚shooting star‘ aber noch kein etablierter Künstler und es könnte für ihn interessant gewesen sein, den Hofkaplan als Türöffner zu verwenden, der seine Privatarbeit, ja offensichtlich dem Kaiser vorlegen wollte.

Der Stil der *Historia*-Illustrationen weist große Ähnlichkeiten mit unserer Traunkirchner Titelzeichnung auf, sowohl stilistisch als auch technisch. Ein genauer Blick auf bisher vorgeschlagene Datierungen und Zuschreibungen ist daher geboten: Benesch – Auer (1957) sowie Dworschak (1965) gehen von einer Entstehung um 1514/15 aus¹⁹ und schreiben den Buchschmuck dem sogenannten *Historia*-Meister zu, der Altdorfers Stil des ersten Jahrzehnts unmittelbar folgt.²⁰ Stilistisch unmöglich ist die These Müllers, der an der Spätdatierung festhält,

15 Benesch – Auer, 1957, 21.

16 Für eine Entstehung bald nach diesem Datum spricht, dass Karls jüngerer Bruder nicht erwähnt wird; Ferdinand wäre um 1508 für einen derartigen Text tatsächlich noch zu jung gewesen, bei einer Spätdatierung (siehe unten) erhebt sich freilich die Frage, warum Ferdinand nicht auch in den Genuss dieses vom Autor als Lehrmittel gedachten Werkes gelangen sollte. Dass die *Historia* nie den ihr vom Autor unterschobenen Zweck erfüllte, steht auf einem ganz anderen Blatt.

17 Müller, 2004, 15 f.

18 Auer in: Benesch – Auer, 1957, 12, geht von einem Autograph Grünpecks aus.

19 Benesch – Auer, 1957, 21 f. Auer begründet die Datierung historisch, denn die Widmung Grünpecks (fol. 1r) richtet sich *ad dominum Karolum Burgundionum (!) faustissimum principem* (...). Dies sei erst nach seiner Volljährigkeit möglich, also 1515. Dieses Argument ist, wie schon lange bekannt, nicht stichhaltig (vgl. z. B. Mielke, 1988, 68). Vgl. zuletzt Schlegelmilch, 2011, S. 364 (<https://books.google.at/books?id=o96Lx4Kb-3QC>) und Kahl, 2008, 130 (http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2009/518/pdf/DISSERTATION_Karl_V._Erziehung.pdf): Der Knabe wird 1507 beim Begräbnis Philipps des Schönen bzw. der Proklamation von St. Romuald in Mecheln jeweils offiziell als Herzog von Burgund bezeichnet.

20 Benesch – Auer, 1957, 39 und bis 132 (zur Graphik 78–83). Sie folgen damit weitgehend Winzinger, 1952, 54–56. Als Begründung für die Existenz einer eigenen Künstlerpersönlichkeit wird auf stilistisch allgemein verwandte Tafelmalereien verwiesen, die aber heute alle andere Zuschreibungen erfahren haben.

die Zeichnungen jedoch Altdorfer selbst zuschreibt.²¹ Dessen Zeichenstil lässt sich auf Grund zahlreicher datierter Blätter gut verfolgen und wandelt sich so deutlich, dass eine Entstehung der *Historia* von Altdorfers Hand nach ca. 1512 definitiv ausgeschlossen werden kann.²²

Wahrscheinlicher ist, dass die Handschrift und ihre Illustrationen 1508 oder unmittelbar danach entstanden sind. Hans Mielke (1988) zeigt schlüssig, dass Albrecht Altdorfers Stil zu dieser Zeit bis in kleine Details mit den Illustrationen der *Historia* übereinstimmt (siehe auch unten S. 322–324).

Mielkes These wird auch durch die Wasserzeichen gestützt. Auer hat diese veröffentlicht, konnte sie auf Grund der damaligen Forschungslage jedoch nicht genau einordnen.²³ Durch die Publikationen von Gerhard Piccard und diverse Datenbanken ist es nun aber möglich die beiden Zeichen genau zu bestimmen: Sie entsprechen Marken, die Piccard in österreichischen Belegen des Jahres 1506 gefunden hat.²⁴

Für die Frühdatierung sprechen auch Argumente, die im Wechsel von Maximilians Vorstellungen zur Selbstinszenierung begründet liegen. Der *Weißkunig*, der die in der *Historia* dargestellte Periode einschließt, richtet sich durch seine Sprache (Deutsch statt Latein) und durch die Ausrichtung auf einen Druck an ein breiteres Publikum als die lateinische Handschrift der *Historia*. Maximilian wäre um 1514/15 für das „verstaubte“ Konzept „Handschrift“ nicht mehr zu begeistern gewesen und selbst 1508 oder unmittelbar danach konnte er sich nicht für das Projekt erwärmen, wie rüde Streichungen und das Fehlen einer endgültigen Fassung erkennen lassen.

Winzinger, Benesch und Dworschak sprechen sich für einen von Albrecht Altdorfer zu unterscheidenden *Historia*-Meisters aus. Sie führen die oft übertreibende

21 Müller, 2004, 9–28.

22 Mielke, 1988, 68–83, Kat. 30, mit ausführlicher und absolut schlüssiger Argumentation.

23 Benesch – Auer, 1957, 11 und Abb. 1.

24 Piccard, Waage, 1978, VII 364 und 365 (WZMA AT8100-B9_23 und _6) bzw. Piccard, Anker, 1978, V 199. Dieses Zeichenpaar ist identisch mit WZMA AT8500-3399_1 bzw. _2 aus Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3399, fol. 1 und 2. Die Waage auf fol. 23 ist identisch mit HHStA, Maximiliana 10^b, PA 1, Konzept von 1506 August 5, Wiener Neustadt (<http://www.wasserzeichen-online.de/?ref=AT8100-PO-117442>). Dank der Arbeit von Maria Stieglecker stehen nun auch neue und zuverlässige Bilder der Wasserzeichen der *Historia*-Handschrift zur Verfügung: http://manuscripta.at/m1/hs_detail.php?ID=1964.

Figurenbildung und eine bei Altdorfer so sonst nicht nachweisbare Technik (kolorierte Federzeichnung), die zu einem doch deutlich anderen Duktus geführt hat, ins Feld. Problematisch dabei sind vor allem die Gleichsetzung mit dem Meister des Pulkauer Altares (Benesch) und die Zuschreibung einer disparaten Menge weiteren Materials.²⁵ Während sich Benesch für Wien und Dworschak für Krems als Entstehungsorte aussprachen,²⁶ argumentierte Winzinger sicher richtig, für das unmittelbare Umfeld Altdorfers, also Regensburg.²⁷

Der Fragenkomplex um den *Historia*-Meister spielt auch bei der Beurteilung des Miniaturen-Triumphzuges eine bedeutende Rolle,²⁸ denn Winzinger schreibt zwei Schlachtentafeln dem *Historia*-Meister zu²⁹ und hebt sie von jenen Schlachten ab, die er Albrecht Altdorfer selbst zuweist. Winzinger beruft sich auf deutlich sichtbare Unterschiede: Die bei Altdorfer düster und bedrohlich wirkende Landschaft wirkt hier heller und trägt nicht in demselben Maß zur emotionalen Prägung der Darstellung bei. Wenn man freilich diese Unterschiede mit jenen vergleicht, die mit den Schlachten bestehen, die Winzinger zu Recht Georg Lemberger zuordnet,³⁰ verblassen die Unterschiede merklich und man wird stärker auf die Ähnlichkeiten verwiesen.³¹

25 Benesch in: Benesch – Auer, 1957, 78–83 und 128–131. Ein oft abweichendes Oeuvre des Meisters hat Winzinger, 1952, 54–56 und 101–104, zusammengestellt. Von den Zeichnungen scheinen einige überhaupt nicht mehr in das unmittelbare Umfeld Altdorfers zu gehören (Winzinger, 1952, Nr. 132, 140, 141), einige wurden zuletzt von Milke mit guten Gründen für Altdorfer selbst beansprucht (Winzinger, 1952, Nr. 134–136, 139?; Milke, 1988, Nr. 31, 26, 47 und 35), andere scheinen Zeichnungen der Werkstatt bzw. Schule zu sein. – Bei den Zuschreibungen an Altdorfer selbst folgt Mielke oft Benesch (bei Winzinger, 1952, Nr. 135 f.; Mielke, 1988, Nr. 26 und 47).

Wenn man die Zuschreibungen von Winzinger (11 Zeichnungen) und Benesch (5 Zeichnungen) vergleicht, dann stellt man fest, dass es bloß zwei Zeichnungen gibt, die beide Befürworter des *Historia*-Meisters diesem zuschreiben (Winzinger, 1952, Nr. 134 und 141 bzw. Benesch, 1957, Nr. 7 und 9), die zudem sowohl technisch als auch von den vorgeschlagenen Datierungen kaum vergleichbar sind. Mielke ordnet die Enthauptung der hl. Katharina (Abb. 4) Altdorfer selbst zu (Winzinger, 1952, Nr. 134; Benesch, 1957, Nr. 7; Mielke, 1988, Nr. 31), die andere Zeichnung ist in unserem Zusammenhang wegen ihrer späten Entstehung und der bescheidenen Qualität belanglos (Winzinger, 1952, Nr. 141; Benesch, 1957, Nr. 9; Mielke, 1988, Nr. 173).

Die Unterschiede zwischen dem angeblichen *Historia*-Meister und vielen Zeichnungen Altdorfers um 1505/10 beruhen auf Details, die jedenfalls wesentlich unbedeutender sind als jene, die sich innerhalb des Oeuvres des *Historia*-Meisters ergeben und die von Winzinger und Benesch durch unterschiedliche Datierung erklärt werden.

26 Benesch – Auer, 1957, 84; Dworschak, 1965, passim.

27 Winzinger, 1952, 54.

28 Winzinger, 1972/73; Tietze, 1933; zuletzt: Michel, 2012, 48–65, 224–237, Kat.-Nr. 53 [Michel, E.].

29 Winzinger, 1972/73, Tafel 9 und 10; Tietze, 1933, D 236 (Inv.-Nr. 25.212: Eroberung von Burgund und Artois; zweite Eroberung Flanderns) und D. 250 (Inv.-Nr. 25.213: Ungarischer Krieg; Teileroberung von Niederösterreich).

30 Z. B. Winzinger, 1972/73, Tafel 4; Tietze, 1933, D 231 (Inv.-Nr. 25.207: Schlacht von Théroüanne; Krieg im Hennegau und der Picardie) im Vergleich mit D. 250 (Inv.-Nr. 25.213).

31 Zu nennen ist etwa die Technik, mit der Bäume im Mittelgrund gebildet werden (dunkler Grund mit hellen Kringlein – Winzinger, 1972/73, Tafel 9/2 mit 6/2). Auch die Darstellung von einschlagenden Artilleriegeschossen

Die Unterschiede bleiben jedoch bestehen und verlangen – wenn wir die Schlachten, die Winzinger dem Historia-Meister gegeben hat, Altdorfer zu schreiben wollen – nach einer Erklärung. Winzinger selbst (S. 23) unterscheidet zwischen frühen und späten Schlachten Altdorfers im Triumphzug, und unter Umständen bietet diese Beobachtung einen Schlüssel zur Lösung des Problems. Vielleicht handelt es sich bei den vier von Winzinger aus dem Werk Altdorfers gelösten Triumphzug-Schlachten weniger um eine andere Hand als um Werke, die früher zu datieren sind. Die beiden Blätter könnten z. B. so etwas wie Probestücke gewesen sein, auf Grund derer Altdorfer den Auftrag, den Triumphzug zu malen, erhalten hat. In unserem Zusammenhang bleibt festzustellen, dass aus dem Triumphzug kein Argument gezogen werden kann, das deutlich für die Existenz des Historia-Meisters spricht.

Kehren wir zum Kern unserer Argumentation zurück, der Datierung der Zeichnungen der *Historia*. Milke führt vor allem stilistische Argumente an für seine Zuschreibung an.³² Er argumentiert, dass Altdorfer im ersten Jahrzehnt noch über keine Werkstatt verfügte und die ihm eigenhändig zugeschriebenen Zeichnungen ein weites Spektrum graphischer Möglichkeiten aufzeigen,³³ in das die durch die *Historia* vertretene Variante durchaus passt. Viele Details der Schraffierung, der Landschaftsdarstellung, der Pflanzenbildung (Weiden) und der Gewandbehandlung (Parallelfalten) treten erstaunlich ähnlich in zeitgleichen Zeichnungen Altdorfers auf.

Mielke verschweigt allerdings einige augenfällige Unterschiede, die freilich weniger auf die Ausführung durch einen anderen Künstler als auf die unterschiedlichen Anforderungen zurückzuführen sind. Bei den Illustrationen der *Historia* handelt es sich um lavierte Federzeichnungen, eine bei der Ausstattung von Handschriften gerade im 15. Jahrhundert weit verbreitete Technik. Durch die weitgehend einheitlichen, nicht oder kaum modellierenden Farbflächen werden

ist ähnlich (Tafel 9/2 mit 5/1 und 2); dies gilt auch für Berge, deren malerischer Duktus und Farbigkeit weitgehend übereinstimmen. Die Figuren, die – wohl auf Grund der Vorgaben – nie mehr als ein Viertel der Bildhöhe einnehmen, bewegen sich jeweils auf charakteristisch unbeholfen kantige Art und Weise.

32 Mielke, 1988, 68–84. Der Frühdatierung und Zuschreibung an Altdorfer haben sich zuletzt Schütz, 1992, 175, und Merkl, 1999, 21, Anm. 54, und Bildunterschrift zu Abb. 504, angeschlossen.

33 Mielke, 1988, passim; vgl. auch Stange, 1971, Abb. 130–132. – Die Frage der „Werkstatt“ bzw. einer Gruppe stilistisch ähnlich ausgerichteter junger Zeichner, die um 1505/10 Neues probierten, ist tatsächlich zentral (dazu siehe Kapitel VII ‚Abschließende Überlegungen‘).

andere Akzente gesetzt als bei Zeichnungen auf weißem Papier aber auch andere als bei Zeichnungen auf farbigem Grund.³⁴ Bei autonomen Zeichnungen ist die Lavierung mit dem Pinsel hingegen kaum anzutreffen. Ausnahmen beschränken sich bei Altdorfer und seinem Umfeld auf das abschattierende Arbeiten mit dem Pinsel, Buntfarbigkeit wie in der *Historia* und in unserem Fegefeuerblatt liegt in keinem mir bekannten Fall vor.³⁵

Ich führe nun noch einige weitere Beispiele an, die die von Mielke gesehenen Entsprechungen weiter vertiefen und auch Vergleichsmöglichkeiten mit dem Herzheimer-Blatt ermöglichen: In einer unbestrittenen Altdorfer Zeichnung von 1506 ragt ein amorph gebildeter Kopf bruchlos aus dem Hals hervor;³⁶ dieser Kopf entspricht dem Kopf Friedrichs III. in der Illustration auf fol. 21v der *Historia* (Benesch – Auer, 1957, Tafel 8). Auch die zu kleinen Graphemen geschrumpften physiognomischen Details sind sehr ähnlich eingetragen. Das Liebespaar im Feld von 1508 (Milke, 1988, Nr. 28; Winzinger, 1952, Nr. 11) ist eine der meist gerühmten Zeichnungen Albrecht Altdorfers; die Haltung des Liebhabers entspricht gut einer kauernenden Figur auf fol. 13r der *Historia* (Benesch – Auer, 1957, Tafel 4). Die amorphen Körper, die Schraffurtechnik und die Schattenbildungen entsprechen einander weitgehend. Aber auch Details wie die zipfelartige linke Hand des Liebhabers und die linke Hand Kaiser Friedrichs III. in der genannten *Historia*-Illustration sind geschwisterlich verwandt. Die jeweils mit Nadelwald bewachsenen Bergkuppen in einer Zeichnung mit dem im Wasser gefallenem hl. Christophorus (Abb. 2b)³⁷ und auf fol. 30r der *Historia* (Abb. 2a)³⁸ entsprechen einander in der graphischen Handschrift. Mielke hat Pferdeköpfe aus der *Historia* (fol. 48r)³⁹ und aus einer

34 Von den von Winzinger, 1952, Altdorfer bzw. dem von ihm postulierten *Historia*-Meister zugeschriebenen 55 ‚bildmäßigen‘ Zeichnungen bis 1516 (Nr. 1–47, S. 132–139) sind nur 9 auf weißem Papier (Nr. 4, 9–12, 28 f., 132, 134; Mielke, 1988, Nr. 17, 22, 27 f., –, Abb. S. 10, Nr. 46, –, 31), von denen die ersten fünf (und wohl auch Nr. 134) zudem aus den Jahren um 1506/08 stammen. Dies mag mit dem Auftrag für die *Historia* aber wohl vor allem mit der damals verstärkt einsetzenden Beschäftigung Altdorfers mit der Druckgraphik zusammenhängen; vgl. Mielke, 1988, Nr. 3, 4, 11–14, 16, 23–25, 33, 43–45 (...), 177 (mit Monogramm von Erhard Altdorfer [auf die problematische Händescheidung kann hier nicht eingegangen werden; vgl. Anm. 45]), 178, 179.

35 Dies gilt auch für zwei Beispiele, auf die mich Fritz Koreny hingewiesen hat (siehe Anm. 54 und 55). Die stark farbigen späten Landschaften Altdorfers arbeiten dagegen mit deckenden Farben. Sie sind hier also ebenfalls nicht von Belang.

36 Pax und Minerva (Ikonographie umstritten): Winzinger, 1952, Nr. 1; Milke, 1988, Nr. 5.

37 Winzinger, 1952, Nr. 21; Milke, 1988, Nr. 29.

38 Benesch – Auer, 1957, Tafel 12.

39 Benesch – Auer, 1957, Tafel 23

Zeichnung in Berlin verglichen;⁴⁰ noch besser lässt sich freilich der Pferdekopf auf fol. 28r der *Historia*⁴¹ mit der Altdorfer Zeichnung vergleichen.

Der Zeichenstil der *Historia*-Illustrationen entspricht jenem von Albrecht Altdorfer um 1508; dies wird vor allem dann deutlich, wenn man das Original heranzieht; hier wird die meisterliche Führung der ganz feinen Feder deutlich, die Präzision der Figurenbildung und der Lavierung. Diese Qualitäten treten vor allem bei den ersten Illustrationen besonders deutlich auf, dann wird die Ausführung etwas spannungsloser.

Durch die stilistischen Entsprechungen und die Wasserzeichen erscheint eine Entstehung 1508 oder bald danach als gesichert und eine Ausführung von Albrecht Altdorfer als am wahrscheinlichsten.

5 Die Stellung der herzheimerischen Fegefeuzeichung

Die zuletzt durchgeführten Vergleiche zwischen *Historia* und Altdorfer-Zeichnungen haben jeweils Elemente berührt, die mehr oder weniger deutlich auch in unserer Zeichnung auftreten und die daher hier nicht wiederholt werden müssen. Auch die Technik und die Verwendung gedämpfter Farben stimmen, wie bereits mehrfach betont, mit der *Historia* überein. Man vergleiche etwa die Rückenfigur auf fol. 13r.⁴² Die Kombination von Tintenschraffuren und mit dem Pinsel aufgetragenen parallelen Farblinien, die Altdorfers Arbeitsweise in dieser Technik unter anderem auszeichnen (um Übergänge von unbemalten Flächen zu farbigen zu schaffen – Abb. 3), sind in der *Historia* etwa auf fol. 14v bei der Figur rechts vorne zu beobachten.⁴³

Die Schraffuren sind überhaupt ein gut vergleichbares Element, denn die Lebendigkeit der vielen parallelen Linien, etwa im Feuer(-teich) des Purgatoriums ist im Zusammenspiel mit der Lavierung ein höchst subtiles Element, das in der *Historia* etwa auf fol. 28r bei den Bäumen⁴⁴ zu beobachten ist. Vergleichbar „lebendige“ Schraffuren – freilich ohne die Farbe – finden sich natürlich auch bei autonomen Zeichnungen. Hier ist wieder das schon genannte Liebespaar im Feld

40 Winzinger, 1952, Nr. 10; Mielke, 1988, Nr. 27; der Vergleich auf S. 79 f.

41 Benesch – Auer, 1957, Tafel 11.

42 Benesch – Auer, 1957, Tafel 4. Ein weiterer Vergleich zu nackten Rückenfiguren in Kapitel VI.

43 Benesch – Auer, 1957, Tafel 5.

44 Benesch – Auer, 1957, Tafel 11.

von 1508⁴⁵ zu nennen, wo die Halme, die das Paar abschirmen, den Feuerzacken der herzheimerischen Zeichnung durchaus nahe stehen.

Der spitze Nasenstummel der rechten Armen Seele lässt sich mit der Nase des Stammhalters im Stammbaum der *Historia* (fol. 6r)⁴⁶ vergleichen; dies und die Modellierung der Haut im Gesicht durch die mit dem Pinsel aufgetragene Farbe finden sich bei den Gesichtern auf fol. 38r.⁴⁷ Der „Knackwurst-förmige“ geöffnete Mund der mittleren Armen Seele hat eine Entsprechung auf fol. 11r der *Historia* (rechts unten im Eck).⁴⁸ Bei autonomen Zeichnungen findet sich diese graphische Formel beim Überfall im Wald, der einheitlich 1508 datiert wird.⁴⁹

Charakteristisch sind die geknitterten Gewandbäusche, auf denen die beiden Engel gleichsam knien (Abb. 5b). Sie scheinen dem üblichen Motiven der Gewandgestaltung im Umfeld Altdorfers zu widersprechen (siehe auch Anm. 58). Die Formen erinnern aber an die älteste Zeichnung Altdorfers (1504), die noch stark von Cranach geprägt ist.⁵⁰ Verglichen mit der frühen Zeichnung wirken die Falten freilich weniger scharf und entsprechen in ihren „schlaufigen“ Umrissen am ehesten dem Gewand der hl. Katharina, die weitgehend einheitlich um 1508 datiert wird (Abb. 4 und 5a).⁵¹ Um die Vergleichsreihe abzuschließen sei auch noch auf fol. 66r der *Historia*⁵² verwiesen, wobei hier die Nähe weniger schlagend erscheint und sich vor allem auf den gefältelten rechten Ärmel des Kaisers bezieht. Auch das Gewand des Knienden von fol. 14v (Abb. 3) zeigt die Nähe der genannten Beispiele.

6 Vergleiche zu Zeichnungen aus Altdorfers Umfeld

Bisher haben wir das Werk Altdorfers um 1505/10 – Mielke folgend um den „Historia-Komplex“ erweitert – verwendet, um Stilvergleiche mit unserer

45 Milke, 1988, Nr. 28; Winzinger, 1952, Nr. 11.

46 Benesch – Auer, 1957, Tafel 1.

47 Benesch – Auer, 1957, Tafel 16. Auch die Gesichter rechts auf Benesch – Auer, 1957, Tafel 5 (fol. 14v) sind als Vergleiche zu nennen.

48 Benesch – Auer, 1957, Tafel 3.

49 Winzinger, 1952, Nr. 4; Mielke, 1988, Nr. 17.

50 Mielke, 1988, Nr. 1; von Winzinger, 1952, nicht in die Werkliste aufgenommen aber S. 22 f. ausführlich besprochen.

51 Winzinger, 1952, Nr. 134 (als *Historia*-Meister); Mielke, 1988, Nr. 31; vgl. auch die Erwähnung dieser Zeichnung in den Anm. 13 und 26.

52 Benesch – Auer, 1957, Tafel 34.

Fegefeuer-Darstellung anzustellen. Ich habe also Vergleiche aus der obersten Liga angestrengt. Wie sieht es aber mit dem Umfeld Altdorfers aus?

Ein charakteristischer Fall sind zwei Golgotha-Szenen.⁵³ Beide sind technisch durch die – freilich nur graue – Lavierung mit unserer Fegefeuer-Zeichnung verbunden, beide zeigen einen der Schächer als Rückenakt. Im Vergleich mit dem herzheimerischen Fegefeuer ist aber auch die Zeichnung Winzinger, 1952, Nr. 14, noch deutlich weiter entfernt als die Illustrationen der *Historia*.

Besonders bemerkenswert ist ein Hinweis von Fritz Koreny, der auf eine runde Zeichnung verweist, die bei Sotheby's versteigert wurde.⁵⁴ Sie lässt zwar die Lebendigkeit von Altdorfers Strich vermissen, liegt aber in den Schraffuren und in den Gesichtsbildungen nahe an der herzheimerischen Fegefeuer-Zeichnung. Gut lässt sich auch die (hier nur tintenfarbige) Verwendung des Pinsels vergleichen. Es gibt freilich auch Elemente, die sich nicht so gut in Übereinstimmung bringen lassen, wie etwa das Fehlen der im Grunde noch von Cranach herkommenden gefältelten Gewandbäusche und die graphischen Parallellinien, die in der Fegefeuer-Zeichnung auch mit dem Pinsel (also in Farbe) aufgetragen sein können. Weiters gibt es keinen Anhaltspunkt wann die runde Zeichnung entstand, während bei dem hier besprochenen Stück die Datierung (wohl 1509) feststeht.

53 Unter drei hohen Kreuzen, die Schächer winden sich noch im Todeskampf, ist rechts unten eine Beweinungsgruppe auszunehmen, bei der Christus fast ganz von einer Rückenfigur verdeckt ist. Die extrem ungewöhnliche Ikonographie und Komposition dieser Zeichnung auf hellgrünem Papier (mit schwarzer und weißer Tinte und mit grauen Lavierungen) weisen direkt auf eine Erfindung Altdorfers, die Ausführung hat jedoch zu Zweifeln an der Eigenhändigkeit geführt: Winzinger, 1952, Nr. 14 (Nachzeichnung); nicht bei Mielke, 1988; *Fantastische Welten*, 2015, Nr. 43 (Umkreis).

Unter den drei Kreuzen wird die zusammengebrochene Maria links vorne getröstet. Die ebenfalls höchst ungewöhnliche Komposition ist in einer Fülle von (Nach-)Zeichnungen überliefert, Originalfassung hat sich keine erhalten: Winzinger, 1952, Nr. 127 (Fassung des Monogrammistens I S von 1511; die weiteren Fassungen S. 99 f. aufgelistet); *Fantastische Welten*, 2015, Nr. 44 f. (Bohde, D.); *Old Master Drawings, Sotheby's, New York 2000 January 26, lot 159* (freundlicher Hinweis von Fritz Koreny). Beobachtungen von Daniela Bohde zu zwei Blättern machen freilich wahrscheinlich, dass diese grau lavierten Zeichnungen auf weißem Papier gar nicht in das Umfeld Altdorfers gehören, sondern eher die graphische Handschrift des Wolf Huber imitieren. Für das 2000 versteigerte Blatt hat diese Meinung Hermann Voss bereits 1910 anlässlich der Versteigerung der Sammlung Lanna geäußert (Voss, 1910, 247). – Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Wolf Huber 1519 den Johannesberg und das Stift Traunkirchen in einer Zeichnung festgehalten hat (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:421Traunkirchen1519.jpg>).

54 *Old Master Drawings, Sotheby's London 2002 July 10, lot 105*; eine schlechte Abbildung auch online verfügbar: http://www.wikigallery.org/wiki/painting_368409/Albrecht-Altdorfer/Design-For-A-Glass-Roundel-The-Emperor-Maxentius-Ordering-The-Burning-Of-The-Fifty-Wise-Men-For-Failing-To-Convince-St.-Catherine-Of-The-Error-Of-Her-Ways.

7 Abschließende Überlegungen

Die hier vorgestellte bunt lavierte Zeichnung entspricht von der Technik her den Illustrationen der *Historia* und widerspricht damit den Usancen der autonomen Handzeichnung (siehe oben). Dass sie – wie die *Historia*-Illustrationen – Teil eines gebundenen Buches sind, ist folglich zutiefst logisch.

Dieser technische Unterschied ist meiner Meinung nach der zentrale Punkt, der bei der Beurteilung der Eigenhändigkeit der *Historia* bisher nicht ausreichend berücksichtigt wurde (auch nicht von Mielke, 1988). Er ergibt sich aus der Tradition des Buchwesens, wo die in der *Historia* (und in dem herzheimerischen Fegefeuer) vorliegende Technik gebräuchlich war.

Ob sich nun der Vorschlag durchsetzen wird, die Zeichnung auf fol. 91v in Cimelie 144 im Münchener Stadtarchiv sei von Albrecht Altdorfer ausgeführt worden, oder ob sich der Konsens gegen eine solche Zuschreibung bilden wird, kann ich nicht vorhersagen. Fritz Koreny etwa stimmt zwar der grundsätzlichen Verortung zu, argumentiert aber für eine Gruppe junger Künstler, die um 1505/10 gemeinsam stilistisch Neues probierten. Von diesen habe nur Albrecht Altdorfer eine charakteristische Handschrift entwickelt, die sich auch über die Jahre hin weiterverfolgen lässt. Anderen, wie etwa Albrechts Bruder Erhard,⁵⁵ lässt sich kein so schlüssiges Werk zuordnen.

Ob hier ein in sich schlüssiger Zeichner geformt werden kann, dem auch weitere Werke – etwa die bereits erwähnte Beweinung unter den Schächern (siehe Kapitel VI und Anm. 54) – zugeordnet werden können und in dessen Oeuvre manche vielleicht auch wieder die *Historia* integrieren könnten, muss abgewartet werden.⁵⁶

Wenn selbst der Autor, der ein Werk in die kunsthistorische Welt einführt, nicht voll Inbrunst argumentiert, mag dies ein schlechtes Zeichen sein. Es mag aber auch ein Ausdruck von Ehrlichkeit sein, denn die Argumente für und wider⁵⁷

55 Vgl. den kurzen kritischen Hinweis in Anm. 35 und Mielke, 1988, 276–300 (für das Frühwerk sind Nr. 176–181 relevant). Zuletzt vgl. Foglar-Deinhardstein, 2012. Für uns relevant die große Nähe des gemeinsamen Frühwerks der Altdorfer Brüder (dazu S. 10 f., 15 f., 40–55). Charakteristikum sei, gut nachvollziehbar, der überfeinerte Parallelfaltenstil. Problematisch bleibt aber die ungeheure Nähe des Vanitas-Kupferstichs (Erhard?) mit dem Fortuna-Stich von Albrecht (dat. 1511; Mielke, 1988, Nr. 43).

56 Gerade die Probleme, die aus dem Hauptoeuvre ausgeschiedenen Werke glaubhaft zu gruppieren, machen mich persönlich skeptisch, wenn es um zu rigoros durchgeführte Einengungen von Werkkomplexen geht.

57 Fein parallel gefaltete Gewänder sind ein Charakteristikum vieler verwandter Werke, etwa auch der Pulkauer Tafeln (siehe S. 321). Auch bei Erhard und Albrecht Altdorfer gehört dieses Motiv der Zeitmode zu den häufig auftretenden Gewandgestaltungen. In unserer Zeichnung fehlen derartige Gewänder, weil Arme Seelen eben unbedeutend sind und weil die Kleidung der Engel, gerade auch wegen der Technik der lavierten Federzeichnung, andere Motive verwendet. Dass dieses Motiv jedoch ganz fehlt, bleibt verstörend.

gewinnen je nach meiner „Stimmung“ die Oberhand.⁵⁸ Ich weiß, wie sehr auch die Gefeierte immer wieder mit solchen Zuschreibungsfragen gerungen hat. Möge meine Unsicherheit ihr Trost sein, dass sie mit ihrem Schwanken keinesfalls alleine ist.

Bibliographie

- Amon, K., Hans Herzheimer in Wittenberg 1518/19, in: *Reformatio ecclesiae. Festgabe für Erwin Iserloh*, Paderborn [et al.] 1980, pp. 301–319.
- Amon, K., Das Stiftswappen von Traunkirchen, *Oberösterreichische Heimatblätter*, 35, 1981, pp. 240–244.
- Benesch, O. – Auer, E. M., *Die Historia Friderici et Maximiliani*, Berlin 1957 (Faksimile).
- Chmelarz, E., Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian I., *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des ab. Kaiserhauses* 3, 1885, pp. 88–102 und Tafeln.
- Dworschak, F., Der Meister der Historia (Niclas Preu), Niederösterreich und Nachbargebiete, in: *Die Kunst der Donauschule 1490–1540*, Oberösterreichische Landesausstellung St. Florian, Linz, Linz 1965, pp. 96–109.
- Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500* (eds. Roller, S. – Sander, J.), Frankfurt am Main – Wien – München [et al.] 2014.
- Foglar-Deinhardstein, I., *Das zeichnerische Oeuvre Erhard Altdorfers*, Wien 2012 (Phil. Diplomarbeit, Universität Wien 2012).
- Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance* (ed. Rosenauer, A.), München [et al.] 2003.
- Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (ed. Jezler P.), Zürich 1994.
- Kahl, C., *Lehrjahre eines Kaisers. Stationen der Persönlichkeitsentwicklung Karls V. (1500–1558). Eine Betrachtung habsburgischer Fürstenerziehung, -bildung zum Ende des Mittelalters*, Trier 2008.
- Maximilian I., Ausstellung*, Innsbruck 1969.
- Merkel, U., *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte einer Gattung*, Regensburg 1999.

58 Gerade jetzt scheint mir die Golgotha-Zeichnung von ca. 1508/09 (siehe Anm. 54) und das herzheimerische Stück eher zum Altdorfer Komplex um 1505/10 zu tendieren, während ich die beiden von Fritz Koreny ins Spiel gebrachten monochrom lavierten Zeichnungen eher etwas später datieren würde.

- Michel, E., „Zu Lob und ewiger Gedechtnus“ Albrecht Altdorfers *Triumphzug* für Kaiser Maximilian, in: *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit* (eds. Michel, E. – Sternath, M. L.), Wien Albertina 2012/13, München [et al.] 2012, pp. 49–65.
- Mielke, H., *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, Berlin 1988.
- Müller, J.-D., Maximilian I., in: *Die deutsche Literatur, Verfasserlexikon*, 2. Auflage, Bd. 6 (1987), Sp. 204–236.
- Müller, M. F., Die Zeichnungen der *Historia Friderici et Maximiliani*. Ein Beitrag zur Entwicklung des Zeichenstils Albrecht Altdorfers um 1515, *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, 51, 2004, pp. 9–28.
- Piccard, G., *Wasserzeichen Anker*, Stuttgart 1978.
- Piccard, G., *Wasserzeichen Waage*, Stuttgart 1978.
- Plazer, M. von, *Traunkirchen–Aussee. Historische Wanderungen*, Graz 1907.
- Schlegelmilch, A. M., *Die Jugendjahre Karls V: Lebenswelt und Erziehung des burgundischen Prinzen*, Köln [et al.] 2011.
- Schütz, K., Maximilian und die Kunst, in: *Hispania – Austria. Die katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien, Kunst um 1492*, Schloss Ambras 1992, Milano 1992, pp. 155–181.
- Sieveking, H., *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lukas Cranach d. Ae.*, München 1987.
- Stange, A., *Malerei der Donauschule*, München 1971².
- Tietze, H., *Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus* (Beschreibendes Verzeichnis der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina 4), Wien 1933.
- Tremml, F., Hans Herzheimer. Aussee und die Ausseer Hallamtsordnung vom Jahre 1513, in: *Festschrift für Hermann Wiesflecker*, Graz 1973, pp. 81–97.
- Unterkircher, F., *Maximilian I. Ein kaiserlicher Auftraggeber illustrierter Handschriften*, Hamburg 1983.
- Virgitti, F., L'iconographie du Purgatoire dans les manuscrits liturgiques du XIII^e au XV^e siècle, *Histoire de l'art*, 20, 1992, pp. 51–65.
- Voss, H., Die Sammlung Lanna, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, 2, 1910, pp. 247–249.
- Wegmann, S., *Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters*, Köln 2003.
- Winzinger, F., *Albrecht Altdorfer Zeichnungen*, München 1952.

Winzinger, F., *Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I.* (Veröffentlichungen der Albertina 5), Graz – Wien 1972/73 (Faksimile).

Bildnachweis

München, Stadtarchiv und Andreas Zajic (Photo): Abb. 1, 3a und 5b – Wissenschaftliche Bildzitate: Online-Katalog der Albertina (<http://sammlungenonline.albertina.at>): Abb. 2b; Benesch – Auer, 1957, Tafel 12 bzw. 5: Abb. 2a bzw. 3b; Winzinger, 1952, Abb. 134.



Abb. 1: München, Stadtarchiv, Cimelie 144, fol. 91v: Titelseite zur Stiftung Hans Herzheimers für eine wöchentliche Messe in Traunkirchen. Lavierte Federzeichnung des Fegefeuers (um 1508/10)



Abb. 2: a) Wien, HHStA, Hs. Blau 9 (siehe Anm. 15), fol. 30r (Detail) – Albrecht Altdorfer (1508 oder bald danach); b) Wien, Albertina, Inv.-Nr. 3000: Albrecht Altdorfer, Detail aus: Christophorus fällt im Wasser (um 1509/10)



Abb. 3: a) Arme Seele im Fegefeuer und Engel mit der Eucharistie (Detail aus Abb. 1); b) Wien, HHStA, Hs. Blau 9 (siehe Anm. 15), fol. 14v (Detail) – Albrecht Altdorfer (1508 oder bald danach)



Abb. 4: Wien, Akademie der Bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 2528: Albrecht Altdorfer, Martyrium der hl. Katharina (um 1508)



Abb 5: Vergleichbare Gewandgestaltung trotz unterschiedlicher Technik. Details aus Abb. 4 und 1.