

# Albrecht Altdorfers Tafel: „Die beiden Johannes“

Studien zu Form und Farbe in Altdorfers Gemälden

Von Achim Hubel

Albrecht Altdorfers Tafelbild „Die beiden Johannes“ (Abb. 2) zählt zu den bedeutendsten Gemälden, die in Regensburg zu finden sind. Nachdem das St. Katharinenhospital in Regensburg-Stadtamhof dieses Bild seit 1931 als Leihgabe an die Alte Pinakothek in München vergeben hatte, hat es dieses nun seit 1968 dem Museum der Stadt Regensburg anvertraut. Die Rückkehr der Tafel in Altdorfers Heimatstadt gibt Anlaß, sich ausführlich mit dem Gemälde zu beschäftigen.

Die Tafel besteht aus Lindenholz. Sie ist aus acht verschiedenen breiten senkrechten Brettern zusammengeleimt, mißt 173,2 : 233,6 cm und ist nach Murette 13 mm dick<sup>1</sup>. Entstanden ist das Gemälde etwa zwischen 1510 und 1515<sup>2</sup>. Dargestellt sind die Heiligen Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, also zwei der beliebtesten Heiligen der Spätgotik.

In einem lose um den nackten Körper geschlagenen, hell rötlich-braunen Umhang, der mit dunklem, zottigen Pelz gefüttert ist, sitzt rechts der Täufer auf dem Erdboden. Zwischen seinen ausgebreiteten Knien liegt ein geschlossenes Buch, auf dem die geballte linke Hand ruht. Die Rechte weist mit zwei ausgestreckten Fingern beschwörend in das Bild; sie deutet wohl auf das Lamm Gottes mit der Fahne, sein Attribut. Links hockt oder kniet vor einem Baumstumpf der Apostel Johannes. Er trägt ein weites, langärmeliges Gewand in eigenartigem Türkisblau, das zum Licht hin nach Weiß sich aufhellt. Mit dem Federkiel schreibt der Evangelist in ein riesiges aufgeschlagenes Buch; Baumstumpf und rechtes Knie dienen als Unterlage. Tintenbehälter, Federmesser und weitere Federn liegen vor dem Buch bereit. Das von strähnigen Locken umrahmte Gesicht des Heiligen ist erhoben, sein Blick weist uns zu der kleinen Gestalt der Muttergottes mit Kind, die vor einem hellen, mattgelben Strahlengrund oben am Himmel erscheint. Das Gewand Mariens hat dabei die gleiche Farbe wie das des Evangelisten. In einem weißen Oval umschließen flockige, wirbelnd nach außen treibende Wolken die Muttergottes. Um Maria schwebt außerdem ein Kranz kleiner Engel, die meist auf Instrumenten spielen, mit Posaunen, Flöte, Trommel, Laute und Gambe. Zwei Engel halten eine Krone über der Gottesmutter, über der Krone schweben noch sieben rote Sterne. Einst führte ein Bündel heller Strahlen diagonal über das Bild von Maria zum Haupt des Evangelisten; heute sind aber nur noch Spuren vorhanden. Johannes ist als der Seher dargestellt, der auf Patmos seine Visionen zur Apokalypse nie-

<sup>1</sup> J. Murette, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois du XII e au XVI e siècle* (Paris 1961), 289, Nr. 1006.

derschreibt. Eine Begegnung des Apostels mit Johannes d.T. kann aber auf Patmos nicht stattgefunden haben. Zwar war es bisher üblich, die beiden namensgleichen Heiligen vor allem in Altarschreinen als Einzelfiguren zusammenzustellen, Altdorfer jedoch läßt sie sich in freier Erfindung auf einem Gemälde begegnen, wobei er sich wahrscheinlich von der bekannten und oft gemalten Darstellung des Besuchs des hl. Antonius bei dem Eremiten Paulus anregen ließ.

Die beiden Heiligen sind in einen üppig wuchernden Landschaftsgrund gebettet, der den ganzen Bildraum erfüllt. Dicke Baumstämme mit Blattwerk und dürrer Geäst erheben sich hinter dem Täufer, sie werden oben vom Bildrand abgeschnitten und scheinen die Darstellung nach oben noch weiter aufstoßen zu wollen. Eine ähnliche, aus einem überschäumenden Blättermeer sich bildende „Pflanzenfontäne“ schießt hinter dem Evangelisten in die Höhe. Links daneben steigt steil ein bewaldeter Hügel empor, der in Felsvorsprüngen gipfelt, aber wie die Bäume vorne vom oberen Bildrand abgeschnitten wird. Auf halber Höhe des Abhangs ist klein ein Hirschaar eingesetzt.

Zwischen den beiden im Umriß scharf begrenzten Baumgebilden öffnet sich dem Betrachter eine Meereslandschaft mit einer vielfach gebuchteten, gebirgigen Küste. Nur andeutungsweise sind eine Stadt am Ufer und eine Hafenanlage sichtbar. Verschiedene Schiffe segeln auf dem Meer<sup>3</sup>.

Eine belebte Landschaft im fernen Hintergrund zu zeigen, war schon im 15. Jahrhundert ein beliebtes Mittel gewesen, durch den Kontrast eine besondere Einsamkeit der handelnden Personen anzudeuten. Gustav Künstler schreibt dazu: „In Bildern der Zeit wird die Abseitslage oder Einsamkeit eines Handlungsorts so gut wie immer nicht unmittelbar, sondern aus dem Kontrast mit einer als Fernblick gegebenen Nicht-Einsamkeit oder geformten Fernsicht vorstellbar gemacht“<sup>4</sup>. Unter den Gemälden Altdorfers nennt Künstler die „Satyrfamilie“ in Berlin und den „Laubwald mit dem hl. Georg“ in München. Auch mit dem Fernblick auf der Johannestafel unterstreicht Altdorfer ausdrücklich die völlige Weltabgeschlossenheit der beiden Heiligen.

Feinste Farbabstufungen zeigt diese Meereslandschaft. Die Farbe des Wassers verändert sich nach der Tiefe zu kontinuierlich, von einem bräunlichen Grau über grünlich-bläuliche Töne bis zu einem mit viel Weiß aufgelichteten Türkisblau, das unmerklich in die Farbe des Himmels überleitet. Die Gebirgsketten an der Küste sind in ihrer Form kaum faßbar, es gibt keinen festen Umriß, mit breitem Pinsel sind Farbflächen nebeneinander gesetzt, und daraus entstehen übereinander wuchernde Formationen, mehr Pflanze als Fels, doch im Zu-

<sup>2</sup> Alte Pinakothek München, Katalog II, Altdeutsche Malerei, bearb. v. Chr. A. zu Salm und G. Goldberg (München 1963), 30.

<sup>3</sup> Eines dieser Schiffe hat Altdorfer in einer Federzeichnung von 1515 in Erlangen wiederholt; siehe F. Winzinger, Albrecht Altdorfer — Zeichnungen. Gesamtausgabe (München 1952), Nr. 105. Zwei Schiffe in ganz ähnlicher Anordnung erscheinen auch auf einer Darstellung der „Schiffskriege“ in den Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians, die in Altdorfers Werkstatt entstanden; siehe F. Winzinger, Albrecht Altdorfer und die Miniaturen des Triumphzuges Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 62 (1966), 171, Abb. 191 und 192.

<sup>4</sup> G. Künstler, Landschaftsdarstellung und religiöses Weltbild in der Tafelmalerei der Übergangsepoche um 1500, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 62 (1966), 136.

sammenhang und aus der Distanz bestimmbar. Ähnlich ist die Hafenstadt gemalt: breite Farbtupfer ersetzen die Form, ohne Übergang stehen die Farbflächen nebeneinander, erst in der Entfernung verschmelzen sie zum Abbild.

In der vordersten Bildebene sind groß und absichtsvoll verschiedene Pflanzen aufgereiht, die Lottlisa Behling bestimmt hat. Vor dem Baumstumpf blüht der Salbei, ein im Mittelalter beliebtes Heilkraut, das, wie Albertus Magnus berichtet, sogar „Ambrosia der Götter“ genannt wurde<sup>5</sup>. Die Pflanze ist „ein Symbol des göttlichen Heils, das in Christus Gestalt annahm“<sup>6</sup>. Rechts daneben steht das Bilsenkraut mit seinen wulstigen, gezähnten Blättern. Dieses gefürchtete, sehr giftige Nachtschattengewächs ist in einer sicherlich bedeutungsvollen Gegenüberstellung direkt vor das Lamm Gottes gesetzt, das den Tod überwindet<sup>7</sup>. Am rechten Bildrand ragt eine riesige Königskerze empor, unverkennbar mit ihren zahllosen gelben Blütensternen. Die Darstellung dieser Pflanze ist leicht verständlich: sie steht seit alters her in enger Verbindung mit Johannes d. T., da sie an dessen Fest (24. Juni) schon blüht und mancherorts auch beim Johannisfeuer eine Rolle spielte<sup>8</sup>. Auch sonst hat Altdorfer sorgfältig Blumen eingezeichnet: Hahnenfuß, Karthäusernelke, verschiedene Gräser und einen kleinen Erdbeerstrauch, ein altes Mariensymbol. Auf dem Boden sieht man noch ein Schneckenhaus und einen Schmetterling, beides Sinnbilder der Auferstehung Christi: die Schnecke, weil sie nach dem Winterschlaf wieder wie aus einem Grab hervorkommt, und der Schmetterling, weil die Raupe nach dem grabähnlichen Zustand der Puppe zu neuem und schönerem Leben sich wandelt.

Altdorfers Tafel hing ursprünglich in St. Emmeram in Regensburg, wo sie der Chronist Raselius (1563—1602) erwähnte<sup>9</sup>. Wie sie in das Katharinenspital gelangte, ist ungeklärt; da dieses Spital jedoch früher den beiden Johannes geweiht war, ließe sich ein Erwerb des Bildes leicht erklären. 1928—1931 wurde das Gemälde durch Prof. Kinkelin in München restauriert. Auf dem Boden links unten vor dem Evangelisten liegt ein kleines Täfelchen mit Monogramm und Jahreszahl, die aber heute nicht mehr lesbar sind. Die Tafel ist überhaupt schlecht erhalten, besonders im linken Drittel. Die Infrarotaufnahme zeigt deutlich die vielen Fehlstellen, die bei der Restaurierung sorgfältig zugedeckt wurden (Abb. 3), vor allem im Gewand des Johannes links unten. Nur auf dem Bergabhang links ließ der Restaurator bei den abgeblätterten Stellen den blanken Holzgrund sichtbar, der sich aber gut in die Farbigkeit dieses Bildteils einfügt.

Auf den Infrarotaufnahmen kommt auch deutlich die Vorzeichnung Altdorfers zum Vorschein, besonders auf dem Ausschnitt mit Johannes d. T. (Abb. 4). Dabei zeigt sich, daß Altdorfer das Bild nur sehr flüchtig angelegt hatte, mit breiten Pinzelstrichen und lockeren Schraffuren (gut sichtbar vor allem bei den Beinen des Täufers und beim Gewand). Auf diese nur sehr allgemeine und großzügige Vorzeichnung ist sofort die Farbe aufgetragen, und zwar in einer

<sup>5</sup> L. Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei (Weimar 1957), 126—128.

<sup>6</sup> L. Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, 127.

<sup>7</sup> L. Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, 128.

<sup>8</sup> L. Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, 129.

<sup>9</sup> Alte Pinakothek München, Katalog II, Altdeutsche Malerei, 30.

einigen Schicht. Altdorfer verwendet hier also nicht die damals allgemein übliche Mischtechnik, bei der Form und Farbe in vielen Lasuren übereinander allmählich herausgearbeitet werden, sondern er setzt in reiner Prima-Malerei Form und Farbe in einem Arbeitsgang gleichzeitig ein. In ähnlicher Technik hatte Altdorfer bereits den Sebastiansaltar in St. Florian gemalt. Die Vorzeichnung verwendet er dabei nur als unverbindliche Vorlage, über die er sich im Detail jederzeit hinwegsetzen konnte. So wird z. B. bei dem Lamm ein Stück unterhalb des Auges das Auge der Vorzeichnung als dunkler Punkt sichtbar, nachdem die Farbschicht durch die Bleiweißverseifung durchscheinend geworden ist. Auch die Schiffe auf dem Meereshintergrund, die Haarlocken des Evangelisten oder das Buch auf dem Baumstumpf waren ursprünglich ganz anders vorgezeichnet.

Die Bildtafel ist an drei Seiten beschnitten, wie die fehlenden Grundiergrate erweisen. Oben und unten fehlen jeweils einige Zentimeter. Das zeigen einmal die Pflanzen unten, vor allem die Bodenblätter der Königskerze rechts, und zum anderen der Wolkenkranz um Maria oben, der sicher ursprünglich ein geschlossenes Oval bildete. Sehr stark muß das Bild aber an der linken Seite beschnitten worden sein. Man sieht nämlich am äußersten Bildrand, in Höhe des Knies des Evangelisten, gerade noch ein wenige Zentimeter breites Stück eines roten Stoffes, das wohl ursprünglich eine Art Polster oder Kissen gewesen ist, denn an seinem Ende hängt ein dünnes gelbes Band oder eine Kordel herab. Außerdem erkennt man ca. 5 cm unter diesem Polster, nur einen halben Zentimeter breit, einige schwungvoll endende schwarze Pinselstriche, die am ehesten an die äußersten Spitzen von Haaren oder Federn erinnern. Wenn man überlegt, was hier dargestellt gewesen sein könnte, erinnert man sich auf einmal daran, daß auf der heutigen Bildtafel der Adler fehlt, das Symbol des Evangelisten Johannes<sup>10</sup>. Dabei ist eine Darstellung des Heiligen ohne Attribut in dieser Zeit kaum vorstellbar. Bei plastischen Bildwerken hat man zwar oft auf den Adler verzichtet, dafür erscheint aber dann mit Sicherheit der Kelch mit der Schlange, das andere Kennzeichen des Apostels. Auf Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts, die den hl. Johannes auf Patmos zeigen, ist jedoch fast immer der Adler beigefügt. Hingewiesen sei z. B. auf Schongauers Kupferstich des hl. Johannes (Lehrs 60), auf den Schnewlin-Altar Hans Baldung Griens von 1514 im Freiburger Münster, auf Burgkmairs Johannesaltar von 1518 in München<sup>11</sup> oder das kleine Bildtäfelchen eines unbekanntenen Meisters im Bayerischen Nationalmuseum München<sup>12</sup>, sowie auf Altdorfers frühen Mondseer Holzschnitt mit dem hl. Johannes, um 1500<sup>13</sup>. Gerade in der Gegenüberstellung mit Johannes d. T. ist als Attribut des Evangelisten der Adler unentbehrlich: er findet sich „besonders, wenn er (= der Evangelist) als Verkünder der Botschaft von dem erschienenen Messias zusammen mit dem hl. Johannes d. T.,

<sup>10</sup> Als einzige bemerkte das Fehlen des Adlers bisher Hella Krause-Zimmer in ihrem allerdings nicht kunsthistorischen, sondern anthroposophischen Buch „Die zwei Jesusknaben in der bildenden Kunst“ (Stuttgart 1969), 122—127, wobei sie jedoch reichlich abstruse Schlußfolgerungen zu ziehen versuchte. Nach ihr wäre der Adler vor allem mit Absicht weggelassen und durch Johannes d. T. (!) ersetzt worden.

<sup>11</sup> Alte Pinakothek München, Katalog II, Altdeutsche Malerei, 53 f.

<sup>12</sup> A. Stange, Malerei der Donauschule (München 1964), 108—110, 148, Abb. 199.

<sup>13</sup> F. Winzinger, Albrecht Altdorfer — Graphik. Gesamtausgabe (München 1963), Nr. 13.

dem Kunder des nahenden Messias, als dessen Gegenstück dargestellt erscheint. Wie in solchen Fällen dieser durch das Lamm als der Vorläufer des Herrn gekennzeichnet wird, so Joh. Ev. durch sein ihm als Attribut beigefügtes Symbol, den Adler, als Verkünder des in Christus der Welt zuteil gewordenen Heils<sup>14</sup>.

Am wichtigsten ist in diesem Zusammenhang die große Bildtafel mit „Johannes auf Patmos“ von Albrecht Altdorfers Bruder Erhard, ein Flügel eines Altars, der sich ursprünglich in Lambach in Oberösterreich befand (Abb. 6). Zu diesem Gemälde, das heute in den USA, in Kansas City, aufbewahrt wird, hat sich auch die Vorzeichnung erhalten (Abb. 5)<sup>15</sup>. Schon Otto Benesch, der Erhards Tafel erstmals vorstellte<sup>16</sup>, wies auf ihren engen Zusammenhang mit den „Beiden Johannes“ Albrecht Altdorfers hin. Da auf dem zweiten (verschollenen) Flügel des Lambacher Altars Johannes d. T. dargestellt war, scheint Erhard die auf einem Gemälde vereinigte Darstellung seines Bruders auf zwei Flugeltafeln verteilt zu haben<sup>17</sup>. Dadurch mußte die Marienerscheinung auf die Bildhälfte des Evangelisten gerickt werden. Ansonsten ist aber Erhards Tafel von dem Regensburger Gemälde beeinflusst, wie vor allem die Vorzeichnung erkennen laft. Da auf dem Lambacher Bild der Adler des Johannes erscheint, hatte auch auf Albrechts Tafel der Adler sicher nicht gefehlt. Die oben erwähnten schwarzen Pinselstriche am linken Bildrand können dann als die äußersten Flügelspitzen des Vogels gedeutet werden. Was der Rest des roten Kissens über diesen Federn bedeuten soll, kann nur vermutet werden. Vielleicht stand auf diesem Polster einst ein Kelch mit einer Schlange, das zweite Symbol des Apostels Johannes.

Daß Albrecht Altdorfers Tafelbild der „Beiden Johannes“ so stark beschnitten wurde, erklärt sich aus dem schlechten Erhaltungszustand des Bildes gerade auf der linken Seite. Es bleibt dabei die Frage, wie breit das Gemälde ursprünglich gewesen ist. Denkt man sich aber den linken Bildrand um ein Stück ergänzt, beginnt sich die Komposition der ganzen Tafel grundlegend zu verändern. Sie löst sich geradezu auf in zwei getrennte Darstellungen der beiden Heiligen, zwei Altarflugeln vergleichbar, die zu einem Bild verschmolzen sind. Die Auenlinie der hohen Blattersaule hinter dem Evangelisten zur Meereslandschaft hin erscheint bei dieser Betrachtung als deutliche Zäsur, die in senkrechter Linie das Bild in zwei Halfen „zerteilt“. Nimmt man diese Linie als die tatsächliche Mitte der unbeschnittenen Tafel, dann ergibt sich, daß bei dem heutigen Zustand des Gemäldes links ungefähr 30–35 cm zu ergänzen sind. Die Rekonstruktion (Abb. 1)<sup>18</sup> rechtfertigt wohl einleuchtend diese Aufteilung in zwei gleich große Bildhalfen. Es erweist sich nämlich, daß Altdorfer für beide Darstellungen jeweils den gleichen Bildaufbau verwendete: im Vorder-

<sup>14</sup> J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst* (Stuttgart 1943), Sp. 373 f.

<sup>15</sup> F. Winzinger, *Altdorfer-Zeichnungen*, Nr. 148.

<sup>16</sup> O. Benesch, *Erhard Altdorfer als Maler*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 57 (1936), 157–162.

<sup>17</sup> O. Benesch, *Erhard Altdorfer als Maler*, 165 f.

<sup>18</sup> Zu dieser auf die Gesamtkomposition ausgerichteten Rekonstruktion wurde ich angeregt durch vergleichbare Arbeiten Franz Winzingers, z. B. F. Winzinger, *Bemerkungen zur Alexanderschlacht Albrecht Altdorfers*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31 (1968), 233–237.

grund malte er die Figur des Heiligen, links daneben sein Attribut, dahinter erhebt sich schräg nach rechts verschoben eine Baumgruppe, und im Hintergrund links erscheint ein ferner Landschaftsausblick. Altdorfer hat also auf dieser Bildtafel zwei genau übereinstimmende Kompositionen parallel nebeneinander gesetzt. Damit aber das Gesamtbild formal nicht ganz auseinanderfiel, rückte der Maler die Marienerscheinung auf die Seite des Täuflers und verschränkte so die beiden Bildhälften miteinander, was ursprünglich durch das Strahlenbündel von Maria zum Evangelisten stärker betont war.

Die eigenartige Zusammenstellung von zwei gleichartigen Bildhälften fordert eine Untersuchung dieses formalen Aufbaus heraus. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob daraus allgemeine Prinzipien zum formalen Aufbau und zum Bildgefüge in Altdorfers Gemälden abgeleitet werden können. Als erstes ist dabei zu überlegen, in welchem Verhältnis die dargestellten Gegenstände zueinander stehen. Die einzelnen Bildteile der Johannestafel, von den Heiligen, den Naturausschnitten bis hin zur Marienerscheinung, erwecken nämlich bei der Betrachtung den Eindruck einer gewissen Verschiebbarkeit, sie scheinen vom Maler sorgfältig neben- und hintereinander aufgereiht, damit sie in dieser Zusammenstellung den bestmöglichen Bildaufbau ergeben. Altdorfer verwendet also die Elemente des Bildes fast kulissenartig. Das wird besonders bei den Landschaftsteilen deutlich. Als undurchsichtige Wand steht hinter jedem Heiligen eine Baumgruppe. Es wird aber nicht klar, ob hier plötzlich ein Stück Wald ins Bild gesetzt ist oder ob Bäume und Sträucher, mehrfach hintereinander gestaffelt, zu diesen schmalen, hohen Bahnen verdichtet sind. Die beiden Tiefenlandschaften sind ohne Zusammenhang mit dem übrigen Bild eingesetzt. Der steile Bergabhang links scheint eigentlich direkt hinter dem Evangelisten anzusteigen, die Bäume und Sträucher darauf sind aber in so kleinem Maßstab gegeben, daß tiefer Raum noch dazwischen liegen muß. Auch die Meerlandschaft kann man kaum ins Bild einfügen, der Täufer müßte höchstens unmittelbar vor einer sehr hohen Steilküste sitzen. Am bezeichnendsten ist aber in diesem Zusammenhang das Verhältnis der beiden Landschaftsausblicke zueinander. Der Abhang links verbindet sich nämlich durch nichts mit dem viel tieferen und weiter entfernten Küstengebirge vor dem Meer. Mit anderen Worten: hinter der hohen Blätterwand zwischen diesen beiden Ausblicken existiert überhaupt keine Landschaft. Altdorfer hat also sein Bild aus einzelnen „Kulissen“ zusammengesetzt, die isoliert nebeneinander erscheinen. Besonders betont wird dies durch die beiden Baumgruppen, die die Bildlandschaft in fast senkrechte Bahnen zerlegen. Diese entscheidende Aufteilung wird dadurch verdeutlicht, daß diejenigen Äste, die aus den senkrechten Außenlinien der Baumgruppen herausgreifen, alles Laub verlieren. Sie ragen als dürres Gezweig in die Meerlandschaft hinein und lassen den Hintergrund voll durchscheinen.

Altdorfers eigenartige Methode, das Gemälde aus einzelnen Bildteilen zusammenzusetzen, verlangt eine Untersuchung des ganzen Bildaufbaus. Das Verfahren des Malers muß schließlich eine formale Begründung finden. Der Adler des Evangelisten befand sich nach der Rekonstruktion am linken Bildrand unten, ungefähr der Königskerze rechts entsprechend. Von diesen beiden unteren Ecken führt als Begrenzungslinie des Erdbodens jeweils der Schenkel eines flachen Dreiecks in das Bild hinein, und zwar links am Gewand des Evangelisten entlang über den Unterrand des Baumstumpfes, rechts über die Füße des Täuflers bis zum Lamm. Die Spitze dieses Dreiecks trifft genau auf die ge-

dachte Trennlinie zwischen den zwei Bildhälften (vgl. Abb. 1). Zur Mitte hin rücken die wichtigsten Bildteile immer weiter in das Bild hinein. So öffnet sich auf dem Erdboden vorn eine freie Fläche, die ursprünglich sogar noch größer war, da die Tafel unten einige Zentimeter beschnitten ist. Die beiden Heiligen sind von der Bildmitte weg nach außen gezogen. Außerdem blicken sie nicht aus dem Bild heraus, sondern ganz gerade nach links bzw. nach rechts. Dadurch wird der Betrachter förmlich in das Bild hineingezogen, bis er sozusagen in einer Linie zwischen den beiden Johannes steht. Durch den freien Raum unten ist für dieses „Hineintreten“ geradezu Platz gemacht. Erst wenn der Betrachter also „im Bild“ steht, wird ihm der Aufbau des Gemäldes klar. Dann blickt nämlich der Täufer den Betrachter direkt an und weist mit dem Finger auf das Lamm. Wenn sich der Zuschauer dann sozusagen umwendet, sieht er den Evangelisten, der sehend nach oben blickt. Und oben, über dem Betrachter, erscheint Maria als das apokalyptische Weib, wie der Apostel Johannes sie sieht. Der Blick vom Evangelisten zu Maria geht dabei nur über den Betrachter, denn auf dem Bild bleibt Maria für Johannes nicht direkt sichtbar, verborgen hinter der hohen Blätterwand. Der Zuschauer muß sich mit dem Heiligen selbst identifizieren und erlebt dann mit ihm die Erscheinung der Muttergottes. Dieses Einswerden des Betrachters mit dem Bild ist bezeichnend für die deutsche Malerei dieser Zeit, wie vor allem Otto Pächt und nach ihm Lorenz Dittmann aufgezeigt haben<sup>19</sup>. Einem Bild gegenüber gibt es zwei Haltungen, ein „Davorstehen“ und ein „Drinnensein“, und „die Vereinigung dieser Haltungen bleibt der stete Anspruch, den die deutschen Maler an sich und an die Betrachter ihrer Werke stellen“<sup>20</sup>.

Sucht man in der deutschen Malerei nach einem Bild, das ähnlich aufgebaut ist wie Altdorfers Gemälde, stößt man auf Grünewalds große Tafel mit der „Begegnung der Heiligen Antonius und Paulus“ des Isenheimer Altars, von der Dittmann schreibt: „Mehr als die anderen Bilder des Isenheimer Altars bietet sie sich als Gegenüber an. Aber auch hier nehmen wir als Dritte am Gespräch der beiden Einsiedler teil. Der offene Winkel, den die beiden Gestalten miteinander bilden, ermöglicht unser Hinzutreten“<sup>21</sup>.

Altdorfer strebt also in seiner Johannestafel danach, den Betrachter ganz in das Bild hineinzuziehen. Damit erklärt sich die eigentümliche Spannung, die jeden Beschauer vor diesem Gemälde erfaßt, dieses Getroffensein in einem Feld urchümlicher Kraftlinien zwischen der überschäumenden Natur und den erdhaften, im Boden verwurzelten Heiligen. Bildlich sind hier die innigsten und tiefsten Beziehungen zwischen Mensch und Natur dargestellt, jene unlösbare „Urangeformtheit“, in der der Mensch zur Natur und die Natur zum Menschen steht. Gerade in seiner Bildordnung zeigt Altdorfer, daß er den Menschen nicht von der Natur lösen will, wie auch umgekehrt für ihn die Natur ohne den Menschen, zumindest den möglichen Menschen, nicht denkbar ist. Für dieses Bild trifft zu, was Pächt an Konrad Witz beschrieb: „... In einer Welt . . ., in der die Einzelheiten in Erscheinungsweise und Gestalt einander

<sup>19</sup> O. Pächt, Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und der Renaissance, in: *Alte und Neue Kunst*, Wiener Kunsthistorische Blätter I (1952), 70—78. — L. Dittmann, *Die Farbe bei Grünewald* (München 1955), bes. 63.

<sup>20</sup> O. Pächt, *Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und der Renaissance*, 77.

<sup>21</sup> L. Dittmann, *Die Farbe bei Grünewald*, 64.

gegenseitig erklären und bedingen müssen, benehmen sich auch die leblosen Dinge wie lebendige Geschöpfe, die ihren Daseinskampf mit Aufbietung aller Kraft auskämpfen müssen . . . Nicht einmal der Rahmen darf friedlich an das Bildfeld angrenzen, auch er wird in das innerbildliche Kräftespiel hineingezogen . . . Es ist, als ob der Freiraum jenseits des Bildrahmens nicht weiter fortgesetzt zu denken wäre. Das deutsche Bild gibt jedenfalls keinen Ausschnitt aus dem unendlichen Raum; auch wo Freiraum gemeint ist, wirkt die Bildgrenze wie eine Raumbegrenzung . . .“<sup>22</sup>. Was bei Konrad Witz noch als oft unausgeglichene Spannung begann, ist bei Altdorfer schließlich zu einer Synthese von Mensch und Natur innerhalb des Bildgefüges geworden.

Für dieses Ausrichten des Bildes auf den Betrachter hin, um ihn ganz unmittelbar ansprechen zu können, hat Altdorfer eine besondere Vorliebe. Sogar in seinen Architekturdarstellungen handelt er nach diesem Prinzip. Über das Bild mit der „Mariengeburt“ (um 1520) in der Alten Pinakothek München (Abb. 7)<sup>23</sup> schreibt Pächt: „Altdorfers Bild gibt unmißverständlich zu erkennen, was die Überwindung der flächigen Anordnung, die Eroberung der Bildtiefe dem deutschen Maler bedeutet: die Öffnung der Raumbtiefe wird als Einladung aufgefaßt, ins Innere des Bildraums einzutreten, in ihn gleichsam körperlich einzudringen und den Hohlraum, als welcher hier der leere Raum oder der Freiraum erscheint, nach allen Richtungen zu durchwandern, nicht nur nach der einen, in der ihn der Blick des Betrachters senkrecht zur Bildfläche durchmißt“<sup>24</sup>. Diese Formulierungen Pächts erklären die Bildauffassung Altdorfers aber nur zum Teil. Ein „Durchwandern“ des Bildraums ist bei Altdorfer nur begrenzt möglich. Das zeigt besonders deutlich die von Pächt selbst zitierte „Mariengeburt“. Der Betrachter wird zwar wie kaum bei einem anderen deutschen Bild sofort in das Bild „hineingezogen“: die so auffällig beschnittene Figur des Joachim rechts läßt den Boden des Bildes gleichsam bis unter die Füße des Beschauers reichen, der sich ohne Hindernis in das Bild versetzen kann. Der erfassbare Bildraum aber beschränkt sich auf das schmale „Seitenschiff“, in dem die Personen handeln. Es ist dem Betrachter nicht möglich, weiter in den eigentlichen Kirchenraum vorzustoßen, weil es diesen gar nicht gibt. Hinter den großen Pfeilern des „Seitenschiffs“ ist nämlich kein perspektivisch konstruierter Raum vorhanden. Altdorfer hat vielmehr in die von den Pfeilerarkaden begrenzten Ausschnitte jeweils architektonische Ansichten gemalt, die weder in sich geschweige denn untereinander in irgendeinen Zusammenhang zu bringen sind. Der Maler gibt sozusagen „Bilder“ im Bild. Der Betrachter, der in den Vordergrund des Gemäldes „eingestiegen“ ist, kann von dem vorderen Bildraum aus zwar zwischen den Pfeilern kühne und komplizierte Architekturbilder besichtigen, aber er kann nicht hinter den Pfeilern hindurchgehen, weil es dort keinen Raum gibt. Man muß vom vorderen Bildraum aus die einzelnen Raumsichten der Reihe nach und für sich sehen. Durch gemalte Schranken wird der Betrachter auch ganz deutlich von diesen Architekturbildern ferngehalten. Altdorfer erweckt die Illusion eines großartigen Kirchenraumes, aber er gibt keine perspektivische Ansicht von dieser Kirche. Erst jetzt erkennt man die einzigartige Bedeutung des Engelreigens, der wie eine

<sup>22</sup> O. Pächt, Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und der Renaissance, 74.

<sup>23</sup> Alte Pinakothek München, Katalog II, Altdeutsche Malerei, 31 f.

<sup>24</sup> O. Pächt, Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und der Renaissance, 77.



gewaltige Klammer die einzelnen Raumteile zusammenhält und beim Betrachter den Eindruck „hallender Weite“<sup>25</sup> erweckt. Es bleibt ein absurder Versuch, wenn man bei der „Mariengeburt“ einen realen Raum konstruieren möchte. Man kam dadurch nur zu für die damalige Betrachtungsweise verständlichen, aber unangemessenen Urteilen, wie Hans Hildebrandt, der von „unbeholfener Perspektive“ spricht, von einer „heillosen Verwirrung der Konstruktion“<sup>26</sup>, und als Ergebnis zusammenfaßt: „. . . Im großen und ganzen geglückte, in Einzelheiten verfehlte Perspektive, die Unmöglichkeit, ein völlig klares Bild von dem konstruktiven Aufbau zu geben . . .“<sup>27</sup>. Daß Altdorfer im Gegenteil sehr genau mit den perspektivischen Gesetzen vertraut war, zeigen seine beiden Radierungen von der Regensburger Synagoge<sup>28</sup> aus dem Jahre 1519, wo er einen bis ins letzte durchkonstruierten, realen Raum darstellen wollte. Schon bei der Vorzeichnung zu der „Mariengeburt“<sup>29</sup> aber legte er nicht den geringsten Wert auf einen konstruktiven Zusammenhang der Architekturglieder. Um diese bewußte Verunklärung des Raumes noch zu steigern, hat Altdorfer bei dem ausgeführten Gemälde den Raumausschnitt der Vorzeichnung stark beschnitten und viele Details in den Architekturdurchblicken verändert. Ganz konsequent hatte sich der Maler entschlossen zu einer Transponierung des Raums von einer rational erschließbaren Architekturdarstellung zu einer Folge von prächtigen Architekturbildern, die in einer höheren Realitätsebene den Eindruck eines traumhaft reichen Innenraums erwecken sollen.

Altdorfers Bildauffassung läßt sich gut auch auf dem Bild mit der „Susanna im Bade“ von 1526 aufzeigen<sup>30</sup>. Wiederum ist der Ort der eigentlichen Bildhandlung vom Betrachter sofort „betretbar“, eben der Garten, in dem Susanna sitzt. Und erst von diesem Garten aus kann der Betrachter weiter in das Bild vorstoßen. Mit dem Mädchen vorn rechts steigt er die kleine Treppe hoch und gelangt durch die Tür, die von einer Magd einladend geöffnet wird, zu dem großen Palast und der aufgeregten Volksmenge davor, die wieder als „Bild im Bilde“ gegeben sind, in viel kleinerem Maßstab und ohne Rücksicht auf die Handlung im Garten. Die tiefe Landschaft im Hintergrund links „öffnet“ sich der Betrachter, wenn er wieder in den Garten zurückkommt und sich von dem Mädchen hinten die Flügel des großen Gartentores aufstoßen läßt. Die das Gemälde aufteilende Abfolge der Szenen wird durch dieses zweimalige Türöffnen motivlich noch verdeutlicht. Altdorfer gibt gewissermaßen selbst eine Interpretation des Effektes, den er beabsichtigt.

Im Gegensatz also zu den Gemälden Michael Pachers, der ein nahtloses, geradezu suggestives Eindringen des Blicks bis in die größten Raumtiefen ermöglichte<sup>31</sup>, verunklärt Altdorfer bewußt den Bildaufbau, indem er den Hintergrund in oft unzusammenhängende Bildteile zerlegt, die vom Betrachter, der in den vorderen Handlungsraum „eingestiegen“ ist, der Reihe nach erfaßt werden können. In dieser Methode kann Altdorfer sogar so weit gehen, daß er

<sup>25</sup> O. Pächt, Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und der Renaissance, 77.

<sup>26</sup> H. Hildebrandt, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer (Straßburg 1908), 47.

<sup>27</sup> H. Hildebrandt, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer, 44.

<sup>28</sup> F. Winzinger, Altdorfer-Graphik, Nr. 173 und 174.

<sup>29</sup> F. Winzinger, Altdorfer-Zeichnungen, Nr. 110.

<sup>30</sup> Alte Pinakothek München, Katalog II, Altdeutsche Malerei, 33 f.

<sup>31</sup> Vgl. B. Rupprecht, Malerei und Realität. Der Bildanspruch der Vor-Dürerzeit (1460—1500), in: Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende, hrsg. v. H. Schade (Regensburg 1971), 52.

noch einmal zu der alten Möglichkeit der simultanen Darstellung zurückgreift und dabei mit die letzten Simultanbilder der altdeutschen Malerei schafft.

Schon früh hat Altdorfer diesen bezeichnenden Bildaufbau verwendet, z. B. bei der „Satyrfamilie“ von 1507 (Staatliche Museen in Berlin-Dahlem). Bei der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ von 1510 (ebenfalls in Berlin) ist die Hintergrundslandschaft in zwei Ansichten zerlegt, in eine nahe gelegene Architekturkulisse rechts und in eine sehr viel weiter entfernte Stadt am Meeresufer, die in hartem Bruch daneben gesetzt ist. Bei der Kasseler „Kreuzigung“ ist diese Möglichkeit der Raumgestaltung aufs Höchste gesteigert: die Assistenzfiguren teilen hier die Hintergrundslandschaft auf. Hinter Maria erhebt sich links eine Baumgruppe bis zum Bildrand, hinter Johannes rechts sieht man einen Steg und einen ebenfalls näher gelegenen Torturm. Christus am Kreuz dagegen ist als ungeheure Silhouette frei vor einer sehr weit entfernten Landschaft aufgestellt, so daß der Blick des Betrachters von einem starken Tiefensog erfaßt wird, der aber dazu ausgenutzt wird, ihn unerbittlich zu diesem Kreuz und um das Kreuz herum zu führen.

In dem „Martyrium des hl. Sebastian“ des Altares in St. Florian (ca. 1512/13) wird der Betrachter in die beängstigende Schußlinie zwischen dem hl. Sebastian links und den zwei Bogenschützen rechts gezogen und sieht von hier aus wie Sebastian selbst in weiter Ferne die übrigen Bogenschützen, die Zuschauer und die Landschaft. Auf der „Kreuzigung Christi“ desselben Altars erscheinen zwischen den senkrechten Kreuzbalken, die in ganz ähnlicher Anordnung wie die Pfeiler auf der „Mariengeburt“ nebeneinander gestellt sind, jeweils verschiedene Durchblicke zu den in sich abgeschlossenen Bildern der am Geschehen beteiligten Soldaten. Außerdem seien als besonders typische Beispiele noch erwähnt die „Gefangennahme des hl. Florian“, um 1515/20, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, der „Abschied der Apostel“, um 1525, in Berlin, und schließlich der „Kalvarienberg“ von 1526, wieder im Germanischen Nationalmuseum.

Eine letzte Bemerkung zum Bildaufbau der „Beiden Johannes“ sei angefügt: die lange Fahnenstange des Lammes mit dem flatternden Wimpel hat im Bild fast eine ähnliche Funktion wie die große Schrifftafel oben auf Altdorfers „Alexanderschlacht“ von 1529<sup>32</sup>. Bewußt ist die Fahne vor die tiefste Raumschicht des Gemäldes gesetzt und schließt so den Hintergrund für einen unmittelbaren Zugang des Betrachters ab. Deutlich werden wieder die verschiedenen „Bildräume“ Altdorfers: der vordere, zu betretende Handlungsraum und die übrigen, voneinander isolierten Raumansichten des Hintergrundes, die vom Handlungsraum aus erfaßbar sind.

Zusammenfassend kann man also die Raumvorstellung Altdorfers als ausgesprochen additiv bezeichnen. Außer dem eigentlichen, meist sehr schmalen Handlungsraum, in dem die dargestellten Personen agieren, ist der Hintergrund bei den Landschafts- wie bei den Architekturdarstellungen keinesfalls als Kontinuum gegeben. Bei der „Mariengeburt“ handelt es sich um die bewußte Verunklärung eines Innenraums zugunsten einer im Wortsinn bildhaften Architekturdarstellung, die Raum nicht als dreidimensionales Gebilde, sondern als Aneinanderreihung möglichst phantasievoller und ausdrucksvoller Architekturmotive sieht. In ganz ähnlicher Weise sind die Landschaftshintergründe oft aus

<sup>32</sup> Alte Pinakothek München, Katalog II, Altdeutsche Malerei, 205 f.

einzelnen „Kulissen“ zusammengesetzt, die gerade bei den frühen Bildern, wie den „Beiden Johannes“ und der Kasseler „Kreuzigung“, zu einer gezielten und mit Kontrasten arbeitenden Steigerung der Darstellung dienen.

Es bedarf keiner besonderen Betonung, daß bei einem Gemälde Altdorfers die Farbe von überragender Bedeutung ist. Auch bei den „Beiden Johannes“ sei deshalb die farbliche Gestaltung besonders behandelt. Die oben schon erwähnte Technik der Primamalerei erlaubte Altdorfer, mit der Farbe auch die Form zu geben. Die Farbe wird nämlich nicht als Lasur aufgetragen, sondern pastos, wobei das Pigment sogar in verschiedenen Dicken aufgestrichen ist, die auf der Oberfläche reliefhaft nebeneinander liegen können, z. B. bei der Königskerze rechts oder bei den Sträuchern hinter dem Evangelisten. Die Farbe erscheint also nicht wie bei der Mischtechnik aus der Tiefe heraus leuchtend, das Licht kann nicht durch durchlässige Farbschichten bis zu einem reflektierenden Grund dringen, sondern es bricht sich an der Oberfläche der Farbschicht. Dadurch werden die Farben matter, stofflich durch ihr sichtbares Pigment und auch in viel mehr Zwischentönen faßbar. Außerdem werden nicht formal festgelegte Bildflächen mit dünnen Lasuren „eingefärbt“, sondern der Pinsel legt mit der Farbe die Form fest. Das verlangt von dem Maler eine große Sicherheit der Bildvorstellung nach Aufbau und Farbigkeit, denn das Bild muß in einem einzigen Arbeitsgang zusammenwachsen. Nachträglich sind nur Einzelheiten ins Bild gesetzt, wie die Blumen und Gräser vorn, oder unklare Bildteile sind noch durch dünne schwarze Umrißlinien präzisiert, z. B. die Hände des Evangelisten.

Die veränderte Maltechnik ist dabei für Altdorfer der Ausdruck eines ganz neuen Verhältnisses zur Farbe, die sich überhaupt in der Malerei im Verlauf des 16. Jahrhunderts grundlegend wandelte. In spätgotischen Bildern des 15. Jahrhunderts sind die Farben den Projektionen der einzelnen Bildgegenstände „aufgesetzt“, sie stehen sozusagen in Flächen nebeneinander und sind als Ganzes zueinander in Beziehung gesetzt. Die spätgotische Malerei entwickelt ihren spannungsreichen Bildeindruck aus einer „hohen Ungleichmäßigkeit der Bildfüllung“<sup>33</sup>. Ernst Strauß hat diese vielfache Farbigkeit beschrieben: „So wie wir in jeder großen Komposition alle Grundfarben in Erscheinung treten sehen, finden wir auch im wesentlichen alle grundsätzlichen Intervalle gleichzeitig: Die Bilderscheinung ergibt sich aus einer Durchsetzung der verschiedenartigen großen, mittleren, kleinen, übermäßigen und unbestimmten Kontraste“<sup>34</sup>. Außerdem ist die Intensität der Farbe bei einer spätgotischen Tafel ganz gezielt verteilt: „Bei der Bedeutung, die durch die Betonung des Inhaltlichen den handelnden Gestalten zukam, ist es klar, daß auch die farbige Darstellung in erster Linie auf die Gewandfiguren sich konzentrierte, alles dagegen, was nicht Figur war, mit einer verminderten Aufmerksamkeit, summarisch behandelt wurde“<sup>35</sup>. Der große Schritt, der sich im 16. Jahrhundert in der Malerei an-

<sup>33</sup> E. Strauß, Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei (ca. 1460 bis ca. 1510) an Beispielen der schwäbischen, fränkischen und bayerischen Schule, Diss. München 1928, 72 — Wieder abgedruckt in: E. Strauß, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto (München-Berlin 1972), 175.

<sup>34</sup> E. Strauß, Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei . . . , 71 — Neudruck, 175.

<sup>35</sup> E. Strauß, Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei . . . , 50 — Neudruck, 162 f. — Als Beispiel sei hier auf den von Ernst Strauß

bahnt, besteht darin, daß die Farben nun nicht mehr, auf der Form haftend und abhängig von der Bedeutung des Dargestellten, zueinander in Beziehung treten, sondern daß die Bildfläche im Ganzen gestaltet wird. Es entsteht eine Bildordnung, die „Mensch und Ding, Körper, Atmosphäre, Licht und Schatten als gleichberechtigte Bildelemente zu einem Ganzen wirken läßt“<sup>36</sup>. Theodor Hetzer hat dies für die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts aufgezeigt. Er spricht hier von einer „potentiellen Farbe“<sup>37</sup>; die Farbe „entsteht und verwirklicht sich vor unseren Augen, sie bestimmt sich durch Bewegung aus dem flimmernden Chaos zu intensiver Erscheinung. Auf diese Weise ergibt sich eine ununterbrochene Einheit, eine Zusammengehörigkeit aller Farben, die von der Art des 15. Jahrhunderts sich aufs stärkste unterscheidet, in gewisser Weise aber an die Farbkontinuität des 14. Jahrhunderts anknüpft“<sup>38</sup>.

Es scheint, daß die Johannestafel von Altdorfer eines der ersten deutschen Gemälde ist, bei denen in einer der italienischen Malerei entsprechenden Entwicklung diese neue „Farbkontinuität“ verwirklicht ist. Schon auf den ersten Blick unterscheidet sich Altdorfers Bild von den starkfarbigen Tafeln der Spätgotik: es gibt keine einzige ungebrochene Farbe in dem Gemälde, mehr noch: das ganze Bild ist von einer matten, verschwimmenden Farbigkeit, die genaue Farbzeichnungen schwierig macht.

Bevor aber das Verhältnis der Farben zueinander untersucht werden kann, muß auf die Erscheinungsweise des Lichtes hingewiesen werden, das den Einsatz der Farbe ganz entschieden beeinflußt. Der ganze Bildraum ist nämlich erfüllt von einem atmosphärischen Licht, das steil von oben rechts her einfällt und weniger die einzelnen Gegenstände beleuchtet (es gibt keine scharfen Schatten) als vielmehr den ganzen Bildraum mit einem fast greifbaren weißlich-hellen Lichtnebel erfüllt, dem sich alle Farben unterordnen. Es gibt keine aktive, intensive Farbe: Rot ist regelmäßig zu einem dunklen Weinrot oder zu Rotbraun wie Gebr. Siena gebrochen, Gelb ist zu einer matten Farbe mit starkem Weißgehalt abgeschwächt. Altdorfer läßt also ein „indifferentes Leuchtlicht“<sup>39</sup> im Bild erscheinen, das auf eine gezielte Beleuchtung des Dargestellten verzichtet und die Gesamtfarbigkeit dämpft. Damit stellt sich Altdorfer selbst in Gegensatz zu seinen eigenen Bildern, die nur wenig vorher entstanden sind. Vor allem bei den Tafeln des Florianer Altares hatte er sehr starke, leuchtende Farben eingesetzt und die ganze Folge zu einer mächtigen Gesamtkomposition zusammengeschlossen, indem er Formen und Farben über die Einzeltafeln hinweg in ständigen Wechselbeziehungen miteinander verspannte, wie Franz Winzinger zeigte<sup>40</sup>. Da aber bei den „Beiden Johannes“ der formale Bildaufbau geradezu labil geworden war, schloß Altdorfer durch die Beschränkung der Kon-

zitierten Zyklus vom Meister des Marienlebens in der Alten Pinakothek München verwiesen. Siehe auch B. Rupprecht, *Malerei und Realität. Der Bildanspruch der Vordürerzeit*, 43 f., 53.

<sup>36</sup> Th. Hetzer, *Tizian. Geschichte seiner Farbe* (Frankfurt/Main 1935), 56.

<sup>37</sup> Th. Hetzer, *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, 52.

<sup>38</sup> Th. Hetzer, *Tizian. Geschichte seiner Farbe*, 53.

<sup>39</sup> W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei* (Berlin 1954), vor allem 176 f.

<sup>40</sup> F. Winzinger, *Studien zum Sebastiansaltar in St. Florian. Die Passionsflügel des Altares von St. Florian als Gesamtkomposition*, in: *Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donaueschule* (Linz 1967), 71—77.

trastmöglichkeiten wie der Farbintensität die Tafel wieder zusammen. Dies ist näher auszuführen.

Schon Janitschek kennzeichnete die Gesamtwirkung des Gemäldes knapp und treffend: „Durchsichtiges Helldunkel, warmer bräunlicher Ton weisen auf eine tüchtige angeborne malerische Anschauungsweise hin“<sup>41</sup>. Als erster beschrieb dann Otto Benesch ausführlich die Farben der Bildtafel, allerdings ohne Folgerungen daraus zu ziehen. Er wies aber darauf hin, daß das Bild farbig zwei Komplexe umfasse: „... eine zwischen den Bäumen stehende blaue Zone der Tiefe — der von Holzbraun, Fleischbraun, Olivgrün beherrschte Rest. Das Gewand des Evangelisten hat das aufrauschende Blau des Himmels . . .“<sup>42</sup>. Dieses Zitat enthält Beobachtungen, die eine ausführliche Interpretation verdienen. Die Farbigkeit des Bildes ist tatsächlich auf zwei Farbbereiche beschränkt, auf den nah verwandten, nahtlos ineinander verfließenden Grün-Braun-Akkord, der von einem bräunlichen Weinrot bis zu einem hellen Olivgrün alle Zwischenstufen umfaßt, und im Gegensatz dazu die zahllosen Blautöne von einem matten weißlichen Blau bis zu einem dunklen Türkisblau. Zu diesen Hauptfarben treten noch Weiß und Gelb. Das Weiß, das nur erscheint, wenn es die Darstellung verlangt, ist aber unbestimmt gegeben: der Wolkenkranz um Maria löst sich schnell im Himmelsblau auf, und bei dem Lamm wie bei dem Buch des Evangelisten ist es möglichst ins Grau-Bräunliche gedämpft. Gelb erscheint ganz zurückhaltend bei den Blüten der Königskerze, in den blonden Haaren des Evangelisten und im Strahlenkranz um die Marienerscheinung. Dort soll es wohl einen Goldgrund ersetzen. Während Altdorfer aber bei anderen Bildern irgendwelche Lichtquellen, sakrale wie natürliche, so stark betont, daß er sogar Blattgold unterlegt, um die Farben noch mehr leuchten zu lassen (z. B. beim Florianer Altar: „Christus am Ölberg“ und „Auferstehung Christi“, oder bei der „Bergung der Leiche des hl. Florian“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg), ist das Gelb dieses Strahlengrundes so mit Weiß und etwas Grün vermischt, daß die Farbe nicht aus dem Bild herausleuchtet, sondern optisch mit dem umgebenden Wolkenkranz und dem Himmelsblau in einer Farbebene bleibt.

In Zusammenhang mit dieser eigenartigen Farbbeschränkung Altdorfers muß nun jene Andeutung Beneschs gesehen werden, daß das Gewand des Evangelisten die Farbe des Landschaftsausschnittes rechts habe. Man kann nämlich weiterhin feststellen, daß in gleicher Weise das Inkarnat des Täufers der Farbe des Bergabhanges links entspricht. Landschaft und Mensch sind also in einer kreuzweisen Verschränkung farblich zusammengebunden. Wir finden demnach bei Altdorfer eine „völlige Gleichsetzung des gegenständlich Verschiedenen“, wie sie Hetzer beim Spätwerk Tizians beschrieben hat<sup>43</sup>. Auffallenderweise findet sich übrigens bei Tizian auch jene bezeichnende Beschränkung der Farbigkeit, die Hetzer „koloristische Ökonomie“ nennt<sup>44</sup>. Tizian war der Begründer eines neuen Zeitalters in der Malerei, weil er grundsätzlich an Stelle der „universalen Farbigkeit“ die „farbige Polarität“ setzte<sup>45</sup>. Bei den „Beiden Johan-

<sup>41</sup> H. Janitschek, Geschichte der Deutschen Malerei (Berlin 1889), 415.

<sup>42</sup> O. Benesch, Der Maler Albrecht Altdorfer (Wien 1939), 37.

<sup>43</sup> Th. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe, 159.

<sup>44</sup> Th. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe, 160.

<sup>45</sup> Th. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe, 50.

nes“ überrascht daher sehr, daß in der deutschen Malerei schon so früh die Farbe in ähnlichem Sinn eingesetzt werden konnte. Bei Altdorfer haftet also die Farbe nicht mehr am Gegenstand, den sie bezeichnet, sondern sie wird selbständig in den gesamten farblichen Aufbau des Bildes eingegliedert. Ähnliche Bestrebungen gibt es in der deutschen Malerei einmal sogar schon im 15. Jahrhundert, nämlich bei Michael Pacher, worauf ebenfalls Hetzer hinwies: „Bei Pacher . . . finden wir den Willen zu einem freien und bewegten Spiel farbiger Beziehungen zwischen Figuren und Umgebung, wie ihn erst Tintoretto in Italien bekundet . . . Und während die Italiener und die Niederländer die Farbe immer zuerst auf den Gegenstand bezogen, dem sie angehört . . ., sehen wir bei Pacher einen reichen Wechsel mannigfach geformter Farbsilhouetten zu einem räumlich und flächig belebten Bildganzen beitragen“<sup>46</sup>. Hetzer hielt dabei diese kühnen Farbkompositionen Pachters für wirkungslos und vereinzelt in der Entwicklung der spätgotischen Malerei. Daß Altdorfer im formalen Aufbau seiner Bilder stark von Pacher beeinflusst war, ist längst nachgewiesen. Es scheint jedoch, daß Altdorfer auch von der Farbgestaltung Pachters gelernt hat. Der Südtiroler Maler kommt dadurch in noch engere Beziehung zu Altdorfer und kann auch in dieser Sicht als Vorbild gelten. Wie weit bei beiden Malern die Behandlung der Farbe einander entspricht, verdiente noch eine ausführliche Untersuchung, die aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß die „Beiden Johannes“ von der Forschung immer wieder in Beziehung zu Werken Grünewalds gebracht wurden. Friedländer sah Altdorfer stark von Grünewald beeinflusst<sup>47</sup>, wohl im Anschluß an Janitschek, der noch an ein direktes Abhängigkeitsverhältnis der beiden Maler glaubte<sup>48</sup>. Baldass<sup>49</sup> und Oettinger<sup>50</sup> betonten gerade bei der Johannestafel einen deutlichen Zusammenhang mit Grünewald. Es lassen sich jedoch keine formalen Bezüge nachweisen<sup>51</sup>. Die bisher kaum beweisbaren Hinweise in der Literatur scheinen nun bei einer Betrachtung der Farbigekeit eine gewisse Bestätigung zu finden. Denn jene Beschränkung der Farbigekeit, die bei Altdorfers Johannestafel so auffällig war, ist bei den Gemälden Grünewalds geradezu ein Erkennungsmerkmal, wie Lorenz Dittmann nachwies<sup>52</sup>. Dabei ist diese „ökonomische“ Verwendung der Farbe als Gestaltungsmittel im frühen 16. Jahrhundert noch sehr ungewöhnlich. Die erwähnte Tafel mit der „Begegnung der Heiligen Antonius und Paulus“ vom Isenheimer Altar, die schon in der Komposition Übereinstimmungen mit den „Beiden Johannes“ zeigte, läßt sich auch im farblichen Aufbau vergleichen. In Grünewalds Gemälde „dient die erzielte farbig-formale Bildeinheit der Veranschaulichung der Gelassenheit, des Friedens, der geheimnisvollen, entrückten Stille . . . Alle starken Farbkontraste sind vermieden. Die farbige Bilderscheinung wird von wenigen Farbwerten, Blau, Grün, Braun, bestimmt. Die Farben sind reich nuanciert und in mehrere Bre-

<sup>46</sup> Th. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe, 57.

<sup>47</sup> M. J. Friedländer, Albrecht Altdorfer (Leipzig 1891), 61—64.

<sup>48</sup> H. Janitschek, Geschichte der Deutschen Malerei, 411, 414, 416.

<sup>49</sup> L. v. Baldass, Albrecht Altdorfer (Wien 1941), 64.

<sup>50</sup> K. Oettinger, Altdorfer-Studien. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft III (Nürnberg 1959), 63, 70, 138.

<sup>51</sup> Alte Pinakothek München, Katalog II, Altdeutsche Malerei, 30.

<sup>52</sup> L. Dittmann, Die Farbe bei Grünewald, 22.

chungen auseinandergelegt“<sup>53</sup>. Es braucht nicht betont zu werden, wie sehr diese Beschreibung auch Altdorfers Gemälde entspricht. Auch in der Beziehung der Farben untereinander zeigt sich bei Grünewalds Tafel manche Verwandtschaft mit den „Beiden Johannes“. So nimmt das Blau des Antonius-Mantels Bezug zu der Bergkette im Hintergrund, während der Eremit farblich und formal in Beziehung tritt zu dem seltsam gestalteten, baumbewachsenen Erdhügel links hinten. So verschränkt Grünewald in ganz ähnlicher Weise wie Altdorfer die einzelnen Bildteile miteinander.

Allerdings besteht ein grundlegender Unterschied in der endgültigen farbigen Wirkung der beiden Tafeln. Grünewald baut seine Gemälde aus reinen „Flächenfarben“ auf, indem er auf einem homogenen Farbgrund in zahllosen Lasuren die Körperform herausmodelliert. Das verleiht seinen Bildern auch ihr oft beschriebenes „Leuchten“<sup>54</sup>. Altdorfer dagegen gibt bei den „Beiden Johannes“ in pastosem Auftrag Form und Farbe gleichzeitig, was die Bildoberfläche in matter Stofflichkeit erscheinen läßt.

Aus den Gemeinsamkeiten soll auch nicht irgendein Zusammenhang zwischen den zwei Gemälden erschlossen werden. Es läßt sich nicht einmal sagen, welches Bild früher entstanden ist, da beide Tafeln nicht sicher datiert werden können. Außerdem sind sich Altdorfer und Grünewald kaum jemals begegnet. Mit dem Vergleich sollte nur aufgezeigt werden, daß jene beiden Maler, die sich in Deutschland in dieser Zeit besonders intensiv mit der Bildfarbigkeit beschäftigten, bei der Bewältigung ihrer farbigen Bildräume zu ganz ähnlichen Lösungen gelangen konnten.

Mit diesen Beobachtungen ist allerdings das Verhältnis Altdorfers zur Farbgebung in seinen Bildern keineswegs charakterisiert. Das war in Grundzügen nur für ein Prinzip möglich. Altdorfer ist aber in seinen Bildern sehr viel einfallreicher: „Gegenüber der „Enge“ der Grünewaldschen Gestaltung zeigt sich bei Altdorfer ein weiter „Spielraum“ künstlerischer, „malerischer“ Entdeckungen, was die Bestimmung der Prinzipien seiner Farbgebung zu einem schwierigen Unterfangen macht“<sup>55</sup>. Das wäre allerdings in einer größeren Arbeit eine lohnende Aufgabe.

<sup>53</sup> L. Dittmann, Die Farbe bei Grünewald, 129.

<sup>54</sup> L. Dittmann, Die Farbe bei Grünewald, 42 f.

<sup>55</sup> L. Dittmann, Die Farbe bei Grünewald, 109.

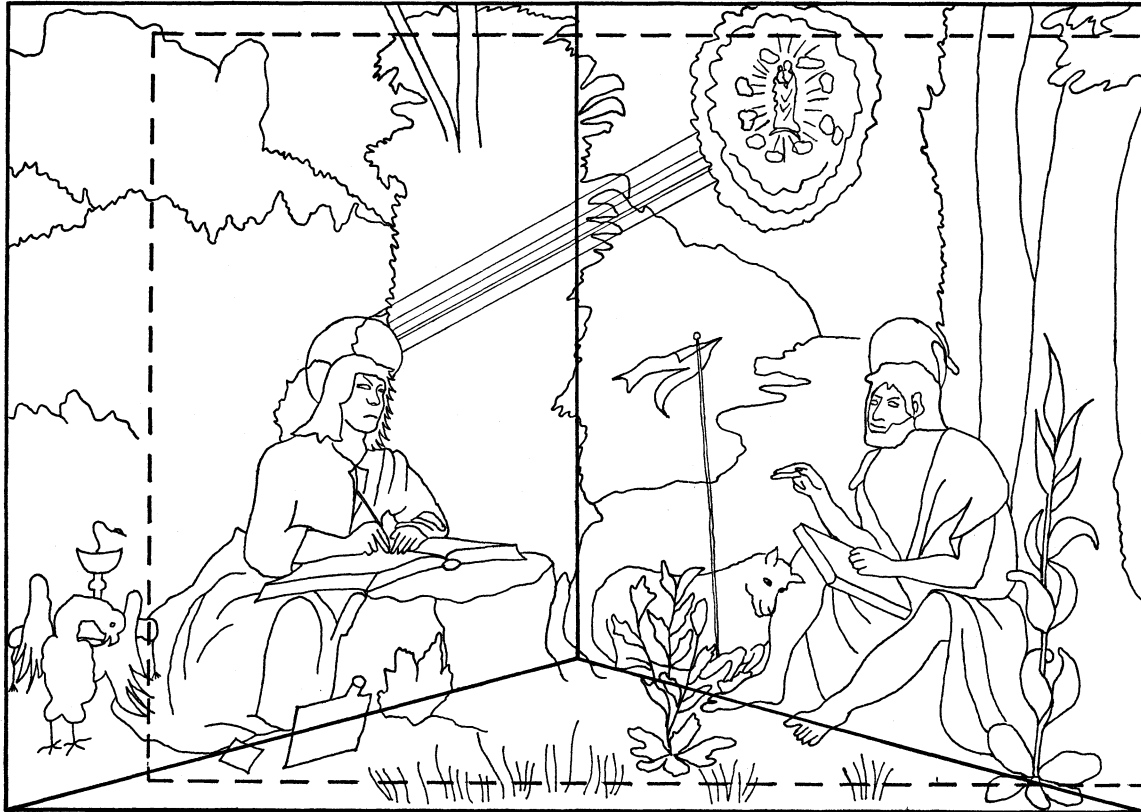


Abb. 1 Albrecht Altdorfer, Die beiden Johannes. Rekonstruktionszeichnung





Abb. 2 Albrecht Altdorfer, Die beiden Johannes. Tafelbild, 173,2 : 233,6 cm



Abb. 3 Albrecht Altdorfer, Die beiden Johannes  
Detail. Infrarotaufnahme

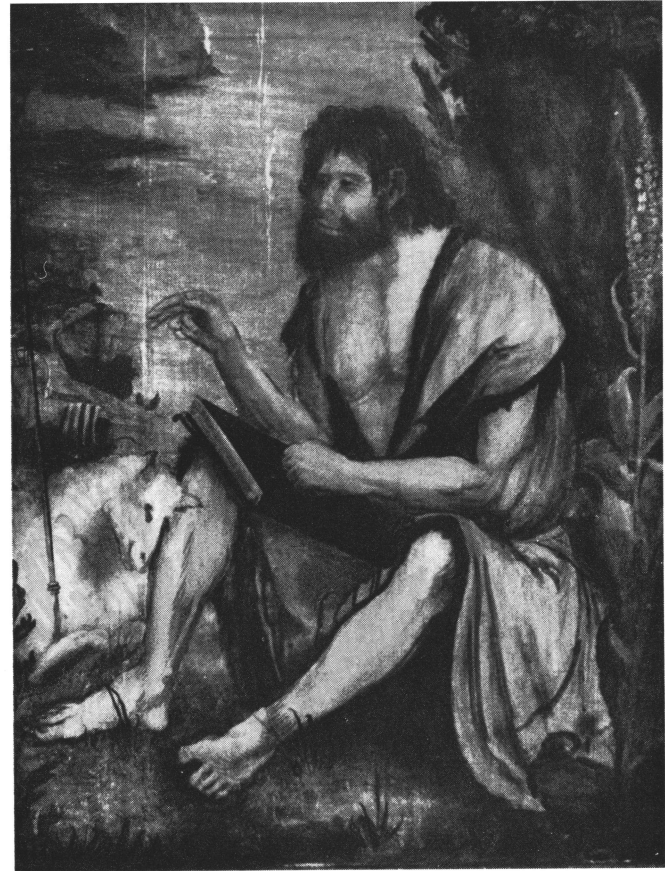


Abb. 4 Albrecht Altdorfer, Die beiden Johannes  
Detail. Infrarotaufnahme



Abb. 5 Erhard Altdorfer, Johannes auf Patmos  
Helldunkelzeichnung, 21,6 : 14,5 cm  
Frankfurt/Main, Städelches Kunstinstitut

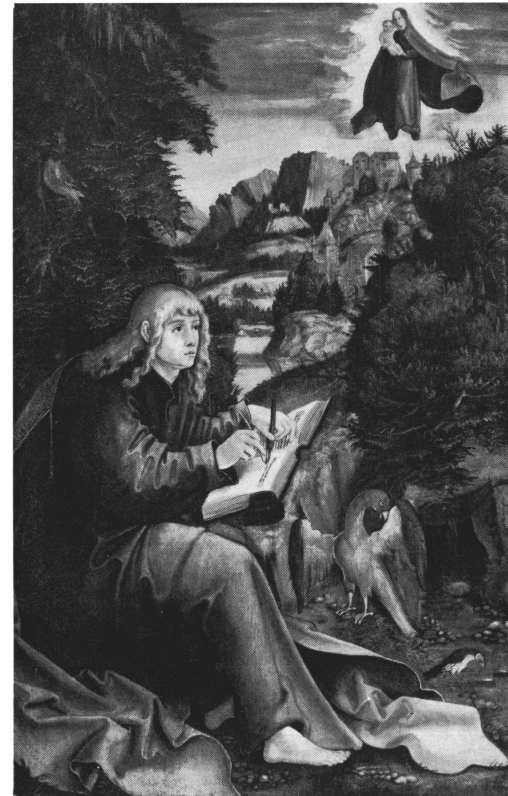


Abb. 6 Erhard Altdorfer, Johannes auf Patmos  
Tafelbild, 119 : 76,5 cm  
Kansas City (Mo.), Museum of Fine Arts



Abb. 7 Albrecht Altdorfer, Die Geburt Mariae  
Tafelbild, 140,7 : 130 cm  
München, Alte Pinakothek