

62. Jahres-Bericht
des
Museum Francisco-Carolinum.

Nebst der 56. Lieferung
der
Beiträge zur Landeskunde
von
Österreich ob der Enns.



Linz 1904.
Verlag des Vereines Museum Francisco-Carolinum.


Druck von J. Wimmer.

Zur

Ikongraphie der Florianslegende.

Von

Dr. Hermann Ubell.



Das Museum Francisco-Carolinum hat im November v. J. zwei auf der Vorder- und Rückseite bemalte Holztafeln mit vier Darstellungen aus der Legende des hl. Florian erworben, die augenscheinlich dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts entstammen.

Nun sind, wie schon Robert Stiaßny in seinem Aufsatz „Aus einer österreichischen Klostersgalerie“¹⁾ hervorgehoben hat, zusammenhängende bildliche Darstellungen der Florianslegende aus jener Epoche der deutschen Kunst eine große Seltenheit. Ihm waren damals nur zwei Bildwerke dieser Art bekannt: drei Bilder aus der glänzenden Folge jener Gemälde, die, in der Stiftsgalerie von St. Florian verwahrt, gewöhnlich dem Albrecht Altdorfer zugeschrieben werden (von denen aber, wie wir sehen werden, nur zwei der Legende des hl. Florian angehören dürften), und vier Reliefs (nicht „Flügelgemälde“, wie Stiaßny schreibt) eines Flügelaltars in der Kirche St. Florian im Bezirksamt Rosenheim in Oberbayern. Zu diesen Denkmälern tritt nun als drittes unsere neue Erwerbung hinzu.

Die Seltenheit der Darstellung der Geschichte eines so populären Heiligen, wie es der hl. Florian in unseren Alpenländern ist, wo sein wohlbekanntes Bild in manchen Gegenden von der Eingangswand fast eines jeden Bauernhauses, von jedem „Brunnenstöckl“ herabgrüßt, müßte noch mehr verwundern, wenn sie nicht nachweislich durch einen Zufall der Überlieferung bewirkt wäre. Albin Czerny²⁾ zählt allein vier gemalte Zyklen aus dem Leben des großen Lorcher Heiligen auf, die sich ehemals im Stifte St. Florian befanden, samt und sonders aber zugrunde gegangen sind. So mag denn das Thema auch anderwärts häufiger behandelt worden sein, als der trümmerhafte Zustand unserer Überlieferung erraten läßt.

Wie dem auch sei, jedenfalls gewinnen die oben aufgezählten Monumente gerade durch die Seltenheit ihrer Darstellungen eine erhöhte Bedeutung, die es rechtfertigen dürfte, daß im folgenden eine Untersuchung ihrer Behandlung des Stoffes versucht wird.

¹⁾ Lützows „Zeitschrift für bildende Kunst“, 1891, S. 259.

²⁾ „Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart“, S. 115.

I.

In der ältesten uns überkommenen Fassung, deren Entstehung von Mühlbacher¹⁾ zwischen dem ausgehenden fünften und dem neunten Jahrhundert angesetzt wird und die nach demselben Historiker auf eine noch ältere, wahrscheinlich literarische Quelle zurückgeht, lautet die Legende des hl. Florian wie folgt:

„In den Tagen der Kaiser Diocletian und Maximian erhub sich eine Verfolgung gegen die Christen. Die Christen aber, in verschiedenen Qualen sich bewährend, duldeten gern für den Herrn die Martern, um der Verheißungen Christi teilhaftig zu werden. Als daher der Befehl der gotteslästernden Fürsten ins Ufernoricum, das unter der Verwaltung des Statthalters Aquilin stand, gekommen war, begab sich dieser in die Stadt Lorch und begann strenge nach Christen zu forschen. Es wurden von ihm nicht weniger als vierzig Bekenner ergriffen, welche nach sehr langen Peinen und vielen Martern in den Kerker geworfen wurden. Ihrem Bekenntnisse folgte freudig der heilige Florian; denn als er von diesen Vorgängen in Lorch hörte, sprach er zu den Seinen: »Ich muß nach Lorch gehen und dort für den Namen Christi verschiedene Martern dulden.« Als er dort angelangt und zu seinen Kameraden, mit denen er früher Kriegsdienste geleistet hatte, gekommen war und von ihnen hörte, daß sie Christen suchten, damit diese den Göttern opfern sollten, sagte er zu ihnen: »Was sucht ihr lange? Denn auch ich bin ein Christ. Gehet hin und saget es dem Statthalter.«

Als aber der Statthalter davon hörte, ließ er ihn zu sich rufen und befahl ihm, Weihrauch zu opfern. Da er ihn nicht dazu bewegen konnte, ließ er ihn mit knotigen Stöcken schlagen. Obgleich nochmals geschlagen, blieb er standhaft. Dann befahl er, seine Schulterblätter mit spitzigen Eisen zu zerbrechen. Aber auch das alles ertrug freudig der heilige Florian und pries Gott. Dann befahl der verruchte Statthalter, ihn zum Ennsflusse zu führen und dort von der Brücke hinabzustürzen. Der heilige Florian ging, als das Todesurteil über ihn gesprochen worden war, freudig und jubelnd zum Tode, denn er glaubte sich zum ewigen Leben bestimmt.

Als er nun zu dem Orte gekommen war, wo er hinabgestürzt werden sollte, bat er die Soldaten, ihm noch Zeit zum Gebete zu lassen. Man gewährte ihm dies und er betete etwa eine Stunde. Nachdem man ihm aber einen großen Stein an den Hals gehängt

¹⁾ Engelbrecht Mühlbacher „Zur ältesten Kirchengeschichte des Landes ob der Enns“ in der „Theologisch-praktischen Quartalschrift“ 1868, S. 433 ff.

hatte, stürzte ihn ein wütender Jüngling in den Fluß und sogleich erblindeten dessen Augen. Der Fluß aber erschrak, da er den Märtyrer Christi empfing, und mit gehobenen Wogen legte er seinen Leichnam auf einen hervorragenden Felsen. Dann kam auf Gottes Befehl ein Adler¹⁾ und schützte ihn mit ausgebreiteten Flügeln.

Aber der heilige Florian erschien in einer Vision einer gottgegebenen Matrone und zeigte ihr den Ort, wo sie ihn begraben sollte. Auf die Mahnung dieses Gesichtes spannte nun das Weib sogleich die Zugtiere an, fuhr zum Flusse, verbarg ihn (den Leichnam) unter Gesträuch und führte ihn zu dem Orte, wo sie ihn begraben sollte. Doch als die Zugtiere ermatteten, bat das Weib zitternd den Herrn, ihr zu helfen. Und sogleich entsprang am selben Platze eine reichliche Quelle und die erquickten Tiere führten ihn zu jenem Orte und sie begrub ihn. An diesem Orte aber geschehen viele Heilungen und alle, die im Glauben bitten, werden Gottes Barmherzigkeit erlangen; denn die Heiligkeit des Lebens und die Standhaftigkeit des Glaubens krönt die Kämpfer Christi und führt sie mit der Palme des Martertodes zum ewigen Leben durch die Hilfe des ewigen Königs, des Herrn Jesu Christi, der mit dem Vater und dem heiligen Geiste lebt und wahrer Gott bleibt in Ewigkeit. Amen.“

Diese älteste Fassung der Legende ist zugleich die knappste; alle späteren sind Erweiterungen. Gemeinsam ist ihnen die Tendenz, die Stellung des heiligen Florian zu heben: „Die zweiten Akten der Legende nennen ihn bereits princeps officii, die dritten militiae princeps. Nach der jüngsten Bearbeitung ist er schon Befehlshaber der kaiserlichen Truppen im östlichen Bayern. Im vierzehnten Jahrhundert heißt er tribunus militum, im sechzehnten eques Pannonicus et Noricorum militiae praefectus.“²⁾ Wir werden sehen, daß die bildlichen Darstellungen bis ins 16. Jahrhundert hinein dieselbe Tendenz verfolgen.

Der Name der „gottergebenen Matrone“, die den Leichnam des Heiligen birgt, begegnet zuerst in einer metrischen Bearbeitung der Legende, die Altmann, ein Chorherr des Stiftes St. Florian, im 12. Jahrhundert vorgenommen hat. Dieser Name (Valeria) kehrt (mit dem Zusatz vidua) in einer in der Krypta von St. Florian eingemauerten Grabinschrift wieder, deren (gotische) Charaktere auf

¹⁾ Der Adler bildet nun mit dem zweigeteilten Kreuze das Kapitelwappen des Stiftes St. Florian.

²⁾ Mühlbacher a. a. O. S. 435.

das 13. Jahrhundert hinweisen; doch glaubt Wilhelm Kubitschek,¹⁾ der zuletzt über die Inschrift gehandelt hat, daß in ihr die im 13. Jahrhundert erfolgte Erneuerung eines älteren Originals vorliege.

So viel genüge über die Legende selbst; wir wenden uns nun ihren bildlichen Darstellungen zu.

II.

Die beiden oben erwähnten, seit kurzer Zeit im Besitze des Museums befindlichen Holztafeln von der Größe 39 : 60 *cm*, die offenbar einst zu den Flügeln eines größeren Altarwerkes gehörten, stammen angeblich aus Dimbach. Sie befanden sich in einem sehr schlechten Erhaltungszustand, aber was an ihnen noch zu retten war, wurde durch die kundigen und umsichtigen Bemühungen Josef Strabergers gerettet, so daß sie sich heute wieder in der alten klaren Frische ihrer Bemalung präsentieren. An den beschädigten Stellen zeigte sich, daß die Holztafeln mit einer kreidegründierten Leinwand überzogen und darauf erst die Farben (in Eitempera) gesetzt sind.

Von den vier Bildern weisen zwei noch den alten Goldgrund (mit einem Brokatmuster), die anderen bereits einen realistisch farbigen Hintergrund auf. Jene eröffnen, diese beschließen die Erzählung. Diese selbst greift die folgenden vier Szenen der Legende auf: Gefangennehmung, Verhör, Marter und Überführung der Leiche nach ihrem Begräbnisort. Sämtliche Szenen, besonders aber die drei ersten, gehören der typischen Auswahl an, die die christliche Kunst in ihrer Legendendarstellung von jeher bevorzugt hat; es ist überflüssig, auf die berühmten Beispiele dies- und jenseits der Alpen besonders zu verweisen.

Das erste Bild, das die Gefangennehmung darstellt (Tafel I), eröffnet den Blick auf eine augenscheinlich mehrbogige, aus Quadern, die mit Eisenklammern verbunden sind, aufgeführte Brücke mit niedrigem Geländer in Ziegelbau; links verwehrt ein Schlagbaum Wagen und Reitern den Weg. Im Hintergrunde links sind ein baumbestandener Hügel und an seinem Fuß ein paar stattliche Gebäude angedeutet, rechts erhebt sich ein von Bäumen und einem festen Schloß bekrönter Fels.

Auf der Brücke nun wird der Heilige (kenntlich an dem gelben Nimbus) von zwei Schergen und ihrem Anführer gefangen

¹⁾ Kubitschek „Römerfunde aus Oberösterreich“ (Mitteilungen der Zentralkommission, dritte Folge, Bd. II, S. 270 ff.).

genommen. Mit sanft zur Seite geneigtem Kopfe läßt er (im Einklang mit der Legende) willig über sich ergehen, was er selbst herausgefordert hat; zu diesem Ausdruck der Milde stimmt vortrefflich das blonde, langgelockte Haupthaar und der kurze blonde Vollbart. Auffallend ist seine Tracht: Ritterrüstung, roter Mantel und roter Hut mit hermelinbesetzter Krempe.

Ihm gegenüber der Hauptmann hält in der Linken eine Armbrust, in der Rechten das eine Ende der Fessel gefaßt, die um die Handgelenke des Heiligen geschnürt ist. Nicht ganz klar ist die Hantierung der beiden Häscher, die jedenfalls die Fesselung zu vermehren und zu verstärken geschäftig sind. Der Hauptmann trägt über einer roten Haube eine weiße runde Filzmütze mit Straußenfedern, einen hellroten, geschlossenen und gegürteten Rock, enganliegende weiße Beinkleider und hohe lederne Stulpenstiefel. Von den beiden Schergen ist der eine gepanzert, der andere mit grünem Rock, an dessen Gürtel eine Tasche hängt, und knappen gelben Hosen bekleidet.

Im zweiten Bilde, der Darstellung des Verhörs (Tafel II), wird der gefesselte Heilige vor den Statthalter Aquilin geführt. Die Szene geht in einem gemauerten Innenraume vor sich, aus dem zwei Fenster, ein kleines rechts und ein sehr breites links, den Blick ins Freie führen: rechts auf den goldgründerten Himmel, links in eine hügelige Flußlandschaft mit Gebäuden.

Unter einem grünen gemusterten Thronhimmel, auf einem durch vier Stufen über den Boden erhöhten Podium thront der Statthalter auf niederem Sitz, der mit einem goldbrokatenen, troddelverzierten Polster belegt ist; ein Goldbrokat-Teppich hängt über der Schranke, die den Thronszitz gegen das Publikum abschließt und auf die der Statthalter breit seine Arme auflehnt.

Dieser selbst ist weißbärtig und von auffallend großen Gesichtsformen (Mund, Nase, Ohr); sein roter Mantel hat weite Ärmel, darin sich wechselseitig die Hände verbergen, sein Haupthaar ist unter einer goldbrokatenen Haube verborgen, auf der das kühn-geschweifte rotsamtene Barett sitzt.

Florian wird, an den Händen gefesselt, dem Statthalter von zwei Schergen vorgeführt; es sind nicht die nämlichen, die ihn arretiert haben; dagegen wird an der Erscheinung des Heiligen selbst das Bemühen des Künstlers deutlich, an der im vorhergehenden Bilde gegebenen Schilderung festzuhalten. Freilich ist diese Absicht nicht pedantisch durchgeführt, weder was das Gesicht, noch was Einzelheiten der Tracht angeht (so fehlen z. B. hier der Hermelinkrempe des Hutes die charakteristischen schwarzen Schwänzchen).

Ruhig und aufmerksam betrachtet der Heilige den Richter, der seinerseits dem Vortrage des einen Schergen zu lauschen scheint. Dieser, der zur Rechten Florians steht, den er am Strick gefesselt hält, begleitet seine Rede mit einer bezeichnenden Bewegung der Rechten; bärtig und kahlköpfig, scheint er seiner Tracht nach eine höhere Charge zu bekleiden als seine Gefährten. Seine Beinkleider sind enganlegend und weiß, sein Wams aus zweierlei Tuch, einem weißen, grüngestreiften und einem gelblichen, an den Oberarmen gebauschten. In seinem Gürtel steckt ein kurzer Dolch. Sein Begleiter (zur Linken des Heiligen) in derbem, grünem Rocke und gelben Hosen, mit einem dicken froschähnlichen Gesicht, lüftet ehrerbietig die Mütze vor dem Statthalter. Im Hintergrunde dieser Gruppe tauchen noch zwei andere bärtige Köpfe auf.

Das dritte Bild, das das Martyrium des Heiligen darstellt (Tafel III), überrascht zunächst durch den blauen Himmelshintergrund. Am diesseitigen, abschüssigen Ufer eines Flusses (oder Sees? dies geht aus dem Bilde selbst nicht hervor), an dessen jenseitigem Rande ein begrünter Berg mit einer Ortschaft zu seinen Füßen sich erhebt, ist vor einem großen grünen Baume eine Gruppe von drei Figuren angeordnet. Unter ihnen sind auf den ersten Blick Florian und Aquilin erkennbar, obwohl auch hier an dem früher geschilderten Typus nicht gerade ängstlich festgehalten wird.

Auf der Rasenböschung des Ufers sitzt der Heilige, nackt bis auf einen weißen Schurz, der seine Lenden verhüllt. Seine Hände sind auf dem Rücken gefesselt, sein Oberkörper wird durch die schwere Last eines gewaltigen braunen Mühlsteines vornübergebeugt, der mit einer Eisenkette am Halse des Märtyrers befestigt ist. Köstlich naiv ist der Zug, daß Florian, in schaudernder Angst vor dem Wasser und mit einer instinktiven Bewegung, das rechte Bein emporhebt und zurückzieht. Sein Antlitz drückt Kummer aus. Der ganzen Darstellung des Martyriums haftet nichts von jenen Übertreibungen an, mit denen die altdeutsche Kunst in ähnlichen Fällen auf die allerdings sehr starken Nerven ihres robusten Publikums zu wirken suchte.

Noch sitzt der Heilige auf der Böschung, aber im nächsten Moment wird ihn der mächtige Stein, der bereits ins Wasser sinkt, mit hinabgezogen haben. Doch noch schneller hat die Strafe Gottes den Henker ereilt, der (in gelben Hosen und gelbem Rock, den Kopf mit einer schwarzen Haube bedeckt) im Hintergrunde die Arme mit jener hilflos tappenden Bewegung vorstreckt, die für den plötzlich Erblindeten charakteristisch ist. Dies ist unleugbar vom

Maler fein beobachtet; recht naiv ist dagegen wieder die Schilderung des physiologischen Vorganges der Erblindung selbst: die Augen sind aus ihren Höhlen gefallen und rinnen über die Wangen; unter den geschlossenen Lidern dringt das Blut hervor.

Während dies geschieht, öffnet sich der Himmel und in den Wolken erscheint Christus in der Glorie, um für seinen Bekenner zu zeugen. Auf diese himmlische Erscheinung ist der Blick Aquilinus gerichtet, auf sie bezieht sich die staunende Gebärde seiner Rechten.

Im Mittelgrunde des Bildes aber ruht auf einer kleinen Erhebung im Flusse die angeschwemmte Leiche des Heiligen; über ihr schwebt ein großer schwarzgefiederter Adler mit gelbem Schnabel und gelben Krallen.

Wir sehen also hier zwei zeitlich auseinander liegende Momente der Erzählung auf einem und demselben Bilde dargestellt, vermöge einer künstlerischen Freiheit, die sich die Malerei älterer Zeiten oft genommen hat und die nun der Gegenwart wunderlich vorkommt.

Auch das letzte Bild des Zyklus, das die Bergung des Leichnams durch die heilige Valeria darstellt (Tafel IV), führt uns ins Freie. Umzäunte Wiesen, ein felsiger Hügel mit Bäumen und ein festes Gebäude mit Turm und Erkern bilden den Mittel- und Hintergrund; vorn zieht eine steinige Straße, diessets welcher eine Quelle fließt (nach der Legende: entspringt). Vor dieser Quelle nun macht ein Ochsengespann mit einem Leiterwagen Halt, der mit Laubwerk beladen ist, aus dem der Kopf des Heiligen hervorragt. Die Lenkerin des Gespanns,¹⁾ eine stattliche Frau in rotem Mantel und weißem Kopftuch, sucht ihre Tiere mit der Gerte anzuspornen; aber in demselben Moment trifft ihr Blick den Adler, der sich vorn an der Quelle niedergelassen hat und gleichsam auffordernd zu der Matrone aufsieht.

Blutlose Lippen, blasse Wangen und die geschlossenen Augen charakterisieren hier den Tod im Antlitz des heiligen Florian, das aus den früheren Darstellungen blühend hervorleuchtete.

III.

Auf den ersten Blick lehren uns die geschilderten vier Bilder, daß wir es in ihnen nicht mit den Werken eines Künstlers, sondern mit den treuffleißigen Arbeiten eines Handwerkers zu tun haben. Freilich aber merken wir auch ihnen an, daß zu ihrer Zeit Kunst und Handwerk nicht so scharf voneinander geschieden waren wie heute und neben ihren Schwächen stehen ebenso unleugbare Vorzüge.

¹⁾ Die obere Hälfte dieser Figur ist leider stark zerstört.

Zu jenen gehört der Mangel perspektivischer Kenntnisse, der besonders in dem Unvermögen, einen Innenraum richtig zu schildern, deutlich wird. Ferner eine Unfähigkeit, die auftretenden Figuren in eine enge Beziehung zueinander zu bringen; ihre Blicke suchen sich gegenseitig, ohne sich zu finden. Einzelheiten wie das Ochsen- gespann (Tafel IV) lassen viel zu wünschen übrig, die Schilderung des landschaftlichen Elements bewegt sich durchaus in schematischen Formen, die Erzählung könnte mitunter lebhafter sein.

Dagegen fehlt es den Bildern auch nicht an wahrhaft künstlerischen Qualitäten, die so stark sind, daß sie den überwiegend angenehmen Eindruck der Malereien bestimmen.

Vor allem ist die farbige Gesamthaltung der Bilder vorzüglich, mit wirklichem Sinn für koloristische Werte und die abgewogene Austeilung warmer und kalter Töne; besonders schön gestimmt sind die beiden Malereien auf Goldgrund. Die Vorliebe für satte, kräftige Farben teilt ihr Urheber mit der ganzen deutschen Kunst seiner Zeit.

Ferner erfreuen charakteristische Einzelheiten, wie zum Beispiel der famose Kopf des Schergen, der seine Kappe zieht (Tafel II) oder die vorzügliche Schilderung der Ruhe des Richters auf derselben Darstellung. In solchen Dingen, auf deren manche schon oben hingewiesen wurde, bewährt sich die eigentümlichste Kraft der altdeutschen Malerei, die aus ihrem engen und festen Zusammenhange mit der Naturbeobachtung entsprang und die nicht nur das hohe Kunstwerk der Dürerschen Werkstatt verklärte, sondern auch einen Schimmer auf die Arbeit des kleinen ländlichen Meisters fallen ließ.

Mit besonderer treuer Liebe hat der Maler den Kopf des Heiligen behandelt, der einzige, der mit Bewußtsein einer gewissen idealen Schönheit angenähert ist. Wie fromm blickt er bei der Verhaftung drein, wie gleichmütig ergeben auf den Richter, wie traurig vor seinem Tode! Mit welcher liebevollen Sorgfalt sind insbesondere seine schönen langen blonden Haarlocken gemalt, mit ihren spitzpinseligen aufgesetzten Lichtern. Diese Art der Haarmalerei war ja bekanntlich ein Ruhm der altdeutschen Kunst, wie viele Exempel und die hübsche kleine Geschichte von Dürers Begegnung mit Giovanni Bellini in Venedig lehren.

Was das Verhältnis des Malers zu seinem Stoffe betrifft, so fällt in die Augen, daß im allgemeinen der Anschluß an die Legende sehr eng ist. Erst beim genauesten Vergleichen ergeben sich einige Abweichungen.

So weiß die Legende in der uns vorliegenden ältesten Form einerseits nichts davon, daß der heilige Florian auf der Ennsbrücke

verhaftet wird (vgl. dagegen Tafel I), anderseits läßt sie ihn von der Ennsbrücke hinabgestürzt werden (vgl. aber Tafel III). Diese seltsame Divergenz läßt sich am ehesten durch eine Verwechslung auf seiten des Malers erklären; ihm war die Geschichte des Heiligen gewiß nur mündlich überliefert worden und da konnte ihm der kleine Irrtum leicht passieren.

Ferner fällt auf, daß der Maler den Adler auch dort einführt, wo die Legende nichts mehr von ihm weiß: bei der Überführung des Leichnams des Heiligen (Tafel IV). Hier hat er aber augenscheinlich bloß die Funktion, die heilige Valeria auf den wunderbaren Quell aufmerksam zu machen, der die ermatteten Zugtiere erquickt, die dann ihren Weg fortsetzen bis zu der Stelle, die sich der Heilige selbst zum Grabe bestimmt hatte und an der sich heute das herrliche Barockstift St. Florian erhebt.

Die entschiedenste Abweichung vom ältesten Texte der Legende liegt aber in der äußeren Ausstattung der Persönlichkeit des heiligen Florian selbst. Während dort nichts auf einen höheren Rang des Mannes hindeutet, tritt er hier (siehe Tafel I und II) nicht nur als Ritter, sondern geradezu als Fürst auf; er trägt über der Rüstung den roten Mantel¹⁾ und auf dem Haupte die rote Fürstenmütze mit aufgeschlagener Hermelinkrempe.

Aber mit dieser Auffassung des Heiligen steht unser Maler durchaus nicht vereinzelt da. Wir sahen, daß die späteren Bearbeiter der Legende ihr insofern vorgearbeitet hatten, als sie bemüht waren, die Stellung, die der Heilige schon in seinem irdischen Dasein eingenommen hatte, zu erhöhen. Und wir können an einer ganzen Reihe von Einzeldarstellungen des heiligen Florian aus dem 15. Jahrhundert nachweisen, daß das gleiche Streben damals auch die bildkünstlerische Gestaltung seines Typus bestimmte. Ein kurzer Gang durch die interessante Kunstkammer von St. Florian kann uns darüber lehrreichen Aufschluß geben.

In einem der gotischen Glasfenster, die aus der durch ihre Schnitzaltäre berühmten Leonhardskirche in Pesenbach stammen und dem Jahre 1486 angehören, erscheint der heilige Florian in grünem Rock mit goldenem Gürtel, roten Beinkleidern, rotem, weißgefüttertem Mantel und rotem Herzogshut mit weißgefütterter Krempe. In der Linken hält er die Fahne, mit der Rechten den Schild.²⁾

¹⁾ Auch der rote Mantel ist für den fürstlichen, ja königlichen Rang im 15. Jahrhundert charakteristisch, vgl. Weiß, Kostümkunde III, 1, S. 258 ff.

²⁾ Vgl. Czerny a. a. O. S. 68.

Gleichfalls in rotem Mantel und rotem Herzogshut mit weißer Krempe zeigt ihn ein Flügelaltar von 1487 mit dem Monogramm WS. Ein blondlockiger Ritter mit Fahne und Schwert, hält er hier bereits den Wasserkübel in der Linken, um ihn über ein rechts unter ihm befindliches (sc. brennendes) Gebäude auszuschütten. Dieser Zug ist für ihn bekanntlich bis auf den heutigen Tag charakteristisch geblieben.

Rüstung, Mantel und Herzogshut zeichnen ihn auch an der reizenden Marmorstatuette des 15. Jahrhunderts (aus der abgebrochenen Kirche in Rohrbach) aus, die zum Teil (zum Beispiel an den Locken) Vergoldungen zeigt.¹⁾ Er gießt den Eimer über ein gegiebeltes, spitzbogiges Haus aus und lehnt dabei in einer etwas koketten Bewegung Oberkörper und Kopf stark zurück.

Wieder als gepanzerter Ritter mit Helm und Helmbusch, Schwert, Panier und Kübel tritt er auf dem rechten Seitenflügel eines Tafelbildes des 15. Jahrhunderts auf. Hier setzt er den linken Fuß auf einen Fels, im Hintergrunde ragt eine Burg auf.

Damit vergleiche man die Darstellung des Heiligen in der Miniaturmalerei des 12., 13. und 14. Jahrhunderts und man wird finden, daß auch hier durchaus die Tendenz vorherrscht, die Würde seiner äußeren Erscheinung zu steigern. Wir verzeichnen hier die Typen, die sich im Handschriftenschatze des Stiftes St. Florian vorfinden, nach der Beschreibung Czernys.

A) (Vespertinale des 12. Jahrhunderts.) „Große Figur des heiligen Florian, der Panier, Siegespalme und Schild mit dem Stiftswappen trägt.“²⁾

B) (Missale des 13. Jahrhunderts.) „In langer Tunika und Mantel, mit Palme, Schwert und Goldnimbus. Lange Haare umschatten das runde, unbärtige Gesicht.“ Ebenda eine zweite Darstellung: „Mit rundem Kopf, frischem, jugendlichem Antlitz, langem Rock und Mantel, hoher runder Mütze, Palme und Schwert.“³⁾

C) (Missale der Florianer Kirche, 13. Jahrhundert.) „In langer Toga, Purpurmantel, Spitzmütze, in der Linken Schild und Palme, in der Rechten das Panier; das Gesicht rund, jugendlich, heiter, mit Nimbus und langem Haar.“⁴⁾

D) (Missale von Heinrich von Marbach, 1306.) „Der Heilige in Kettenhemd und Kettenhosen, einen weiten, geschlitzten, grünen

¹⁾ Vgl. Czerny a. a. O. S. 94.

²⁾ Ebenda S. 32 ff.

³⁾ Ebenda S. 69 ff.

⁴⁾ Ebenda S. 71.

Waffenrock darüber, die Linke am Schwertgriff, die Rechte mit Panier und Tartsche. Das lange, reiche Haupthaar, welches ein frisches, helles Gesicht umwallt, bedeckt eine niedrige, graue Mütze mit aufgeschlagener, weiß gefütterter Krempe. Auf der Brust trägt er einen ganz kleinen Schild mit dem Stiftswappen.“¹⁾

In diese Typenreihe gliedern sich die beiden merkwürdigen, überlebensgroßen Holzstatuen aus dem 13. Jahrhundert, die die Stiftstradition als Darstellungen des heiligen Florian bezeichnet, zwanglos ein.²⁾ Wenn es sich uns um eine Geschichte der Entwicklung des Florianotypus (als einer Einzelfigur) in der bildenden Kunst handeln würde, so müßten wir diesen beiden wichtigen Werken eine eingehende Untersuchung widmen; für unseren Zweck genügt es, darauf aufmerksam zu machen, daß das größere dieser Bildnisse auch den Herzogshut und über der Rüstung den roten Mantel zeigt.

Diese Beispiele könnten leicht vermehrt werden, aber schon die angeführten dürften genügen, um erkennen zu lassen, daß der Maler unserer Tafelbilder mit seiner Auffassung des Heiligen nicht geneuert hat, sondern mitten in einer alten und langen Tradition steht.

Erst in der Zeit, da man sich in der Kunst wieder eng an die historisch-literarische Überlieferung anzuschließen begann, verlor der heilige Florian nicht nur sein altdeutsches Kostüm, sondern auch seinen hohen Rang und sinkt in den Darstellungen der Barocke zum römischen Soldaten hinab, als den ihn die älteste Fassung seiner Legende zeigt. —

In dieselbe Zeit, als der Stil der vier Tafelbilder, weist uns das Kostüm ihrer Figuren. Die breiten und „maulichten“ Schuhe,³⁾ das Barett mit der kostbaren Unterkappe⁴⁾ führen in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, wogegen weder die noch unzerschlitzten, engen, langen Beinkleider sprechen, die sich auch in dieser Zeit noch „bei allen Ständen forterhalten“,⁵⁾ noch der „Tappert“, der auch noch lange unverdrängt neben der Schauben weiter existiert. Zwanglos fügen sich dieser Zeitbestimmung die Form der Rüstung (Plattenpanzer) und des Schwertes mit seiner einfachen S-förmigen Parierstange.

¹⁾ Vgl. Czerny a. a. O. S. 72 ff.

²⁾ Genaue Beschreibung bei Czerny, S. 57 ff.

³⁾ Weiß, Kostümkunde, III. 2, S. 606 und 618.

⁴⁾ Ebenda S. 618.

⁵⁾ Ebenda S. 609.

IV.

Szenen aus dem Leben des heiligen Florian erzählen ferner die vier Hochreliefs auf der Innenseite der Flügel des Choraltars der Kirche St. Florian in Bayern.¹⁾ Es handelt sich um den Schmuck eines „gotischen Flügelaltars aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Alt ist nur der Schrein mit den Flügeln, das übrige ist modern gotische Ergänzung.“²⁾

Im Schrein sind unter dem Baldachin drei bemalte Holzfiguren aufgestellt: links (vom Beschauer) der heilige Wolfgang mit dem Bischofstab in der Rechten, dem Beil in der Linken, zu seinen Füßen die Kirche; in der Mitte die heilige Anna selbdritt im vielverbreiteten reizvollen Typus jener Zeit (von dem zum Beispiel unser Museum allein vier Exemplare aufbewahrt), das heißt in matronaler Tracht und das Christuskind auf dem linken, Maria aber in Gestalt eines jungen Mädchens auf dem rechten Unterarm wiegend; rechts der heilige Florian selbst, in ritterlicher Rüstung, mit Mantel, Barett, Fahne und Kübel. Das von langen Locken umwallte jugendliche Gesicht ist auch in den Reliefbildern festgehalten, desgleichen die Tracht, die ihn auch hier als großen Herrn bezeichnet.

Die Auswahl der Szenen aus dem Leben des Heiligen deckt sich nicht ganz mit jener auf unseren Florianbildern. Die Gefangennahme auf der Ennsbrücke, das Verhör vor Aquilinus und der Todessturz in die Enns sind auch hier geschildert, aber an Stelle der Überführung der Leiche nach St. Florian ist ihre Auffindung durch die heilige Valeria, also ein vorangehender Moment, herausgegriffen.

Wir beginnen mit der ersten Szene, der Gefangennahme (Tafel V links oben). Diese ist von den Herausgebern der „Kunst im Königreich Bayern“ mißverstanden worden; sie wird dort so beschrieben: „Der Heilige wird von den Häsehern auf die Brücke geführt.“ Es hätte aber wirklich wenig Sinn gehabt, der Schilderung des Sturzes von der Brücke die völlig gleichgültige Erzählung des Hinführens auf die Brücke voranzuschicken. Auch würde dann das Auge des Beschauers aufs wunderlichste kreuz und quer geführt, da es rechts oben mit der Betrachtung beginnen, sie rechts unten fortsetzen und dann wieder nach links oben umspringen müßte. Was zu diesem Erklärungssirrtum führte, ist klar: von einer Ver-

¹⁾ Abgebildet auf Tafel 219 der „Kunstwerke im Königreich Bayern“. Erwähnt bei Sighart „Geschichte der bildenden Künste in Bayern“ S. 429, 502, 580. Sighart scheint sie aber nicht aus eigener Anschauung gekannt zu haben, da er an der letzterwähnten Stelle von Tafelbildern aus dem Leben des Heiligen spricht.

²⁾ Text dazu S. 1661.

haftung auf der Ennsbrücke weiß die Legende nichts. Aber die uns vorliegende bildliche Tradition scheint nun einmal an diesem Zuge festzuhalten.

Sowohl die auf fünf Pfeilern ruhende, quaderngemauerte Brücke als auch die Landschaft im Hintergrunde sind, verglichen mit den Figuren des Heiligen und der fünf Schergen, die ihn fesseln, von einer unverhältnismäßigen Kleinheit; die Pfeiler der Brücke, auf der die sechs Figuren sich zusammendrängen, sind etwa so hoch wie die Unterschenkel der Figuren. Diese stilistische Seltsamkeit fällt auf den Reliefs jener Zeit öfter auf und ist so zu erklären. Wollte der Schnitzer das landschaftliche Element in seine Schilderungen mit einbeziehen und damit naturalistisch-illusionistische Wirkungen erzielen, so hätte er ihm die größere Hälfte des verfügbaren Bildraumes opfern und die Gestalten der auftretenden Personen sehr klein halten müssen; da es ihm aber gerade wesentlich an diesen Gestalten und der Darstellung ihrer Handlung lag, er aber anderseits auf das landschaftliche Element, das sich gerade zur Zeit Dürers übermächtig in die deutsche Kunst eindrängte, nicht verzichten wollte, entschloß er sich zu diesem Auswege, auf welchem allerdings das Lokale zum Charakter des Attributiven herabgedrückt wurde.

Der Typus der Landschaft im Hintergrunde bleibt sich auf allen vier Bildern ungefähr gleich; es sind Hügel, die sich nach rückwärts emporziehen, mit Wegen, die auf ihren Höhen hinführen, mit Baumgruppen, vereinzelt Häuser und einer festummauerten kleinen Stadt mit hohem Torturm.

Das zweite Relief (Tafel V rechts oben) erzählt das Verhör vor Aquilin in ungefähr derselben Weise wie auf unserem Bild (Tafel II), nur daß hier der Schauplatz ins Freie verlegt ist und der Statthalter links im Bilde sitzt. Einige Einzelheiten stimmen auffällig überein: wie dort thront Aquilin unter einem brokatgeschmückten Baldachin, wie dort wird ihm der heilige Florian von zwei Schergen vorgeführt, deren einer die Fessel hält, während der andere vor dem Richter die Kappe lüftet. Nur daß hier Aquilin nicht so gleichmütig verharret wie auf unserem Bilde, sondern die Linke erhebt, verwundert, einen seiner Großen als Gefangenen vor sich zu sehen. Auch hier werden im Hintergrunde noch einige Begleiter sichtbar.

Der Sturz in die Enns (Tafel V rechts unten) vollzieht sich hier in engerem Anschluß an die Legende von der Brücke aus (Vergl. dagegen Tafel III). Im Vordergrund bücken sich zwei

Kriegsknechte, um den heiligen Florian an den Schultern zu fassen und über den Brückenrand zu stoßen. Er ist, vom Gewicht des Mühlsteines (der hier allerdings in sehr kleinem und zierlichem Maße gehalten ist)¹⁾ niedergezogen, mit gefesselten Händen in die Knie gesunken; aber sein Antlitz ist ruhig und gottergeben emporgewandt. Im Hintergrunde dieser Gruppe assistieren vier weitere Schergen.

Am ansprechendsten hat der Künstler seine Aufgabe in dem Relief gelöst, das die Auffindung der Leiche des Heiligen darstellt (Tafel V rechts unten); hier liegt eine wunderbar milde und friedliche Stimmung über dem Ganzen. Ein Fluß durchzieht die Landschaft, an dessen jenseitigem Ufer sich ein hügeliges Gelände erhebt; ein Weg schlängelt sich bergan, feste Bauten sind in die Gegend verstreut. Hart am jenseitigen Ufer des Flusses werden (in richtiger perspektivischer Verkleinerung) zwei Gestalten sichtbar, in deren einer wir Aquilin, in deren anderen wir einen seiner Trabanten erkennen. Erstaunend öffnet der Statthalter seine Rechte, mit der Linken zeigt er auf den Gegenstand seiner Verwunderung, den Vorgang auf dem diesseitigen Ufer des Flusses.

Hier erblickt man den Leichnam des Heiligen, den der Fluß wieder ausgeliefert hat, auf dem Boden ruhend, ganz in der Stellung eines friedlich Schlummernden, unzerstört von den Gewalten des Wassers; noch schmücken ihn Mantel und Barett, noch hängt aber auch der Mühlstein an seinem Halse. Mit ausgebreiteten Schwingen, drohend geöffnetem Schnabel und gezückten Krallen schwebt ein mächtiger Adler über ihm, bereit, jede Unbill von dem kostbaren Leichnam abzuwehren. Zu dessen Häupten aber steht seine Retterin, eine innige, rührende Gestalt in Rock und weitem Mantel, die zarten Hände still über der Brust faltend; gar anmutig dringt ihr junges Gesicht aus der dichten Verhüllung des kleidsamen Kopfbunds hervor. Es liegt wie ein goldener Abglanz des Wunders über dem Frieden dieses Bildes.

Das künstlerische Verdienst dieser Reliefs ist nicht gering. Sie haben ihre unleugbaren Mängel, gewiß; die Figuren sind mitunter (zum Beispiel im Verhör) ungeschickt in einen Klumpen geballt, ihre Stellungen und Bewegungen könnten mitunter freier und natürlicher, der Ton der ganzen Erzählung lebhafter sein; so ist zum Beispiel die Person des heiligen Florian in den ersten drei Szenen ein bißchen gar zu phlegmatisch und temperamentlos aufgefaßt, es ist ein beinahe behäbiger Typus aus ihm geworden.

¹⁾ D. h. er hat dieselbe attributive Kleinheit der Proportionen wie die Brücke und aus demselben Grunde.

Die Stärke dieses Künstlers liegt offenbar nach einer ganz anderen Seite, nach der Seite der Schilderung des ruhig Zuständlichen und Idyllischen hin. So ist denn, wie wir schon hervorhoben, der Ton der Erzählung im dritten Bilde ganz wunderbar getroffen. Aber auch sonst ist manches zu loben, vor allem die reiche und realistische Charakteristik der Einzelheiten, als Köpfe, Trachten usw. Im ganzen verdient das Werk vollauf das hohe Lob, das ihm von seiten der Herausgeber der „Kunstwerke im Königreich Bayern“ gespendet wird.¹⁾

Zum Schlusse sei noch der Vermutung Raum gegeben, daß die Verschiedenheit, die zwischen unserem und dem bayerischen Zyklus in der Auswahl der letzten Szene für die Darstellung der Legende besteht, wohl mit der Entstehung unserer Tafeln innerhalb des Patronatbezirkes des Stiftes St. Florian zusammenhängen dürfte. Das eigentliche Wunder besteht ja in der Rettung und Auffindung des Leichnams und diese Momente, nicht aber die Überführung nach St. Florian, finden wir in den bayerischen Reliefs mit Recht herausgegriffen; dagegen hatte die Darstellung der Überführung für ein Werk größeres Interesse, das in der Umgebung des Stiftes aufgestellt zu werden bestimmt war.

V.

Die Gemäldegalerie des Stiftes St. Florian bewahrt als ihre höchste Zierde einen Zyklus von zwölf gleich großen (110 : 93 cm) und auch stilistisch eng zusammengehörigen Tafelbildern aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Sie bildeten ursprünglich als sechs auf beiden Seiten bemalte Holztafeln Bestandteile eines großen Altars à doubles battants; erst durch Engert, den Direktor des Belvedere, der mit ihrer Restaurierung betraut war, wurden sie auseinandergesägt.²⁾ Die Bilder tragen kein Monogramm, noch sind sie datiert; aber eines der Bruchstücke eines kleineren Flügelaltars, dessen Gemälde augenscheinlich von der Hand desselben Künstlers stammen, der jene zwölf Bilder gemalt hat, trägt die Jahreszahl 1518; damit stimmt die Stiftstradition überein, die diese Malereien sämtlich dem großen Regensburger Meister Albrecht Altdorfer zuschreibt.³⁾

Acht von den Darstellungen sind der Leidensgeschichte Christi entnommen, zwei führen das Martyrium des heiligen Sebastian vor, zwei andere betreffen die Legende des heiligen Florian.

¹⁾ Textband S. 1661 ff.

²⁾ Czerny a. a. O. S. 112.

³⁾ Czerny ebenda.

Von diesen beiden zeigt eines das Verhör vor Aquilin, das andere die Auffindung der Leiche durch die heilige Valeria; man sieht, wir bleiben innerhalb der Szenenauswahl, die für die Darstellung dieser Legende charakteristisch ist; und wir dürfen annehmen, daß unter den verloren gegangenen Bildern sich auch eine Schilderung der Gefangennehmung auf der Ennsbrücke, sowie des Todessturzes des Heiligen sich befand.

Das Verhör des Heiligen (Tafel VI) geht in einem Saal vor sich, der sich mit einem breiten Bogen, dessen Kassetten mit Rosetten verziert sind, gegen eine gotische Vorhalle im Mittelgrunde öffnet, die ihrerseits den Blick auf einen freien Platz mit Spaziergängern, auf allerlei Gebäude und Berge im Hintergrunde frei läßt.

Links vorn in diesem Raume ist unter einem rotsamtenen Baldachin, dessen grüner Vorhang zurückgenommen ist, das Tribunal aufgerichtet. Hier thront in reichem Prunksessel, dessen Armlehne in Form eines Hahnes gestaltet ist, Aquilinus, der von Gold und Purpur starrt. Phantastisch ist sein Hut geformt, über dem rotsamtenen Gewande trägt er einen „Goller“ von Goldbrokat und goldbrokatene Ärmel; in der gesenkten Rechten hält er einen zepterartig verzierten Stab, seine linke Hand ist staunend erhoben: offenbar ist er überrascht, einen seiner Großen von Schergen vorgeführt zu sehen; es ist, als ob er seinen Augen nicht traute. Der dunkle, sich emporsträubende Knebelbart verleiht seinem Antlitze etwas Tyrannisches.

Zwei Gewaffnete führen ihm den heiligen Florian vor, indem sie ihn an den Oberarmen festhalten; der Kopf eines Dritten erscheint hinten zwischen ihnen. Die Krieger gehen sehr glimpflich mit ihrem Häftling um, wie sie ihn denn auch nicht gefesselt haben: sie respektieren noch immer in ihm den großen Herrn. Dem entspricht denn auch ganz und gar sein eigenes imposantes Auftreten und seine Tracht.

Florian trägt auch hier über dem blauen Wams eine rote, pelzverbräunte Schaub; das grüne Barett hält er in der Linken, grüne Strümpfe, Kuhmäuler und ein Degen vollenden seine Ausstattung. Er ist reich geschmückt: an der doppelten Halskette hängt eine große goldene Medaille, um seine Brust ist eine doppelte goldene Ehrenkette gelegt, die Finger seiner Hände sind beringt. Lange aschblonde Locken wallen auf seine Schultern nieder.

Die energische Gebärde seiner Rechten scheint eine Zumutung abzuwehren, die ihm Aquilinus gestellt hat; die Zumutung, den heidnischen Göttern zu opfern (Vergleiche die Legende). Über-

haupt ist sein ganzes Auftreten selbstbewußt, ja großartig. Hierin unterscheidet sich die Auffassung des Malers wesentlich von derjenigen der oben behandelten Bildwerke, in denen der Akzent auf die fromme Ergebenheit und Milde des Heiligen gelegt ist. Aber im übrigen deckt sich das ikonographische Schema unseres Bildes so sehr mit der entsprechenden Darstellung auf dem Linzer Bilde und an dem bayerischen Altar, daß man beinahe versucht ist, ein gemeinsames älteres Vorbild für diese drei Gestaltungen der Verhörszene anzunehmen.

An künstlerischem Verdienst übertrifft freilich das Florianer Bild jene Bildwerke weitaus. Nicht als ob es keine Fehler hätte: der Scherge, der Florians rechten Arm hält und mit der eigenen Rechten auf den Statthalter weist, ist gründlich verzeichnet und vor allem viel zu klein geraten; auch sonst hapert es in der perspektivischen Zeichnung, zum Beispiel des Thronsessels. Der aus gotischen und Renaissance-Elementen gemischte architektonische Innenraum hängt nicht logisch und durchsichtig in sich zusammen (was übrigens durchaus nicht gegen die Urheberschaft des Regensburger Baumeisters Albrecht Altdorfer sprechen würde, wie ein Blick auf seine Augsburger „Geburt der Maria“ lehrt.¹⁾ Aber diese Mängel werden durch große Vorzüge reichlich wett gemacht. Klar und frisch strahlen die Farben, nicht anders, als ob das Bild gestern gemalt wäre, deutlich und lebhaft ist die Erzählung des Vorganges, voller Leben die psychologische Charakteristik, reich und malerisch die Schilderung der Trachten und des Milieus. Und wenn oben gesagt ist, daß das Palastinterieur eine Prüfung auf seinen organischen Zusammenhang hin nicht verträgt, so muß doch auch anderseits betont werden, daß es dem Künstler (im Gegensatze etwa zu den Malern der italienischen Hochrenaissance wie Raffael) auch gar nicht darauf ankam, sondern daß er sich hier mit der Erweckung eines Eindruckes im ganzen und großen (nicht gar viel anders als die modernen Impressionisten) begnügte und daß er dieses Ziel hier wie anderwärts mit so großem Erfolge erreicht hat, daß man ihn füglich zu den Initiatoren der deutschen Architekturmalerei rechnen darf.

Das Bild, das die Auffindung der Leiche durch die heilige Valeria schildert (Tafel VII), ergreift dieselbe Szene wie das entsprechende Relief des bayerischen Altars; aber weiter erstreckt sich

¹⁾ Diesen Mangel teilt A. A. mit seinem großen Zeitgenossen Dürer. Wie viele von den Innenräumen in seinem „Marienleben“ zum Beispiel sind auch nur architektonische Möglichkeiten?

der Zusammenhang zwischen den beiden Bildwerken nicht. Dort ging die Szene in freier Landschaft vor sich, hier spielt sie sich vor dem burgartigen Hause Valerias ab; dort war die Witwe allein, hier ist sie von einem Schwarm dienender Frauen und Mägde umgeben; dort sahen aus der Ferne, vom jenseitigen Flußufer, der Statthalter und ein Gefolgsmann dem Wunder zu, hier deutet alles darauf hin, daß die Bergung des Leichnams heimlich und in aller Eile geschieht.

Das kalte Licht der ersten Morgenfrühe beleuchtet die Szene, die Nacht ist kaum vergangen, wie uns die Kerzen und Laternen in den Händen der Frauen sagen. Die Legende erzählt ja, daß Valeria im Traume zu ihrem Werke aufgefordert worden sei; da hat sie sich nun, erzählt der Maler weiter, im ersten Morgengrauen mit ihren Begleiterinnen aufgemacht, um den Heiligen zu suchen. Der Fluß strömt in der Nähe ihres Palastes vorbei und hier, an einer seichten Uferstelle, finden sie den toten Märtyrer.

Der Zusammenhang der (an und für sich sehr malerisch wirkenden) Architekturen im Mittel- und Hintergrunde des Bildes ist wieder undurchsichtig. Rechts vorn steigt ein aus Ziegeln gemauerter halber Bogen auf, links tragen Pfeiler einen kleinen schuppenartigen Bretterverschlag; von diesen ruinenhaften Bauten im Vordergrund führt eine zinnenbewehrte Mauer zu einem getürmten festen Gebäude im Hintergrunde, von dem weiter links noch eine kleine säulengetragene Vorhalle sichtbar wird, zu der eine steinerne Treppe emporführt. Die Tür ist offen, hier scheinen Valeria und die Ihrigen den Palast verlassen zu haben.

Drei von den dienenden Frauen, mit aufgeschürzten Röcken und Ärmeln, sind beschäftigt, die angeschwemmte Leiche aus der Wasserlache zu heben, während vier andere Frauen leuchten und zusehen. Valeria selbst, durch ihre Schönheit und reiche Tracht sofort kenntlich, kniet am Kopfende des Leichnams, gegen den sie sich mit anbetend gefalteten Händen vorneigt. Der Leichnam ist mit schonungslosem Realismus gemalt: grau mit grünlichen und gelblichen Tönen, von dem durch blutige Beulen entstellten Kopfe hängen die Haare in dicken, nassen Flechten nieder. Freude und Demut strahlen im Antlitze Valerias, die überaus prächtig gekleidet ist; unter ihrem Kopfschleier, an dessen Zipfeln Perlen hängen, schimmert eine edelsteingeschmückte goldene Haube durch, Rock und Leibchen sind von grünem Samt mit Ärmeln und Brustsaum von Goldbrokat, goldene Troddeln hängen am Gürtel nieder; das Untergewand, das auch an den geschlitzten Unterärmeln in weitem

Bausche hervorquillt, ist blaßrosa; an dem goldenen Halsband ist ein Rubin befestigt.

Auch an diesem Bilde fallen allerhand Verzeichnungen auf, ohne doch den vorzüglichen Gesamteindruck empfindlich zu beeinträchtigen. Und auch hier schließt sich die Darstellung nicht so eng an den frommen Ton der Legende an wie im Relief des bayerischen Altars, es fehlt zum Beispiel der wunderbare Adler, sondern es ist vielmehr eine gewisse weltliche Freude des Malers an prächtiger Ausstattung seiner Szene durch Anbringung reicher Hintergründe, vieler Figuren und mannigfaltiger Trachten zu spüren.

Czerny (a. a. O. S. 111) nimmt mit großer Wahrscheinlichkeit an, daß die Bilder, zu denen die beiden besprochenen gehören, Überbleibsel des Altares sind, den der kunstsinnige Propst von St. Florian, Peter Maurer, im Jahre 1509 zu Ehren des heiligen Sebastian weihte. Auf den heiligen Sebastian bezieht sich nicht nur die unter diesen Bildern befindliche Darstellung des von Pfeilen durchbohrten römischen Märtyrers, sondern auch die Darstellung seiner Mißhandlung mit Stockprügeln, welcher der von den Pfeilen unverwundete Heilige schließlich erlag. Bis jetzt wurde dieses Bild immer für die Florianlegende in Anspruch genommen; nur der feinsinnige Czerny äußerte gesprächsweise (wie ich einer freundlichen Mitteilung des Stiftshofmeisters von St. Florian, des Herrn Johann B. Langthaler, entnehme) seinen Zweifel an dieser Erklärung. Diesen Zweifel können wir jetzt mit um so größerer Bestimmtheit aussprechen, als unsere Untersuchung gezeigt hat, daß eine Darstellung der Stäupung des Heiligen im ikonographischen Schema seiner Legende in der deutschen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keinen Platz hat.

Allerdings zeigt die Darstellung der Stäupung die gleichen architektonischen Motive wie jene des Verhörs; dies beweist aber gar nichts, da genau dieselben Motive (helle Pfeiler mit braunen Verkröpfungen, Tonnengewölbe mit vergoldeten Rosetten in den Kassetten, Fensterrosen und Mosaikfußboden) sich auch in der dem Passionszyklus angehörigen Darstellung der Dornenkrönung wiederfinden. Wir sehen daraus, daß diese Motive sozusagen dem Formenrepertoire des Meisters dieser zwölf Bilder angehörten.

Wir dürfen mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sich unter den verloren gegangenen Bildern des Sebastianaltars auch die Darstellungen der Gefangennehmung und des Martyriums des heiligen Florian befanden. Wie der Maler, der auf jeden Fall dem Albrecht Altdorfer und seiner Werkstatt sehr nahe stand, den Sturz des

Heiligen von der Ennsbrücke dargestellt haben mag, davon können wir uns ganz gut vor einem Bilde Altdorfers eine Vorstellung machen, das den Sturz des kroatischen Heiligen Quirinus von der Günsbrücke darstellt; es befindet sich in der Galerie von Siena und schildert die Szene höchst eindrucksvoll. Der Augenpunkt ist sehr tief genommen, wir sehen durch die hölzernen Pfeiler der Brücke auf den Fluß und die Uferberge, hoch oben am Brückenrand, in schwindelnder Höhe über dem Flusse, kniet der nackte, an einen mächtigen Mühlstein gekettete Bischof von Sisseg, dicht umdrängt von einer höhnnenden Schergen- und Zuschauerschar.¹⁾

Die Frage, ob die interessante Bilderreihe des Stiftes St. Florian von der Tradition mit Recht dem Regensburger Meister zugeschrieben werde, ist im Laufe der letzten Jahre verschiedentlich beantwortet worden. Robert Stiaßny, dem das Verdienst gebührt, zuerst weitere Kreise auf den Floriäner Zyklus aufmerksam gemacht zu haben, hat es bezweifelt („Zeitschrift für bildende Kunst“, 1891, S. 256 ff.; ebenda 1893, S. 239). Aber sowohl Max Friedländer²⁾ als auch T. Sturge Moore³⁾, die beiden Altdorfer Monographen, haben ihn in den Katalog der Werke des Meisters aufgenommen; jener freilich mit dem Vermerke, daß die Zuteilung noch einer Nachprüfung bedürfe. Volle Sicherheit wird uns erst eine genaue stilkritische Vergleichung der Bilder des Zyklus mit den sicheren Werken Altdorfers geben; wir hoffen, eine solche Untersuchung im nächsten Jahresberichte den Lesern vorlegen zu können.

Dr. Hermann Ubell.

¹⁾ Das Gemälde gehört einem Zyklus von Bildern aus der Legende des Heiligen an, die in den Maßen und in der Behandlung übereinstimmen. Sie befinden sich in Siena und im Germanischen Museum.

²⁾ Max Friedländer, „Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg“, Leipzig, 1891, S. 37 ff.

³⁾ „Altdorfer“ by T. Sturge Moore, London 1900, S. 47.