

Albrecht Altdorfer Mystischer Gottesglauben in Regensburg*

Von Mathias F. Müller

Wer im Banne eines Kunstwerks steht, erlebt Außerordentliches und spürt, dass es sich nicht angemessen beschreiben lässt. Denn die Kunst hat es nicht nur mit dieser oder jener einzelnen Gegebenheit zu tun, sondern sie ist in einzigartiger Weise auf Gott, den Schöpfer aller Wirklichkeit, bezogen. Als ein Abglanz seiner Herrlichkeit vermag sie das Licht göttlicher Gnade ahnen zu lassen. Die Kunst vermittelt daher Grundhaltungen, die das Empfangen der Gnade vorbereiten. Wer der Kunst begegnen will, muss mit allen Sinnen, mit Geist und Herz offen werden. So kann das Kunstwerk bewusst machen, dass wir immerzu angesprochen sind, dass alles, was ist, Worttat und Tatwort Gottes ist, Medium seiner Zuwendung, die auf unsere Antwort aus ist.

Paul-Werner SCHEELE

Die Epoche, in der Albrecht Altdorfer lebte, war genauso wenig statisch wie unsere. Allerdings hatte die Kategorie Zeit noch einen ganz anderen Stellenwert als heute. Die gesellschaftlichen und politischen Veränderungen verliefen langsam aber doch stetig. Das mittelalterliche und theozentrische Weltbild, in dem sich der Mensch ganz mit Gott verbunden fühlte, wandelte sich im Lauf der Renaissance hin zu einem anthropozentrischen, in dem sich der gotische Idealismus in einen neuen Realismus wandelte, der zwar der geistigen Eroberung der Wirklichkeit diene, aber auf der Suche nach Sicherheit und Trost stets in Einklang mit Gott war. Der Mensch hatte demzufolge seinen individuellen Handlungsspielraum auf der Erde, wo er sich frei entfalten kann, jedoch eingedenk der Tatsache, dass er sich als Lebender zwischen Oben und Unten befindet. Anders gesagt, er meistert sein Leben zwischen den hellen und dunklen Mächten auf der Erde, gleichsam als Plattform, auf der Ober- und Unterirdisches zusammenspielen, was im Menschsein selbst repräsentiert wird. Seine gottgegebene Bestimmung ist es weiterhin, je nach Moral und Frömmigkeit, in den einen oder anderen Weltbereich, also in Licht oder Dunkel, überzugehen.

Dieser Pantheismus ermöglichte gerade im Renaissancezeitalter neue Ausdrucksformen in der Kunst, die – gemäß der anthropozentrischen Grundhaltung des Menschen – sich je nach Region zum Teil erheblich unterscheiden können. Allerdings blieb die Kunst – auch wenn sie stilistisch mannigfaltig ist – religiös, denn damals gab es „... innerhalb des Abendlandes nichts, was nicht vom Christentum her bewegt worden wäre.“¹ Wie Franz HETTINGER darlegte, hatte schon Aristoteles

* Auszugsweiser Vorabdruck meiner Altdorfer-Monografie, die 2018 erscheinen wird.

¹ Walter TRITSCH, *Christliche Geisteswelt, Die Väter der Kirche* (Bd. I), Baden-Baden 1986, S. 8.



Abb. 1 Aristoteles,
Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

(384 – 322 v. Chr.) sich zur Funktion der Kunst geäußert (Abb. 1), indem er sagte, dass „... nicht zu eitlen Spiel die Götter uns die Künste gegeben (haben), sondern um die unregelmäßigen Bewegungen unserer Seele zu ordnen und ihr eine harmonische Stimmung zu verleihen.“² Bilder ohne christliche Doktrin gab es daher noch nicht, auch wenn einige spätere Werke Altdorfers aufgrund ihrer individualisierten Thematik für Menschen mit einem geschulten Blick geschaffen wurden. Dabei sind seine Tafelbilder ähnlich wie Symbole geistige Repräsentationen mit assoziativen und emotionalen Bedeutungen im Sinne römisch-katholischen Glaubens und enthalten daher auch keine Hinweise auf profane Inhalte. Denn durch die vielen privaten Aufträge kommt es bei ihm zu einer hochreligiösen Funktionalisierung der Kunst im Sinne der Frömmigkeit.³ Regelwidrigkeiten gegenüber der ikonografischen Typologie hat es aber nur insofern gegeben, als Altdorfer in seinen Andachtsbildern auf die persönliche Religiosität des Auftraggebers einging, aber niemals dahingehend, dass es zu einer bewussten religiös-politischen Aussage gegen die römisch-katholische Kirche gekommen wäre. Altdorfers Gemälde sind nichts mehr und nichts weniger als religiöse und ästhetische Projektionen seiner Kunden und vielleicht reflektieren einige seiner Gemälde auch seine eigene Weltanschauung.

Auch wenn man nach wie vor in jenem Lebensbereich wirkte, in den man von Geburt hinein gestellt wurde, kam es zu einer grundlegenden Analyse des menschlichen Lebens und somit zu einer Selbstreflexion.⁴ Die Grenzen der Denkfreiheit

² Zit. nach Paul Werner SCHEELE, *Begnadete Kunst im Licht des Glaubens*, Würzburg 1986, S. 8.

³ Siehe Jill RAITT – Bernard MCGINN (Hg.), *Geschichte der christlichen Spiritualität*, Bd. 2 (Hochmittelalter und Reformation), Würzburg 1995.

⁴ Ralph SOMMER, *Genese und Sinn der Selbstreflexionsmystik*, Die Mystik Plotins, phil. Diss. München 1989.

Abb. 2
Hl. Thomas von Aquin,
Bildarchiv der Öster-
reichischen National-
bibliothek in Wien.



sind aber nicht so weit gesteckt, als dass die Theologie ihre Autorität verloren hätte. Die unveränderliche und allgemeine Bestimmung des Seins und der seienden Dinge durch den Schöpfergott selbst wurde nicht angezweifelt und somit gibt es keine Profanierung der Bilder in der Zeit von Altdorfer. Thomas von Aquin (1225–1274) sagte im Hinblick auf das Sein der Welt (Abb. 2): „Gott habe uns in der *ratio* der Welt einen festen Maßstab für seine Schöpfung gegeben, noch über alle Namen, Ideen, Muster – ja über alle Wunder hinaus, einen Sinn, darin wir immer nur Ihn zu suchen und nur Ihn wiederzufinden vermögen. Sonst wird das Instrument der *ratio* in unseren Händen blind.“⁵

Trotzdem standen von nun an nicht nur die *studia divina*, sondern auch die *studia humana* auf der persönlichen Agenda, um in der irdischen Welt sein Leben zur vollen Entfaltung zu bringen. Obwohl man noch immer Gott als den wahren Schöpfer der Welt anerkannte, beschäftigte man sich sehr intensiv mit den Naturkräften und -erscheinungen. Gerade Albrecht Altdorfer suchte dem auf den Grund zu gehen und zeigte uns sein Sich-Eins-Fühlen mit der Natur, seine Vorstellung von der sichtbaren Welt, die er als endlose Einheit darstellte. Der Bildraum oder die Landschaft

⁵ TRITSCH (Anm. 1) S. 11.

ist bei Altdorfer kein bloßer Schauplatz ohne tiefere Bedeutung, sondern eine zutiefst symbolische und damit eigentlich auch eine abstrahierende Topografie, die die sinnlich erkennbare Welt übersteigt. Die Bilder ermöglichen dem Gläubigen das Reaktivieren des Wissens um die Heilslehre, wobei die jeweilige Ikonografie mit gespeicherten und impliziten Erinnerungen oder mit bestimmten und geistigen Modellen assoziiert wird. Dinge wie Baum und Berg, aber auch Lebewesen wie Tier und Mensch – dessen muss man sich bewusst sein – waren gleiche Ringe in der gesamten Kette der Schöpfung, in der man die natürliche Unschuld des Göttlichen erblickte. Gerade bei Albrecht Altdorfer geht es um die Kontinuität in der Schöpfung und die Unsterblichkeit des Menschen nach dem Sündenfall von Adam und Eva, mit denen – nach damaligem Verständnis – die irdische Schlange des Verderbens die Regentschaft in der Welt übernahm. Insofern sind die bildlichen Ikonografien wichtige Bestandteile der menschlichen Antizipationsmechanismen im Hinblick auf die bewusste Überzeugung von Gnade und Erlösung. Hans TIETZE formulierte es so: „Der Tropfen Immanenz, den die Renaissance als bleibenden Gewinn der Kunst einflößt, durchtränkt erst bei Altdorfer die ganze künstlerische Schöpfung; für ihn gibt es nicht mehr den Menschen und die Landschaft nebeneinander, für ihn gibt es nur eine Einheit zwischen den beiden, die in einem gesehen und in einem empfunden werden.“⁶

Bald suchte der einzelne Mensch und insbesondere der gebildete Bürger den Weg zu Gott allein und ohne Klerus. Diese Vermittlungstätigkeit wurde ersetzt durch das antike Humanitätsideal des Universalmenschen, der durch Tüchtigkeit und Fülle des Lebens zu sich selbst und damit zu Gott fand. Die selbst auferlegte höhere Sittlichkeit und die Tugend als höchste Moral, erlangte Aufmerksamkeit und Beachtung bei den allerhöchsten Gesellschaftsschichten, die den ungemein realistisch eingestellten Bürger in ihrer Mitte duldeten. Aus den drei Ständen Adel und Klerus, Bürger und schließlich Bauer, trat aus der städtischen Elite der Gebildete hervor, der manchmal auch schon als Kulturträger auftreten konnte. Gerade Kaiser Maximilian I. (1459–1519) ist dafür bekannt, dass er sich im humanistisch-bürgerlichen Umfeld nach fähigen Köpfen umschaute, um die Verwaltung zu optimieren und damit die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit für seine Dynastie zu organisieren.⁷ Dass diese kurze Phase des Liberalismus letztlich die katholische Kirche schwächte, zeigte in Deutschland später dann die Forderung nach einer unabhängigen Landeskirche in den ersten Dezennien des sechzehnten Jahrhunderts.

Albrecht Altdorfers letztwillige Verfügung hinsichtlich seines Begräbnisses lassen vielleicht den Schluss zu,⁸ dass auch er sich schlussendlich dem lutherischen Gedankengut angenähert hatte, wiewohl man dennoch sehen muss, dass diese Entwicklung am Beginn sehr ambivalente Züge aufwies und alles andere als zielstrebig

⁶ Hans TIETZE, Albrecht Altdorfer, Leipzig 1923, S. 17.

⁷ Vgl. hierzu Alois NIEDERSTÄTTER, Das Jahrhundert der Mitte. An der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit (Österreichische Geschichte), Wien 1996. Siehe auch Mathias F. MÜLLER, Rinascimento alla Moderna – Die geistesgeschichtlichen Grundlagen für das Mäzenatentum Kaiser Maximilians I., in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben 103 (2011) S. 69–105. DERS., Augsburg Renaissance – Rinascimento alla Moderna. Die stiltheoretischen Grundlagen der Kunstpatronanz Kaiser Maximilians I. besonders am Beispiel des projektierten Reiterdenkmals für Augsburg, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben 104 (2012) S. 7–47.

⁸ Siehe hierzu Walter BOLL, Albrecht Altdorfers Nachlass, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. 13 (1938/39) S. 91–102.

war.⁹ Der Verzicht auf das Seelgerät, so wie dies in seinem Testament lautet, heißt nicht unbedingt allein auf das Requiem zu verzichten, sondern ebenso Jahrtage und Messstipendien oder Legate auszusetzen, die seit Jahrhunderten üblich waren.¹⁰ Obwohl seine Testamentsanweisung bzgl. des Begräbnisses vordergründig auf dem lutherischen Thema von Gesetz und Gnade zu basieren scheint, sind die späten Bilder von Albrecht Altdorfer dennoch nicht eindeutig auf das protestantische Heilsverständnis hin abgewandelt. Die Menschen waren damals in religiösen Fragen mitunter orientierungslos und so kam es, dass man auch recht kurzfristig religiöse Anschauungen verwarf und stattdessen andere aufnahm. Vielfach existierten sie auch nebeneinander, wobei die Koexistenz vom Reflexionsvermögen des Gläubigen abhing. Man befand sich in einer Zeit der Veränderungen und Erneuerungen und wie es Wolfgang Hütt sehr schön formulierte, verkündete Altdorfer mit den Holzschnitten von Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes „...das reine Evangelium, welches wenige Jahre später Martin Luther auch in der Volkssprache lesbar machte.“¹¹

Zudem trafen zu jener Zeit die laikale und die Gelehrtenkultur aufeinander, wobei der Normierungsanspruch der Kirche zunächst so weit bestehen blieb, sodass nur in Einzelfällen von einem Aufbrechen bestehender Strukturen gesprochen werden kann. Dies sieht man nicht zuletzt an der mitunter recht engen Verflechtung von Hochreligion und Volksglaube bzw. von volkstümlich-religiösen und mystischen Bewegungen,¹² die sich etwa in Wallfahrten, Votivbildern und Konfraternitäten öffentlich ausdrückte. Die Hochreligion jedenfalls ist in den zahlreichen Andachtsbildern ersichtlich, in denen Altdorfer nur auf wenige Veränderungen von traditionellen Identitätsstiftungen im Raum des Bildes abzielt, um in der Meditation das Überschreiten des Ichs zu beflügeln, das aber nicht – im Gegensatz zu heute – als in sich selbst eingeschlossen gedacht wurde, sondern nur in Gott allgegenwärtig war. Damit verbunden war die göttlichste aller Gaben, nämlich die Gnade im Hinblick auf die Erlösungsbedürftigkeit der Menschen jener Tage: „Als Abglanz der göttlichen Herrlichkeit ist sie dazu da, Menschen und Welt deren Lichtglanz zu übermitteln. ‚Die göttliche Gnade macht schön wie das Licht.‘, schreibt der nüchterne Aquinate (Thomas von Aquin, Anm. d. Verf.).“¹³

Im Jahre 1505 taucht Albrecht Altdorfer mit der Erwerbung des Bürgerrechts in Regensburg plötzlich aus dem Dunkel der historischen Überlieferung auf.¹⁴ Nach

⁹ Vgl. hierzu Rudolph LEEB, Der Streit um den wahren Glauben – Reformation und Gegenreformation in Österreich, in: Geschichte des Christentums in Österreich. Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart (Geschichte Österreichs), Wien 2003, S. 145–284.

¹⁰ Gerade die Bemerkung in seinem Testament (Historisches Museum Regensburg [AltHV] unpaginiert), wonach seit dem Jahr 1537 das Seelgerät in Regensburg allgemein nicht mehr üblich sei und deshalb auch er darauf verzichten wolle, dürfte weniger mit seiner religiösen Einstellung, sondern vielmehr mit seiner Loyalität zu den diesbezüglichen Ratsbeschlüssen zusammenhängen.

¹¹ Wolfgang HÜTT, Albrecht Altdorfer, Dresden 1976, S. 3. – Vgl. Kurt LÖCHER, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts – Albrecht Altdorfers Holzschnittfolge in ihrer Wirkung, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München 18 (1990) S. 117–151. HIRTH'S VERLAG, Albrecht Altdorfer: Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes (Liehaberbibliothek alter Illustrationen in Faksimile-Reproduktion), München 1888.

¹² Alfred PELTZER, Deutsche Mystik und deutsche Kunst (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 21), Strassburg 1899, S. 125.

¹³ SCHEELE (Anm. 2) S. 7.

¹⁴ Franz WINZINGER, Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Gesamtausgabe, München 1975, S. 145, Nr. 4 (Eintragung in das Neubürgerbuch).



Abb. 3 Ansicht von Amberg, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

BOLL würde die Quelle nur besagen, dass er lediglich aus der Oberpfälzischen Residenzstadt nach Regensburg zugezogen sei und dass diese eben nur sein letzter Aufenthaltsort war.¹⁵ Da der Text im Neubürgerbuch aber eindeutig von Altdorfer als Maler aus Amberg spricht (Abb. 3), ist der Hinweis von Boll eher zu vernachlässigen und stattdessen davon auszugehen, dass er schon als fertig ausgebildeter Meister zuzog. Da sein Name aber in den erhaltenen Akten im Stadtarchiv Amberg nicht auffindbar ist, darf man aufgrund der fehlenden Aufzeichnungen annehmen, dass er dort wohl eine Hofstellung besaß, die ihn zum traditionellen bürgerlich-gewerblichen Leben zunächst nicht verpflichtete.¹⁶ Dennoch setzte die Anerkennung des Regensburger Bürgerrechts einen erlernten Beruf als Handwerker und genügend Kapital zur selbständigen Bestreitung des Lebens voraus. Die Vorbedingung dazu wäre eben die Meisterschaft in einem Handwerk, die Altdorfer – betrachtet man seinen weiteren Lebenslauf – offensichtlich besaß. In Regensburg nahmen gewöhnlich der Rat und der Hauptmann neue Bürger auf,¹⁷ weshalb eine engere Beziehung zwischen Altdorfer und Regensburg zu vermuten ist, mit anderen Worten, er zog sicher nicht als Fremder bzw. völlig Unbekannter hinzu. Das wirft zwangsläufig Fragen zu seiner Familiengeschichte auf, die jedoch ohne ausreichendes Aktenmaterial nicht rekonstruierbar ist.

Seine künstlerische Herkunft war schon mehrmals Gegenstand wissenschaftlicher Detailstudien, doch bislang war es nicht möglich, konkrete Anhaltspunkte für den Ort oder den Meister seiner Ausbildung zu finden. Der Meinung von BALDASS,

¹⁵ BOLL (Anm. 8) S. 91.

¹⁶ Freundlicher Hinweis von Dr. Heinrich WANDERWITZ (Regensburg).

¹⁷ Tobias BECK, Kaiser und Stadt am Beginn der Frühen Neuzeit. Die Reichshauptmannschaft in den Regensburger Regimentsordnungen 1492–1555 (Regensburger Studien 18), Regensburg 2011, S. 41–51.

Altdorfer sei aus dem künstlerischen Klima der Maler Jan Pollak (1450–1519), Hans Mair von Landshut (tätig um 1500), Hans Wertinger (1470–1533) und Marx Reichlich (1460–1520) emporgewachsen, kann sich der Verfasser aus stilistischen Gründen nicht ganz anschließen, da die bestehenden Übereinstimmungen nur typologischer und allgemeiner stilistischer Art sind.¹⁸ Zumeist wird der archivalisch bezeugte Ulrich Altdorfer (gest. nach 1499), der mutmaßliche Vater des Künstlers, als Ausbilder des jungen Albrecht genannt. Doch auch hierfür existieren keine wirklich stichhaltigen Belege.¹⁹ Dennoch dürfte – ähnlich wie bei Albrecht Dürer, der das erste technische Rüstzeug von seinem Vater bekam – in Anbetracht der damals recht konservativen und den freien Wettbewerb unterbindenden städtischen Zunft- und Handwerksordnungen, wohl auch seine Ausbildung von seinem Vater ausgegangen sein.²⁰ Der Hinweis von BALDASS auf den Meister des Schottenaltares (tätig um 1470) und auf Rueland Frueauf den Älteren (1445–1507) kann ebenso wenig die Basis des Stiles von Altdorfer erklären.²¹ „In ihm inkarnieren sich nicht nur die kulturell-geistigen Elemente seiner engeren Heimat, sondern findet auch die handwerklich-materielle Tradition des Donautales ihren Fortsetzer und Erfüller.“, wie es Georg Jakob WOLF der Zeit entsprechend etwas überschwänglich formulierte, vereinfacht ebenso den Sachverhalt.²²

Der zumeist als Lehrer benannte Miniaturmaler Berthold Furtmeyr (tätig 1470–1501) allerdings dürfte hierbei keine geringe Rolle gespielt haben. In seinem Werkstattbetrieb erhielt Albrecht Altdorfer vermutlich sein technisches Rüstzeug. Hierfür gibt es allerdings keine Belege.²³ Dennoch steht eine Grundausbildung als Miniaturmaler den späteren Werken nicht entgegen, bedenkt man, dass Albrecht Dürer bei seinem Vater in die Lehre ging, der bekanntlich Goldschmied war.²⁴ Trotzdem konnte er sein bedeutendes Œuvre für die deutsche Renaissancekultur schaffen. Bei Altdorfer hingegen ist diese Lehre sehr viel leichter erkennbar, da seine frühen Gemälde eigentlich noch Miniaturen – nicht nur im Format, sondern auch im Technischen – sind. Zudem erkennt man anhand der ersten, etwas unbeholfenen Druckgrafiken, dass ihm eine solide Ausbildung als Kupferstecher im Gegensatz

¹⁸ Ludwig BALDASS, Albrecht Altdorfer, Zürich 1941, S. 24.

¹⁹ StadtAR, Politica III, 1 [Ältestes vollständiges Bürgerbuch; 1419–1485] fol. 104v. Genealogische Hinweise existieren noch hinsichtlich eines Briefmachers (-malers) Hans Altdorfer: StadtAR, Politica III, 1 [Ältestes vollständiges Bürgerbuch; 1419–1485] fol. 90v und einer Hans Altdorferin (vermutlich die Ehefrau des Hans Altdorfer): BayHStA RRLit 717 [Steuerverzeichnis 1487] fol. 7v.

²⁰ Zur Frage der Künstlersozio­logie und der möglichen Ausbildungsstätten bzw. Ausbildungsreisen siehe Claudia CAESAR, Der „Wanderkünstler“. Ein kunsthistorischer Mythos (Grazer Edition 8), Münster 2012.

²¹ BALDASS (Anm. 18) S. 30 f.

²² Georg Jakob WOLF, Altdorfer (Künstlermonographien 115), Bielefeld/ Leipzig 1925, S. 2.

²³ Zum Leben und Werk von Berthold Furtmeyr siehe Ausst. Kat. Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance, Regensburg 2010. Karl BAUER – Peter BAUER, Regensburg. Kunst-, Kultur- und Alltagsgeschichte, Regens­tauf 2014, S. 123–125. Vielleicht ist der aktenkundlich genannte Goldschmied Konrad Altdorfer, der Großvater von Albrecht: BayHStA, Reichstadt Regensburg Urkunden 1435 IV 1 [Regens­burg-Obermünster 1409], da die Goldschmiede und Tafelmaler in Regensburg in einer Zunft zusammengeschlossen waren. Somit wäre in der Familie Altdorfer eine Generation vor der Familie Dürer der Wechsel vom Goldschmied zum Kunstmaler erfolgt.

²⁴ Zur Buchmalerei in Regensburg siehe Ausst. Kat. Regensburger Buchmalerei, Regensburg 1987.

etwa zu Lukas Cranach dem Älteren (um 1475–1553), der sofort nach seiner Ankunft in Wien für den Buchdruck und für die Akademiker der Universität Wien arbeiten konnte, fehlte und er sich diese Fähigkeiten im Lauf der Zeit erst mühsam aneignen musste. Kontrastierend zu Altdorfers Zeichnungen verschmelzen im Kupferstich Schwarz-Weiß nicht zur Einheit, was schon BREDT erkannte: „Da wird’s ihm schwer, sich durch die Hindernisse des Materials durchzuarbeiten. Hier kommt er nur auf Umwegen zum Ziel.“²⁵ Seine Hand ist offensichtlich noch unreif. Schließlich belegen seine Werke für den Kaiser, etwa der Miniaturentriumphzug in der Albertina in Wien²⁶ oder andere Buchprojekte, dass er sein technisches Spitzenniveau als Miniator selbst noch in seiner Reifezeit beibehielt.²⁷ Parallel dazu wird jedoch viel zu oft der Einfluss der Druckmedien unterschätzt, die in den ersten Dezennien des sechzehnten Jahrhunderts die Kunstlandschaften überschwemmten und damit die künstlerische Regionalisierung, die seit Jahrhunderten bestand, massiv aufbrach und auch Altdorfer – zumindest ikonografisch, aber auch stilistisch – anregten.

Dann aber in der weiteren Verfolgung seines Lebenslaufes beachten wir im Allgemeinen meist nur den Weg der deutschen Maler in den Süden, wie es auch Albrecht Dürer (1472–1528) und vermutlich Hans Burgkmair (1473–1531) vorgelebt hatten, um sich vor Ort zu schulen. Offenbar durch die Alpenüberquerung und die Suche nach „Arkadien“ vermuten wir heute – wie im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert – immer noch ausschließlich in Italien die künstlerischen Neuerungen. Vielleicht sollte man aber von dieser kunstwissenschaftlichen Dogmatik abkehren und auch den Drang der Künstler ostwärts beachten, der entlang der Donau nach Wien und weiter hinaus führte. Gerade die in Niederösterreich um die Wende zum sechzehnten Jahrhundert entstandenen Altäre des Augsburger Künstlers Jörg Breu d. Älteren (1475/80–1537),²⁸ der bezeugte und etwa drei Jahre andauernde Aufenthalt von Lukas Cranach dem Älteren in Wien²⁹ und die immer wiederkehrenden Reisen des aus Feldkirch (Vorarlberg) gebürtigen Wolf Huber (1485–1553) in Richtung Osten dürften diese Sichtweise belegen. Zu beachten wäre hier auch die hochstehende und international anerkannte Humanistenkultur in

²⁵ Ernst Wilhelm BREDT, Albrecht Altdorfer (Die Kunstbreviere, Reihe 1: Einzelkünstler 14), München 1919, S. 32.

²⁶ Franz WINZINGER, Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I. (Veröffentlichungen der Albertina 5), 2 Bde., Graz 1972/73. Mathias F. MÜLLER, Albrecht Altdorfer: Die rapide Entwicklung seines figürlichen Stils zwischen 1514 und 1516, in den Jahren der Ausführung des Miniaturentriumphzuges für Kaiser Maximilian I., in: Festschrift für Konrad Oberhuber, Mailand 2000, S. 239–254. DERS., Albrecht Altdorfers Miniaturtriumph für Kaiser Maximilian I. Überlegungen zur Entwicklung seines figürlichen Stils von 1514 bis 1516 und der Anteil seiner Mitarbeiter an der Gesamtausführung, in: VHVO 150 (2010) S. 397–433.

²⁷ Nicht zuletzt die Ausbildung seines Schülers Hans Mielich zum Miniaturenmaler belegt recht eindeutig seine eigene Herkunft aus diesem künstlerischen Medium.

²⁸ Cäsar MENZ, Das Frühwerk Jörg Breus des Älteren (Schwäbische Geschichtsquellen 13), Augsburg 1982.

²⁹ Karl SCHÜTZ, Lucas Cranach der Ältere und die Malerei in Wien um 1500, in: Ausst. Kat. Aufstieg eines Kaisers. Maximilian I. von seiner Geburt bis zur Alleinherrschaft 1459–1493, Wiener Neustadt 2000, S. 123–132. Sabine HEISER, Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien um 1500 – Dresden um 1900 (Neue Forschungen zur deutschen Kunst 6), Berlin 2002. Edgar BIERENDE, Lucas Cranach der Ältere und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln (Kunstwissenschaftliche Studien 94), München/Berlin 2002.

Wien sowie die künstlerische Blüte in Krakau, Prag und Budapest während der Regierung der Jagiellonen-Dynastie.³⁰ Leider ist für Altdorfer eine ähnlich frühe Reise nach Wien wie für Cranach archivalisch nicht gesichert, doch die mit 1511 datierte Zeichnung von Sarmingstein in Budapest³¹ bekundet zumindest für diese Zeit eine Reise des Regensburgers nach Oberösterreich.³² Durch die vom Verfasser entdeckte Darstellung der Burg Aggstein in einer Handzeichnung in Wien, könnte ihn zu jener Zeit vielleicht auch noch weiter flussabwärts geführt haben.³³ Man muss bedenken, dass es etwa eine Woche und relativ wenig an Aufwand bedurfte, auf dem Schiffsweg von Regensburg die Donau flussabwärts nach Wien zu gelangen, eine Stadt, die damals schon ein humanistisches und akademisches Zentrum im deutschsprachigen Raum war, das weitreichende Handelsbeziehungen aufweisen konnte.³⁴

Hinweisen möchte man in diesem Zusammenhang auch auf Otto BENESCH, der in der Landschaftszeichnung in der Akademie der bildenden Künste in Wien,³⁵ ebenfalls aus dem Jahre 1511, das Salzachtal beim Pass Luegg (Festung Werfen) erkannte, eine Meinung, der sich der Verfasser aus genauer Kenntnis der Topografie vor Ort anschließt.³⁶ Damit wäre eine Reise nach Salzburg belegt und Altdorfer könnte – wofür es aber keine Beweise gibt – auch weiter in Richtung Hohe Tauern gereist sein, entlang einem uralten Handelsweg, der nach Kärnten und ins Friaul bzw. nach Venedig führte. Das wäre übrigens der kürzeste Weg von Regensburg nach Venedig.³⁷ Demgegenüber gelangt William W. WOLF nach eingehender Analyse seines Œuvres zu folgendem Schluß, den auch der Verfasser teilt: „There is no verification that Altdorfer traveled in Italy or that any inspiration derived thereof wasn't available through numerous popular etchings and engravings.“³⁸ Man darf die angeborene Imaginationskraft des talentierten Künstlers und seine Einbindung in ein

³⁰ Andrzej FISCHINGER – Marcin FABIANSKI, *The Renaissance Wavel. Building the Royal Residence*, Krakau 2013. Andrea LANGER – Georg MICHELS, *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag/Krakau/Danzig/Wien* (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 12), Stuttgart 2001. Thomas DA KOSTA KAUFMANN, *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800*, Köln 1998. Winfried EBERHARD – Alfred A. STRNAD, *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation*, Wien/Köln 1996. Jan BIALOSTOCKI, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe*, Oxford 1976.

³¹ Franz WINZINGER, *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Gesamtausgabe*, München 1952, Nr. 28.

³² Josef MEDER, *Albrecht Altdorfers Donaureise im Jahre 1511*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* 1902 (H. 1), S. 9–12. – DERS., ebd., 1907 (H. 2), S. 29–34.

³³ Mathias F. MÜLLER, *Die Burg Aggstein in Albrecht Altdorfers Zeichnung „Das Opfer Abrahams“ – Eine ergänzende Beobachtung zu seiner Donaureise im Jahre 1511*, in: *Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich* 80/4 (2009) S. 345–348.

³⁴ Peter CSENDES, *Zur Wiener Handelsgeschichte des 16. Jahrhunderts*, in: *Wiener Geschichtsblätter* 29 (1974) S. 218–227.

³⁵ WINZINGER (Anm. 31) Nr. 29.

³⁶ Otto BENESCH – Erwin M. AUER, *Die Historia Friderici et Maximiliani*, Berlin 1957, S. 40.

³⁷ *Der Vermutung von Karl OETTINGER, Altdorfer-Studien* (Erlangener Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 3), Nürnberg 1959, S. 29, Altdorfer habe schon in den Jahren 1506/07 Italien bereist, kann sich der Verfasser nicht anschließen. Auch Nicolás RASMO, *Donaustil und italienische Kunst der Renaissance*, in: *Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule*, Linz 1967, S. 115–136, hier S. 121, nimmt eine Reise Altdorfers in das Veneto an und zwar in den Jahren zwischen 1496 bis 1505.

³⁸ William W. WOLF, *The Art of Albrecht Altdorfer: A Mirror of Society*, unpubl. Diss. Univ. Missouri 1974, S. 16.

strenges soziologisches und religiöses Gefüge hierbei nicht unterschätzen. Daher ist es heute nicht immer möglich, mit Exaktheit jene allfälligen Vorlagen zu benennen, die den Künstler inspiriert haben könnten: „Der religiöse Künstler empfängt seine Grundsymbole vom Glauben, aber er fügt sie zu ganz neuen Mustern zusammen. Die ästhetische Vorstellungskraft erfreut sich einer Freiheit, welche der weniger spielerischen religiösen Symbolbildung abgeht, die sie aber braucht, um ihre traditionellen Symbole immer wieder zu erneuern und zu verjüngen. So werden alte religiöse Bedeutungen durch neue künstlerische Gestaltung verlebendigt.“³⁹

Wiewohl die frühen Lebensdaten spärlich fließen und seine künstlerische Laufbahn eigentlich nur durch seine Kunst zu belegen ist, bleibt Albrecht Altdorfer in Regensburg Zeit seines Lebens sesshaft „...und dabei ist sein heimisches Leben als ein Knotenpunkt seines Wirkungsbereiches anzusehen.“⁴⁰ Leider gibt es zu wenige Archivalien, um seine Biografie im Detail nachzeichnen zu können, was Gisela GOLDBERG folgendermaßen ausdrückte: „Gemessen an den zahlreichen Informationen zum Leben Dürers und zur Entstehung seines Œuvres, die wir teils aus Archivalien, Selbstzeugnissen und Bemerkungen Dritter beziehen, ist die Kenntnis der Lebensumstände Altdorfers erstaunlich gering.“⁴¹ In Ermangelung historischer Quellen muss man sich daher mit dem Werk selbst beschäftigen, um Hinweise zu seinem Leben und seiner Kunst zu erhalten, denn letztlich sind Gemälde Repräsentationen von ganz bestimmten Vorstellungen. Immerhin wird er angesehener Ratsbürger und bekleidet seit dem Jahre 1526 auch das Amt des Stadtbaumeisters.⁴² Er selbst trat als Baumeister in modernem Sinne wohl nicht auf, wie die Forschung bislang annahm, sondern es handelte sich hier – den damaligen Usancen folgend – um eine bloße Verwaltungsaufgabe im Sinne des Magistrates.⁴³ Seine Aufgabe im Ratsgremium wird wohl genau jene Tätigkeit als Baumeister im Auftrag des Magis-

³⁹ Louis DUPRÉ, *Symbole des Heiligen. Die Botschaft der Transzendenz in Sprache, Bild und Ritus*, Freiburg/Basel/Wien 2007, S. 72.

⁴⁰ Benno Jakobus WALDE, *Albrecht Altdorfer in Regensburg. Testament und Nachlassinventar als Quellen zu Besitz und Hausrat des Künstlers*, in: *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2011, S. 262–286, hier S. 284.

⁴¹ Gisela GOLDBERG, *Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht* (Schnell & Steiner Künstlerbibliothek), München/Zürich 1988, S. 7.

⁴² WINZINGER (Anm. 14) S. 148, Nr. 27.

⁴³ Ebenso Magdalena BUSHART, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder* (Kunstwissenschaftliche Studien 117), München/Berlin 2004, S. 28, Anm. 25. Anders Christian HOFFARTH, *Gestaltung der Wirklichkeit. Der Künstler Albrecht Altdorfer (um 1485–1538) als Rat und Stadtbaumeister in Regensburg*, in: *Archiv für Familiengeschichte* 3 (2011) S. 105–115. Helmut-Eberhard PAULUS, *Albrecht Altdorfer als Stadtbaumeister von Regensburg*, in: *VHVO* 127 (1987) S. 165–170. – Siehe hierzu TIETZE (Anm. 6) S. 182, wo im Zusammenhang mit der Erneuerung der Verteidigungsanlagen Regensburgs folgende Analyse zu lesen ist, mit der auch der Verfasser konform geht: „Auf dem „Gedenkstein“ der an dieses Befestigungswerk und an die Belagerung Wiens durch die Türken im Jahre 1529 erinnerte, ist auch Altdorfers Name neben den übrigen Ratsherren genannt. All dies lässt kaum den Schluss zu, dass er an diesen Bauten einen erheblich größeren Anteil gehabt hat, als seine Kollegen vom Rate; es ist nicht zwingend, dass er nicht nur als Mitglied der städtischen Verwaltung beaufsichtigend, sondern auch entwerfend und gestaltend zu ihnen gestanden hätte.“ Ähnlich Hubert JANITSCHKE, *Geschichte der deutschen Malerei (Geschichte der deutschen Kunst 3)*, Berlin 1890, S. 411, allerdings mit einer anderen Analyse: „Seine Tätigkeit als Architekt bestimmt aber nicht den Stil seiner Gemälde, die sich (...) nicht durch strenge Zeichnung, eingehende Behandlung der Formen, sondern durch malerische Eigenschaften auszeichnen;“

trates – oder wie es WANDERWITZ nannte, als „...Leiter des Regensburger Bauamtes...“⁴⁴ – gewesen sein, die mit der Errichtung öffentlicher Nutzbauten und der Erneuerung der Befestigungsanlagen zusammenhängt.⁴⁵

Aldorfer jedenfalls hatte nicht das Format eines Johann Tscherte (um 1480–1552) in Wien, mit dem sich Albrecht Dürer austauschte und der als Gegenleistung für dessen Hilfe in mathematischen und konstruktiven Fragen sein Wappen im Holzschnitt schuf.⁴⁶ Auffallend ist nämlich, dass es sich bei den Bauvorhaben, die mit Aldorfer namentlich zusammenhängen, durchwegs um Nutzbauten des Magistrats handelt. Für die künstlerisch hochstehende Kirche der Marienwallfahrt in Regensburg wurde er nicht als Architekt herangezogen. Schon Wolf hat sich gefragt, „...warum die Regensburger nicht daran dachten, Aldorfer selbst mit dem Bau zu betrauen...“⁴⁷ Diesen Renaissancebau konzipierte Hans Hieber (gest. 1522),⁴⁸ der ab 1515 als städtischer Bürger nachweisbar ist und die Augsburger Renaissance definitiv nach Regensburg gebracht hat.⁴⁹ Man muss zur Kenntnis nehmen, dass der Titel Baumeister damals jedenfalls etwas anderes bedeutete als Architekt, der in Gegensatz zum Baumeister nicht nur die Bauaufsicht inne hatte, sondern auch mathematisch entwerfend tätig war. Aldorfers Name fällt aber dann doch im Zusammenhang mit der Wallfahrt Zur Schönen Maria, für die er in weiterer Folge intensiv tätig wurde, aber nur in bildkünstlerischer Hinsicht und eben nicht als Architekt oder Baumeister.⁵⁰ Die nicht vorhandene Ausbildung zum Architekten belegt auch sein erhaltenes Werk, in dem es sich bei den Architekturen etwa im Susannenbild,⁵¹ im Jungbrunnen⁵² und in der Allegorie vom irdischen Hochmut⁵³

⁴⁴ Heinrich WANDERWITZ, Johann Turmair, genannt Aventinus und Regensburg, in: Regensburg, Bayern und das Reich. Festschrift für Peter Schmid zum 65. Geburtstag, Regensburg 2010, S. 597–617, hier S. 236.

⁴⁵ Laut BAUER (Anm. 23) S. 186, erscheint der Titel Baumeister dennoch nicht in den Urkunden. Der Wortlaut auf der Inschriftentafel der Kreuzbastei lautet wie folgt: „Anno Domini 1529 belegert der turckh mit grosser heers crafft die stat Wien, aber er schuef nichts. Da wardt dise pasteey zu bawen angefangen und im 1530. jahr vollendet. Der zeit regierten in diser stadt Regenspurg die erbarn und wise herren mit namen Hanß Portner, Hanß Hirßdörffer, Urban Drinckhl, Simon Schwebel, Fridrich Stoichs, Adam Kolner, Hanß Hezer, Wilhelm Wielandt, Wolfgang Steuerer, Hanß Weinzierl, Georg Saller, Ambrosi Amman, Albrecht Aldorffer, Carl Gartner, Georg Waldman, Christoff Glockhengießer, alles des raths und Hanß Reysold, stadtschreiber.“ Zit. nach Peter WOLF (Hg.), Andreas Raselius, Regensburg. Ein Stadtrundgang im Jahre 1599, Regensburg 1999, S. 93.

⁴⁶ Walter L. STRAUSS (Hg.), The illustrated Bartsch, Bd. 10 (Sixteenth Century German Artists) Albrecht Dürer, New York 1981, Nr. 170. – Vgl. auch die Handzeichnung mit dem Wappen von Tscherte (1520) in der Albertina, Inv. Nr. 32.424.

⁴⁷ WOLF (Anm. 22) S. 76.

⁴⁸ Irmgard BÜCHNER-SUCHLAND, Hans Hieber, ein Augsburger Baumeister der Renaissance (Kunstwissenschaftliche Studien 32) München 1962, S. 7–19, hier S. 17, die Bauarbeiten dauerten von 1519 bis 1523 bzw. 1524. Vgl. auch Wolfgang PFEIFFER, Notizen zu Büchner-Suchland, Hans Hieber, in: VHVO 104 (1965), S. 235–245.

⁴⁹ BÜCHNER-SUCHLAND (Anm. 48) S. 61–82, von den Neugestaltungen in Regensburg wurde Hans Hieber neben der Wallfahrtskirche auch der unter Johann III. von der Pfalz eingeleitete Umbau bzw. Erweiterung des Bischofshofes und des Schlosses Wörth zugeschrieben. Siehe zur bischöflichen Residenz in Regensburg Edmund STAUFFER, Die Residenz der Bischöfe von Regensburg, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 17 (1983) S. 113–156, hier S. 120–123.

⁵⁰ WOLF (Anm. 38) S. 51–71.

⁵¹ WINZINGER (Anm. 14) Nr. 49. Anne-Marie BONNET – Gabriele KOPP-SCHMIDT, Die Malerei

ausschließlich um malerische Adaptionen von Architekturvorlagen handelt, da sie aus rein dekorativen Gesichtspunkten motiviert sind.⁵⁴ Altdorfer kann man nicht nach den traditionellen und aus dem Bildungsbürgertum des neunzehnten Jahrhunderts stammenden klassischen Renaissance-Maßstäben messen, gleich wie es mathematisch exakte linearperspektivische Raumkonstruktionen wie im Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts bei ihm nicht gibt. Die Bildräume bei Altdorfer sind gewissermaßen polyperspektivisch, da er damit das natürliche Sehen berücksichtigen kann, das die Umgebung zumeist nach verschiedenen Richtungen hin abtastet. Denn die mathematische Perspektive ist ja eigentlich eine strenge Objektivierung des subjektiven räumlichen Empfindens und von daher dem religiösen (Andachts-) Bild entgegengesetzt.

Die Miniatur von Hans Mielich (1516–1573), einem vermutlichen Schüler von Altdorfer,⁵⁵ der später nach München ging,⁵⁶ verdeutlicht sehr klar seine soziale Einbindung in den Verwaltungsapparat des Magistrats und seine honorige Stellung innerhalb des Rates.⁵⁷ Altdorfer war in Regensburg jemand, denn er gehörte zur

der deutschen Renaissance, München 2010, Nr. 20. Heinrich WANDERWITZ, Der Historienzyklus Herzog Wilhelms IV. Albrecht Altdorfer und Johannes Aventinus, in: Christoph WAGNER – Oliver JEHLE (Hg.), Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 17) Regensburg 2012, S. 253–266.

⁵² WINZINGER (Anm. 14) Nr. 80–89 (Wandmalereien des Kaiserbades im Bischofshof zu Regensburg). Anders Magdalena BUSHART, Betrogene Sinneslust. Albrecht Altdorfers Wandmalereien im Bischofshof zu Regensburg, in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur (wie Anm. 51) S. 305–315.

⁵³ WINZINGER (Anm. 14) Nr. 53 (Hoffart und Bettel). Anders BUSHART (Anm. 43) S. 312–322. DIES., Vom Diagramm zur Allegorie. Die Sieben Todsünden bei Hieronymus Bosch und Albrecht Altdorfer, in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur (wie Anm. 51) S. 291–301.

⁵⁴ Zur Frage bzgl. Altdorfer als Baumeister siehe auch Peter HALM, Ein Entwurf A. Altdorfers zu den Wandmalereien im Kaiserbad zu Regensburg, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 53 (1932) S. 127–178 und insbesondere Hans HILDEBRANDT, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 99), Strassburg 1908, S. 77 f., der eine Italienreise Altdorfers in den Jahren 1520–22 vermutet und damit die venezianischen Bauformen in dessen Œuvre erklären möchte. – Zu bedenken wäre in Anbetracht der historischen Verhältnisse, ob die Steinmetzzunft Regensburgs es überhaupt zugelassen hätte, dass ein Maler den Bau übernimmt. – Zu dieser Frage siehe auch den in der antisemitischen Epoche Deutschlands verfassten Altdorfer-Roman von Hans WATZLIK, Der Meister von Regensburg. Ein Albrecht Altdorfer Roman, Berlin 1939, S. 333, wo Altdorfer etwas verklärt Folgendes von sich sagt. „Ich darf nur in meinen Bildern bauen. Regensburg will in mir den gewissenhaften Beamten haben (...).“ Vgl. hierzu ganz ähnlich Gert VON DER OSTEN – Horst VEY, Painting and Sculpture in Germany and The Netherlands 1500 to 1600 (The Pelican History of Art) Harmondsworth/Baltimore/Ringwood 1969, S. 211, wo von „... unbuildable church houses...“ gesprochen wird.

⁵⁵ Max Georg ZIMMERMANN, Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 5), Strassburg 1895, S. 74–81. – BOLL (Anm. 8) S. 95. Hans Georg GMELIN, Ein frühes Gemälde der Kreuzigung Christi von Hans Mielich, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 16 (1977) S. 32–44.

⁵⁶ Kurt LÖCHER, Hans Mielich. Bildnismaler in München, Berlin 2002. Bernhard H. RÖTTGER, Der Maler Hans Mielich, München 1925. Juliane HUPKA, Der Renaissancemaler Hans Mielich (1516–1573). Die Gemälde erzählenden Inhalts, unpubl. Dipl. Arb. Uni Wien 2016.

⁵⁷ Ausst. Kat. 1542 – 1992. 450 Jahre evangelische Kirche in Regensburg, Regensburg 1993, Nr. 31. Günter SCHLICHTING, Dr. Johann Hiltner, der Reformator der Reichsstadt Regensburg, in: VHVO 120 (1980, S. 455–471., hier S. 459, es handelt sich bei diesem Kodex um das von Doktor Johannes Hiltner verfasste *Buch der Freiheiten* der Reichsstadt Regensburg, das 1536

Regensburger Bürgerschaft und zum „Establishment.“⁵⁸ Nach Hans TIETZE war Altdorfer „...ein ernsthafter Mann von Rang und Würden...“⁵⁹ und weiter ausführend meinte er, dass die „... psychologische und soziale Interpretation der Stellung Altdorfers...“ sich nicht von seiner Kunst trennen lässt.⁶⁰ Er durchschritt in fünfzehn Jahren – in die bürgerlich-städtische Elite eingebunden – alle Etappen bis beinahe ganz an die Spitze,⁶¹ doch ganz so bieder-bürgerlich scheint sein Leben dann doch nicht verlaufen zu sein.

Als man ihn im Jahre 1528 schließlich sogar zum Bürgermeister der Reichsstadt Regensburg wählte, lehnte er dies ziemlich bestimmt mit dem Hinweis ab, ein „...sonders werkh...“ (besonderes Werk) termingerecht für den Herzog von Bayern-München verfertigen zu müssen, das er zu dieser Zeit schon in Händen halte.⁶² Diese Begebenheit im Leben Altdorfers könnte man nun dahingehend interpretieren, dass hier – erstmals in der deutschen Geschichte – ein Standessieg des Künstlers gegenüber öffentlichen und politischen Funktionen urkundlich ausgesprochen und auch exekutiert wurde. Dies würde dann ganz klar und renaissanceartig auf den Künstlerstolz Altdorfers hinweisen und seine Selbstbehauptung als freie Persönlichkeit bezeugen, die wir zumeist mit italienischen Künstlern verbinden.⁶³ Zum ersten Male würde hier in der Person Albrecht Altdorfers der Künstler ebenbürtig neben den städtischen Bürger treten und sich als Malerfürst profilieren. – Wahrscheinlicher ist aber die geistvolle Vermutung von WOLF, nämlich jene, dass Altdorfer sich angesichts der drohenden Türkengefahr und den schwierigen religiösen und politischen Verwerfungen in Regensburg vielleicht auch eine Ausrede zu recht legte, um nicht die alleinige Verantwortung für das Gemeinwesen übernehmen zu müssen.⁶⁴ Ob hier Altdorfer ganz bewusst aus seinem Selbstverständnis als Künstler gehandelt hat, oder ob seine Vorgangsweise bloß den terminlichen Vorgaben geschuldet war, lässt sich heute nur mehr vermuten.

Wie aber aus dem erhaltenen und bei WINZINGER publizierten Aktenmaterial hervorgeht, wurde Altdorfer am 18. September 1528 offenbar recht kurzfristig in einer

dem Inneren Rat überreicht wird. Zur Identifikation von Altdorfer auf diesem Bild siehe Wolfgang PFEIFFER, *Wie sah Albrecht Altdorfer aus?*, in: *Pantheon* 46 (1988) S. 60–62. Benno Jakobus WALDE, *Hans Mielichs Ratsminiatur von 1536. Zur Identifizierung der Inneren Räte und zur Selbstdarstellung Albrecht Altdorfers*, in: *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur* (wie Anm. 51) S. 353–369. Vgl. Walter BOLL, *Beiträge zu Albrecht Altdorfer*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F.* 10 (1933) S. XIII–XVI. Christopher S. WOOD, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago 1993, S. 19, demnach wäre Altdorfer „...the third from the bottom left...“ Auch BAUER (Anm. 23) S. 193, vertritt diese Ansicht.

⁵⁸ WOLF (Anm. 38) S. 18. – Nach WOOD (Anm. 57) S. 18, ist Altdorfer nun „...the fourth from the bottom on the left hand side, as the figure in the black beret and the fur-lined cloak.“

⁵⁹ TIETZE (Anm. 6) S. 13.

⁶⁰ EBD., S. 13.

⁶¹ Zur Ratsfähigkeit und zum Aufstieg durch Ämterlaufbahn siehe Werner FEES, *Rat und politische Führungsschicht der Reichsstadt Regensburg 1500–1650. Studien zur Verfassungs- und Sozialgeschichte Regensburgs in der Frühen Neuzeit*, phil. Diss. Uni München 1995, S. 76–79.

⁶² WINZINGER (Anm. 14) S. 149, Nr. 32.

⁶³ Vgl. hierzu TIETZE (Anm. 6) S. 13. „Die Geschichte von der ausgeschlagenen Bürgermeisterschaft ist als moderne Künstleranekdote so charakteristisch wie irgendein Bonmot von Tizian oder Michelangelo; es erscheint unglaublich, dass sich ein Malermeister der früheren Generation von den Banden sozialer Verpflichtung eines Bildes wegen hätte freimachen können.“ – Nach den Akten zu schließen war es aber tatsächlich so.

⁶⁴ WOLF (Anm. 22) S. 18.

außerordentlichen Wahl zum Kämmerer für den nächstmöglichen Termin, nämlich für das vierte Quartal desselben Jahres bestimmt.⁶⁵ Er hätte also – was völlig unüblich war, da alle vier Kämmerer immer nach Weihnachten für das gesamte folgende Kalenderjahr gewählt wurden – innerhalb von gerade einmal zwei Wochen sein Amt antreten sollen. Zudem schickte er zwei Hausangestellte zum Rat und erschien nicht persönlich, wie es zu erwarten gewesen wäre, um seine Absage zu verkünden. Offenbar wollte er damit dokumentieren, wie beschäftigt er tatsächlich ist. Seine Begründung lautete, dass er ein besonderes Werk für den Herzog Wilhelm IV. zu verfertigen habe und in Zeitdruck sei. Um welches Werk oder um welche Technik es sich bei dem herzoglichen Auftrag handelte, wurde nicht genannt.⁶⁶ Altdorfer jedenfalls war damit ein absoluter Präzedenzfall, da man in der Regel die Wahl zum Kämmerer nicht einfach negieren konnte und das Amt annehmen musste. Wie in dem Aktenstück nachzulesen ist, beschloss der Rat darauf hin, dass jedenfalls für die Zukunft ein jeder, der zum Kämmerer gewählt wird, die Funktion auch annehmen muss. Der Rat musste dann in weiterer Folge einen Ersatz für Altdorfer suchen, der im Ratsmitglied Wolfgang Steyrer gefunden wurde.⁶⁷

Altdorfers Geburtsjahr ist unbekannt, es dürfte aber – in Anbetracht eines kleinen Selbstporträts des etwa zwanzig jährigen Mannes aus dem Jahre 1507,⁶⁸ um das Jahr 1485 herum liegen.⁶⁹ Dieser kleine Stich enthält nach Meinung des Verfassers sein eigenes Bildnis vielleicht durch einen Spiegel betrachtet, da es unerhört lebendig gestaltet wurde. Man erkennt einen energiegeladenen, jungen Mann mit erhöhtem geistigem Ausdruck. Die hohe und klar geformte Stirn wird von gewelltem und längerem Haar umrahmt. Die leuchtenden und forschenden Augen verraten Tiefsinn. Der vergleichende Blick auf Rembrandt lehrt, dass derart unmittelbar empfundene Bildnisse, die darüber hinaus auch noch dem Frühwerk zuzuordnen sind, zumeist Selbstbildnisse des Künstlers sind. Altdorfer dürfte demnach etwa zehn bis fünfzehn Jahre jünger gewesen sein als Albrecht Dürer oder Lukas Cranach d. Ä. Zudem kann man aus den erhaltenen Tafeln in Berlin und Bremen schließen,⁷⁰ dass sein künstlerischer Weg als Spätgotiker begann, um sich dann im Laufe seines Lebens zwar nicht zum deutschen Klassiker, aber doch zum Renaissancekünstler von großem Format zu entwickeln, wofür die berühmte Alexanderschlacht – dem wahrscheinlich für Wilhelm IV. von Bayern-München gemalten Bild – beredtes Zeugnis ablegt.

Seit den Forschungen vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts an hat sich ein Altdorfer-Bild herauskristallisiert, das ihn nicht mehr als Kleinmeister, sondern –

⁶⁵ Siehe hierzu AHVOR (Stadtarchiv Regensburg), AAR2 (ohne Seitenzahl).

⁶⁶ Siehe hierzu WANDERWITZ (Anm. 51) S. 255–266.

⁶⁷ StadtAR-I AC 1 [Ältestes Ratswahlbuch; 1500–1540] fol. 71v. Anders BAUER (wie Anm. 23) S. 186, der in Urban Trunkel den Ersatz für Altdorfers Absage sieht.

⁶⁸ Franz WINZINGER, Albrecht Altdorfer, Graphik, Gesamtausgabe, München 1963, Nr. 103. Vgl. Holm BEVERS – Ger LUIJTEN (Hg.), The New Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700. Albrecht und Erhard Altdorfer, Rotterdam 1997, Nr. e.81, S. 50: „... possibly a self-portrait...“.

⁶⁹ Vgl. Alfred ASPLAND, The Fall of Men, Manchester 1876, S. 9, wo als Geburtsjahr 1488 vorgeschlagen wird, womit der kleine Porträtstich altersmäßig tatsächlich Altdorfer selbst darstellen könnte.

⁷⁰ WINZINGER (Anm. 14) Nr. 3 u. 4, Nr. 2. TIETZE (Anm. 6) S. 27, erkannte in den ersten Bildern Altdorfers zurecht „...eine anmutig herbe Unreife...“, die nicht gerade für einen fünfundzwanzig jährigen und schon erfahrenen Mann – zumeist wird das Geburtsjahr zu früh, nämlich um 1480 angesetzt – sprechen würde.

aufgrund einiger unstaffierter Landschaften – als bedeutenden Künstler eines großen und selbständigen Charakters beschrieb. Man sah in einem kleinen Bild in München, welches das Donautal mit Schloss Wörth und dem Scheuchenstein präsentieren soll,⁷¹ das erste selbständige Landschaftsbild in der deutschen Malerei.⁷² Es schien, als ob die Landschaft um ihrer selbst willen entdeckt worden sei, eine revolutionäre Tat und künstlerische Errungenschaft internationalen Formats, die im neunzehnten Jahrhundert schon zu Begeisterungsausbrüchen führte und in der Zeit des Nationalsozialismus von den deutschen Kunsthistorikern schließlich kulturpolitisch instrumentalisiert wurde.⁷³ Daneben sah man aber auch die große Alexanderschlacht, eine aus literarisch-symbolischen Quellen rekonstruierte Darstellung, in der die Griechen gegen die Perser kämpften.⁷⁴ Doch die Menschen wurden vor dem Auge Gottes in ein kosmisches Gesamtbild hineingestellt und damit wird besonders in der Landschaft des Hintergrundes, sein religiöser Zugang bzw. eigentlich der von Aventin ersichtlich, der – durch archivalische Hinweise neuerdings belegt – das inhaltliche Programm für dieses Gemälde zusammenstellte.⁷⁵ In seiner inhaltsbetonten Malerei triumphierte gerade nicht die Menschheit über die Natur und er hat auch Gott definitiv nicht in algebraischen Formeln erahnt oder gesucht: „Vielmehr brachte er das Zeitliche des Geschehens – den Rüstungen nach in die eigene Gegenwart versetzt – in Beziehung zur ewigen Bewegung der Natur.“, so etwa HÜTT.⁷⁶

⁷¹ WINZINGER (Anm. 14, Nr. 46. Martin SCHAWÉ, Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei, Ostfildern 2006, S. 112. Vgl. hierzu Herbert SCHINDLER, Die Entdeckung der Donaulandschaft. Wörth in den Bildern von Albrecht Altdorfer, in: Wörth. Stadt zwischen Strom und Burg, Regensburg 1979, S. 83–87.

⁷² Ähnlich WOOD (Anm. 57) S. 9, der sein Buch mit folgendem Satz beginnt: „The first independent landscapes in the history of European art were painted by Albrecht Altdorfer.“ Wenn man schon diesen Ehrentitel einem Künstler verleihen möchte, dann wäre der Kandidat hierfür eher noch Wolf Huber, der mit der berühmten Ansicht des Mondsees im Germanischen Nationalmuseum aus dem Jahre 1505 wesentlich früher dran ist als Altdorfer.

⁷³ Ausst. Kat. Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers, München 1938, S. III f, wo Ernst BUCHNER im Vorwort sich zu „Großdeutschland“ folgendermaßen äußerte: „Zum Schluss sei auf die tiefe symbolische Bedeutung der Ausstellung hingewiesen. Sie beweist die innere Zusammengehörigkeit und kulturelle Einheit der alten bajuwarischen Ostmark vom Lech bis an die Leitha, deren Herzstrom der Inn ist, an dem Braunau liegt. Die Aufrichtung des geeinten Reiches gibt ihr die Weihe.“ – Vgl. hierzu Karl KOCH, Über die Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers „Altdorfer und sein Kreis“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 7 (1938) S. 221–230. – Ein Beispiel für die nationale Kunstgeschichte in Deutschland ist Hanna PRIEBSCHE-CLOSS, Magie und Naturgefühl in der Malerei von Grünewald, Baldung Grien, Lukas Cranach und Altdorfer, Bonn 1936. Vgl. zum Deutschen in der deutschen Kunst Volker GEBHARDT, Das Deutsche in der deutschen Kunst, Köln 2004.

⁷⁴ Vgl. hierzu Volkmar GREISELMAYER, Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation, Berlin 1996, allerdings mit einigen allzu weit führenden Interpretationen. Siehe auch Wolfgang PFEIFFER, Zur Ikonographie der Alexanderschlacht Albrecht Altdorfers, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, 44 (1993) S. 72–97. Thomas NOLL, Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst, Mainz 2005, S. 29–31. Zuletzt WANDERWITZ (Anm. 51) S. 253–266.

⁷⁵ Bernhard LÜBBERS – Heinrich WANDERWITZ, Eine neue Quelle zur Alexanderschlacht Altdorfers. Bibliotheksgeschichtliches zu Herzog Wilhelm IV., in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur (wie Anm. 51) S. 247–251.

⁷⁶ HÜTT (Anm. 11) S. 27.

Damals diente die Kunst noch der Vermittlung von Symbolen, beispielsweise jenem, dass es die göttliche Bestimmung von Jesus Christus gewesen sei, eine gottmenschliche Mittlerrolle zwischen Welt und Himmel einzunehmen, womit sich zwangsläufig ein direkter Bezug zwischen Kunst und Glaube ergab. Die Kunst war somit religiöse Kunst, da die Menschen von der Hoffnung auf Leben, der Furcht vor Strafen oder der Erwartung übernatürlicher Eingriffe ins tägliche Leben ausgingen.⁷⁷ Altdorfers Gemälde sind demnach wie ein selbstbezüglicher Filter, mit dessen Hilfe der Gläubige automatisch das antizipiert, was nach seinem Heilsverständnis geschehen muss.

Bei Altdorfer werden die Menschen zwar nicht bedeutungslos, ordnen sich aber stets dem Unendlichen bzw. Ätherischen und somit der göttlichen Natur unter. Altdorfers Lebenswerk wirkt wie eine einzige Widmung an die Schöpfung: „Nichts in der Welt lehrt so wie Schönheitsfülle den Schöpfer lieben.“ (Walter NIGG).⁷⁸ Demgemäß verliert der Mensch bei ihm an Selbstherrlichkeit – sofern es sich nicht um Auftragswerke des Kaiserhofes handelt – und die Figur wird zum idealisiert Figürchenhaften und manchmal tendiert diese Sichtweise auch zum puppenhaft Kleinen. Vor allem biblische bzw. religiöse Szenen „... disclose humans in the abundance of nature ...“⁷⁹ und sie werden vom Unendlichen umflutet, der Mensch wird klein und die Natur groß, so groß, dass wenn atmende Wesen in seinen Bildern zu sehen sind, diese dann als von der Natur selbst, was Gott meint, hervorgebracht erscheinen.⁸⁰ HÜTT hat diese Atmosphäre treffend charakterisiert: „In den Landschaftsdarstellungen der Donauschule lebt noch ein vorhumanistischer mystischer Pantheismus fort, der das irdische, tägliche Leben als etwas in Gott Ruhendes heiligt.“⁸¹ Auch Dieter KOEPLIN und Nicoló RASMO haben auf die neuplatonische Mystik⁸² in Altdorfers Gemälden hingewiesen, wiewohl die deutsche Forschung in erstaunlicher Weise sich bis heute diesen wertvollen Hinweisen verschlossen hat.⁸³

Raumeinblicke und Raumaufformungen erfahren durch moralische oder spirituelle Sinnvorlagen stets eine Steigerung hin zum Großen und Fernen. Die Illusion unendlicher Räume, die absichtliche Verschleierung der immanenten Raumgrenzen sowie das Licht als Symbol der göttlichen Gnade ermöglichten dem Gläubigen die geistige Elevation durch Betrachtung und Vertiefung seiner Bilder. „Das Licht war ihnen (den Mystikern, Anm. d. Verf.) wie eine Verbindung jener sonst unsichtbaren, unbekannt Welt mit der ihrigen, irdischen; nur durch das Licht schien ihnen ein sinnliches Erfassen der Einheit des gesamten Seins, des diesseitigen und des jenseitigen, des materiellen und geistigen, möglich.“, so die brillante Zusammenfassung

⁷⁷ DUPRÉ (Anm. 39) S. 69. Vgl. im Hinblick auf Wolf Huber auch Gabriele TSCHALLENER, *Der geistesgeschichtliche und theologische Hintergrund des Annenaltars von Wolf Huber*, unpubl. phil. Diss. Uni Innsbruck 1990.

⁷⁸ Zit. nach SCHEELE (Anm. 2) S. 9.

⁷⁹ John DILLENBERGER, *Images and relicts. Theological perceptions and visual images in sixteenth-century Europe* (Oxford studies in historical theology), New York/ Oxford 1999, S. 169.

⁸⁰ Ähnlich TIETZE (Anm. 6) S. 210, wonach Altdorfer danach strebte „... einen Naturausschnitt in seiner Ganzheit (...) zu erfassen; die Landschaft wird aus Beiwerk notwendiger Bestandteil, die Figuren werden einer Relativität unterworfen;“

⁸¹ HÜTT (Anm. 11) S. 27.

⁸² Hugo NEUGEBAUER, *Platonische Mystik*, München/ Planegg 1934.

⁸³ Dieter KOEPLIN, *Das Sonnengestirn der Donaumeister. Zur Herkunft und Bedeutung eines Leitmotivs*, in: *Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule*, Linz 1967, S. 78–114. RASMO (Anm. 37) S. 115–136.

von Alfred PELTZER.⁸⁴ Dem gegenüber betonte WOOD die esoterischen und geradezu exzentrischen Bildinhalte, eine aus heutigem Standpunkt heraus getätigte und persönliche Interpretation, der der Verfasser in Anbetracht der historischen Bedingungen nicht beipflichten kann.⁸⁵ Denn für Altdorfer war die Welt noch göttlich und sowohl das gewaltige Himmelszelt, als auch die weitläufige Landschaft empfand er als etwas Unendliches und damit als ein Sinnbild des Höchsten. Dadurch konfrontierte die Wirklichkeit den Künstler mit dem Religiösen, dessen eigene Wirklichkeit wiederum nur erfasst werden konnte, wenn man sich über das objektive Wissen und das subjektive Verlangen im Sinne der Mystik hinausbewegte.⁸⁶

Hier herein gehört jener in der Apostelgeschichte erwähnte Pseudo-Dionysius (Apg 17, 33–34),⁸⁷ der ein mutmaßliches Mitglied des Athener Areopag war und als ein Anhänger des heiligen Paulus angesehen wurde (Abb. 4).⁸⁸ Sein transzendenter Gottesbegriff fußte jedoch auf dem neuplatonischen Werk von Proklos (411/412–485):⁸⁹ „Kein anderer frühchristlicher Autor hat so die Unergründlichkeit, Verborgtheit und absolute Transzendenz Gottes betont wie Dionysius. Er wird nicht müde, immer wieder zu betonen, dass der Mensch eigentlich nur wissen könne, was Gott nicht ist, nicht aber, was er ist. Alles Seiende legt zwar Zeugnis für seine Erhabenheit, Schöpfungskraft und Allmacht ab, er selbst aber ist das Überseiende.“⁹⁰ Und weiter: „Der Mensch vermag sich nicht selbst zu erlösen oder zu erleuchten. Er ist jedoch aufgerufen, sich in die Stille zu begeben, das Schweigen zu erleben und sich innerlich bereit zu machen, um in dieser inneren Versenkung jenes Licht zu empfangen, das von den Engeln aus dem Reich des Überseienden hinabgetragen wird in die Welt der Menschen.“⁹¹ Da der Pseudo-Dionysius nicht nur mit dem hei-

⁸⁴ PELTZER (Anm. 12) S. 146 f.

⁸⁵ WOOD (Anm. 57) S. 19. Vgl. hierzu differenzierter etwa TIETZE (Anm. 14) S. 14 f., „... die Ikonografie Altdorfers bietet eine Anzahl unlösbarer Rätsel. Man hat nicht den Eindruck, dass dies an der Wahl seltener oder komplizierter Stoffe liegt, sondern dass ihr menschlicher Kern frei weitergedichtet und mit moderner Stimmung erfüllt ist.“ Zur ähnlichen Fragestellung im Zusammenhang mit Wolf Huber siehe Julia ALTHUBER, Die Bedeutung des landschaftlich Bizarren als künstlerische Kontrastwirkung im Werk Wolf Hubers, unpubl. Dipl. Arb. Uni Salzburg 2011.

⁸⁶ DUPRÉ (Anm. 39) S. 70. Zur Mystik siehe Ulrich DOBHAN – Willehad Paul ECKERT – Rudolf HAUBST – Jean Van OSCH – Matthias UTERS (Hg.), Die Bedeutung der Mystik für die Kirche. Zeugen christlicher Gotteserfahrung (Trierer Scripte 18) Trier 1983. Alois M. HAAS, Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik, Frankfurt/Main 1997. Peter DINZELBACHER, Wörterbuch der Mystik (Kröners Taschenbuchausgabe 456), Stuttgart 1998. Thomas ERNE – Peter SCHÜZ (Hg.), Der religiöse Charme der Kunst, Paderborn 2012.

⁸⁷ PELTZER (Anm. 12) S. 152.

⁸⁸ Theodoricus LOER, D. DIONYSII CARTHUSIANI ERUDITISSIMA SIMUL ET UTILISSIMA SUPER OMNES. S. Dionysii Areopagite libros commentaria, studiosis omnibus hactenus multum desiderata, sed nunc primum utilitati publicae donata. Praeter haec adest hic quadruplex operum sanctissimi martyris è graeco in latinum translatio . Prima . Johannis Scoti Benedictini . Secunda, Johannis Sarraceni. Tertia, Ambrosii abbatis Camaldulensis. Quarta . Marsilij Ficini. Quinta . Abbatis Vercellensis. (DIVIVI IGNATII EPISCOPI ET MARTYRIS ad diversos, epistolae quindecim ad sanctum Johannem apostulum & evangelistam), Köln 1536.

⁸⁹ Werner BEIERWALTES, Proklos. Grundzüge seiner Metaphorik (Philosophische Abhandlungen XXI), Frankfurt 1965. Ernst-Otto ONNASCH – Ben SCHOMAKER (Hg.), Proclus. Theologische Grundlegung (Philosophische Bibliothek 562) Hamburg 2015.

⁹⁰ Johannes CLAUSNER, in: Walter TRITSCH (Übers.), Dionysius Areopagita. Die Engelhierarchie. Der Ursprung der christlichen Engel-Lehre, Amerang 2010, S. 11.

⁹¹ EBD., S. 13. Der Wortlaut von Dionysius Areopagita lautet in diesem Zusammenhang wie



Abb. 4 Dionysius Areopagita,
Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek in Wien.

ligen Dionysius von Paris (gest. um 275/285) gleichgesetzt, sondern auch eine engere Verbindung zum Dionysiuschor in Sankt Emmeram hergestellt wurde, hatte er als zweiter Diözesanpatron von Regensburg für die hier lebenden Menschen für lange Zeit theologische Relevanz.

Altdorfers persönliche Einstellung bzw. seine mutmaßliche Schulung bei einem Miniator bedingten für seine Frühphase auch die kleinen Formate seiner Tafelgemälde und den hohen Anteil an Zeichnungen in seinem Œuvre. Hinzu kommt die Druckgraphik, wo er – abgesehen von einigen Ausnahmen im Holzschnitt – zumeist das kleine und kleinste Format bevorzugt. Die Zeichnungen im Besonderen haben im Werk Altdorfers einen herausragenden Raum einnehmen können, da Altdorfer in der Skizze und im graphischen Ausdruck ganz allgemein einen eigenständigen Wert erkannte, der neben den gemalten Tafeln stets seine Selbständigkeit behaupten kann. Seinen Zeichnungen ist eine Technik zueigen, die schon von Altdorfers Mitmenschen geschätzt, geübt und auch sehr oft kopiert wurde. Neben den Hell-Dunkel-Effekten kommt vor allem die dynamisch-lineare Flächenauflösung zum

folgt: „So müssen wir die sichtbare Schönheit der Erscheinungen als bloße Abbilder der unsichtbaren Herrlichkeit studieren, die sinnlich wahrnehmbaren Wohlgerüche als Stellvertreter geistiger Ausstrahlung und die materiellen Lichter als Sinnbilder der immateriellen Lichter gießung betrachten.“ Zit. nach TRITSCH (Anm. 90) S. 18. Zur Rolle dieses Verständnisses im Sinne der Mystik siehe Joseph SCHUMACHER, *Die Mystik im Christentum und in den nicht-christlichen Religionen (Patrimonium theologicum)* Aachen 2016. Ausst. Kat. *Mystik – Die Sehnsucht nach dem Absoluten*, Zürich 2011. Kurt RUH (Hg.), *Abendländische Mystik im Mittelalter*. Symposium Kloster Engelberg 1986 (Germanistische Symposien – Berichtbände 7) Stuttgart 1986.

Tragen, wie sie auch im zeichnerischen Frühwerk von Lukas Cranach dem Älteren ersichtlich ist. In den Zeichnungen werden nicht nur die Schemata der jeweiligen Ikonografie geboten, sondern ebenso immer auch die Arbeit der Kielfeder als solche demonstriert und offengelegt.⁹² Die unendliche Größe des göttlichen Universums kann sich aber in diesen kleinen Formaten ebenso entwickeln wie in den großen Historienbildern seiner Spätzeit,⁹³ deren formale Ausführung letztlich der langen Mystiktradition in Theologie und Kunst verpflichtet ist.⁹⁴ Auch wenn sich Albrecht Dürer ganz nach Aristoteles bewusst war, dass die rechte Kunst „...will kummen von den oberen eingießungen...“,⁹⁵ ordnete Altdorfer seine Kunst doch viel eindeutiger der Schöpfung unter, was recht deutlich im Größenverhältnis von Mensch und den zentrischen und riesigen Landschaften seiner Gemälde ersichtlich wird.⁹⁶ Offensichtlich dachte sich Altdorfer Gott auch nicht gestalthaft, sondern schuf – in Anlehnung an den Pseudo-Dionysius Areopagita – stattdessen den alles umklammernden, ewigen (Welt-) Raum.⁹⁷ Im Sinne der neuplatonischen Mystiker fühlte er in der Unendlichkeit der großen Natur die Allgegenwärtigkeit von Gott und schuf dafür den Bildraum, in dem sich das Sein selbst offenbart.⁹⁸ Die Anteilnahme an etwas Größerem als das persönliche Ich relativierte im Sinne der *condicio humana* die Hinfälligkeit des Menschseins und gab somit den einzelnen Menschen im Angesicht von Vergänglichkeit und Sterblichkeit die Versicherung, dass sie von Gott nicht

⁹² Vgl. zur Druckgrafik im Œuvre von Altdorfer GEBHARDT (Anm. 73) S. 319: „Der Holzschnneider (Altdorfer, Anm. d. Verf.) ließ nur wenige Grate stehen, der Druck näherte sich im Effekt der Federzeichnung an. Die einzelne Linie, die auch hier die malerische Gesamtwirkung suchte, gewann eigenen Ausdruck zurück.“

⁹³ Barbara BORNGÄSSER, Renaissance und Humanismus. 1420–1600, in: *Ars Sacra. Christliche Kunst und Architektur des Abendlandes von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Potsdam 2010, S. 452–571, hier S. 556: „Altdorfers berühmtestes Werk, die Alexanderschlacht, präsentiert eine Weltlandschaft von überragender Transzendenz.“

⁹⁴ Vgl. Josef KOCH (Hg.), *Humanismus, Mystik und die Kunst in der Welt des Mittelalters* (Studien und Texte des Mittelalters 3) Leiden/ Köln 1953. Ursula WEYMANN, *Die Seusesche Mystik und ihre Wirkung auf die bildende Kunst*, Berlin 1938. Josef KREITMAIER, *Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik*, Freiburg/Breisgau 1925. PELTZER (Anm. 12). Siehe auch die brillante und zusammenfassende Darstellung der Mystik bei Egon FRIEDEL, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg* (Becks's historische Bibliothek) München 1996, S. 158–170.

⁹⁵ Peter STRIEDER, *Dürer*, Königstein 1981, S. 24. – Hier bezieht sich Dürer ganz offensichtlich auf Aristoteles, der die These vertrat, dass das höhere Erkenntnisvermögen (die oberen eingießungen) von außen her eintritt. Vgl. hierzu Endre VON IVÁNKA, *Zur Problematik der Aristotelischen Seelenlehre*, in: *Die Naturphilosophie des Aristoteles* (wie Anm. 106) S. 39–48, hier S. 40.

⁹⁶ Vgl. hierzu die Handzeichnung mit dem heiligen Christophorus in der Albertina Wien: WINZINGER (Anm. 31) Nr. 21.

⁹⁷ Vgl. hierzu etwa Dionysius Areopagita in seiner *Engelhierarchie*: „Auch mein Gewährsmann (Proklos, Anm. d. Verf.) sagte ja, dass sich die urgöttliche Kraft über alles hinweg erstreckt und durch alles ungehemmt hindurchdringt. Sie bleibt trotzdem allem unsichtbar, nicht bloß weil sie über alles Geschaffene erhaben ist, sondern auch, weil sie ihre allumfassende Wirkung fürsorglich vor allen verbirgt.“ Zit. nach TRITSCH (Anm. 90) S. 86 f.

⁹⁸ DUPRÉ (Anm. 39) S. 73. – Vgl. hierzu TIETZE (Anm. 6) S. 201, der dieses Phänomen nun kunsthistorisch wie folgt beschrieb: „All die Lebendigkeit, die als Berg und Fluß, Baum, Wolke oder Turm diese Landschaft erfüllt, ist organisch begriffen; das Geologische, Botanische, Meteorologische und Architektonische ist in seinem Wesen verstanden und daraus ein künstlerisches Ganzes von höchster Selbständigkeit erwachsen.“



Abb. 5 Hl. Bonaventura, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.

getrennt sind. Insofern ist das Ziel derartiger Gemälde, im Bild gleichsam aufzugehen, das nicht die banale Realität, sondern als Spiegelung oder Repräsentation von Gedanken sozusagen die innere Bilderwelt zeigt, oder wie es Alfred PELTZER im Zusammenhang mit der Mystik ausdrückte, wurde nun „...das Göttliche im Natürlichen erschaut und das Natürliche durch das Heilige wieder verklärt.“⁹⁹

Man hat Altdorfer sehr widersprüchlich betrachtet und ihm sein vermeintliches Desinteresse am Figürlichen, in Anbetracht der klassischen Proportion aus Italien kommend, oft vorgehalten, andererseits aber gerade dies auch als bedeutende Eigenständigkeit bewundert. Freilich, er hat nicht die Exaktheit und besitzt auch nicht die Objektivität wie Albrecht Dürer, der im Sinne des heiligen Bonaventura (1221–1274) den Menschen als das Endziel und Höhepunkt der Schöpfung begriff (Abb. 5).¹⁰⁰ Daraus erklärt sich die königliche Stellung des Menschen in seinen Bildern,

⁹⁹ PELTZER (Anm. 12) S. 238.

¹⁰⁰ Mathias SCHNEID, Naturphilosophie im Geiste des hl. Thomas von Aquin (Wissenschaftliche Handbibliothek, Zweite Reihe, Philosophische Lehr- und Handbücher 1) Paderborn 1890, S. 394. Vgl. auch Claudia BRINKER-VON DER HEYDE – Nikolaus LARGIER (Hg.), Homo Medietas. Aufsätze zur Religiosität, Literatur und Denkformen des Menschen vom Mittelalter bis in die Neuzeit. Festschrift für Alois Maria Haas zum 65. Geburtstag, Frankfurt/Main 1999. Zur Mystik im Werk Albrecht Dürers siehe Manfred KRÜGER, Albrecht Dürer. Mystik – Selbsterkenntnis – Christussuche, Stuttgart 2009. Vgl. auch PELTZER (Anm. 12) S. 138–143.

während Altdorfer immer wieder versucht hat, das für ihn Elementare der Dinge herauszuschälen. So wurden Licht und Raum die wesentlichsten Gestaltungselemente in seinem Œuvre, als Metapher für die inneren Räume der menschlichen Seele.¹⁰¹ Altdorfer will mit seinem mehr nach innen als nach außen gerichteten Blick die Welt und ihre Erscheinungen auf seine religiöse Art entschleiern, denn der Glaube ist ja schließlich auch eine Religion des Lichts. Im Christentum hat die Lichtmetaphorik bekanntlich seit jeher eine grundlegende Bedeutung, da schon im Alten Testament das Licht vor allem als Metapher für die Gnade Gottes und das Allerheiligste gebraucht wird.¹⁰² Als Kontrast zur Finsternis nämlich schafft Gott das Licht (Gen 1,3), insofern könnte man das Urlicht als den ersten Befehl Gottes verstehen. Das Licht als Symbol des Göttlichen, des Schönen und Guten erfuhr in der Renaissance durch den Neuplatonismus eine nochmalige Bedeutungssteigerung, die auch in bestimmte humanistisch-klerikale Kreise der deutschen Frührenaissance abstrahlte.¹⁰³ – Altdorfer hat sich mit seinen insgesamt drei Weihnachtsbildern sehr intensiv mit dieser Thematik beschäftigt,¹⁰⁴ indem er hier das Gegensatzpaar Licht und Finsternis als Mittel zur Veranschaulichung der göttlichen Gnade gebrauchte, als „...das verklärte Spiegelbild der Welt und des menschlichen Wesens, indem man das göttliche Sein erkannt hatte.“¹⁰⁵

Analog dazu könnte man den künstlerischen Zugang von Albrecht Altdorfer als tendenziell immateriell bezeichnen, da er eben nicht das malt, was er vor Ort sieht, sondern nur das, was man als religiöser Mensch zu sehen bzw. zu fühlen glaubt. Anders gesagt, er geht von Aristoteles aus, der seine Naturphilosophie auf der sinnlichen Erfahrung gründete, während Dürer im Lauf seiner Entwicklung sich von Aristoteles abwandte und glaubte, dass „...das Buch der Natur in der Sprache der Mathematik geschrieben sei...“.¹⁰⁶ BUSHART hat das sinngemäß ähnlich formuliert, nämlich dass „...Altdorfer Dürers Kunstideal wohl in einem zentralen Punkt widersprochen hätte: der Vorstellung, dass die Malerei der möglichst exakten Wiedergabe von Wirklichkeit verpflichtet sei.“¹⁰⁷ Während Dürer eben die perfekte Erscheinung malt, sieht Altdorfer nicht nur die Oberfläche allein, sondern er widmet sich – modern ausgedrückt – ebenso sehr der Metaebene alles Sichtbaren. – Schon TIETZE hatte erkannt, dass bei Altdorfer ein Gefühl der Unterordnung unter das Naturganze zu erkennen und dass aus seiner Kunst „...die demütige, tief erschütterte Stimmung

¹⁰¹ Vgl. hierzu Josef SUDBRACK, *Komm in den Garten meiner Seele. Einführung in die christliche Mystik*, Gütersloh 2012. Henry JAHN, *Am Rande der Erkenntnis. Christliche Mystik in harmonikaler Betrachtung*, Darmstadt 2012.

¹⁰² Vgl. hierzu den kirchlichen Feiertag Marialichtmess (2. Februar), der ikonografisch mit der Darstellung Christi im Tempel identisch ist. Siehe auch den Pseudo-Dionysius: „So ist also Gott selbst für alle, die erleuchtet werden, von Natur aus wesentlich und wahrhaft das Prinzip der Erleuchtung, die eigentliche Urquelle allen Lichtes, der Urheber allen Seins und Lebens.“ Zit. nach TRITSCH (Anm. 90) S. 88.

¹⁰³ Siehe DUPRÉ (Anm. 39) S. 80.

¹⁰⁴ WINZINGER (Anm. 14) Nrn. 2, 8, 43.

¹⁰⁵ PELTZER (Anm. 12) S. 240.

¹⁰⁶ Gustav Adolf SEECK (Hg.), *Die Naturphilosophie des Aristoteles (Wege der Forschung CCXXV)* Darmstadt 1975, S. XIV. Zu diesem Aspekt im Œuvre Dürers siehe auch Dietrich MAHNKE, *Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt, Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik* (Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 23) Halle an der Saale 1937.

¹⁰⁷ BUSHART (Anm. 43) S. 21.

des Künstlers...“ herauszulesen wäre.¹⁰⁸ Nur in Ausnahmefällen und nur in Studien, die im Atelier verblieben, präsentieren sich reale Landschaften oder topografische Begebenheiten, wie oben schon erwähnt. „For most painters in this period, there was really no need to venture out under an open sky. Apart from a few drawings in pen and ink, Altdorfer’s landscapes are indoor affairs.“, so etwa WOOD.¹⁰⁹ Die Frage nach der exakten Topografie ist in diesem Zusammenhang zu vernachlässigen, da nicht – so wie für den modernen Menschen – die Wirklichkeit an sich, stattdessen nur die Wirklichkeit in der bildlichen Erscheinung wichtig ist.¹¹⁰ Altdorfer geht es zwar um das Gegenständliche, aber gleichzeitig auch um das innere Wesen der Dinge, nämlich um das, was scheinbar dahinter steckt. Deshalb wirkt sein Werk auf den modernen und profanen Betrachter auch so ambivalent, ungeradlinig und unergründbar, da er immer das Schöne dem Morschen, das Feste dem Ruinenhaften, das Dingliche dem Geistigen und schließlich das Werden dem Vergehen gegenüberstellt. Insofern spielt hier sehr deutlich die Naturphilosophie des Aristoteles im Sinne von bestimmten Ordnungsprinzipien hinein, in der es um nichts geringeres, als um eine philosophische Weltdeutung geht.¹¹¹ Nach THOMPSON war Aristoteles für die damalige Welt ein „...Lehrer ewiger Wahrheit, der von Schlaf und Träumen, von Jugend und Alter, von Leben und Tod, von Entstehen und Vergehen, von Wachsen und Verfall erzählt – ein Führer zum Buch der Natur, ein Verkünder des Geistes, ein Prophet der Werke Gottes.“¹¹² Altdorfers persönlicher Verdienst und Ruhm innerhalb der abendländischen Kunst wird trotz dem allmählichen Vergessen humanistischer Werte und der Profanisierung des täglichen Lebens nichts an Bedeutung einbüßen und dies überzeugt mich um so mehr, wenn ich mir neben seinen raren Werken gedanklich diejenigen, die in seiner Epoche entstanden sind, vorstelle und insbesondere bei dem Vergleich mit einem religiösen Maler wie Matthias Grünewald sehe,¹¹³ dass Altdorfers Œuvre – trotz seiner adaptiven Grundhaltung – gegenüber jenem vollkommen eigenständig ist. Altdorfer steht damit als künstlerische Persönlichkeit und als Vertreter mystischer Bildinhalte in einer gemeinsamen Entwicklungslinie mit Jan van Eyck (um 1390–1441) und Martin Schongauer (1450–1491), aber auch mit dem späteren Adam Elsheimer (1578–1610), sowie Pieter Lastman (um 1583–1633) und schließlich Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1578–1669).

¹⁰⁸ TIETZE (Anm. 6) S. 62.

¹⁰⁹ WOOD (Anm. 57) S. 17. Vgl. hierzu auch GEBHARDT (Anm. 73) S. 348: „Die aufgerissenen Landschaftsgründe und die verzerrten Raumschluchten sind losgelöst von jeder topografischen Fixierung. Wie in der Schnitzkunst Leinbergers und des Meisters H.L. dominierte eine spätgotische Ausdruckskunst, die ihre Vorbilder in der süddeutschen, österreichischen und schweizerischen Malerei des 15. Jahrhunderts fand.“

¹¹⁰ DUPRÉ (Anm. 39) S. 71.

¹¹¹ SEECK (Anm. 105) S. XV.

¹¹² D’Arcy W. THOMPSON, Die Naturwissenschaft des Aristoteles (1921), in: Die Naturphilosophie des Aristoteles (wie Anm. 106) S. 3-28, hier S. 26.

¹¹³ Zur Mystik am Oberrhein siehe Hans H. HOFSTÄTTER (Hg.), Mystik am Oberrhein und in den benachbarten Gebieten (Ausst. Kat. Augustinermuseum Freiburg im Breisgau), Freiburg im Breisgau 1978. WEYMANN (Anm. 94) S. 88–90. Siehe auch nicht ganz exakt BORNGÄSSER (Anm. 93) S. 437: „Die vier apokalyptischen Reiter von 1498 sorgten in ganz Europa für Bestürzung. Gleichzeitig entwickelten Gemälde wie Albrecht Altdorfers Alexanderschlacht oder Grünewalds Isenheimer Altar Szenarien voll visionärer Kraft.“