

Daniel Hess und Oliver Mack

Zwischen Perfektion und Lässigkeit

Zur Malerei Albrecht Altdorfers

So unbestritten Altdorfers Gemälde zu den größten und eindrücklichsten Leistungen aus der Blütezeit der deutschen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zählen, so sehr haben die Uneinheitlichkeit ihrer Ausführung und die große Spannweite ihrer malerischen Ausarbeitung die Beurteilung Altdorfers als Maler bis heute erschwert. Die Kunstgeschichte versucht, sich solchen Problemen traditionell durch eine entsprechende Chronologie der Werke oder mittels Händescheidung auf der Basis eines mehr oder weniger diffusen Werkstattbegriffs zu entwinden. Vor über fünfzig Jahren hatte jedoch bereits Eberhard Ruhmer in der Behandlung von Altdorfers Gemälden mit dem Werkstattbegriff gerungen, mit dem sich die »geistige Abschwächung und künstlerische Rangminderung« in dem von ihm als hausbacken, schwerfällig und etwas naiv bezeichneten Werk der mittleren Periode nicht befriedigend erklären ließen¹. In vielen Werken vermisste er die impulsive Handschrift Altdorfers, die er mit Begriffen wie »skizzenhaft«, ja sogar »impressionistisch« charakterisiert und von denen er etwas pathetisch von höchst suggestiver Offenheit, von Temperament, subjektiver Hintergründigkeit und Getriebenheit gesprochen hatte².

Auch Franz Winzinger wies in der bis heute maßgeblichen, 1975 erschienenen Monografie zu den Gemälden Altdorfers wiederholt auf Schwächen, auffallende Unsicherheiten der Form, auf Uneinheitlichkeiten und die Missachtung von architektonischer Logik sowie perspektivischen Gesetzen hin. Die allgemeine Einschätzung Altdorfers als »triebhaft Schöpfernatur«, die ohne künstlerische Logik wie aus innerem Zwang ihr Werk hervorgebracht habe, schien sich damit zu bestätigen³. Für die große Bandbreite von der »recht grob gemalten« Floriansfolge bis zur »höchst subtilen Malerei« des Susannenbildes könne man zwar schwerlich eine Hand verantwortlich machen, doch entspreche der unterschiedliche Aufwand für »schlichte« und »köstliche« Gemälde durchaus zeitgenössischer Auftrags- und Produktionspraxis⁴. Trotz vieler ausgesprochen plumper Figuren sowie unbeholfener, hölzerner

27 Albrecht Altdorfer, *Florianslegende, Die Bergung der Leiche des Hl. Florian*, um 1518/20, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen)



28 Albrecht Altdorfer, *Florianslegende, Die Bergung der Leiche des Hl. Florian*, Infrarotreflektografie

Gesten und Bewegungen sei etwa eine Trennung der Hände innerhalb der Floriansfolge nicht möglich, »weil Altdorfer selbst die Tafeln sicher abschließend noch zusammenstimmte«, wie Winzinger auch bei den Tafeln des Sebastiansaltars argumentierte⁵. Um stilistische Fragen und Datierungsprobleme kreisten auch Winzingers Rezensenten Peter Strieder und Pierre Vaisse, da das Konzept einer progressiven Stilentwicklung Altdorfers Gemälden angesichts der vielen »Rückentwicklungen« nicht gerecht werden konnte. Vielmehr habe seine Entwicklung »etwas Sprunghaftes





und Schwankendes«, wofür Vaise Format und Art des Auftrags – kostbare Kabinettstücke oder routinemäßige Produktion – verantwortlich zu machen versuchte⁶. Auch Achim Hubel sprach in seinem Beitrag zu den künstlerischen Gestaltungsmitteln von der Sprunghaftigkeit der jeweiligen Lösungen und vom weiten Spielraum malerischer Möglichkeiten⁷, während Karl Möseneder den Wechselwirkungen von Stil und Ikonografie nachging und für Altdorfer eine bewusste Wahl von Bildmotiven postulierte, in denen er seine Gestaltungsmittel wirkungsvoll zur Geltung bringen konnte⁸.

Über die Person Altdorfers wissen wir einiges, aber nicht genug, um viele zentrale Fragen seines Werks und seines Wirkens beantworten zu können. »Das einzig zuverlässige Bild Altdorfers können seine Werke geben«, schrieb deshalb Hans Mielke 1988 in der Einleitung zu seiner Ausstellung anlässlich des 450. Todestages von Albrecht Altdorfer und näherte sich den Zeichnungen, Deckfarbenmalereien und Druckgrafiken mit wohlthuend nüchternem, klarem und sensiblem Blick⁹. Wohl infolge des wachsenden Missbehagens gegenüber der traditionellen Stilanalyse hat sich die jüngere Altdorfer-Forschung nur mehr am Rande mit gestalterischen Fragen beschäftigt und ihren Fokus stärker auf die ikonografischen Grundlagen, den humanistischen wie religiösen Hintergrund sowie die Rezeption seiner Werke gelegt. Der Schwierigkeit der Chronologie und der Grenzziehung zwischen eigenhändigem Werk und Arbeiten der Werkstatt sind indes auch diese Arbeiten letztlich nicht entkommen.

Altdorfers so offensichtlich unterschiedliche Malweisen lassen sich, wie einleitend bereits deutlich wurde, weder durch die Werkstatt noch durch die Werkchronologie entschärfen. In den frühesten Gemälden konstatierte Winzinger eine überaus sorgfältige Malerei mit spitzem Pinsel, die man eigentlich als Miniaturmalerei auf Holz ansprechen müsse und die eine Ausbildung Altdorfers als Miniator nahelege¹⁰. Bei Höchstleistungen seiner Kunst, so etwa den Arbeiten für den Bayernherzog Wilhelm IV., habe er wieder zu dieser Miniaturtechnik gegriffen, die er in höchster Vollendung »mit einem schier unglaublichen Arbeitsaufwand« auf dem Riesenformat der Alexanderschlacht umgesetzt habe¹¹. Von künstlerischer Entwicklung kann mithin keine Rede sein? Die *Alexanderschlacht* war ein äußerst prestigeträchtiger Auftrag im Kontext eines Historienbildzyklus, mit dem Herzog Wilhelm IV. von Bayern um 1528 die Tugenden seines Herrschertums denkmalhaft festzuhalten suchte. Altdorfer ließ sich deshalb zu einem ambitionierten Meisterwerk herausfordern. Mit der überbordenden Fülle und der akribisch fleißigen Ausführung versuchte er offenbar einem Anspruch gerecht zu werden, den wir mit zeitgenössischen Begriffen nicht eindeutig belegen können. Beschreibungen aus dem frühen 18. Jahrhundert heben jedoch hervor, dass man »viele tausend Menschen [sieht], an welchen man die Haare am Kopfe und am Barte, die geringsten Fugen der Harnische und andere Kleinigkeiten aufs deutlichste und zarteste ausgedrückt sieht«¹².

Gleiches gilt auch für das Gemälde der *Susanna im Bade* aus dem Jahr 1526 (Abb. 176). Wie die *Alexanderschlacht* besticht auch dieses

im Auftrag der bayerischen Herzöge entstandene Gemälde durch miniaturhafte Akribie und visionäre Großartigkeit. Die Vorbereitung erfolgte über einen zeichnerischen Gesamtentwurf, der mittels Quadrierung auf das Bild übertragen wurde. Dennoch wich Altdorfer in der malerischen Ausführung erheblich davon ab, wählte einen größeren Ausschnitt und veränderte die Hauptfigurengruppe sowie die Architektur. Aufschlussreich ist auch die gegenstandsbezogen differenzierte Unterzeichnung: Architektur und Details wie Blumen und Pflanzen sind sehr kleinteilig angelegt, während Bäume, Hintergrundlandschaft und Wolken skizzenhaft umrissen sind. Detailliert ist auch die Susanna-Gruppe ausgeführt, die Figuren auf der Terrasse sind dagegen mit wenigen Strichen lebendig skizziert¹³.

Lässt sich Altdorfer mit Blick auf diese beiden Werke folglich als detailverliebter Maler charakterisieren, der seine kühnen Kompositionen gewissenhaft vorbereitet und mit großem miniaturistischem Fleiß ausgearbeitet hat? Großen Fleiß, geistreiche Invention und Subtilität vor allem in den »kleinen Historien« hatte dem Regensburger Maler bereits der Maler, Kupferstecher und Kunsttheoretiker Joachim von Sandrart attestiert, wenngleich er sich bei der Nennung von Werken auf die Druckgrafik beschränkte¹⁴. Sandrarts Charakterisierung gilt jedoch mit Blick auf die beiden signierten, kleinformatigen Gemälde der *Heiligen Nacht* in Bremen 1507 (Abb. 29) und Wien um 1520/25 nur mit Einschränkungen¹⁵: In beiden Werken vermisst man die stupende Genauigkeit, mit der im Susannenbad sämtliche Bildteile durchgearbeitet sind. Die beiden Gemälde der *Geburt Christi* wirken irritierend unfertig und unausgewogen in ihrem unterschiedlichen Grad der Durcharbeitung. Die Wiener Anbetung ist frei und locker – vielleicht mit zwei verschiedenen Zeichenmitteln – angelegt, wobei die Ausführung von der Unterzeichnung partiell erheblich abweicht. In beiden Gemälden bildet ein hellbrauner Mittelton den Fond für die weitere Ausführung: Details und Strukturen von Boden, Pflanzen, Architektur und Himmel sind lediglich mit spitzem Pinsel als Höhlungen angegeben. Die dunklen, heute sehr offen wirkenden Partien vor allem der Wiener Tafel sind sicherlich auch Resultate von Alterungsprozessen bzw. Restaurierungen, scheinen aber vergleichbar ökonomisch ausgeführt worden zu sein. Der Vergleich des malerischen Aufwands in der Ausführung beider Tafeln lässt trotz aller formalen Unterschiede jedenfalls nicht auf eine Entwicklung Altdorfers vom Summarischen zum Feinmalerischen schließen.

Wie ist dann aber die Spannbreite von den skizzenhaft schnell ausgeführten Gemälden wie der Nürnberger *Awarenschlacht* bis zu den miniaturistischen, an Feinheit und Detailgenauigkeit kaum zu übertreffenden Münchner Gemälden zu erklären? Diesen Fragen soll auf der Basis der Altdorfer-Gemälde aus dem Germanischen Nationalmuseum nachgegangen werden, mit denen wir uns in den letzten Jahren intensiv auseinandergesetzt haben¹⁶. Die Einblicke stellen Beobachtungen zur Diskussion, die uns den Maler als ebenso effektvollen wie effizienten Bild-Erfinder nahebringen und dessen Ambivalenz im unterschiedlichen malerischen Aufwand und Duktus nach neuen Erklärungen verlangt.

Altdorfers Florianstafeln, die von einem Altar wohl aus der Kirche St. Nikolaus in Hofkirchen im Traunkreis stammen, sind aufgrund ihrer ambivalenten Beurteilung durch die Forschung für

29 Albrecht Altdorfer, *Geburt Christi*, 1507, Kunsthalle, Bremen



unsere Fragestellung besonders aufschlussreich¹⁷. Drei der insgesamt sieben erhaltenen Tafelgemälde dieses Altars befinden sich seit 1882 im Germanischen Nationalmuseum. Sie zeigen die Gefangennahme des römischen Verwaltungsbeamten und Heiligen Florian auf der Ennsbrücke sowie seine Vorführung vor dem Statthalter. Die beiden szenisch folgenden Tafeln der Niederknüpfung und der in jäher Untersicht dramatisch aufgeladene Moment unmittelbar vor dem Brückensturz befinden sich in Prag und Florenz. Die daran anschließende, ebenfalls im Germanischen Nationalmuseum verwahrte Darstellung mit der *Bergung des Leichnams* (Abb. 27) zählt zu den ergreifendsten Gemälden der altdeutschen Malerei überhaupt und demonstriert Altdorfers überragende inszenatorische Fähigkeiten beispielhaft.

Der Leichnam des Heiligen wurde der Legende nach durch die Wellen an eine Felsbank im Fluss gespült, wo er von einem Adler bewacht wurde, bis der Heilige einer frommen Frau erschien, die ihn am Flussufer barg. Aus der Enns ragt der an einen Felsen gelehnte Mühlstein, an den Florian gekettet war. Sein Körper ist in Bedeutungsperspektive zwar etwas größer wiedergegeben, doch entspricht die Inszenierung im Übrigen kaum der Bildtradition der Bergung eines heiligen Körpers. Die Komposition mit der schwer über die Schultern der Retterin hängenden Leiche ist höchst innovativ. Altdorfer griff dabei nicht auf die Tradition von Kreuzabnahme- oder Grablegungsbildern und dem dort entwickelten vielfältigen Repertoire verschiedener Hebe- und Stütz motive zurück, sondern schuf mit dem kopfüber hängenden Toten ein erschütternd realitätsnahes Bild. Wie ein Gefallener auf dem Schlachtfeld wird der »ungeschlachte Körper des Toten« (Winzinger) von den Rettern aus dem Wasser gehievt und auf einen Karren zum Transport von Holzstämmen gehoben¹⁸. Die mit leidender Miene aus dem Bild blickende Helferin bezieht den Betrachter in das Bildgeschehen ein und verstärkt die Anteilnahme. Präzise beobachtete Details wie die aufblitzenden Eisenbeschläge oder die mit einem Werkzeug gegen das Wegrollen gesicherten Karrenräder akzentuieren den Wirklichkeitsgehalt der Darstellung. Die in einem von düsteren Wolkenschlieren überzogenen Himmel rot verglühende Sonne und die dämmrige Beleuchtung steigern die Dramatik. Die Bedrohlichkeit der Nachtlandschaft wird zu einem wesentlichen Ausdrucksträger der bedrückend dramatischen und anschaulich gegenwärtigen Szene.

Es ist wiederholt betont worden, dass den Florianstafeln im Gegensatz zum großen Pathos des vorangegangenen Sebastiansaltars ein stärkerer volkstümlicher Erzählton zu eigen sei, der der Verbreitung des Florianskultes gedient haben könnte. Tatsächlich erzielte Altdorfer durch die präzise Charakterisierung der Schauplätze und Tageszeiten wie auch durch die raffinierte und effektvolle Ausgestaltung der einzelnen Szenen ein Höchstmaß an Authentizität und Überzeugungskraft. Die Schauplätze der einzelnen Ereignisse sind zum hautnahen Nacherleben der Passion des Heiligen besonders wirklichkeitstreu inszeniert und spielen als Stimmungsträger eine wichtige Rolle.

30 Albrecht Altdorfer, *Florianslegende, Die Vorführung des Hl. Florian vor den Statthalter, um 1518/20, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen)*



31 Altdorfer, *Die Vorführung des Hl. Florian vor den Statthalter, Infrarotreflektografie*

Sechs der sieben erhaltenen Florianstafeln tragen das Monogramm Altdorfers. Für einzelne Partien, vereinzelt sogar für die gesamte Folge sind aber im Wesentlichen Werkstattmitarbeiter verantwortlich gemacht worden, um die Uneinheitlichkeit der Tafeln, einzelne unbeholfene Figuren wie auch die partiell summarische Ausarbeitung oder die »simple und undelicate Technik« zu erklären¹⁹. Die im Rahmen der Restaurierungsmaßnahme 2008/2009 durchgeführte technologische Untersuchung der Tafeln macht indes deutlich, dass die Unterzeichnung einheitlich von einem sehr versierten Künstler stammt²⁰. Sie zeigt eine für Altdorfer charakteristische, spontane und sichere Zeichnung (Abb. 31): Mit wenigen Pinselstrichen wurden die in Körperhaltung und Verkürzung schwierigen Figuren skizziert und mit rasanten Schraffuren verschattet. Die umgebende Landschaft ist mit impulsiven, schwungvollen Strichen und schlaufenförmigen Linien angerissen. In Stil und Methode schließt sie sich den von Susan Foister für den *Abschied Christi* in London ausführlich beschriebenen und auch in der Infrarotreflektografie der Budapester *Kreuzigung* zu beobachtenden Unterzeichnungen Altdorfers nahtlos an und lässt sich mit seinen Zeichnungen auf Papier vergleichen²¹. Bis auf Details der Gewanddrapierung, der Landschaft und Bäume folgt die Malerei der zeichnerischen Vorgabe. Was die Unterzeichnung betrifft, sind außer diesen sicheren Pinselstrichen auch einzelne zaghafte dünne Linien beim Gesäß und den Waden des Heiligen sowie beim Mühlstein auszumachen²². Ob es sich dabei um Spuren einer ersten skizzenhaft linearen Bildanlage handelt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Für die



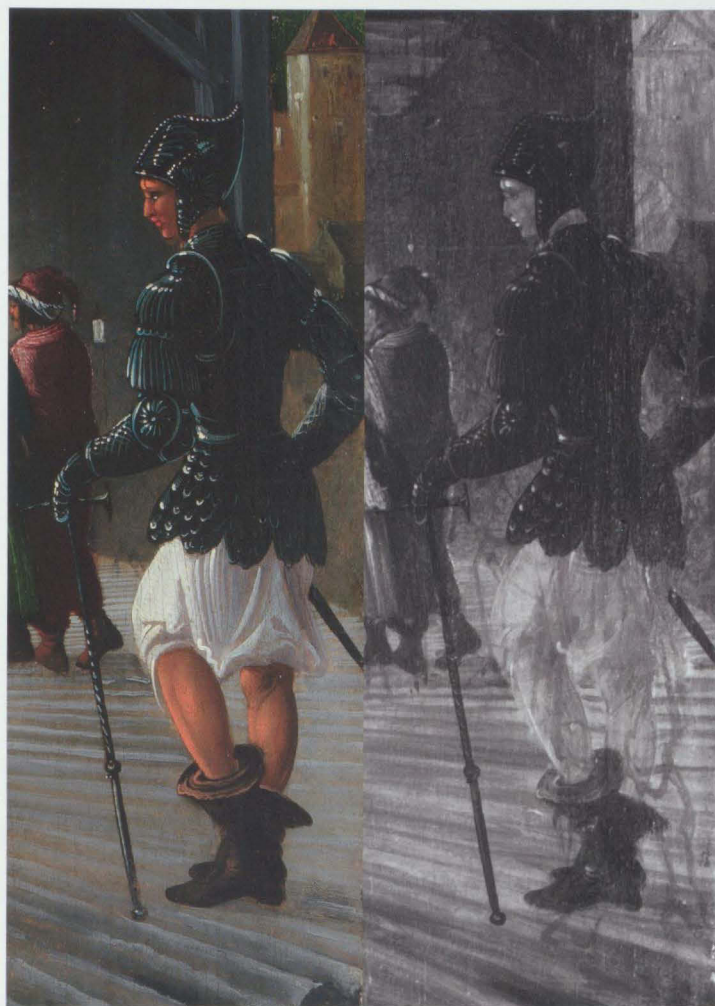
Entwicklung der komplexen Figurengruppen in ihren unübersichtlichen Überschneidungen sind jedoch weitere vorbereitende Zeichnungen zum Beispiel auf Papier zu vermuten.

Solche Vorstudien lassen sich neben dem erwähnten Susanna-Entwurf in Altdorfers Werk jedoch nur in Einzelfällen nachweisen: So vermittelt eine Architekturstudie in der Graphischen Sammlung Erlangen einen der Statthalter-Tafel (Abb. 30) verwandten Raumeindruck²³. Mit solchen, für das frühe 16. Jahrhundert einzigartigen Blättern stellte Altdorfer, der als Mitglied des Regensburger Rates die administrativen Aufgaben des Stadtbau-meisters ausübte, seine perspektivischen Fähigkeiten eindrucksvoll unter Beweis. Ob das Blatt im Vorfeld des Tafelgemäldes, oder als freie Architekturstudie entstanden ist, bleibt ungewiss. Da die Unterzeichnung der Architektur auf dem Gemälde auf wenige summarische Angaben beschränkt bleibt, sind solche Vorentwürfe auf Papier aber auch hier zumindest zu vermuten.

Der Blick auf die übrige Unterzeichnung der Statthalter-Tafel (Abb. 31) macht aufschlussreiche, unterschiedliche Ausarbeitungsgrade deutlich. Florian und seine Begleiter sind wie in der *Leichenbergung* mit wenigen lebendigen Strichen angelegt. Die Bekleidung des Richters wird dagegen bereits in der Unterzeichnung mindestens einmal verändert. Beide Varianten entsprechen in Duktus, Zeichengerät und Zeichenmittel den übrigen Partien und stammen demnach kaum von anderer Hand. Trotz dieser Änderungen im Laufe des Unterzeichnungsprozesses findet in der Malerei eine erneute Redaktion statt: Mit dem weiten Ärmel und den Saumfalten weicht die Ausführung von den gezeichneten Vorgaben ab und findet nochmals neue Lösungen. Der Statthalter trägt einen zeitüblichen pelzgefütterten Rock mit geschlitzten Ärmeln, den man in zwei Varianten tragen konnte. Entweder bedeckte der Ärmel den Arm, oder man steckte den Unterarm durch den Schlitz. Dann hing der untere Teil des Ärmels als Hängeärmel dekorativ herab oder lag, wie in der Unterzeichnung, leer auf der Kniepartie. Da dies offenbar missverständlich war, entschied sich der Maler in der Ausführung für die Variante mit vollständig angezogenen Ärmeln.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch in der Tafel mit der *Gefangennahme* (Abb. 32 und 33) machen. Dort zeigt die Hauptfigurengruppe größere Abweichungen von der Unterzeichnung, die ebenfalls erst im Malprozess erfolgten. Die malerische Ausführung der Florianstafeln erschöpfte sich demnach nicht nur darin, skizzenhaft angerissene Partien in eine endgültige Form zu bringen. Sie unterzog selbst stärker durchgearbeitete Partien erneuter Veränderungen. Der Prozess der Bildfindung und -entwicklung war auf der Ebene der Unterzeichnung nicht abgeschlossen. Die bisherigen Versuche, einzelne schwächere Bildpartien Werkstattmitarbeitern zuschreiben und Altdorfer bestenfalls für die Endredaktion verantwortlich zu machen, stimmen daher skeptisch²⁴.

Bei der weiteren Ausführung der Gemälde kamen Ölfarben sowie sparsam verwendetes Muschelgold für Details der Kleidung oder Spezialeffekte wie die glühend rote Sonne zum Einsatz. Unter den verwendeten Pigmenten ist insbesondere der unter anderem auch in der Oberpfalz abgebaute, in Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts bislang eher selten nachgewiesene violette Flussspat erwähnenswert²⁵. Die insgesamt sehr zügig ausgeführte Malerei liegt auf einer dünnen Grundierung und zeigt flächig breit



32–33 Albrecht Altdorfer, *Florianslegende, Gefangennahme des Hl. Florian*, Detail: Figur auf der Brücke, mit Infrarotreflektografie, um 1518/20, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen)

angelegte Partien und nur in wenigen Details mit pastosen Pinselstrichen präzise akzentuierte Einzelheiten, daneben aber auch lasierend dünn und nass-in-nass gemalte Bildflächen wie etwa beim Abendhimmel der *Leichenbergung*. Die kühn kontrastierenden Farben und der von pastos lockeren Strichen bis zu dünnen Lasuren differierende Farbauftrag erinnern an Altdorfers Landschaftsaquarelle (Abb. 56).

Diese in die 1520er Jahre datierten Blätter zählen nach Dürers Landschaftsmalereien zu den frühen Inkunabeln der Landschaft als eigenständige Bildgattung. Motivisch wie in ihrer spektakulären koloristischen Wirkung dürften sie jedoch weniger als autonome Werke denn als Studienmaterial für Gemälde oder als Probestücke des koloristischen Könnens gedient haben. Dies jedenfalls lässt sich für viele Landschafts-»Aquarelle« Albrecht Dürers vermuten, die bislang meist als Reisedokumente und als elementarer Beitrag Dürers zur Entwicklung der autonomen Landschaftsdarstellung interpretiert worden sind²⁶. Neuere Überlegungen legen indes nahe, dass Dürer viele dieser Blätter zur Perfektionierung der Landschaftsdarstellung und zum Erproben maltechnischer Effekte geschaffen hat und sich damit gleichzeitig einen Werkstattfundus anlegte, der auch der Dokumentation



34 Albrecht Altdorfer, *Awarenschlacht (Kampf Karls des Großen um Regensburg, Ausschnitt)*, um 1518, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

und Demonstration seiner malerischen Fähigkeiten diente²⁷. Ähnliches dürfte für Altdorfers Landschaften gelten: Wie in den Gemälden kombinierte er in seinen farbigen Landschaftsstudien flächig wässrig ausgearbeitete Partien mit präzisen Höhlungen in Deckfarben zur Akzentuierung der Form und Modellierung von Licht und Schatten.

Dasselbe Verfahren einer diffus angelegten ersten Malschicht mit präzisen, formgebenden Konturlinien und Höhlungen ist auf den meisten Gemälden Altdorfers nachzuweisen. So sind Landschaft und Burg der *Gefangnahme des Hl. Florian* (Abb. 32) flächig braun unterlegt, die Felsen mit wenigen skizzenhaften Pinselstrichen angegeben und die Architektur nur in den hellen Gebäudekanten und Details wie Zinnen und Fenstern scharf und präzise herausgehoben. Bäume und Büsche sind dunkler angelegt, die Stämme mit wenigen grauen Strichen und das Blattwerk mit feinen hellen Pinseltupfern ausgearbeitet.

Auf ein Minimum reduziert ist auch die Durcharbeitung der Holzbrücke: Die meisten Bohlen sind lediglich durch grobe hellgraue Pinselstriche über einer graubraunen Fläche angelegt und laufen ohne weitere Durchgestaltung nach hinten aus. Selbst in den Figuren dominiert eine einfache, rationale Malerei mit skizzenhaft pastosen Pinselstrichen. Einzig in der Ausführung von Kettenhemden, Rüstungen und Waffen gibt sich die für den Maler der *Alexanderschlacht* charakteristische Akribie zu erkennen. Die Malerei der Florianstafeln zeigt damit ein Höchstmaß an Ökonomie und legt nahe, dass die Tafeln auf Fernwirkung konzipiert worden sind.

Besonders deutlich wird der reduzierte Aufwand in kleinformatigen Nebenfiguren – wie dem rechts geziert auf der Brücke stehenden Soldaten (Abb. 33): Mit wenigen kalligrafischen Pinselstrichen sind Figur und Gewand definiert. Im Vergleich zur *Alexanderschlacht* wirkt die Durcharbeitung sehr summarisch. Trotz des größeren Maßstabs sind in der Florianstafel Oberflächencharakter und Lichtreflexe nur lapidar angedeutet und bleiben damit deutlich hinter der detailgenauen Durcharbeitung in der *Alexanderschlacht* zurück. Für diesen Unterschied eine andere Hand verantwortlich zu machen, ist angesichts der intendierten Effekte und der verwandten Pinselführung jedoch schwierig. Überdies weicht ausgerechnet diese Figur in ihrer kapriziösen Beinstellung entscheidend von der Unterzeichnung ab.

Vergleichbare Beobachtungen lassen sich auch am Nürnberger Gemälde mit der *Awarenschlacht Karls des Großen* (Abb. 34) machen, das auf 1518 datiert und damit nur wenig früher als die Florianstafeln entstanden ist. Selbst dieses Gemälde, das als entscheidende Vorstufe zur *Alexanderschlacht* gilt, zeigt Altdorfer nicht als akribischen Miniaturisten, sondern als ökonomischen und effektvollen Schnellmaler. Diese Tafel ist ein eindrucksvolles Dokument der Regensburger Stadtgeschichte. Sie zeigt die legendäre Schlacht Kaiser Karls des Großen gegen die Awaren in Regensburg und setzt den entscheidenden Moment ins Bild, als dem Kaiser nach erfolglosem Kampf am dritten Tag ein weißer Engel zu Hilfe eilt und das christliche Heer zum Sieg führt. Zum Dank stiftete Karl das Schottenkloster Weih St. Peter. Die Darstellung der Regensburger Schlacht Karls des Großen diente in Spätmittelalter und

früher Neuzeit wiederholt als Leitbild und heroisches Denkmal christlicher Tugend, mit dem sich Kaiser und Fürsten im Kampf gegen die Türken in die direkte Nachfolge Karls des Großen stellen. Die Schlacht illustriert damit die Gründungslegende des Regensburger Schottenstifts Weih St. Peter, dessen Überleben seit 1514 bedroht war, da der Regensburger Bischof mithilfe des Kaisers den Klosterbesitz zu kassieren versucht hatte. In einem vierjährigen Streit konnten schottische Geistliche dies mit Unterstützung des Papstes unter Androhung der Exkommunikation verhindern. Die 1518 datierte Tafel entstand just zum Zeitpunkt der päpstlichen Einsetzung eines neuen Abts. Sie wurde damit zum Dokument eines zunächst aussichtslosen, letztlich aber mithilfe des Papstes siegreichen Kampfes um den Erhalt des Klosters. Die sich aufdrängenden direkten Bezüge zur Darstellung gehörten offenbar zum wohlkalkulierten Programm. Stifter war wahrscheinlich der Regensburger Rat, der die Schutzherrschaft über das Kloster innehatte. Er hatte sich im jahrelangen Ringen für den Erhalt des Klosters eingesetzt und konnte sich damit zu den Gewinnern des gemeinsamen Kampfes zählen.

Lange galt die Tafel als Arbeit der Werkstatt Altdorfers, auf den bestenfalls die Gesamtanlage zurückgehe. Da Altdorfer seit 1517 selber dem Rat angehörte, stellt sich die Frage nach seinem persönlichen Anteil neu. Die technologischen Untersuchungen des Tafelgemäldes ergeben ein völlig einheitliches Bild: Unterzeichnung wie Malerei zeigen engste Übereinstimmungen mit Altdorfers Handschrift in anderen Werken. In der sicheren und flüchtigen Unterzeichnung (Abb. 35) gibt sich ein außerordentlich versierter Zeichner zu erkennen, dessen lockerer Duktus zu Altdorfers lebendig ungestümer Zeichenweise ideal passt. Komplizierte Verdrehungen und perspektivische Verkürzungen werden souverän ins Bild gesetzt. Die weitere Ausarbeitung und Präzisierung erfolgte wie in den Florianstafeln erst während des Malprozesses. Auch in der Malschicht saßen die neuen Lösungen auf Antrieb und wurden im Unterschied zur *Alexanderschlacht* nicht mehr korrigiert oder verändert. Mitarbeiter der Werkstatt sind wohl weder für die erste flüchtige Bildanlage, noch für den freien und kreativen Umgang mit der Unterzeichnung verantwortlich zu machen.

So sehr dies für eine eigenhändige Ausführung spricht, drängen sich bei einem Vergleich der Nürnberger Tafel mit der *Alexanderschlacht* deutliche Unterschiede auf: Sind dort Bekleidung, Rüstung und Bewaffnung minutiös und detailliert ausgefeilt, bleibt der Einsatz malerischer Mittel in der Nürnberger Tafel skizzenhaft locker. So resultiert die duftige Wirkung eines Helmbusches in der *Alexanderschlacht* aus vielen kleinen, akribisch gesetzten Pinselstrichen über der ausgesparten hellen Grundierung (Abb. 36), während Altdorfer den vergleichbaren Effekt auf der Nürnberger Tafel mit Fingertupfern in die noch frische Farbe erzielt (Abb. 37). Im gestalterischen Aufwand und der Akribie der Ausführung zeigen die beiden Gemälde damit deutliche Unterschiede, die offenbar auftragsbedingt sind: Die Nürnberger Tafel entstand als lokaler Auftrag aus aktuellem politischem Anlass. Im Gegensatz dazu handelte es sich bei der Münchner Tafel um eine höchst prestigeträchtige Aufgabe. Mit dem Fleiß und der Präzision eines Miniaturisten versuchte Altdorfer offenbar einem speziellen Anspruch gerecht zu werden, dem viele andere Werke in ihrem impulsiven Duktus nicht entsprechen. In der *Alexanderschlacht* ist



35 Albrecht Altdorfer, *Awarenschlacht* (Ausschnitt), Infrarotreflektografie

diese skizzenhafte Frische im mikroskopischen Blick auf das Detail gebändigt.

Dass sich diese Unterschiede nicht nur durch die zeitliche Reihenfolge und einer damit einhergehenden stilistischen Entwicklung erklären lassen, macht die Einbeziehung weiterer Gemälde deutlich. Die Darstellung der beiden Johannes in Regensburg markiert in ihrer kühn mit breitem Pinsel nass-in-nass hingeworfenen Malerei und dem Einsatz von ausgefallenen Werkzeugen zur Erzeugung von Strukturen bereits vor 1510 sicherlich ein Extrem.²⁸ Dass dieser lockere Umgang mit den malerischen Mitteln nicht an das große Format gebunden ist und eben nicht mit chronologischen Argumenten erklärt werden kann, geben nochmals die beiden oben bereits erwähnten kleinformatigen Geburtsszenen in Bremen und Wien zu erkennen. Trotz des kleinen Formats bestechen die Darstellungen durch die Offenheit ihrer Malerei. Über einer flächigen, dem Thema der Nacht entsprechenden dunklen Matrix wird mit wenigen linearen Akzenten und farbiger Differenzierung die Szene geschildert, werden Räume definiert und Oberflächen strukturiert. Dem Auge des Betrachters bleibt bei diesen skizzenhaft lockeren Angaben einiger Raum zur Ergänzung.

Der Blick auf Altdorfers Malerei legt folglich verschiedene Seiten einer Malpraxis frei, deren Differenzen sich weder durch eine Unterscheidung von eigenhändigen Werken und Werkstattarbeiten noch durch unterschiedliche Bildformate oder eine stilistische Entwicklung erklären lassen. Auf diese Sachverhalte hat bereits Magdalena Bushart hingewiesen und dazu die beiden von Altdorfer signierten und 1531 datierten, jedoch grundverschiedenen Gemälde der *Maria mit Kind* und der allegorischen Darstellung *Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe* miteinander konfrontiert.²⁹ Zur Erklärung solcher gravierender Unterschiede in Altdorfers malerischem Œuvre hat Bushart verschiedene, nebeneinander benutzte Darstellungsmodi vorgeschlagen und zwischen den beiden Kategorien ›öffentlich‹ und ›privat‹ unterschieden. Im Hinblick auf die große Spannweite von Altdorfers gestalterischen Möglichkeiten sprach auch Thomas Noll von unterschiedlichen Gestaltungsmodi, die nicht Ausdruck einer künstlerischen



36 Albrecht Altdorfer, *Alexanderschlacht* (Ausschnitt: Federbusch), 1529, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, München



37 Albrecht Altdorfer, *Awarenschlacht* (Ausschnitt: Federbusch), um 1518, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Entwicklung, sondern vielmehr von den jeweiligen Aufgaben, von Format und Funktion abhängig seien und alternative formale Möglichkeiten nach sich zögen³⁰. Mit Blick auf den unterschiedlichen Aufwand in Entwurf und Ausführung wären daneben auch Bedingungen wie der Aufstellungsort und die damit verbundene Fern- oder Nahsichtigkeit der Werke zu berücksichtigen³¹. Doch bieten sich noch weitere Erklärungsmodelle an.

Altdorfers höfische Gemälde zeichnen sich trotz erheblicher Formatunterschiede durch eine kaum zu überbietende Detailgenauigkeit aus. Rechnet Altdorfer damit, dass der Betrachter die Gemälde im Detail studieren konnte, oder versuchte er einer bestimmten Konvention von Kunstfertigkeit zu entsprechen? Als Dürer 1520 in Brüssel eine Sammlung von Exotika aus der neuen Welt betrachtet, spricht er von »wunderlichen künstlichen dingen« und begeistert sich für die »subtile Ingenia der menschen in fremden landen«. Der Begriff »subtil« bürgerte sich offenbar im Laufe des 16. Jahrhunderts als Bezeichnung für besonders kunstfertige Objekte ein. Er scheint dem Kunstkammergeschmack und der Absicht in besonderer Weise entsprochen zu haben, die Welt miniaturhaft genau abzubilden und den Maßstab dabei bis auf die Größe von geschnitzten Obstkernen zu reduzieren. In Johann Baptist Ficklers Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598 begegnet der Begriff sehr häufig und in Formulierungen wie: »subtiles Kunststücklein«, »subtil und künstlich geschnitten«, »subtil aufgemalt« oder »subtile gemelt von miniatur«³². Im 17. Jahrhundert begegnet der Begriff schließlich auch im Kontext der aufgrund ihrer Preziosität außerordentlich geschätzten Leidener Feinmalerei. 1641 wird etwa Gerrit Dou als »ausnehmender Meister, insbesondere in kleinen, subtilen und kuriosen Dingen« gepriesen³³.

Viele von Altdorfers Gemälden lassen diese Subtilität und Detailgenauigkeit völlig vermissen und scheinen, da sie sich aufgrund der breiten chronologischen Streuung nicht als geschlossene Gruppe innerhalb Altdorfers malerischer Entwicklung verorten lassen, einer anderen ästhetischen Kategorie anzugehören.

Diese Gemälde zeichnen sich durch einen deutlich freieren und ökonomischeren Einsatz künstlerischer Mittel, durch impulsivere Striche sowie durch eine gewisse Unfertigkeit oder Unausgewogenheit in Motiv wie malerischer Ausarbeitung aus. Die ungebändigte Energie der Linienführung tritt nicht nur in den Unterzeichnungen und im Pinselduktus der Weißhöhungen der oben erwähnten Gemälde zutage, sondern wird in auffällig vielen Zeichnungen auf farbig grundiertem Papier (Abb. 38) geradezu zelebriert. Schnell hingeworfen bekunden sie die Vitalität der individuellen Handschrift, die sich frei entfaltet und die kalligrafischen Eigenschaften so sehr in den Vordergrund rückt, dass Motiv und Erzählung sich dem Betrachter nur schrittweise erschließen. Diese effektiv mit Deckweiß gehöhten Federzeichnungen auf farbig grundiertem Papier gelten als eigenständige Werke für den Sammlermarkt und wurden in Altdorfers Werkstatt zum Teil in mehreren Exemplaren hergestellt³⁴. Der Zusammenhang des lebendigen Zeichenduktus mit dem Pinselduktus der Gemälde sowohl in der Unterzeichnung wie auch in der Malerei ist offensichtlich. Motivisch als auch durch den vergleichbaren Einsatz der formalen Mittel kommt unter diesen Zeichnungen die *Anbetung der Könige* (Abb. 39) dem bereits erwähnten Bremer Täfelchen mit der *Geburt Christi* (Abb. 29) besonders nahe. Dieses Blatt wurde aufgrund seiner Uneinheitlichkeit von Mielke jedoch kontrovers diskutiert, wobei sich die Frage aufdrängte, ob man die Extreme von verspielter Brillanz und nüchterner Kontrolliertheit unter Altdorfers Persönlichkeit zusammenfassen dürfe³⁵. Mielke entschied sich im Hinblick auf das geringere Niveau und die für Altdorfer untypischen Wolkenformen schließlich dafür, das Blatt lediglich als gute Kopie nach Altdorfer einzustufen, womit auch uns die eingangs geschilderte Problematik der Händescheidung einholt.

38 Albrecht Altdorfer, *Der Hl. Georg erlegt den Drachen*, 1512, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Kupferstichkabinett

7.12



1412



Wie subjektiv die Beurteilung solcher Einzelwerke letztlich auch bleibt, wird man ihnen in ihrer skizzenhaften Spontaneität den Willen zur Demonstration von höchstem Effekt unter minimalem Einsatz künstlerischer Mittel nicht absprechen können. Ein Blick auf Dürer erschließt wiederum neue Perspektiven für das Verständnis solcher Brillierstücke. In Dürers Œuvre begegnen ab 1504/05 immer häufiger Werke, die sich in besonderem Maße durch Skizzenhaftigkeit und Spontaneität auszeichnen. Allen voran ist das Gemälde mit *Christus unter den Schriftgelehrten* von 1506 zu erwähnen, das auch unter dem Namen *Opus quinque dierum* bekannt ist, wie auf dem Zettel unter Signatur und Datum zu lesen ist. Dieses Werk zeichnet sich durch eine spontane und dadurch etwas brüchige Komposition der einzelnen Köpfe, Hände und Bücher, eine versierte schnelle Malerei und verschiedenen daraus resultierenden Nachlässigkeiten aus. Angesichts von Dürers Streben nach Perfektion und der in seinen Schriften geäußerten Maximen für qualitätsvolle Kunst tut sich die Forschung bis heute schwer in der Beurteilung des ungewöhnlichen Gemäldes³⁶.

Dem Vorzeigen unmittelbarer stupender Kunstfertigkeit dienen auch die vielen Studien auf farbig grundiertem Papier, die im Kontext des Heller-Altars und des *Opus quinque dierum* entstanden und aufgrund ausgefeilter Zeichenweise, Datum und Signatur kaum nur als Entwürfe anzusprechen sind. Als weitere und frühere Beispiele sind Blätter wie die bewusst rudimentär belassene *Steinbruchstudie* in London, um 1495/1500, sowie die Berliner Kohlezeichnung mit dem *Bildnis Pirckheimers* von 1503 zu nennen³⁷. Kohle wurde für Dürer fortan zu einem gern genutzten Zeichnungsmittel für schnell ausgeführte, unmittelbare Porträtstudien.

Alle diese Werke demonstrieren und feiern den Eindruck des Flüchtigen, Skizzenhaften und Unfertigen. Sucht man nach schriftlichen Grundlagen hierfür, gibt Dürer selbst einige Anhaltspunkte: So schreibt er am 26.8.1509 an Jakob Heller, mit dem er um den angemessenen Preis für seinen Altar feilscht, er könne innerhalb eines Jahres so viele gewöhnliche Gemälde machen, dass dies keiner für möglich halte. Auch könne man damit guten Gewinn erzielen. Mit fleißigem »Kläubeln« ginge das jedoch nicht³⁸. Könnte man hinter dieser Argumentation auch finanzielle Argumente vermuten³⁹, wird Dürer im ästhetischen Exkurs 1528 deutlicher: Ein geübter Künstler könne in kleinen Dingen mehr erzeugen, als manch Anderer mit einem großen Werk. Mancher reiße mit der Feder innerhalb eines Tages etwas auf einen halben Bogen oder steche etwas mit seinem Eisen ins Holz, das kunstvoller und besser sei, als was ein anderer innerhalb eines ganzen Jahres mit höchstem Fleiß anfertige. Dies sei eine »wunderliche« Gabe Gottes⁴⁰. Dürer setzt das handwerkliche Prinzip außer Kraft, das Zeitaufwand mit Könnerschaft und Qualität gleichsetzt, und scheint damit gleichsam den Weg zu einem modernen Kunst- und Künstlerverständnis zu ebnen.

Schon im 16. Jahrhundert ging es dabei nicht nur um Schnelligkeit, die im zeitgenössischen Kunstdiskurs auch bei Lukas Cranach d. Ä. eine zentrale Rolle spielte: In seinem Künstlerlob auf den Wittenberger Maler hob der Humanist Christoph Scheurl

1508 hervor, dass Cranach die Natur täuschend echt imitieren könne und aufgrund seiner Schnelligkeit von jedermann bewundert werde. Diese Fähigkeit habe er sich durch fortwährende Studien und beständigen Fleiß erworben. Wenn die Fürsten ihn auf die Jagd mitnehmen, führe er eine Tafel mit sich und stelle dar, wie die Herrschaften einen Hirsch aufspüren oder einen Eber stellen, was den Fürsten kein geringeres Vergnügen bereite als die Jagd selbst⁴¹. Der wahre Künstler wird damit quasi zum Zirkusartisten, der im schnellen Malen seine künstlerische Virtuosität vor Augenzeugen unter Beweis stellt⁴².

Bei Dürer finden sich ab 1504 viele Beispiele für eine virtuose Schnellmalerei, die höchste Kunstfertigkeit bei Einsatz minimalster künstlerischer Mittel und minimalster Zeit demonstrieren. Für diese Schnellmalerei bietet sich der von Baldassare Castiglione in seinem 1528 erstmals gedruckten *Libro del Cortegiano* etablierte Begriff der »Sprezzatura« oder Lässigkeit an. Es handelt sich dabei um ein ethisches Ideal, das Castiglione ausgerechnet in einem Vergleich mit der Farbgestaltung in der Malerei erläutert, da die Mühelosigkeit hingeworfener Pinselstriche die von ihm gewünschte Lässigkeit im Verhalten des Hofmannes verkörpern⁴³. Diesem Verständnis scheinen die erwähnten Werke Dürers sehr gut zu entsprechen.

Gleiches gilt offenbar auch für Altdorfer, der neben Dürer und Cranach zu einem weiteren Gewährsmann für eine neue ästhetische Kategorie in der bildenden Kunst nördlich der Alpen avanciert. Ein Gemälde wie die *Geburt Christi* in Bremen (Abb. 29) macht Altdorfers »Sprezzatura« in Malweise wie Motiv deutlich: Die in den Florianstafeln auf bestimmte Bildpartien beschränkte skizzenhaft offene, brauntonige Malweise dominiert hier das gesamte Gemälde, unabhängig von den Beschädigungen im Zweiten Weltkrieg. Diesem zupackend frischen Duktus entspricht die Bilderzählung im hintersinnigen Verändern und Ironisieren tradierter Motive: Beim unachtsamen Hantieren und Herabwerfen von Getreidegarben zum Einbetten des Christkinds ist einer der Putten vom Gebälk des morschen Stalls herabgestürzt und landet gerade unsanft auf einer Garbe am Boden. Ein Putto kommentiert den Unfall mit großer Pathosformel, und selbst Joseph wendet sich vom Hauptgeschehen im Vordergrund ab und blickt mit erhobener Lampe zum Dach empor.

Die Skizzenhaftigkeit und Flüchtigkeit der Ausführung ist bei Altdorfer damit nicht nur der Arbeitsökonomie geschuldet, indem er gewisse Bildpartien unter Berücksichtigung der Fernwirkung lediglich skizzenhaft ausführt und nur partiell akzentuiert, wie wir dies in den Florianstafeln beobachten konnten. In einzelnen kleinen Gemälden sowie Aquarellen und Zeichnungen verkörperte das Skizzenhaft-Unfertige offenbar eine neue ästhetische Kategorie, die zumindest von einem elitären Publikum entsprechend geschätzt wurde.

Anhang: zum Gemälde mit der *Awarenschlacht Karls des Großen*⁴⁴

Mit dem Triumphzug und den Randzeichnungen für das 1515/1516 vollendete Gebetbuch führte Albrecht Altdorfer nach Albrecht Dürer die meisten und wichtigsten Aufträge für Kaiser

³⁹ Albrecht Altdorfer (oder Werkstatt), *Anbetung der Könige*, 1512, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Kupferstichkabinett

Maximilian I. aus. Es lag daher nahe, dass man auch die erst durch den Ankauf durch das Germanische Nationalmuseum im Dürer-Jahr 1971 bekannt gewordene sogenannte Tischplatte Altdorfers im kaiserlichen Kontext verortete. Der damalige Generaldirektor Arno Schönberger konnte die Darstellung auf der Grundlage einer 1485 gedruckten Inkunabel mit der legendären Schlacht Karls des Großen gegen die Awaren in Regensburg identifizieren. Er postulierte, dass es sich bei der Tafel um ein Geschenk der Stadt Regensburg an Kaiser Maximilian I. handelte und dessen Pläne zu einem neuen Krieg gegen die Türken unterstützen sollte. Der historische Hintergrund weckt indes Zweifel. Zum einen erregten Maximilians bereits in den 1490er Jahren ausgearbeitete, weitausgreifende Kreuzzugspläne und die dafür geplante Türkensteuer heftigen Widerstand der Reichsstände und waren damit von Anfang an zum Scheitern verurteilt⁴⁵. Zum anderen hatte Maximilian seit der Einsetzung eines Reichshauptmanns in Regensburg im Jahr 1499 das Wohlwollen der Reichsstadt gründlich verspielt. Als der erhoffte wirtschaftliche Aufschwung ausblieb, kam es 1512/13 zu einem Aufstand der Gemeinde, deren Anführer Maximilian 1514 hinrichten ließ. Die im selben Jahr erlassene Regimentsordnung brachte Regensburg dauerhaft unter habsburgische Oberaufsicht, wobei die Spannungen – etwa in der Frage der geplanten Vertreibung der Juden – bis zu Maximilians Tod anhielten⁴⁶. Regensburg hatte folglich nicht den geringsten Anlass zu einem Geschenk an den Kaiser.

Auch Eberhard Schenk zu Schweinsberg war in seinem Beitrag von 1972 von einem Zusammenhang mit dem Augsburger Reichstag ausgegangen und vermutete unter Hinweis auf die Jahreszahl 1518 und das einköpfige Adlerwappen des römischen Königs auf dem gemalten Rahmen ein Geschenk an Maximilians Enkel Karl, der auf dem Augsburger Reichstag zum römischen König gewählt werden sollte⁴⁷. Unter Aufbringung erheblicher Bestechungsgelder konnte Maximilian den Reichstag zwar für die Nachfolge seines Enkels gewinnen, die eigentliche Wahl kam jedoch der fehlenden spanischen Gelder und des Einspruchs des Papstes wegen 1518 nicht mehr zustande⁴⁸. In einer umfänglichen separaten Studie korrigierte Ekkehard Schenk zu Schweinsberg die Deutung seines Vaters und bestimmte den Bildinhalt unabhängig von Schönberger, dessen Beitrag während der Drucklegung erschienen war, als Darstellung der Awarschlacht Karls des Großen bei Regensburg. Er machte dabei mit Nachdruck auf deren propagandistischen Charakter aufmerksam und erschloss die lokale Bedeutung der Darstellung im Kontext der Regensburger Schottenlegende⁴⁹. Nach dieser Legende hatte Karl der Große im Anschluss an seinen Sieg über das Reitervolk der Awaren die Kirche Weih St. Peter errichten lassen. Für diese Kirche hatte ein »Maler Albrecht« – wohl Altdorfer – 1509 eine »Gemäldetafel« in den Chor gemacht, zu der der Regensburger Rat zehn Gulden beisteuerte⁵⁰. Schenk zu Schweinsbergs Vermutung, dass diese Tafel ebenfalls die Awarschlacht Karls des Großen zeigte, hat sich bis heute hartnäckig gehalten, auch wenn sie sich nicht verifizieren ließ⁵¹. Mit der Lokalisierung der Nürnberger Tafel nach Regensburg und dem Hinweis auf die Kirche Weih St. Peter als möglichem Auftraggeber verfolgte Schweinsberg eine Fährte, die nicht nur auf Maximilians Enkel Karl, sondern alternativ auch auf die Stadt Regensburg als Adressaten der Tafel zulief. Dort wurde der große Sieger über

die Awaren im Spätmittelalter besonders verehrt: 1394 bemühte sich der Rat der Stadt, aus Aachen Reliquien Karls des Großen zu erhalten, und seit 1454 wurden im Kollegiatstift zur Alten Kapelle und in Weih St. Peter jährlich feierliche Gedächtnisgottesdienste abgehalten⁵².

Auf diese Legende stützten sich die in der Nachfolge Kolumbans Ende des 11. Jahrhunderts auf den Kontinent gekommenen irischen Mönche um den Hl. Marianus, allgemein »Scoti« genannt, die sich zunächst in Regensburg niederließen und von dort aus eine Reihe bedeutender irischer beziehungsweise schottischer Benediktinerklöster unter anderem in Würzburg, Erfurt, Nürnberg und Wien gründeten. Der Abt des Regensburger Klosters stand den zu einem Mutter- oder Generalkapitelverband zusammengeschlossenen Klöstern vor. Die um 1250/1261 erstmals schriftlich fixierte Gründungslegende verbindet die Vita des Hl. Marianus mit der Geschichte der Gründungsphase der irischen Klöster, die mit der Kirche Weih St. Peter beginnt⁵³. Unter den Quellen interessiert uns hier vor allem eine deutschsprachige Übertragung der Gründungslegende aus dem 14. Jahrhundert, die auch den bislang zur Deutung der Tafel herangezogenen Inkunabeln aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert als Grundlage gedient hat⁵⁴.

Wie die Legende berichtet, war Karl der Große nach der Eroberung und Christianisierung Regensburgs weitergezogen, um Ötting und Aachen zu gründen. Zwischenzeitlich war Regensburg jedoch wieder in heidnische Hände zurückgefallen, und Karl versuchte, die Stadt in einer großen Schlacht zurückzuerobern. Diese Schlacht ist auf unserer Tafel dargestellt. Am dritten Tag des für Karl immer aussichtsloser werdenden, verlustreichen Kampfes kam ihm ein mysteriöser weißer Reiter zu Hilfe, der in den Texten des späten 15. Jahrhunderts als Engel gedeutet wurde. Mit seiner Hilfe wendete sich das Schicksal, und die Schlacht ging für die Christen siegreich aus. Die über 30 000 Leichen ließ Karl zum Siegesbühl in sein Lager bringen und trennte mit Gottes Hilfe die himmelwärts blickenden christlichen Leichen von den heidnischen. Karl ließ die christlichen Opfer auf dem Siegesbühl bestatten und erbaute dort die Kirche Weih St. Peter, die wie der Name besagt, auf wundersame Weise durch Petrus selbst geweiht wurde⁵⁵.

Auf dem Gemälde wird nicht nur die dreitägige Dauer der Schlacht durch den Wechsel zwischen sonnigem Tages- und gestirntem Nachthimmel textgetreu umgesetzt. Altdorfer bemühte sich auch um eine topografisch genaue Schilderung des Ortes, wobei die Stadtansicht nicht der Vedute Hartmann Schedels folgte, sondern offenbar ein Bild der karolingischen Stadt entwarf⁵⁶. Das kaiserliche Feldlager steht der Legende folgend beim Leichenfeld auf dem Siegesbühl. Dem Text entsprechend erblickt man links neben der Stadt jene Pontonbrücke, auf der die Truppen Karls die Donau überquert hatten, und außerdem die vielen leuchtenden Fahnen der Christen sowie hinter der Stadt, direkt unter dem herbeifliegenden Engel und dem Kreuz, den Siegesbühl mit der dort erfolgenden Trennung der Leichen. Engel und Kreuz erscheinen nicht zufällig an dieser Stelle, denn die Legende berichtet, dass Karl dem Großen dort während der Vorbereitungen zur Weihe der Kirche ein Engel erschienen sei und ihm das Siegeskreuz gezeigt habe⁵⁷. In der späteren Aufzählung der sieben dort geschehenen Wunder⁵⁸ wird neben dem Kreuz auch explizit

die Hilfe Jesu Christi hervorgehoben, worauf offenbar das in der unteren linken Ecke auf der Rahmenbordüre angebrachte Christusmonogramm anspielt. Der Engel habe nicht nur verkündet, dass auf dem Siegesbühl künftig eine Kirche stehe, er habe Karl auch angewiesen, hier die irischen Mönche um den Hl. Mariannus anzusiedeln. Die Legende hebt damit die Priorität von Weih St. Peter über alle anderen, späteren irischen Gründungen hervor und nimmt als ihren Fundator Kaiser Karl den Großen in Anspruch. Vergleicht man die Tafel mit einer weiteren Darstellung der legendären Schlacht, mit dem 1546 entstandenen, Hans Aesslinger zugeschriebenen Steinrelief im Schlossmuseum zu Gotha, werden zunächst Zusammenhänge wie die vom Legendentext abweichenden Details der abgebrochenen Schwertklinge Kaiser Karls sowie der schwertbewehrte Engel im Himmel deutlich. Ansonsten gehen die Intentionen des Reliefs jedoch in eine andere Richtung: Der Ort des Geschehens spielt keine Rolle, von zentraler Bedeutung sind dagegen die bayerisch-österreichischen Wappenschilder und eine Inschrifttafel mit der Nennung der Legende in der unteren linken Bildecke. Die von einem Löwen gehaltenen Wappen sollten offenbar den Rang und das Ansehen des bayerischen Herzogsgeschlechts legitimieren und die seit der Scheyerner Fürstentafel aus der Wende zum 14. Jahrhundert bis in das 18. Jahrhundert zum Ausdruck gebrachte Überzeugung einer Abstammung der Wittelsbacher von Karl dem Großen verfestigen⁵⁹. Der genaue Stiftungsanlass des Reliefs ist unbekannt; ob es zur Hochzeit des späteren Herzogs Albrecht V. mit Anna von Österreich in Auftrag gegeben wurde, ist fraglich⁶⁰. Einen näheren Bezug zur Geschichte der sechs Jahre später aus taktischen Gründen geschleiften Kirche Weih St. Peter lässt das Kunstkammerstück jedenfalls vermissen und setzt sich damit deutlich von unserer Tafel ab.

Gleiches gilt für die verknappte Darstellung der Regensburger Awarenschlacht im Kaiserfenster von St. Lorenz in Nürnberg aus dem Jahr 1477: Dort wurde das Motiv neben Darstellungen der Kreuzlegende mit den damit verbundenen siegreichen Schlachten und Großtaten der römischen Kaiser zum Ruhme des Stifters, Kaiser Friedrichs III., aufgeboten⁶¹. Friedrich erhob damit in der Nachfolge der ruhmreichen Herrscher seinen Anspruch auf ein christlich legitimes, universales Kaisertum. Möglicherweise ist er mit dem Bildprogramm darüber hinaus der heftigen Kritik seiner Untätigkeit gegenüber der akuten Bedrohung durch die Türken entgegengetreten⁶². Durch das Fehlen entsprechender Wappen oder anderer historischer Bezüge lässt sich unsere Tafel nicht in die ikonografische Tradition der Herrscherlegitimation einbinden.

Die Darstellung der Regensburger Schlacht Karls des Großen diente in Spätmittelalter und früher Neuzeit wiederholt als Leitbild und heroisches Denkmal christlicher Tugend, mit dem sich Kaiser und Fürsten im Kampf gegen die Türken in die direkte Nachfolge Karls des Großen stellten. Das Gemälde mit der Gründungslegende des Regensburger Schottenstifts Weih St. Peter diente jedoch anderen Zwecken. Es entstand in einem entscheidenden Moment der Geschichte des Regensburger Stiftes, dessen Überleben seit 1514 bedroht war, nachdem der Regensburger Bischof mithilfe des Kaisers den Klosterbesitz zu kassieren versucht hatte. Die heillosen Zustände unter dem letzten irischen Abt

Walter Knowt hatten zwischen 1514 und 1520 zu einem erbitterten Ringen um den Klosterbesitz geführt, nachdem das Schottenkloster bereits 1462 zum Zankapfel zwischen Bischof und Stadt geworden war: Das heruntergekommene Kloster sollte durch Mönche aus Salzburg und Wien reformiert werden. Diese Intervention spaltete den Konvent, dessen eine Fraktion Hilfe beim Bischof, die andere beim Rat der Stadt suchte, der sich unter Berufung auf eine Urkunde Kaiser Ludwigs des Bayern aus dem Jahr 1330 als Schutzherr des Klosters profilierte⁶³. 1514 führten die heillosen Zustände zu einer Neuauflage des Streites, als die Konventualen des Schottenklosters ihren Abt eines unsittlichen Lebens und großer Verschwendung bezichtigten und ihn schließlich gefangen setzten. Mit Unterstützung des Kaisers versuchte der Bischof von Regensburg, das verwahrloste Kloster aufzulösen und sich den Klosterbesitz einzuverleiben. Damit entzündete sich ein über das gesamte Mittelalter in Regensburg ausgetragener Streit um die städtische Vorherrschaft zwischen Reichstadt und Bischof, Kaiser und bayerischen Herzögen. Der Rat von Regensburg, der die Schutzherrschaft über das Kloster innehatte, setzte alles daran, seine alten Rechte zu bewahren und stellte Teile des Klosterschatzes und die Barschaft vorsorglich sicher. In diesem kritischen Moment griffen zwei in Rom lebende Geistliche schottischer Herkunft in das Geschehen ein, um den Konvent dem schottischen Benediktinerorden einzugliedern. Sie konnten Papst Leo X. davon überzeugen, dass St. Jakob ursprünglich eine schottische Abtei gewesen sei, da auf dem Kontinent nicht zwischen Iren und Schotten differenziert wurde: Seit dem 11. Jahrhundert wurden die Mönche irischer Herkunft, »Schotten«, und ihre Klöster »Schottenklöster« genannt⁶⁴. Papst Leo X. setzte in Folge dieser Intervention 1515 den Schotten John Thomson als Verwalter über das Kloster ein, was der Regensburger Bischof mit kaiserlicher Hilfe zu hintertreiben versuchte. Zur Heiltumsweisung am 14. April 1517, zu dem Altdorfer einen neuen Vorhang und die Stadtwappen an die Fahnen für den Umgang gemalt hatte, spitzte sich der Konflikt zu⁶⁵: Der Bischof ließ an die Türen von St. Jakob und Weih St. Peter den Befehl anschlagen, dass Thomson unter Androhung der Exkommunikation seine geistlichen Ämter niederzulegen habe, worauf Abt und Prior von Weih St. Peter aus Regensburg flohen. Nun gab auch der Rat dem Druck des Bischofs und des Kaisers nach. Thomson konnte in Rom jedoch erneut die Unterstützung des Papstes mobilisieren, der die Einsetzung Thomsons als Abt für rechtskräftig erklärte und den Bischof in die Schranken wies. Thomson kehrte 1520 nach Regensburg zurück und übernahm die Leitung des Klosters, das zwischenzeitlich von seinem Vertreter verwaltet worden war⁶⁶.

Da die Nürnberger Tafel die Gründungslegende von Weih St. Peter programmatisch in den Vordergrund stellt, kommt als Auftragnehmer in erster Linie der seit 1515 in seinem Überleben bedrohte irische bzw. schottische Konvent infrage. Es ist sicherlich kein Zufall, dass ausgerechnet 1515/16 eine neue Ausgabe der um 1485 in Nürnberg gedruckten volkssprachlichen Prosalegende von der Regensburger Schlacht Karls des Großen und der Gründungslegende von Weih St. Peter erschien⁶⁷. Auch unsere 1518 datierte Tafel entstand zu keinem zufälligen Zeitpunkt, sondern just in der unmittelbaren Folge der zum Jahresende 1517 erfolgten päpstlichen Einsetzung Thomsons als Abt über St. Jakob und

Weih St. Peter. Das Gemälde wurde damit zum Dokument eines zunächst aussichtslosen, letztlich aber mithilfe des Papstes erfolgreich beendeten Kampfes um den Erhalt des durch Karl den Großen gegründeten Klosters. Die sich dabei aufdrängenden direkten Bezüge zur Darstellung gehörten offenbar zum wohlkalkulierten Programm. Dass in der Rahmenbordüre weder ein kaiserliches Wappen, noch das Wappen der Stadt Regensburg erscheint, könnte für eine Stiftung des Konventes sprechen. Da der Rahmen allein den einköpfigen Adler des römischen Königs wohl unter Anspielung auf Regensburgs Ehrentitel einer »civitas regia« zeigt, kommt unter Berücksichtigung der historischen Umstände jedoch auch der Rat der Stadt als Stifter infrage. Als Inhaber der Schutzherrschaft über Kloster und Priorat hatte er sich im jahrelangen Ringen gegen Bischof und Kaiser für den Erhalt des Klosters eingesetzt und konnte sich damit zu den Gewinnern des gemeinsamen, erfolgreichen Kampfes zählen.

- 1 Eberhard Ruhmer, *Albrecht Altdorfer*, München 1965, S. 33.
- 2 Ebd., S. 24.
- 3 Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*, München 1975, S. 18, 20.
- 4 Ebd., S. 63.
- 5 Ebd., S. 24, 30.
- 6 Peter Strieder, Rezension von: Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer: Die Gemälde, Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten*, München 1976, in: *Kunstchronik*, 29, 1976, (S. 382–390), bes. S. 383, 385; sowie Pierre Vaisse, Rezension in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, 1977, (S. 310–324), bes. S. 312, 315, 317, 321.
- 7 Achim Hubel, »Albrecht Altdorfer als Maler – Beobachtungen zu Form, Farbe und Licht« in: Dieter Henrich (Hrsg.), *Albrecht Altdorfer und seine Zeit*, Schriftenreihe der Universität Regensburg, 5, Regensburg 1981, (S. 21–60), S. 21, 30.
- 8 Karl Möseneder, »Gestaltungsmittel Albrecht Altdorfers und ihre ikonologischen Entsprechungen« in: Karl Möseneder und Andreas Prater (Hrsg.), *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer*, Hildesheim u.a. 1991, S. 137–149.
- 9 Hans Mielke (Hrsg.), *Albrecht Altdorfer: Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, Ausst.-Kat., Kupferstichkabinett Berlin und Museen der Stadt Regensburg, Berlin 1988, S. 14.
- 10 Winzinger 1975 (s. Anm. 3), S. 13.
- 11 Ebd., S. 37.
- 12 Johann Georg Keyssler, *Neueste Reisen durch Deutschland ...*, Hannover 1751 (geschrieben vor 1729), S. 59; zit. nach Kurt Martin, *Die Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer*, München 1969, S. 27.
- 13 Martin Schawe, »Albrecht Altdorfers »Susanna im Bade« von 1526. Überlegungen zum Werkprozess« in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 38, 1999, S. 93–103.
- 14 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680, Neudruck Nördlingen 1994, 1. Bd., 2. Teil, S. 231.
- 15 Zur Tafel in Bremen vgl. Winzinger 1975 (s. Anm. 3), Nr. 2; Magdalena Bushart, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München und Berlin 2004, S. 110–113; zur Tafel in Wien Winzinger 1975 (s. Anm. 3), Nr. 43; Bushart 2004 (s. Anm. 15), S. 113ff., Taf. V. Für die Möglichkeit einer genaueren Untersuchung der im oberen Bilddrittel im Zweiten Weltkrieg durch einen Brand beschädigten Bremer Tafel sei Dr. Dorothee Hansen ganz herzlich gedankt. Zum Zustand vor der Beschädigung vgl. Winzinger 1975 (s. Anm. 3), Abb. 2a. Zum Wiener Gemälde hat uns Mag. Alice Hoppe-Harmoncourt, Wien, ihre Unterlagen, insbesondere eine neue IRR-Aufnahme zur Verfügung gestellt, wofür wir herzlich danken möchten.
- 16 Daniel Hess, »Altdorfers Weg zur Alexanderschlacht. Eine Neubewertung seiner »Tischplatte« im Germanischen Nationalmuseum« in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 2005, S. 77–96; Daniel Hess und Oliver Mack, »Zwischen akribischem Fleiß und ökonomischer Virtuosität. Überlegungen zur Malweise Albrecht Altdorfers« in: Pantxika Béguerie-De Paeppe und Michel Menu (Hrsg.), *La technique picturale de Grünewald et de ses contemporains*, Colmar und Paris 2007, S. 122–129; Daniel Hess und Bruno Heimberg, »Albrecht Altdorfers Tafeln der Florianslegende« in: Frank Matthias Kammel u.a. (Hrsg.), *Enthüllungen. Restaurierte Kunstwerke von Riemenschneider bis Kremser Schmidt*, Ausst.-Kat., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Nürnberg 2008, S. 40–49.
- 17 Vgl. Winzinger 1975 (s. Anm. 3), Nr. 30–36, Gisela Goldberg, *Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum und Licht*, Zürich 1988, S. 10; Kurt Löcher, *Die*

Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Stuttgart 1997, S. 19–24; Friedrich Buchmayr, »Die verschollene Tafel aus Albrecht Altdorfers Floriansfolge« in: *Jahrbuch der Österreichischen Augustiner-Chorherren-Kongregation*, Bd. 51, 2004, S. 28–33; Daniel Hess und Bruno Heimberg (s. Anm. 16); Daniel Hess und Dagmar Hirschfelder (Hrsg.), *Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums*, Band 3, Nürnberg 2010, S. 51, 53, 415.

- 18 Winzinger (s. Anm. 3), S. 25.
- 19 Eberhard Ruhmer, *Albrecht Altdorfer*, München 1965, S. 18, 63.
- 20 Die Untersuchung und Restaurierung der als Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum befindlichen Tafeln erfolgten an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und am Doerner-Institut in München. Die Restaurierungsarbeiten lagen in den Händen von Bruno Heimberg; die Voruntersuchung führte Katharina Roudil durch. Für die naturwissenschaftlichen Untersuchungen waren Dr. Patrick Dietemann und PD Dr. Heike Stege zuständig. Die bildgebende Dokumentation erstellten Sibylle Forster, Bruno Hartinger, Haydar Koyupinar und Lars Raffelt.
- 21 Vgl. Susan Foister, »Albrecht Altdorfer. Christ taking Leave of his Mother« in: David Bomford (Hrsg.), *Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Paintings*, London 2002, S. 156–161. Ein kontrastreicherer Ausschnitt der Infrarotaufnahme findet sich in: Rachel Billinge, »Further advances in the computer assisted assembly of infrared reflectogram mosaic« in: Héléne Verougstrate und Roger van Schoute (Hrsg.), *Le Dessin sous-jacent dans la peinture*, Colloque X, Louvain la Neuve 1995, S. 77–80, pl. 42; Mark Leonard, Carole Namowicz und Anne Wollett, »Albrecht Altdorfers »Crucifixion« (Museum of fine Arts, Budapest)« in: Marika Spring u.a. (Hrsg.), *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice*, London 2011, S. 95–103.
- 22 Ähnliche Beobachtungen wurden auch für die Unterzeichnung von Altdorfers Gemälde mit dem *Abschied Christi* in der National Gallery London beschrieben; vgl. Foister 2002 (s. Anm. 21), S. 159.
- 23 Vgl. Mielke 1988 (s. Anm. 9), Nr. 168.
- 24 Vgl. etwa Winzinger 1975 (s. Anm. 3), S. 30.
- 25 Vgl. dazu auch den Beitrag von Heike Stege in diesem Band.
- 26 Vgl. zuletzt etwa Kristina Herrmann-Fiore, »Dürers neue Kunst der Landschaftsaquarelle« in: Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath (Hrsg.), *Albrecht Dürer*, Ausst.-Kat., Albertina, Wien, Wien 2003, S. 27–43.
- 27 Vgl. Daniel Hess, »Die Natur als vollkommene Lehrmeisterin der Kunst« in: Daniel Hess und Thomas Eser (Hrsg.), *Der frühe Dürer*, Ausst.-Kat., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Nürnberg 2012, S. 117–131.
- 28 Vgl. dazu den Beitrag von Annette Kurella in diesem Band. Zur Datierung der Johannestafel vgl. Franz Fuchs und Heidrun Stein-Kecks, »Neues zu Altdorfer. Die Bildtafel *Die beiden Johannes* und ihr Stifter Johannes Tralolt« in: *Blick in die Wissenschaft*, Forschungsmagazin der Universität Regensburg, 12, 2000, (S. 20–28), bes. S. 27–28.
- 29 Bushart 2004 (s. Anm. 15), bes. S. 39–46.
- 30 Thomas Noll, »Gestaltungsmodi im Werk von Albrecht Altdorfer« in: Christoph Wagner und Klemens Unger (Hrsg.), *Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance*, Ausst.-Kat., Historisches Museum Regensburg, Regensburg 2011, S. 167–177.
- 31 Die intensive Farbigkeit einzelner Werke kann durch den Aufstellungsort bedingt sein: So verlangte ein durch bunte Glasfenster schwach beleuchteter Raum eine besonders intensive Farbgebung, wie Hubel in: Henrich 1981 (s. Anm. 7), S. 30, deutlich machte. Zu den unterschiedlichen Betrachterstandpunkten ebd., S. 54f. mit weiterführender Literatur. Zur Wechselwirkung der Farbigkeit von Glasmalerei und Altargemälden am Beispiel von Pontormos Grablegung am ursprünglichen Aufstellungsort vgl. Louis Alexander Waldmann, »New Light on the Capponi Chapel in S. Felicità« in: *The Art Bulletin*, 84, 2002, S. 293–341.
- 32 Vgl. Peter Diemer (Hrsg.), *Johann Baptist Fickler. Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*, Editionsband, München 2004, Nr. 86, 160, 370/2987/3387, 375, 566. Freundlicher Hinweis von Dr. Peter Diemer, München.
- 33 Vgl. Eric J. Sluijter, »Schilders van cleyne, subtile ende curieuse dinghen. Leidse »fijnschilders« in contemporaine bronnen« in: Leides Fijnschilders (Hrsg.), *Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760*, Ausst.-Kat., Stedelijk Museum De Lakenthal Leiden, Zwolle 1988, (S. 15–55), S. 15.
- 34 Vgl. Mielke 2009 (s. Anm. 9), S. 18–19.
- 35 Vgl. ebd., Nr. 48.
- 36 Zur kontroversen Beurteilung vgl. Martin Schawe: in Schröder und Sternath 2003, (s. Anm. 26), S. 338–348, Thomas Schauerte, »... so es der Natur entgegen, so ist es böß« in: *Dürer-Forschungen*, Band 2, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2009, S. 227–258, sowie Pierre Vaisse, Rezension in: *Histara les comptes rendus* (ISSN 2100–0700, <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=1169>). Zugriff November 2011).
- 37 Vgl. Giulia Bartrum (Hrsg.), *Albrecht Dürer and his Legacy*, Ausst.-Kat., British Museum London, London 2002, Nr. 45, sowie Michael Roth (Hrsg.), *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, Ausst.-Kat., Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin 2006, Nr. 89.

- 38 Brief vom 26.8.1509 (Hans Rupprich [Hrsg.], *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, Bd. 1, Berlin 1969, S. 72): »... Davon wolle er [=Georg Thurzo] mir geben 400 fl. Das hab ich ihme glatt abgeschlagen, denn ich mißte zu einem Bettler darob werden. Denn gemeine Gmäl will ich ein Jahr ein Haufen machen, daß niemand glaubte, daß möglich wäre, daß ein Mann tun möchte. An solchen mag man etwas gewinnen. Aber das fleißig Kleiblen gehet nit vonstatten. Darum will ich meines Stechens auswarten. Und hätte ichs bishero getan, so woltte ich uf den heitigen Tag 1000 fl. reicher sein.« Zu Dürers Malweise vgl. weiter Schawe in Schröder und Sternath (Hrsg.) 2003 (s. Anm. 26), S. 345f., zuletzt Daniel Hess und Oliver Mack, »Dürer beim Malen. Das Frühwerk bis 1505« in: Daniel Hess und Thomas Eser (Hrsg.), *Der frühe Dürer*, Ausst.-Kat., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Nürnberg 2012, S. 171–193.
- 39 Schawe, ebd., S. 345f. lehnt die Interpretation des Kläubelns als neue ästhetische Kategorie explizit ab, da dieser Begriff im Kontext des Feilschens mit Heller um einen angemessenen Preis erwähnt werde. Es gehe dabei nicht um Ästhetik, sondern um Geld und profitable Kunsttechniken.
- 40 Aus: Albrecht Dürer: Hjerinn sind begriffen vier bücher/von menschlicher Proportion, durch Albrechten/Dürer von Nüenberg erfunden vnd be= /schriben, zü nutz allen denen so zü di= /ser kunst lieb tragen./Nürnberg 1528, fol. T-T4b: 26 Aber darbey ist zu melden, das ein verstendiger geübter künstner in grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt vnd kunst mer erzeygen kan, etwan in geringen dingen, dann mancher in seinem grossen werck. Dise seltzame red werden allein die gewaltzamen künstner mögen vernehmen, das ich war red. 27 Darauß kumbt, das manicher etwas mit der federn in ein tag auff ein halben bogen bapirs reyst oder mit seim eysellein etwas in ein klein höltzlein versticht, daz würt künstlicher vnd besser dann eins andern grosses werck, daran der selb ein gantz jar mit höchstem fleyß macht. Vnd dise gab ist wunderlich. Dann Got gybt offft einen zu lernen vnd verstand, etwas gutz zu machen, des gleychen jm zu seinen zeytten keiner gleich erfunden wirdet vnd etwan lang keiner for im gewest vnd nach jm nit bald einer kumbt. Des sehen wir exempel bey der Römer zeytten, da sie in jrem bracht waren, was bey jnen gemacht ist worden, der drümer wir noch sehen, der gleychen von kunst in vnsern wercken yetz wenig erfunden wirdet. Zit. nach: Hans Rupprich (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, Bd. 3, Berlin 1969, S. 290–298.
- 41 Vgl. Heinz Lüdecke, *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit*, Berlin 1953, S. 52–53. In Rainer Stamm (Hrsg.), *Lucas Cranach der Schnellste*, Ausst.-Kat., Kunstsammlungen Bremen, Bremen 2009, bleibt der Aspekt auf künstlerische Produktivität und Motivreihen beschränkt. Zu erhaltenen Jagdbildern Cranachs vgl. Dieter Koepplin und Tilman Falk (Hrsg.), *Lukas Cranach*, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, Basel 1974, Nr. 140–147.
- 42 Zur Schnellmalerei um 1550 in Venedig vgl. etwa Roland Krischel, »Jacopo Tintoretto's *Sklavenwunder*« in: *Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Band 40, München 1991, S. 95–143. Für den Hinweis danke ich dem Autor.
- 43 Baldassarre Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, I. Buch, 28. Kapitel: »Voleva dire Apelle che protogene nella pittura non conoscea quel che bastava; il che non era altro, che riprenderlo d'esser affettato nelle opere sue. Questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura ... Spesso ancor nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenzia dell'artifice.« (http://www.intratext.com/IXT/ITA1702/_PT.HTM). Zur Sprezzatura in der Malerei vgl. weiter Philipp Fehl, *Sprezzatura and the Art of Painting Finely*, Groningen 1997; Christoph Wagner, »Umbra et potentia«. Visuelle Metaphern einer gemalten Anthropologie im Porträt der Frühen Neuzeit« in: Werner Busch u.a. (Hrsg.), *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, Berlin und München 2010, (S. 35–46), bes. S. 37. Für Hinweise danke ich Christoph Wagner, Regensburg.
- 44 Der Beitrag ist ein Auszug aus: Daniel Hess, »Aldorfers Weg zur Alexander-schlacht. Eine Neubewertung seiner 'Tischplatte' im Germanischen Nationalmuseum« in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 2005, S. 77–96.
- 45 Hermann Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, Bd. 4, München 1981, S. 389–398, sowie zusammenfassend ders., *Maximilian I. Die Fundamente des habsburgischen Weltreiches*, Wien und München 1991, S. 192–197.
- 46 Peter Schmid, *Geschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 2000, S. 133–136.
- 47 Eberhard Schenk zu Schweinsberg, »Eine gemalte Tischplatte von 1518« in: *Pantheon*, 30, 1972, (S. 133–143), S. 141f. Zum einköpfigen Adlerwappen, das seit der Krönung Sigismunds zum deutschen Kaiser 1433 bis zum Ende des Reiches dem römischen König zustand, vgl. grundlegend Johannes Enno Korn, »Adler und Doppeladler. Ein Zeichen im Wandel der Geschichte« in: *Der Herold*, 6, 1967, (S. 421–430), bes. S. 425, 429.
- 48 Wiesflecker 1981 (s. Anm. 45), S. 407–415.
- 49 Ekkehard Schenk zu Schweinsberg, *Die letzte Schlacht Karls des Großen. Die bemalte Tischplatte von 1518 und die Regensburger Karlslegende am Anfang des 16. Jahrhunderts*, Arbeitshefte des kunsthistorischen Instituts der Universität Mainz, Mainz 1972.
- 50 Carl Theodor Gemeiner, *Der Regensburgischen Chronik vierter und letzter Band aus der Urquelle, den königlichen Archiven und Registraturen zu Regensburg*, Regensburg 1824, S. 154.
- 51 Schenk zu Schweinsberg 1972 (s. Anm. 49), S. 16. Geteilt wurde die Vermutung von Gisela Goldberg, *Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht*, München und Zürich 1988, S. 62–64, und jüngst auch von Peter Strieder, »Albrecht Altdorfers Altar mit der Florianslegende« in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 2003, (S. 177–189), S. 187, während sich Winzinger 1975 (s. Anm. 3), S. 13, 145, auf die nüchternen Fakten beschränkte und auf Grund des geringen Honorars einen größeren Auftrag ausschloss.
- 52 Schenk zu Schweinsberg 1972 (s. Anm. 49), S. 35–36, sowie Alois Schmid, »Geistiges Leben im Umfeld der Alten Kapelle vom 15. bis zum 18. Jahrhundert« in: Werner Schiedermaier, *Die Alte Kapelle in Regensburg*, Regensburg 2002, (S. 311–322) S. 312.
- 53 Zu den historischen Zusammenhängen der Gründungszeit zuletzt Helmut Flachenecker, *Schottenklöster. Irische Benediktinerkonvente im hochmittelalterlichen Deutschland*, Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte, NF, 18, Paderborn u.a. 1995.
- 54 Frank Shaw, *Karl der Große und die schottischen Heiligen. Kritisch ediert nach der Handschrift Harley 3971*, Deutsche Texte des Mittelalters, 71, Berlin 1981. Zu den Nürnberger Druckausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts bes. S. LXVI–LXIX, zur Nürnberger Tafel S. LXXf.
- 55 Zum Verlauf der Schlacht vgl. Gründungslegende, Verse 2955–3500 (Shaw 1981 [s. Anm. 54], S. 87–102).
- 56 Ekkehard Schenk zu Schweinsberg 1972 (s. Anm. 49), S. 11f.
- 57 Gründungslegende, Verse 4743–4784 (Shaw 1981 [s. Anm. 54], S. 137f.); zur Weihe der Kirche durch Petrus: Verse 4913ff.
- 58 Gründungslegende, Verse 5641–5692 (ebd., S. 162–164).
- 59 Pankraz Fried, »Die Herkunft der Wittelsbacher« in: Hubert Glaser (Hrsg.), *Wittelsbach und Bayern 1/1: Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern*, Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1180–1350, Ausst.-Kat., Burg Trausnitz, Landshut, München 1980, (S. 29–41), S. 29. Diese Überzeugung lässt sich ein Vierteljahrhundert nach der Entstehung des Reliefs etwa in der bayerischen Genealogie des Dr. Wiguleus Hundt nachweisen: Manfred Mayer, *Leben, kleinere Werke und Briefwechsel des Dr. Wiguleus Hundt*, Innsbruck 1892, S. 148–149. Für wertvolle Hinweise und Anregungen danke ich Dr. Peter Diemer, München, herzlich.
- 60 Zum Relief vgl. Arno Schönberger, »Keyzers karls streyt vor der stat regensburg geschechen« in: *Pantheon*, 30, 1972, (S. 211–216), S. 214f.; Ekkehard Schenk zu Schweinsberg (s. Anm. 49), S. 33f.; Allmuth Schuttwolf, *Sammlung der Plastik Schlossmuseum Gotha*, Gotha 1995, S. 96–98, Nr. 30; sowie dies. (Hrsg.), *Ernst der Fromme (1601–1675). Bauherr und Sammler. Katalog zum 400. Geburtstag Herzog Ernsts I. von Sachsen-Gotha und Altenburg*, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Gotha, Gotha 2001, Nr. 2.1, S. 81.
- 61 Rainer Kahsnitz, »Schlacht bei Regensburg aus dem Kaiserfenster der St. Lorenzkirche« in: Gerhard Bott (Hrsg.), *Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance*, Ausst.-Kat., Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1986, Nr. 44, S. 176–177.
- 62 Zur Kritik an Friedrich III. vgl. Brigitta Haller, *Kaiser Friedrich III. im Urteil der Zeitgenossen*, Wien 1965, S. 88, 97 sowie zusammenfassend in: Peter Weninger (Hrsg.), *Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt. St. Peter an der Sperr, Wiener Neustadt*, Ausst.-Kat., St. Peter an der Sperr, Wien 1966, bes. S. 95. Zum Fenster und seinem ikonografischen Programm künftig Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg*, Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X, 2, Berlin 2002.
- 63 Paul Mai, »Bischof und Stadt im Spätmittelalter« in: Martin Angerer und Heinrich Wanderwitz (Hrsg.), *Regensburg im Mittelalter*, Regensburg 1995, S. 94.
- 64 Flachenecker 1995 (s. Anm. 53), bes. S. 11.
- 65 Für die durch Herzog Albrecht IV. von Oberbayern nach 1486 nach Nürnberger Vorbild eingeführte Heilumsweisung wurden auch die Bestände des Klosters St. Jakob und der Kirche Weih St. Peter benötigt, deren Weisung der Bischof jedoch mit der Auflage verband, den Abt zuerst außer Amt zu setzen; vgl. Gemeiner 1824 (s. Anm. 50), S. 318f.
- 66 Zu den geschichtlichen Zusammenhängen vgl. ebd., S. 258–261, 277f., 295–299, 317–323, 349, 405f.; Thomas Ried, *Historische Nachrichten von dem im Jahre 1552 demolirten Schotten-Kloster Wey Sanct Peter zu Regensburg*, Regensburg 1813, S. 33, Ludwig Hammermayer, »Zur Geschichte der Schottenabtei St. Jakob in Regensburg« in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, 22, 1959, (S.42–76), bes. S. 45–49, sowie Anneliese Hilz, »Benediktiner, Kartäuser, Iroschotten, Mendikanten« in: Schmid 2000 (s. Anm. 46), (S. 764–808), S. 780–785.
- 67 Bei diesen beiden Ausgaben handelt es sich um eine stark verkürzte Zusammenfassung der oben zitierten deutschsprachigen Prosalegende aus dem 14. Jahrhundert; vgl. Schönberger (s. Anm. 60), S. 212–214; Shaw 1981 (s. Anm. 54), S. LXV–LXIX.