



Nils Büttner

»Gut in kleinen Bildern« – Albrecht Altdorfer als Landschaftsmaler?

Albrecht Altdorfer gilt als Schöpfer der ersten autonomen Landschaftsbilder der abendländischen Kunstgeschichte. »Mit seiner zwischen 1520 und 1530 entstandenen *Donaulandschaft* (Abb. 53) schuf er das vielleicht erste Landschaftsbild ohne jede erkennbare menschliche Staffage.«¹ Diese vielfach getroffene Feststellung hat sich diskursiv so verselbstständigt, dass die Frage fast verwegen scheint, worauf diese vermeintliche Gewissheit eigentlich gründet.

In erster Linie sind es Altdorfers Bilder, die in den seit Winckelmann ausgebildeten Kategorien einer Geschichte der Bildenden Künste zum visuellen Argument werden. Die menschenleere *Donaulandschaft* wird als Beweis dafür angeführt, dass Altdorfer als herausragender Vertreter des »Donaustils« eine »autonome Landschaft« geschaffen habe.² Altdorfers »Kunstweise« zielt weniger auf die exakte Charakterisierung einzelner Naturformen hin, so Max J. Friedländer, der mit seiner 1891 publizierten Dissertation zum Mitbegründer der kunstwissenschaftlichen Erforschung Altdorfers wurde, als vielmehr auf eine malerische Erfassung des Gesamtbildes, das durch die flirrenden Reflexe des Lichts bestimmt wird.³ Vergleichbares entdeckte der Wiener Kunsthistoriker Theodor von Frimmel in der »Malerei des 16. Jahrhunderts in den Donauegengen um Regensburg, Passau, Linz«. Sie habe, so schrieb er in seiner Rezension von Friedländers Dissertation, »etwas Gemeinsames an sich, was sie von der gleichzeitigen Malerei des übrigen Deutschlands unterscheidet und uns dazu berechtigt, von einem Donaustil zu sprechen.«⁴ Seither gilt einer Kunstgeschichte, die das gemeinsame Kunstwollen einer bajuwarisch-alpinen Volksseele postulierte, Altdorfer als ein Hauptmeister dieses sogenannten »Donaustils«. Man betrachtete seine Bilder aus diesem Blickwinkel und bewunderte seine »Fähigkeit, das Waldweben zu belauschen und die Palette eines gewittrigen Sonnenuntergangs zu bezwingen«. Selbst wo in jüngerer Zeit an den seinerzeit mitgedachten Vorstellungen von »deutscher Art und Kunst«

Zweifel aufgekommen sind, gelten Altdorfers mit Monogrammen und teils mit Datierungen versehene Bilder noch immer als schlagender Beweis für den »Donaustil« und die Berechtigung für das Epitheton des »Landschaftsmalers«. Doch der Beweis hinkt. Denn die Existenz historischer Bildzeugnisse kann ohne die notwendigen diskursiven Begründungszusammenhänge nicht als Beleg für die Kategorien der Ordnung und Einordnung dienen. Die Monumente haben eine andere ontologische Qualität als die später etablierten sprachlichen Kategorien, auch wenn und gerade weil diese als gleichsam immaterieller Bestandteil der Werküberlieferung selbst historisch sind. Es ist lohnend, diese im geisteswissenschaftlichen Kontext seit den Zeiten Max Webers und Ferdinand de Saussures zum Gemeinplatz gewordene Feststellung im kunsthistorischen Kontext noch einmal in Erinnerung zu rufen. Unsere Kategorien der Beschreibung und Ordnung, der Blick auf das Historische und das Sprechen und Schreiben über Geschichte gehören nicht dem Entstehungszusammenhang der Monumente an, die ihr Gegenstand und Anlass sind. Das Sprechen über die Dinge und die Sprache haben ihre eigene Geschichte.

Betrachtet man die sprachlich fixierte historische Überlieferung aus der Zeit Altdorfers, wird schnell offensichtlich, dass die Frage der »autonomen Landschaft« seinerzeit nicht diskutiert wurde, ja nicht einmal zur Diskussion stand.⁸ Und so würde wohl auch niemand allen Ernstes behaupten, Altdorfer oder seine Zeitgenossen hätten dessen Bilder als »autonome Landschaftsbilder« oder als Beispiele für den »Donaustil« bezeichnet. Es versteht sich, dass alle Modelle der historischen Wissensordnung und des Darstellens von Geschichte nachträglich und retrospektiv sind. Doch wird das zum Problem, wenn die mit den allein diskursiv legitimierten Begriffen vorgenommenen Zuschreibungen nicht mehr problematisiert werden. Denn den »Donaustil« hat eben nicht Altdorfer begründet, sondern Theodor von Frimmel, nachdem Max J. Friedländer den Regensburger zum »Vater der Landschaftsmalerei« und »Vater des Landschaftsgemäldes« gemachte hatte.⁹

Will man die Frage stellen, wie Altdorfer selbst über seine Bilder gesprochen haben könnte oder was seine Zeitgenossen in ihnen

53 Albrecht Altdorfer, *Donaulandschaft mit Schloss Wörth bei Regensburg, 1520 bis 1530, Alte Pinakothek, München*

sahen, stehen die mit den modernen Begriffen transportierten Subtexte einer Beantwortung im Wege. Die implizite ideologische Aufladung und die damit einhergehende unhistorische Behauptung einer überzeitlich konstanten Wahrnehmung der Bilder und ihrer Motive verstellen einer historischen Kontextualisierung den Blick.

Das Epitheton des Landschaftsmalers erscheint vorderhand unverdächtig, schließlich ist der Begriff schon für Albrecht Dürer bezeugt, der mit ihm 1521 seinen Antwerpener Zeitgenossen Joachim Patenier belegte.¹⁰ Doch erweist der Vergleich der Werke Pateniers mit denen Altdorfers so augenfällige motivische Unterschiede, dass eine Übertragung des Begriffs nicht unmittelbar einleuchtet. Auf das Gesamtwerk Altdorfers bezogen, ist das heute als landschaftlich Wahrgenommene längst nicht so dominant, wie mit Blick auf das Œuvre Pateniers. Und während letzterer fraglos Maler war und als solcher in Antwerpen lebte und starb, ist der Fall bei Altdorfer anders gelagert (Abb. 54). Dieser war nämlich zwar am 13. März 1505 als »Albrecht alltarffer maler von Amberg« im Bürgerbuch der Stadt Regensburg verzeichnet worden, doch trat er in Dokumenten nach seiner Aufnahme in den Rat und der Ernennung zum Stadtbaumeister nurmehr als Baumeister in Erscheinung.¹¹ Beinahe stauend musste die Kunstgeschichtsschreibung zur Kenntnis nehmen, dass der heute als Maler gefeierte Altdorfer auf seinem Grabstein nicht als solcher titulierte wird.¹² Die Überhöhung der Malerei als Gipfel jeder Kunstäußerung und die seit dem 18. Jahrhundert damit einhergehende Einschätzung von Wert und Würde der Maler ist schlicht ein weiteres Beispiel für eine aus der problematischen Ideologisierung von Begriffen resultierende ahistorische Fehleinschätzung. Der Malerberuf war ein geachtetes Handwerk, allerdings zu Zeiten Altdorfers weit weniger angesehen als der Beruf des Baumeisters.¹³ Das schlug sich beispielsweise bis weit ins 17. Jahrhundert in der Besoldung von Hofkünstlern nieder. Auch ein öffentliches Amt und die Würde eines Ratsherren der Reichsstadt Regensburg waren in den Augen der Zeitgenossen für den sozialen Status und die Anerkennung einer Person wichtiger als der mit gesellschaftlich wenig anerkannter Arbeit assoziierte Malerberuf.¹⁴

Erst durch einen langwierigen Prozess der Umwertung hat sich die noch heute Geltung beanspruchende Einschätzung von der besonderen Würde der Bildkünste durchgesetzt. Einen gewichtigen Beitrag dazu leistete im deutschen Sprachraum die 1675 publizierte *Teutsche Academie* des Nürnberger Malers und Kunstschriftstellers Joachim von Sandrart. Sein umfangreiches Werk bietet zugleich die erste über die Nennung des Namens hinausgehende Würdigung von Leben und Werk Albrecht Altdorfers, den Sandrart als »Mahler und Kupferstecher« kannte.¹⁵ Die dem Text zugrunde liegenden biografischen Informationen sind spärlich. Altdorfers Namen leitet Sandrart in falscher Etymologie vom »in der Schweiz gelegenen Vatterland der Stadt Altorf« ab, »worinnen viel von seinen Gemälden zu sehen / die seinen Kupferstichen sehr gleichen«.¹⁶ Dass in der Schweizer Stadt viele Werke Altdorfers zu sehen seien, hat die kunsthistorische Forschung früh als unzutreffend erwiesen. Doch der zweite Teil der Aussage Sandrarts ist ein umso interessanteres Zeugnis. Der Hinweis auf die große Ähnlichkeit der druckgrafischen und der gemalten Werke bezeugt nämlich die Wahrnehmung eines medienunabhängigen Individualstils Altdorfers. Hier deckt sich Sandrarts Einschätzung mit den Beobachtungen der kunsthistorischen Forschung seit Friedländer,

die allerdings eine andere Meinung von Altdorfers bevorzugten Sujets hatte. »Er mahlte zum allerbästen kleine Historien«, schreibt nämlich Sandrart, ohne auch nur ein Wort zu den Landschaften zu verlieren.¹⁷ Anders als Patenier, den er genau wie vordem Dürer als Landschaftsmaler charakterisiert, sieht er als Altdorfers Spezialität »kleine Historien« (Abb. 55).¹⁸ Der Hinweis auf das Format ist dem Autor dabei so wichtig, dass er ihn auch in der Marginalspalte unterstreicht. »Gut in kleinen Bildern« heißt es dort.¹⁹ Dass dies in Sandrarts Augen dem Kunstwert keinen Abbruch tat, lehrt der folgende Text. Denn Altdorfer »sanne denselben emsig nach / und wandte grossen Fleiß an / wie auch in allen eine geistreiche Invention und ungemeyne Selzamkeit zu verspüren ist / derenthalben ihme auch sonderbares Lob gebühret / dann obschon seine Werke etwas wild untereinander scheinen / weil das hinterste / nach selbiger Zeiten Gewonheit / eben so hart als das vordere heraus komt / so ist dennoch ein tiefsinniger Verstand darinnen zu finden.«²⁰ Durch sein »emsiges Nachsinnen«, den »großen Fleiß« und die »Seltsamkeit« der »geistreichen Invention«, aber auch durch die ihm zugeschriebene gewisse »Wildheit« wurde Altdorfer von Sandrart zu einem typischen Vertreter der älteren deutschen Malerei stilisiert, die er durchweg mit dem gleichen Vokabular charakterisierte.²¹ Sandrarts Urteil stützte sich dabei vor allem auf druckgrafische Arbeiten, von denen er einige explizit lobt: »Sehr zierlich ist auch sein grosser Fendrich in Holzschnitt / ingleichen sein Pyramus, Thysbe, Abigail und Passion, in der sich sehr schöne affecten erzeugen. In Kupfer hat er von 50. biß 60. Stuck / von Holzschnitt aber etwas mehrers ausgehen lassen / die allesamt in Ehren zu halten seyn / und mit in den Büchern unter den kleinen Kupferstücken oder Meistern gehalten werden / woraus seine Emsigkeit / Fleiß hund sinnreicher Verstand bäster massen zu verspüren.«²² Hier findet Sandrarts Einschätzung noch einmal Bestätigung, dass Altdorfer »gut in kleinen Bildern« sei. Denn dessen Arbeiten, »die allesamt in Ehren zu halten seien«, wurden zu Sandrarts Zeit »mit in den Büchern unter den kleinen Kupferstücken oder Meistern gehalten«.²³ Was damit gemeint war, präzisiert Sandrart an anderer Stelle, wo er auch ausführt, dass »seine Kupferstiche nicht nur 50 oder 60 / wie ich anfangs vermeint / sondern bis in 68 Stuck ans Licht gegeben.«²⁴ Hier findet sich auch der Hinweis darauf, dass Altdorfer das Bürgerrecht der Stadt Regensburg erwarb und dort sogar Mitglied des Rates wurde. Besonders letzteres war ein wichtiges Addendum in den Augen Sandrarts, der mit seiner *Teutschen Academie* einer Aufwertung des Malerberufes zuarbeiten wollte. Noch einmal begegnet hier auch der Hinweis darauf, dass Altdorfers grafische Arbeiten »unter diese also genannte kleine Meister gerechnet / und in den Büchern seine Stuck versamlet werden.«²⁵ Der Text erweist nicht nur, wie früh sich der noch heute verbreitete Begriff der »Kleinmeister« etablierte, sondern auch, dass und wie zu Sandrarts Zeiten Grafik gesammelt wurde.²⁶ Er selbst verfügte über eine umfangreiche Kollektion, die in diversen Klebebänden nach Schulen und Meistern geordnet war. Der vierte dieser Bände war *Ein grosses Buch/ erfüllet mit dem berühmtesten Handrissen oder Zeichnungen der übrigen alten und neuen vortreflichen Teutschen*

54 Albrecht Altdorfer, *Landschaft bei Sonnenaufgang*, 1522, *Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen*



Der ander langhairig Ghelderisch krieg



55 Albrecht Altdorfer (Werkstatt), *Der zweite Geldrische Krieg* (Detail, *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*), Albertina, Wien

und Niederländischen Meister, darunter Israel van Meckenem, Martin Schongauer, Adam Krafft, Albrecht Altdorfer, Hans von Kulmbach, Pieter Bruegel d. Ä., Bartel und Hans Sebald Beham, bis hin zu Hans Rottenhammer, Adam Elsheimer, Peter Paul Rubens und »andern guten Modernen«. ²⁷ Den Interessen Sandrarts gemäß rangierte Altdorfer hier neben anderen »Kleinmeistern« als exemplarisch für die deutsche und niederländische Grafik des 16. und 17. Jahrhunderts. Damit nicht genug liefert Sandrart zugleich in seinem umfassend angelegten Werk auch einen Hinweis auf die Traditionen seiner Sammelbemühungen, die, seinem Geschichtsbild gemäß, genau wie die Ölmalerei oder die Kunst des Kupferstechens einen Erfinder hatte. ²⁸ Den Beleg dafür lieferte »die Kunst-Stube / des weyland Herrn Johann Aegydii Ayrsers berühmten Med. D. zu Nürnberg / welcher zu Zeiten des niemals genug gepriesenen Albrecht Dürers daselbsten gelebet. [...] Dieser nun machte den Anfang mit Samlung der Kupferstichen / wie diese Kunst erst auferstanden.« ²⁹

Unabhängig von der heute als falsch erwiesenen Behauptung Sandrarts, dass der Nürnberger Arzt und Astronom Ayser das Grafiksammeln erfunden habe, war er doch fraglos ein früherer Sammler Altdorfers, dessen Kollektion für Sandrart zu einem Referenzpunkt wurde. ³⁰ Er wurde 1520 in Nürnberg geboren, starb 1579 in Neumarkt und hinterließ eine umfangreiche, sorgsam nach Künstlern in Alben geordnete Sammlung. Tatsächlich waren der von Sandrart so ausführlich gewürdigten Sammlung Ayser andere Kollektionen vorausgegangen, in denen grafische Werke Altdorfers ebenso vertreten waren. Leider ist keine der seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts dokumentierten Sammlungen in ihrem vollen Umfang und ihrer einstigen Ordnung erhalten geblieben. Die meisten Kollektionen sind längst in alle Winde zerstreut, doch lassen sich einige frühe Grafiksammlungen zumindest im Umriss rekonstruieren. ³¹

Neben Sammlern wie dem Nürnberger Humanisten Hartmann Schedel, der Einblattdrucke und Handzeichnungen in die Bücher seiner Bibliothek einklebte und einlegte, traten um das Jahr 1500 Sammler auf, die ihr Material anders ordneten. Ein beredtes Zeugnis dafür ist das Inventar der Grafiksammlung des Ferdinand Columbus, die zu den frühesten rekonstruierbaren Sammlungen zählt. ³² Der Sohn von Christoph Columbus trug bis zu seinem Tod im Jahre 1539 eine Sammlung von 3204 Druckgrafiken zusammen, für die er ein differenziertes Ordnungssystem entwickelte. Zuerst wurden die Blätter einem von sieben Formaten zugeordnet. Das nächstfolgende Ordnungskriterium war der Darstellungsgegenstand, wobei die Zahl der Figuren ausschlaggebend war. Altdorfers Holzschnitt mit dem Hl. Christophorus aus dem Jahr 1513 beispielsweise wurde, als Blatt von 16,8 x 12 cm, als »Druck in Quarto mit zwei bekleideten Heiligenfiguren« abgelegt. ³³

Derartig subtile Klassifikationssysteme blieben noch über lange Zeit die Ausnahme. Dafür blieb es unter Bibliophilen verbreitet, kleinere Drucke in Bücher einzukleben, aus denen sie zumeist erst in späterer Zeit ausgelöst und in reine Grafikalben umgesetzt wurden. ³⁴ Als Beispiel dafür ließe sich die Sammlung von Willibald Imhoff anführen. ³⁵ Über verwandtschaftliche Beziehungen zu dem mit Dürer befreundeten Humanisten Willibald Pirckheimer, der 1530 ohne männliche Erben verstorben war, gelangte Imhoff in den Besitz der vielleicht umfassendsten Sammlung von Werken Dürers, die es je gab. Die druckgrafischen Werke des Nürnberger Meisters waren nicht selten in mehreren Abzügen vorhanden. Teils waren sie in Klebebänden vereint, teils lagen sie lose in Mappen, andere wieder – bevorzugt kolorierte Exemplare – dienten, auf Holz aufkaschiert, als Wandschmuck. ³⁶ In dieser Weise wurden beispielsweise »Adam und Eva auf pergemen, Albrecht Dürers druck in kupfher auf ein tefelein« präsentiert oder ein »Eustachius Albrecht Dürers iluminiert«. ³⁷ Besonders auf Pergament

gedruckte oder gemalte Bilder wurden, das erweisen die dazugesetzten Preisangaben, besonders geschätzt. So zum Beispiel die Nummer 11, »Ein iluminiert tefelein auf pergament, ist Cristi des herren kreuzigung, pro f. 12«³⁸, Nummer 12, »Ein iluminiert auf pergamen tefelein, wie Cristus der herr der Maria Magdalena erscheint im gartten«, war mit 8 Florin noch teurer und noch einmal kostbarer war die folgende Nummer 13, ein vermutlich verlorenes Werk Altdorfers, das mit 16 Florin zu Buche schlug:³⁹ »Ein tefelein olifarb auf holz, ist ein Cruzifix mit einer landschaft, kost mich wol 36 f., hab es gehalten von Albrecht Durers handt, hot aber gemalt Andreas Amberger mit AA Zeichen, schez ich auf 16 f.«⁴⁰ Daneben findet sich eine Randbemerkung von anderer Hand, die den Eintrag korrigiert: »Konig von Venezia helt dis stuck fur des Albrecht Altdorfer von Regensburg and, estimiert pro 40 daler.«⁴¹ Der Eintrag in dem zwischen 1557 und 1564 abgefassten Inventar erweist dabei nicht nur die besondere Wertschätzung für eine Bildfindung Altdorfers, auch wenn erst später sein Monogramm richtig aufgelöst wurde. Imhoffs Notiz belegt zugleich, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Wiedergabe des landschaftlichen Umrums einer Kreuzigungsszene als bedeutsamer Teil des Bildganzen der Erwähnung für Wert befunden wurde. Es wäre aber falsch, aus dieser Beobachtung die Übertragbarkeit moderner ästhetischer Kriterien ableiten zu wollen. In ihrer Gesamtheit erweisen die Aufzeichnungen Imhoffs nämlich eher, wie wenig moderne Kategorien geeignet sind, das Mit- und Nebeneinander der Dinge in einer frühneuzeitlichen Sammlung zu verstehen oder verständlich zu machen. Imhoffs *Memorya puch* erinnert nämlich ganz unmittelbar an die von Michel Foucault zitierte *certaine encyclopédie chinoise* von Borges, deren befremdliche Taxonomie die Grenze unseres modernen Denkens sichtbar werden lässt.⁴² Ganz unvermittelt steht nämlich in Imhoffs Inventar »ein elchengehorn mit Pirkamer wapen« neben einem »tefelein, hot Albrecht Durer gemacht«, worauf wiederum »ein schoenen porzellanen wasserkrueg« folgt.⁴³ Die Grenzen zwischen Sammelobjekten und Hausrat waren fließend, besonders wo es um das hochgeschätzte Silbergeschirr ging, das auf der Wertschätzungsskala begüterter Patrizier ganz oben rangierte.⁴⁴ Die heute so bewunderten grafischen Kunstwerke, zwischen Zeichnungen und Drucken wurde bei Imhoff nicht unterschieden, konnten hier schon wegen des weit geringeren Wertes kaum mithalten. Dass Imhoff dennoch 39 »puech« sein Eigen nannte, wie die Grafik-Bände im Inventar genannt werden, auch etliche lose Grafiken und eine riesige Bibliothek, deren Bände ebenfalls mit Grafiken angereichert worden waren, hatte Imhoff vor allem den sammlerischen Vorlieben Pirkheimers zu verdanken.⁴⁵ Dessen Interessen finden eine Entsprechung in der Sammlung des Augsburger Humanisten Conrad Peutinger.⁴⁶ Auch ihm dienten Grafiken in seinem Haus als Wand schmuck oder sie wurden in Bücher eingelegt oder eingeklebt. Die meisten Blätter jedoch wurden lose in Mappen gelegt oder als »Ain Puschel zusammengebunden« in zwei Truhen aufbewahrt.⁴⁷ Es gab darin eine große, aber nicht näher spezifizierte Zahl von »gemäl«, ein Begriff, mit dem gleichermaßen »getruckte«, »gemallte und gerissene«, also gedruckte, gemalte und gezeichnete Bilder beschrieben wurden. Eine vergleichbare Form der Aufbewahrung ist auch für Albrecht Altdorfer dokumentiert, in dessen Nachlass sich zwei Truhen befanden, in denen man ein ähnliches

Sammelsurium vermuten darf. In einem Nebenraum des Ateliers fand der den Nachlass aufzeichnende Schreiber »2 kunst puecher« und »2 truhel darInn truckte Kunst«.⁴⁸ Dass es sich bei den zwei »Kunstbüchern« um Sammelbände mit grafischer Kunst handelte, darf vermutet werden; beweisen lässt es sich nicht.⁴⁹

In jener Zeit wurden erstmals Bände mit leeren Seiten für die Aufbewahrung der Grafiksammlungen angelegt, wie sie aus späterer Zeit in größerer Zahl überliefert sind. In den meisten frühen Sammlungen waren innerhalb der Klebebände kaum Ordnungsprinzipien abzulesen. Zumeist wurden die Blätter nach Formaten oder Motiven geordnet. Anfangs wurden nur die Werke Albrecht Dürers davon ausgenommen, die gesondert aufbewahrt und gesammelt wurden.⁵⁰ Dafür lässt sich beispielsweise die Sammlung des Baseler Juristen Basilius Amerbach anführen, deren 1580/81 aufgestelltes Inventar der Grafik Dürers in einem Schubladenschrank eine eigene Lade zuwies.⁵¹ Ansonsten waren die auf zwei Schränke verteilten 25 Schubladen nach chronologischen und regionalen Zusammenhängen mit Zeichnungen und Drucken befüllt, beginnend mit Werken des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, wobei in der zweiten Lade auch Arbeiten Albrecht Altdorfers ihren Platz fanden.⁵² Eine herausgehobene Stellung der Werke Dürers dokumentiert auch eine der bedeutendsten Kunstsammlungen im Antwerpen des 16. Jahrhunderts. Die vom Geografen Abraham Ortelius etwa zur gleichen Zeit zusammengetragene Sammlung ist heute in alle Winde zerstreut. Es haben sich aber verschiedene Stücke bis auf unsere Tage erhalten, die der große Geograf mit seinem handschriftlichen Namenszug versehen hat. So besaß er eine große Zahl von Holzschnitten und Kupferstichen Albrecht Dürers, die er getrennt vom Rest der Sammlung in Klebealben geordnet hatte.⁵³

Als in ihrem Bestand und in ihren Ordnungsprinzipien typisch für das 16. Jahrhundert lässt sich an dieser Stelle die Sammlung Praun anführen.⁵⁴ Auch in dieser bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts von dem Nürnberger Kaufmann Paulus II. Praun angelegten Kunstkammer war Altdorfer mit etlichen Werken vertreten.⁵⁵ Und genau wie bei anderen süddeutschen Sammlungen der Zeit dominierten unter den grafischen Werken auch bei Praun die wegen ihrer bildmäßigen Durcharbeitung beliebten Scheibenrisse.⁵⁶ Ein weiterer Schwerpunkt des Bestandes waren die auch in der Altdorfer-Werkstatt in großer Zahl produzierten Helldunkel-Zeichnungen. Der Erfolg dieser zumeist kleinformatigen, mit der Feder auf getöntem Papier ausgeführten Blätter lag in der geschickten Verbindung eines bildmäßigen »finito« und dem expressiven Vorführen einer zeichnerischen Handschrift und eines künstlerischen Erfindungsreichtums.⁵⁷ Auch die in Malerei und Druckgrafik gleichermaßen umgesetzten Landschaften Altdorfers, in denen auf erzählerische Staffage verzichtet ist oder diese in den Hintergrund tritt, bedienen dieses Interesse.⁵⁸ Gerade die Wahrnehmung der auf Pergament gemalten und auf Holz aufgezogenen Bilder Altdorfers und anderer Maler seiner Zeit bezeugt ein neues Konzept von Stil und Autorschaft, das auf den damals sich etablierenden Kreis engagierter Sammler zielte.⁵⁹

Die frühneuzeitlichen Sammlungen, ihre inhaltlichen Profile und die Kategorien ihrer Ordnung erweisen zugleich, dass auch die Auffassung von dem, was als »Künstlerzeichnung« besondere Achtung und Aufmerksamkeit fand, keinesfalls überzeitlich ist. Denn was die Sammler zu Zeiten Altdorfers begeisterte,

entspricht durchaus nicht dem, was Josef Meder 1919 in seinem noch heute vielzitierten Standardwerk *Die Handzeichnung* an Kriterien für eine beachtenswerte Zeichnung definierte.⁶⁰ Die Sammler des 16. Jahrhunderts schätzten beinahe durchweg finite, bildmäßig abgerundete Zeichnungen höher als Skizzenblätter und unfertige Zeichnungen, auch wenn sich seinerzeit ein Markt für derartige Hervorbringungen etabliert zu haben scheint. Das wird schon durch die bloße Tatsache bezeugt, dass derartige Blätter den Zeitläuften zu widerstehen vermochten. Irgendwer muss sie also schon früh des Aufhebens für Wert befunden haben.⁶¹ Überhaupt liefern zumindest mittelbar die erhaltenen Werke Altdorfers einen Hinweis auf die Interessen der einstigen Sammler. Manche Zeichnungen existieren nämlich in verschiedenen Variationen, was als Hinweis darauf zu lesen sein mag, dass besonders beliebte Zeichnungen in der Werkstatt Altdorfers wiederholt und nachgeahmt wurden.⁶² In der Sammlung Praun lässt sich an den zahlreich dokumentierten Konvoluten von Grafiken mit landschaftlichen Sujets ablesen, wie schnell deren Beliebtheit einen Markt für Kopien und Nachahmungen entstehen ließ.⁶³ Soweit frühneuzeitliche Sammlungen und ihre Ordnungskriterien rekonstruierbar sind, zeigt sich ein seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts stetig gewachsenes Interesse am künstlerischen Stil und der spezifischen Handschrift einzelner Künstler. Dieses Interesse wird zum Beispiel in einem handschriftlichen Vermerk Albrecht Dürers greifbar, der auf einer ihm übersandten Zeichnung Raffaels vermerkte, dass dieser ihm das Blatt gesandt habe, um »im sein hand zw weisen«.⁶⁴ Auch die erhaltenen Sammlungsinventare, von Praun, Amerbach, Imhoff und anderen, deren Verfasser nicht müde werden, die Eigenhändigkeit von Arbeiten zu betonen, erweisen dieses damals erwachende Interesse. Hier findet die später von Sandrart beschworene Erkennbarkeit der künstlerischen Handschrift Altdorfers eine Begründung, die augenscheinlich auf ein Publikum zielte, das für solche Fragen sensibilisiert war.⁶⁵

Dass man sich damals für die Handschrift einzelner Künstler, für deren individuellen Stil und für Stilqualitäten zu interessieren begann, wird dabei nicht allein an den dokumentarisch rekonstruierbaren Sammlungsprofilen ablesbar, sondern auch im Vergleich der überlieferten Werke miteinander. Eindringlich hat Thomas Noll im Vergleich zweier Kupferstiche Altdorfers mit der Marter des Hl. Sebastian die unterschiedlichen Stilhaltungen und die »Spielräume künstlerischer Gestaltung« vorgeführt.⁶⁶ »Nicht anders als ›Veyt Bildhawer‹, der in einem Holzschnitt von Peter Flötner von sich erklärt, er habe ›vil schoener Pild [...] geschnitten / Künstlich auff welch und deutschen sitten‹, präsentiert Altdorfer vielmehr den Hl. Sebastian einmal in ›deutscher‹, das andere Mal in ›welscher‹ (das heißt italienischer) Manier.«⁶⁷ Der Referenzrahmen für Altdorfers künstlerische Handschrift und seine Werke war dabei bis in die Zeit Sandrarts hinein keine an den Donaauraum gebundene kunstlandschaftliche Vorstellung, sondern neben dem sich entwickelnden Bewusstsein für den Individualstil einzelner Künstler ein weiter gespannter formaler Zusammenhang, der die nordeuropäische Kunstproduktion von der »welschen« Manier absetzte. Der in Westfalen tätige Aldegrevener und der Regensburger Altdorfer standen dafür genauso wie Pencz oder Beham. Diesen heutigen Stil-Vorstellungen fremden Zusammenhang stellten die Sammlungen des 16.

Jahrhunderts her und ihn dokumentiert noch Matthias Quad von Kinckelbach, der 1609 sich in seinem Buch *Teutscher Nation Herligkeit* auch den in Deutschland erfundenen Techniken der grafischen Reproduktion widmet. Eine zentrale Rolle für die Entwicklung des Bildrucks schreibt er Albrecht Dürer zu, als dessen Nachfolger er »Jacob Binck, Sebaldus Behm, Georg Pens / Adam Altdörffer von Regenspurg« und Heinrich Aldegrevener nennt.⁶⁸ Für die weithin geteilte Einschätzung Quads und seine langanhaltende Nachwirkung spricht die Tatsache, dass »Adam Altdörffer von Regenspurg« als ruhmwürdiger Nachfolger Dürers in dieser falschen Schreibweise des Namens noch im 18. Jahrhundert verschiedentlich genannt wird.⁶⁹

Schon bald nach Altdorfers Tod, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, zählten landschaftliche Sujets zu den besonders gesuchten Gegenständen, wobei sie im internationalen Kontext als »deutsche« Spezialität wahrgenommen wurden. Das dokumentiert eine knappe Passage in einem Brief, den Giorgio Vasari 1547 an Benedetto Varchi sandte. In einem allgemeinen Nachdenken über die Idee des Paragone lobt er »die göttliche Perspektive«, die auch bei der Gestaltung landschaftlicher Gegenstände Anwendung finde, denn »auch Landschaften mit Bergen und Flüssen werden auf perspektivischem Wege dargestellt und gewähren den Augen des Liebhabers eine solche Freude, daß man kaum eine Schuhflickerbude findet, in der nicht deutsche Landschaften wären, dorthin gebracht durch deren Anmut und Perspektive.«⁷⁰

Auch wenn hier ein rhetorischer Topos bemüht und auf die Apelles-Anekdote angespielt wird, vom Schuster, der bei seinem Leisten bleiben solle, da er die tieferen Möglichkeiten der Kunst nicht begreife, darf dieser Brief doch auch als Beleg für die große Verbreitung der nordeuropäischen Landschaftsgrafik gewertet werden.⁷¹ Darüber hinaus dokumentiert das Schreiben, den ästhetischen Genuss, den Vasari den landschaftlichen Sujets zubilligte und die Tatsache, dass er eine als »deutsch« charakterisierte Kunstproduktion von den heimischen Hervorbringungen unterschied. Vasaris Brief zeugt von einer visuellen Kultur, die sich heute nurmehr in ihren Umrissen rekonstruieren lässt.⁷² Doch es gab seinerzeit, vor allem innerhalb der Institutionen Hof und Kirche, eine intensive Diskussion über den Nutzen und Nachteil von Bildern. Dadurch lässt sich zumindest der diskursive Rahmen aufzeigen, innerhalb dessen die Bedeutung von Bildern und Bildinhalten verhandelt wurde.

Wo immer man Äußerungen über die Herstellung von Bildern findet, die über Rezepte zur Farbherstellung oder für die Gewinnung von Bildmotiven hinausgehen, wird deren Herstellung genau wie ihre Betrachtung der Produktion und Rezeption von Texten gleichgesetzt.⁷³ Am prägnantesten hat das damals der Italiener Leon Battista Alberti formuliert, dessen kunsttheoretische Texte auch nördlich der Alpen gelesen wurden.⁷⁴ Er hatte, antikem Vorbild folgend, die jedem Gebildeten aus den klassischen Schriften vertrauten Regeln der Rhetorik systematisch auf die Bildkünste angewandt. Durch die überall in Europa propagierte und praktizierte Rhetorisierung wurden Bilder damals zu einer dem Wort gleichrangigen und dem Text entsprechenden Mitteilungsform entwickelt.⁷⁵ »Ut pictura poesis« – »ein Gedicht soll wie ein Gemälde sein« –, hatte der römische Dichter Horaz in seiner »Ars poetica« (361) geschrieben. Aus diesem Satz, der eigentlich von den Literaten Anschaulichkeit gefordert

hatte, erwuchs nun die Doktrin, dass für Bilder gelten solle, was auch für die Poesie galt.⁷⁶ Gemälde sollten nicht nur kunstvoll gemacht, sondern auch als Kunst erdacht sein. Alberti sah dabei die unterschiedlichen Aufgaben der Bildkunst einem gemeinsamen kunsttheoretischen Ziel untergeordnet, indem er alle öffentlichen Bilder als Mittel ästhetischer Erziehung dem Wohl des Gemeinwesens einordnete. Und auch darin orientierte er sich an der Rhetorik, in der allen Aufgaben der Rede ein gemeinsamer Zweck innewohnte, denn sie sollte erfreuen, belehren und bewegen, um die Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und sie zu sittlichen Haltungen und Handlungen anzuleiten. Auch die Theologen der Zeit bedienten sich der als allgemeinverbindlich erachteten Kommunikationslehre der Rhetorik und forderten deren Anwendung auch auf Bilder. Sie sahen die zentrale Aufgabe der bildenden Künste darin, einen Beitrag zur Rettung der Seelen zu leisten. Das konnte geschehen, indem man Werke der Bildkunst beispielsweise als Medium der Glaubensunterweisung einsetzte, wie es Papst Gregor der Große empfohlen hatte. Dessen berühmtes Diktum, dass Bilder nützlich seien, »damit jene, die nicht lesen können, wenigstens aus den Erscheinungen auf den Wänden entnehmen können, was sie aus den Büchern nicht verstehen würden«, sollte noch lange Gültigkeit behalten.⁷⁷ Doch waren Bilder durchaus nicht allein den Leseunkundigen vorbehalten. Vielmehr entwickelten sich beispielsweise in der Buchillustration schon sehr früh komplexe Bildformen, die über die bloße Illustration des im Text Gesagten weit hinausgingen.⁷⁸

Grundlage der Entstehung jeden Kunstwerkes war nach zeitgenössischem Verständnis die »inventio«, jene Erfindung oder Themenfindung, mit der nach den Begriffen der Rhetorik jeder künstlerische Schaffensprozess begann. Der nächste Produktionsschritt war nach diesem Verständnis die Auswahl, Gewichtung, Anordnung und Gliederung des gefundenen Stoffes, die »dispositio«. Höhepunkt des Produktionsprozesses war die »elocutio«, die inhaltlichen und formalen Aspekte in eine angemessene Form zu überführen, wobei gleichermaßen der Zweck berücksichtigt werden musste, den man mit dem Werk verfolgte, wie der Zusammenhang, in dem es wahrgenommen wurde. Diese von der Kunst- und Rhetoriktheorie regelmäßig formulierte Forderung lässt sich auch auf die Werke Altdorfers anwenden und liefert zugleich Ansätze zur Erklärung ihrer immer wieder bemerkten Spezifik. Wo nämlich der Blick auf das Wie der Herstellung gelenkt werden soll und die künstlerische Handschrift der eigentliche Gegenstand des Interesses ist, bieten sich solche Darstellungen besonders an, bei denen die Aufforderung zu einer inhaltlichen Deutung des Darstellungsgegenstandes nicht im Vordergrund steht. Deshalb wurde die weitgehend von Bilderrählung entlastete Darstellung der den Menschen umgebenden Natur als Zeugnis künstlerischen Stils augenscheinlich besonders geschätzt.⁷⁹ Damit ist jedoch nicht gesagt, dass Altdorfers menschenleere Landschaften von jeder inhaltlichen Bedeutung frei gewesen wären; im Gegenteil. Gerade gemalte und gezeichnete Landschaften waren vielfältig les- und ausdeutbar. Mit ihrer auch zu inhaltlichen Interpretationen einladenden Motivik und der innovativen und freien Art ihrer Gestaltung trafen die Bilder Altdorfers auf ein Publikum, das für künstlerische Erfindungen und Hervorbringungen zunehmend sensibilisiert war. Man

war nämlich seinerzeit gleichermaßen für die inhaltlichen Botschaften der Bilder empfänglich wie für deren spezifische Form. Die an der Rhetorik orientierte zeitgenössische Kunsttheorie sah Form und Inhalt in einem engen Zusammenhang und nicht wie die Kunstwissenschaften im Aufgreifen des Kant'schen Schönheitsbegriffs als Dichotomie. Für ein Publikum, das die Regeln der Rhetorik auf Bilder anwandte, war deren motivische Lexik von ihrer gestalterischen Grammatik und Syntax genauso wenig zu trennen wie von Überlegungen zum Stil und dessen Angemessenheit. Dieses »aptum« oder »decorum« war eine der grundlegenden Forderungen der Rhetorik. Es galt, alle Elemente und Aspekte sorgsam zu bedenken, die für das Kunstwerk und seinen Präsentationskontext von Bedeutung waren, um ein Harmonisches und erst dadurch wirkmächtiges Ganzes zu schaffen. Die antike Rhetoriktheorie lieferte dem Reden über Kunst ein breites Repertoire an Vorstellungen und Begriffen, die den Blick gleichermaßen auf die inhaltlichen wie auf die formalen Aspekte von Bildern lenkte. Doch das neu erwachte Interesse am Gemachtsein der Bilder war nicht allein ein der Antikenrezeption verdanktes theoretisches Konzept, sondern hatte durchaus praktische Seiten. Die Ausbildung in den künstlerischen Techniken wurde nämlich zu einem Bestandteil adeliger Erziehung.⁸⁰ Parallel zu der auch literarisch propagierten Ausbreitung dieses neuen Bildungsideals etablierte sich das Sammeln von Kunst. Albrecht Altdorfer gehört zu den ersten Künstlern, die auf den damals neu sich entwickelnden Bedarf reagierten und Bilder produzierten, die gleichermaßen kunstvoll erdacht und gemacht waren. Altdorfers Zeitgenossen werden das gesehen haben und spätere Sammler wussten es zu schätzen.

Seine teils gezielt für einen Sammlermarkt produzierten grafischen Arbeiten genauso wie die kostbaren kleinen Bilder auf Pergament dienten der Erprobung und Vorführung einer künstlerischen Handschrift, einer »Manier« oder eines Stils. Sie wurden vom Publikum auch als Werke eines spezifischen Künstlerindividuums geschätzt und gesammelt, ohne dass diese Tatsache ihrer inhaltlichen Deutung und Bedeutung Abbruch getan hätte. Es liegt dabei nahe, die Entwicklung dieser spezifischen und individuellen Ästhetik und ihrer wiederkehrenden Merkmale als eine bewusste Abgrenzung gegen die gleichzeitige italienische Kunstproduktion und die weithin bekannten Werke Dürers und das in ihnen sich aussprechende Ideal zu deuten.⁸¹ Die Voraussetzung für die Entwicklung der damals neuen künstlerischen Haltung Altdorfers und sein Konzept der Vorführung von künstlerischem Inventionspotenzial und Selbstbewusstsein sind dabei fraglos nicht allein aus dem Kunstdiskurs der Zeit zu erklären. Vielmehr muss man einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen seinem künstlerischen Selbstbewusstsein und seiner Position im gesellschaftlichen Gefüge seiner Zeit annehmen. Diese Zusammenhänge auch in komparatistischer Perspektive in den Blick zu nehmen, bleibt eine lohnende Aufgabe.⁸² Um die Frage überhaupt erst möglich zu machen, inwieweit Stilphänomene sowohl im Blick auf die Produktion als auch auf die zeitgenössische Rezeption ökonomisch oder sozial determiniert sind, darf die kunsthistorische Erforschung nicht mit der Klassifizierung eines Bildes als »autonome Landschaft« und der Zuordnung zum »Donaustil« enden.

Um den erhaltenen Werken Altdorfers in historischer Perspektive gerecht zu werden, sollte man sensibel mit den seit dem 19. Jahrhundert tradierten Medien- und Gattungshierarchien umgehen und sich bemühen, sie nicht weiter unkritisch zu tradieren. Den belasteten und als ideologiefreie Kategorie einer medienhistorischen Analyse völlig untauglichen Begriff des Donaustils sollte man aufgeben. Da kein unmittelbarer Zeitgenosse ihm das Epitheton ›Landschaftsmaler‹ zugeschrieben hätte, sollte man Altdorfer nicht mehr auf seine Rolle als ›Vater der Landschaftsmalerei‹ reduzieren. Erst die notwendige Zurückhaltung gegenüber den modernen kunstwissenschaftlichen Kategorien eröffnet den Blick auf einen vormodernen Künstler, dessen gesellschaftliche Position es ihm erlaubte, ein neues ästhetisches Ideal zu propagieren.

- 1 Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 83. Für die kritische Lektüre des vorliegenden Textes danke ich Katharina Frank, Michael Hofbauer und Thomas Schauerte.
- 2 Margit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien u.a. 2006, S. 312f., mit weiterer Literatur. Für einen Überblick der Forschungsgeschichte und ihrer Perspektiven vgl. zusammenfassend Christopher S. Wood, Sammelrezension zu Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München 2004; Magdalena Buschart, *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München 2004; Margit Stadlober, »Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils«, Wien u.a. 2006 in: *The Art Bulletin*, 89, 2007, S. 818–821, sowie die von ihm rezensierten Werke.
- 3 Max Friedländer, *Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg*, Leipzig 1891, S. 75f.
- 4 Theodor von Frimmel, »Rezension von: Max Friedländer, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg«, Leipzig 1891 in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 15, 1892, (S. 417–421), S. 417f. Zum Begriff »Donaustil« auch Margit Stadlober, »Donaustil« in: *Historisches Lexikon Bayerns*, http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_45286 (Zugriff: 01.03.2012).
- 5 Vgl. dazu Wood 2004 (s. Anm. 2), S. 818; Karin Hellwig, »Kontinuitäten in der biographischen Methode zur Zeit der NS-Diktatur und nach 1945« in: Nikola Doll u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Köln u.a. 2006, (S. 39–50), S. 41f.
- 6 So Hans Tietze, *Albrecht Altdorfer*, Leipzig 1923, S. 17. Die Monografie Tietzes war in der von Karl Scheffler und Kurt Glaser edierten Reihe *Deutsche Meister* publiziert worden, was Tietze veranlasste, in seinem Vorwort (S. 2f.) zu reflektieren, ob Altdorfer unter diesem Titel zu subsumieren sei: »Nicht ein Zweifel an deutscher Art und Kunst in ihm kann stützen machen, sondern das Bedenken, ob er auf den Titel eines Meisters, dem sein Wesen vielfach widerspricht, Anspruch erheben kann. Er ist nicht Meister in jenem höchsten Sinn einer monumentalen Historie, in der der lebendige Instinkt eines Volks seine höchsten Leistungen zur mythischen Ahnenreihe zusammenschließt, Meister also in der Art, wie eine von Anfang an bestehende und selbst in Zeiten entgegengesetzter ästhetischer Einstellung nur leicht verschüttete Überlieferung Dürer, Cranach, Holbein zu kanonischer Bedeutung erhoben hat. In ihrem Meisternamen rollt dunkel ein Bekenntnis – wie klingt es, wenn der junge Goethe »großer Meister Albrecht Dürer« sagt –, das keineswegs auf ihrer künstlerischen Vollkommenheit allein beruht, sondern hinter der farbigen Erscheinung des Malers eine ethische Ganzheit fühlt, die zur idealen Selbstdarstellung der Nation heroisiert wird.«
- 7 Vgl. zuletzt den Beitrag von Margit Stadlober in diesem Band.
- 8 Auch wenn sich der Terminus ›Landschaft‹ als deskriptive Bezeichnung für einen Bildgegenstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu etablieren begann, war man damals noch weit davon entfernt, eine ›Autonomie‹ dieses Bildgegenstandes als ästhetische Kategorie wahrzunehmen. Vgl. Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 3, Berlin 1997, S. 77f.; Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, S. 10f.
- 9 Friedländer 1891 (s. Anm. 3), S. 118.
- 10 *Dürers schriftlicher Nachlass*, hrsg. von Hans Rupprich, Berlin 1956, Bd. 1, S. 169; Busch 1997 (s. Anm. 8), S. 206–213; Gerd Unverfehrt, *Da sah ich viel köstliche Dinge: Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen 2007, S. 171f.
- 11 Benno Jakobus Walde, »Albrecht Altdorfer – Testament und Nachlassinventar: Hausrat und Privatbesitz als Quelle zur Persönlichkeit des Künstlers« in: Franz Irsigler und Andreas Tacke (Hrsg.), *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Darmstadt 2011, (S. 262–286), S. 262–265.
- 12 Friedländer 1891 (s. Anm. 3), S. 29.
- 13 Nils Büttner, *Herr P. P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden*, Göttingen 2006, S. 46.
- 14 Zur vormodernen Einschätzung von Arbeit, die nicht adelt ebd., S. 109–114.
- 15 Joachim von Sandrart, *L'Academia Todeasca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675, Bd. 2, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 231 (<http://ta.sandrart.net/edition/text/view/448>, Zugriff: 03.03.2012).
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Sandrart 1675 (s. Anm. 15), S. 238 (<http://ta.sandrart.net/-text-456>, Zugriff: 03.03.2012): »Joachim Patenier/Mahler von Dinant: Ist ein guter Landschaft-Mahler.«
- 19 Sandrart 1675 (s. Anm. 15), S. 231 (<http://ta.sandrart.net/edition/text/view/448>, Zugriff: 03.03.2012).
- 20 Ebd.
- 21 Christian Klemm, »Joachim von Sandrarts Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Künste« in: *Renaissance und Barock*, Bibliothek der Kunstliteratur, Bd. 1, hrsg. von Thomas Cramer und Christian Klemm, Frankfurt a. Main 1995, S. 821, Anm. 415,3.
- 22 Sandrart 1675 (s. Anm. 15), S. 231 (<http://ta.sandrart.net/edition/text/view/448>, Zugriff: 03.03.2012).
- 23 Ebd.
- 24 Sandrart 1675 (s. Anm. 15), S. 79 (<http://ta.sandrart.net/-text-970>, Zugriff: 03.03.2012).
- 25 Ebd.
- 26 Allgemein dazu: Stephan Brakensiek, *Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes«: Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim u.a. 2003.
- 27 Sandrart 1675 (s. Anm. 15), S. 90 (<http://ta.sandrart.net/-text-982>, Zugriff: 03.03.2012).
- 28 Siehe <http://ta.sandrart.net/-artwork-5097>, Zugriff: 03.03.2012.
- 29 Sandrart 1675 (s. Anm. 15), S. 78 (<http://ta.sandrart.net/-text-969>, 03.03.2012).
- 30 Zu Ayryer vgl. *Nürnberger Künstlerlexikon*, Bd. 1, hrsg. von Manfred Grieb, München 2007, S. 44f.
- 31 Béatrice Hernad (Hrsg.), *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, München 1990; Nils Büttner, »Künstlern und Kunstliebhabern wohlbekannt: Albrecht Dürer und seine Sammler« in: *Dürers Dinge: Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen*, hrsg. von Gerd Unverfehrt, Göttingen 1997, S. 27–36; Peter Schmidt, »Zur Produktion und Verwendung von Druckgraphik in Mainz im 15. Jahrhundert« in: *Gutenberg – aventure und kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution*, Mainz 2000, S. 584–596; Peter Schmidt, »Bildgebrauch und Frömmigkeit: Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik« in: *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, bearb. von Frank Matthias Kammel, Nürnberg 2000, S. 69–83; Matthias Mende, »Sammeln – Ordnen – Beschreiben: Klassifizierungssysteme Dürerscher Druckgraphik vor 1800« in: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, bearb. von Rainer Schoch u.a., München u.a. 2002, S. 9–27; Peter Schmidt, *Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert*, Diss. Berlin 1995, Köln u.a. 2003; Peter Schmidt, »The Use of Prints in German Convents of the Fifteenth Century: The Example of Nuremberg« in: *Studies in Iconography*, 24, 2003, S. 43–69; Christopher Baker u.a., *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot u.a. 2003; David S. Areford, *The viewer and the printed image in late medieval Europe*, Farnham u.a. 2010. Allgemein auch David Landau und Peter Parshall, *The Renaissance print: 1470–1550*, New Haven u.a. 1994, S. 342f.
- 32 David Landau, »The print collection of Ferdinand Columbus (1488–1539)« in: *Collecting prints and drawings in Europe* (s. Anm. 31), S. 29–36; Mark P. MacDonal, »Extremely curious and important!«: reconstructing the print collection of Ferdinand Columbus« in: ebd. S. 37–53; ders., *The print collection of Ferdinand Columbus (1488–1539): A Renaissance collector in Seville*, London 2004.
- 33 Ders., »Humanist Transmissions: Dürer, Erasmus and the Print Collection of Ferdinand Columbus« in: Julia Bartrum (Hrsg.), *Albrecht Dürer and his Legacy*, London 2004, S. 2 (<http://www.britishmuseum.org/pdf/6%20Humanist%20transmissions.pdf>, Zugriff: 03.03.2012).
- 34 Mende 2002 (s. Anm. 31), S. 10f.
- 35 Landau und Parshall 1994 (s. Anm. 31), S. 357; Peter R. Jante und Willibald Imhoff, *Kunstfreund und Sammler*, Lüneburg 1987, S. 10.
- 36 Jante und Imhoff 1987 (s. Anm. 35), S. 65–84.
- 37 Ebd., S. 68. Anton Springer, »Inventare der Imhoff'schen Kunstkammer zu Nürnberg« in: *Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 5, 1860, (S. 352–357), S. 355.
- 38 Jante 1987 (s. Anm. 35), S. 68.
- 39 Ebd.
- 40 Ebd.
- 41 Ebd., Anm. c.
- 42 Michel Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 7: »Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. [...] Ce texte

- cite a une certaine encyclopédie chinoise« où il est écrit que a les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches. Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre: l'impossibilité nue de penser cela.»
- 43 Jante 1987 (s. Anm. 35), S. 29f.
- 44 Ebd., S. 9.
- 45 Allgemein zur Grafiksammlung vgl. Jante und Imhoff 1987 (s. Anm. 35), S. 83f. Für die Bibliothek hatte Imhoff wenig Interesse und die vielen in die Bücher eingeklebten Grafiken erwähnte erst sein Sohn Hans. Ebd., S. 12.
- 46 Hans-Jörg Künast, »Die Graphiksammlung des Augsburger Stadtschreibers Konrad Peutinger« in: John Roger Paas (Hrsg.), *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 21, Augsburg 2001, (S. 1119), S. 123–124.
- 47 Künast 2001 (s. Anm. 46), S. 12f.
- 48 Walde 2011 (s. Anm. 11), S. 270.
- 49 Einen Hinweis geben die zahlreichen »Kunstabücher« der Sammlung Imhoff. Vgl. Jante und Imhoff 1987 (s. Anm. 35), S. 83f. Auch Joris Hoefnagel bezeichnete in einem Brief an Abraham Ortelius vom 20. September 1593 einen seiner Klebeblätter mit diesem Begriff: »Ick gae voert in het vergaderen van designen in mijnen constbouck«. Vgl. »Abraham Ortelii (geographi Antverpiensis) et virorum eruditum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum (Abrahami Ortelii sororis filium) epistulae. Cum aliquot aliis epist. et tractat. quibusdam ab utroque coll.«, (1524–1628) *Ex autographis mandante Ecclesia Londino-Batava*, hrsg. von Joannes Henricus Hessels, Cambridge 1887, Nr. 239, S. 567.
- 50 Büttner 1997 (s. Anm. 31), S. 31f.
- 51 Elisabeth Landolt (Hrsg.), *Das Amerbach-Kabinett: Beiträge zu Basilius Amerbach*, Basel 1991, S. 131f.
- 52 Ebd., S. 133, Altdorfers Blätter lagen in der ersten Mappe der zweiten Schublade.
- 53 Nils Büttner, »Abraham Ortelius comme collectionneur« in: *Abraham Ortelius, (1527–1598), cartographe et humaniste*, bearb. von Robert W. Karrow, Turnhout 1998, S. 168–180.
- 54 Katrin Achilles-Syndram, »... und sonderlich von großen stuckhen nichts bey mir vorhanden ist.« Die Sammlung Praun als kunst- und kulturgeschichtliches Dokument« in: *Das Praunsche Kabinett: Kunst des Sammelns*, bearb. von Bernd Mayer, Nürnberg 1991, S. 35–55. Zu Paulus II. Praun vgl. dies., »Praun, Paulus II.« in: *Allgemeine deutsche Biographie & Neue deutsche Biographie*, Bd. 20, Berlin 2001, S. 678f.
- 55 Syndram 1991 (s. Anm. 54), S. 154–160.
- 56 Ebd., S. 48; allgemein zu Scheibenrissen, ihrer Produktion und Rezeption vgl. Ariane Mensger, *Die Scheibenrisse der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Köln u.a. 2011.
- 57 Über das Verständnis von Zeichnungen als Ausdrucksform künstlerischer Genialität Dieter Koepplin und Tilman Falk, *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen Druckgraphik*, 2 Bde., Basel 1974/1976, hier: Bd. 1, S. 142f.
- 58 Die Idee, Altdorfers Landschaften seien »a theater for personal style« erstmals geäußert bei Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, Chicago, Ill. u.a. 1993, S. 203–282, bes. S. 233f.; Vgl. auch Landau und Parshall 1994 (s. Anm. 31), S. 342f., wo die Idee geäußert wird, die radierte Landschaft sei »A Print Collector's Genre«.
- 59 Syndram 1991 (s. Anm. 54), S. 48f.
- 60 Joseph Meder, *Die Handzeichnung: Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, S. 1–15. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Bd. 1, Berlin 1968, S. 1ff., haben zu Recht auf die Zeitgebundenheit dieser Definition hingewiesen und die Berücksichtigung eines historischen Zeichnungsverständnisses eingefordert.
- 61 Dass beispielsweise auch Paulus Praun werkvorbereitende, skizzenhafte Zeichnungen als Sammlerstücke schätzte, dokumentiert ein Studienblatt aus der Dürerwerkstatt, das sich heute im Museum der Bildenden Künste zu Budapest befindet. Vgl. dazu Syndram 1991 (s. Anm. 54), 125f.
- 62 Hans Mielke, *Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, Ausst., Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Kupferstichkabinett u.a., Berlin 1988, S. 122, Nr. 55, 56; vgl. a. die Rezension von Barbara Butts in: *Master Drawings*, 6, 1985, (S. 277–285), bes. S. 278–280.
- 63 Syndram 1991 (s. Anm. 54), S. 48f.
- 64 Rupprich 1956 (s. Anm. 10), S. 209.
- 65 Die unverwechselbare Handschrift Altdorfers wird seit den Zeiten Sandrats immer wieder betont, so auch bei Georg K. Nagler, *Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbréviation desselben etc. bedient haben*, Bd. 1, München 1858, Nr. 87, S. 40: »Auch hier ist die malerische Hand Altdorfers zu erkennen, und kein anderer Formschneider konnte in so kleinem Raume eine solche malerische Wirkung erreichen.«
- 66 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., Regensburg 2010, (S. 167–177), bes. S. 174f.; ders., *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit: Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München u.a. 2004, S. XXIIIff.; ders., »Spielräume der Stilbildung bei Albrecht Altdorfer« in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 72, 2009, S. 329–350.
- 67 Noll 2010 (s. Anm. 66), S. 175.
- 68 Matthias Quad von Kinckelbach, *Teutscher Nation Herligkeit: Ein ausführliche Beschreibung des gegenwertigen, alten, und uhralten Standts Germaniae ...*, Cöln am Rhein 1609, S. 430; Cramer und Klemm 1995 (s. Anm. 21), S. 343.
- 69 Vgl. Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730, S. 188; David Gottfried Schöber, *Albrecht Dürers, eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften und Kunstwerke*, Leipzig 1769, S. 47, nennt: »Hanns Birckenmeyer von Augspurg, Hanns von Culmbach, Adam Altdorffer von Regenspurg, Heinrich Altgraf von Soest, Matheus Grünwald von Aschaffenburg und Johann Schorel.«
- 70 Hermann Uhde-Bernays (Hrsg.), *Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten*, Dresden 1926, S. 126. »[...] la prospettiva divissima che, quando considero, è da noi operata non solo elle linee de' casamenti, colonne, mazzocchi, palle a settantadue faccie; et i paesi coi monti e coi fiumi, per via di prospettiva figurandoli, a tanta delectazione reca gli occhi di quegli che si diletmano e non si diletmano, che non è casa di ciavattino che paesi todeschi non siano, tirati dalla vaghezza e prospettiva di quegli.« *Trattati d'arte del Cinquecento*, hrsg. von Paola Barocchi, Bd. 1: *Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte*, Bari 1960, S. 61f.; Busch 1997 (s. Anm. 8) S. 91.
- 71 Zu der Apelles-Anekdote vgl. Plinius, *Nat. Hist.* 35, 85; Vgl. Landau und Parshall 1994 (s. Anm. 31), S. 342f. Allgemein zur Einschätzung der »nordischen Landschaft« durch Italiener auch: Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilderconst*, hrsg. von Hessel Miedema, Bd. 2, Utrecht 1973, S. 406–410 (I, 71e–71f–g).
- 72 Leider gibt es keine zeitgenössischen Texte, in denen zum Beispiel die Bilder Altdorfers ausdrücklich als Werke der Kunst angesprochen werden. Wood 2004 (s. Anm. 2), S. 820.
- 73 Bis heute grundlegend: Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting (1940)*, New York 1967, bes. S. 3: »The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace's famous simile ut pictura poesis-as is painting so is poetry-which the writers on art expected one to read 'as is poetry so is painting', was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved.« Vgl. auch Ulrich Pfisterer, »Künstlerische Potestas audenti und Licentia im Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni« in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, (S. 107–148), S. 109–118.
- 74 Zu Alberti vgl. Ulrich Pfisterer, *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance: Eine Geschichte in Quellen*, Stuttgart 2002, S. 25–31; Joachim Poeschke (Hrsg.), *Leon Battista Alberti: Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*, Münster 2008. Zur Rezeption Albertis nördlich der Alpen vgl. Büttner 2000 (s. Anm. 8), S. 224, Anm. 4.
- 75 Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, S. 23.
- 76 Zum historischen Kontext und der Umdeutung vgl. Gabriele K. Sprigath, »Das Dictum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei« in: *Poetica*, 36, 2004, S. 243–280.
- 77 Greg. M. epist. 105 MPL 77, 1027f.: »Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.«
- 78 Gerade die Bilder Altdorfers zielten auf ein gebildetes Publikum. Vgl. Bushart 2004 (s. Anm. 2), S. 53. Der konstitutive und teils beinahe spielerische Eigenanteil der frühneuzeitlichen Betrachter an der Sinnproduktion der Bilder förderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildverstehens. Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990; Sebastian Schütze (Hrsg.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, Berlin 2005.
- 79 Vgl. dazu Achilles-Syndram 1994 (s. Anm. 54), S. 35–55.
- 80 Wolfgang Kemp, *Einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht ueberall einzufuehren: Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, ein Handbuch*, Frankfurt a. Main 1979, S. 9f.; Nils Büttner, »Chorographie: Zwischen Kriegskunst und Propaganda« in: *Geschichtsdeutung auf alten Karten: Archäologie und Geschichte*, Wolfenbütteler Forschungen, 101, hrsg. von Dagmar Unverhau, Wiesbaden 2003, S. 467–486.
- 81 Diese von Thomas Schauerte schon vor langem geäußerte Idee weiter zu verfolgen, bleibt ein Desiderat. Thomas Schauerte, »Forschungsbericht: Erst die Schrift – dann das Bild?« in: *Kunstchronik*, 2006, (S. 374–387), S. 384f.
- 82 Zu denken wäre hier beispielsweise an den Vergleich mit Hieronymus Bosch und Allaert du Hamel, deren ästhetische Experimente ebenfalls nur im Kontext ihrer gesellschaftlichen Stellung verstehbar sind.