

Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Tafelbilder. Miniaturen. Wandbilder. Bildhauerarbeiten. Werkstatt und Umkreis. Gesamtausgabe von FRANZ WINZINGER, Hirmer Verlag, München; R. Piper & Co. Verlag, München—Zürich, 1976. DM 360,—.

F. Winzinger hat seine Altdorfer-Trilogie abgeschlossen. Der Gesamtausgabe der Zeichnungen (1952) und der Graphik (1963) folgte nun die der Gemälde. Dazwischen liegen zahlreiche Veröffentlichungen des Vf. zum gleichen Thema: Das Literaturverzeichnis im vorliegenden Band nennt dreiundzwanzig, in denen zur Kunst des Meisters und der Donauschule Stellung bezogen wird. Ausstattung und Text des mit DM 360,— nicht gerade billigen Bandes sind in mehreren Pressebesprechungen von kompetenter Seite mit besonderem Lob bedacht worden, wenn auch einige der Farbabbildungen (31, 47, 48, 49c) den originalen Eindruck mehr verfälschen, als unabdingbar zu sein scheint. W. ist bemüht, auch in der Wortwahl dem Gegenstand seiner Beschreibung gerecht zu werden. Dabei läßt sich eine Affinität zur Sprache Ernst Buchners nicht übersehen, dessen Altdorfer-Ausstellung 1938 der Forschung zur Donauschule entscheidend neuen Auftrieb gegeben und dem Meister den Rang innerhalb der deutschen Malerei zugewiesen hat, den auch W. an vielen Stellen für ihn in Anspruch nimmt. Der Text ist gegliedert in einen allgemeinen Teil, der die Entwicklung der Kunst Altdorfers in ihren wichtigsten Phasen anhand seiner bedeutendsten Werke darstellt, und einen kritischen Katalog, der eine Fülle von Beobachtungen und Hinweisen enthält, die unmittelbar vor dem Objekt gewonnen wurden und der Erhellung des Befundes zugute kommen. Der Vf. ist in diesem Teil bestrebt, die für eine Urteilsbildung bedeutsamen Angaben zum technischen Aufbau wie zum gegenwärtigen Zustand der Bilder vorzuzulegen, wenn dies auch nicht mit der Vollständigkeit geschehen konnte, wie sie von manchen Sammlungskatalogen jetzt angestrebt wird. Angefügt ist neben den Registern eine Auswahl der Altdorfer und seine Werke betreffenden Urkunden, die z. T. ausführlich kommentiert sind. Eine größere Zahl von Vergleichsfotos erleichtert es, der Beweisführung der Texte zu folgen.

W. hat durch die Zuschreibung eines Teils der Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 62, 1966, S. 157—172 u. Veröffentlichungen der Albertina V. Faksimileausgabe. Graz 1972/73) nicht nur das als eigenhändig angesehene malerische Werk Altdorfers wesentlich erweitert, sondern ist auch in der Auseinandersetzung mit der Forschung zu grundsätzlich abweichenden Ergebnissen hinsichtlich der künstlerischen Entwicklung gekommen, die er dezidiert als endgültig nachgewiesen vorträgt. Den Rez. erfüllt deshalb ein gewisses Mißbehagen, wenn er auch als Verteidiger älterer Anschauung auftreten muß, in der Überzeugung, daß die Fragen, die an Altdorfers Werk zu

stellen sind, nicht mit der von Zweifeln unbelasteten Gewißheit als beantwortet angesehen werden können, die in W.s Formulierungen zum Ausdruck kommt.

Da die Anfänge eines Malers stets nur schwer zu fassen und abzugrenzen sind, wird wohl auch die erste Nummer von W.s Katalog, die Enthauptung der hl. Katharina in Wien, umstritten bleiben. W. hat das Bild den datierten Tafeln vorangestellt. Eine spätere Plazierung als Werk Altdorfers ist auch kaum denkbar. Die Verwandtschaft des Gesichts des Henkers mit Gestalten der Tafeln in St. Florian in der Physiognomie wie in der malerischen Durchführung spricht aber für eine spätere Ansetzung. Auch ist der Abstand der knienden Katharina, deren untere Gewandteile, die über die Position des Körpers Auskunft geben, allein durch in Weißhöhung aufgetragene Parallelfalten gegliedert sind, zu den ebenfalls knienden Figuren der Hll. Franziskus und Hieronymus von 1507 (Berlin) beträchtlich. So sind früher geäußerte Zweifel an der Zuschreibung nicht ganz unberechtigt.

Für einen Versuch, die meist undatierten Bilder zu einer relativen wie auch absoluten Chronologie zu ordnen, ist der Ansatz der in St. Florian und Wien aufbewahrten Flügel- und Predellabilder eines Passions- und Sebastiansaltars entscheidend. So hat sich auch W. seit dem Beginn seiner Studien zu Altdorfer mit der Einordnung dieser Tafeln in das Werk Altdorfers auseinandergesetzt und 1950 (*Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 4, 1950, S. 159—164) durch eine auf um 1508/10 fixierte Frühdatierung für eine Sensation in der Altdorferforschung gesorgt. Umstritten ist bekanntlich nicht nur die zeitliche Ansetzung der Tafeln, sondern auch der Umfang ihrer Zugehörigkeit zu einem am 26. April 1509 von Weihbischof Bernhard von Passau in St. Florian geweihten Altar. Die einschlägigen Urkunden wurden zuletzt 1965 vom ehem. Archivar des Stiftes Franz Linninger veröffentlicht und besprochen (*Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins* 110, 1965, S. 238—248), an dessen Lesung und Übersetzung sich auch W. hält. Der Altar war geweiht zu Ehren der Hl. Dreifaltigkeit, der Jungfrau Maria und aller himmlischen Mächte „im einzelnen (singulariter) zu Ehren der Märtyrer Sebastian und Florian, des Bekenner Markgraf Leopold von Österreich, der Jungfrauen und Märtyrer Katharina, Barbara, Margaretha und Ursula . . .“. Es ist also nicht richtig, wenn übersetzt und betont wird, der Altar sei „besonders“ den Hll. Sebastian und Florian geweiht gewesen. Die Weiheurkunde gibt als Standort des Altares das nördliche Seitenschiff der Kirche „ad columnam primam posterioris partis ecclesiae“ an. Die Kirchweihchronik fügt hinzu „ingradu ex opposito cancelli, in quo eucaristie sacramentum pro infirmis reservatur“. Linninger übersetzt: „auf einem (!) Stufen gegenüber dem Gitter . . .“ woraus bei W. „auf den Stufen“ wird (S. 81), die auch auf seiner Rekonstruktionszeichnung in Dreizahl erscheinen. Ist diese Rekonstruktion eines Schreinaltares mit doppelten Flügelpaaren im übrigen richtig, woran nach den von W. genannten Reliefs Spuren

auf den Vorderseiten der Innenflügel nicht zu zweifeln ist — Linninger waren diese Hinweise anscheinend noch unbekannt —, so besaß die „wahrhaft eindrucksvolle Bilderwand von acht großen Tafeln“ der zweiten Ansicht wie auch die Feiertagsansicht eine Breite von ca. 430 cm. Bei einer geosteten Aufstellung vor dem ersten Mittelschiffpfeiler wäre damit ein erheblicher Teil der verhältnismäßig schmalen Seitenschiffe verstellt worden, ganz abgesehen davon, daß man den Altar an diesem Ort kaum als im Seitenschiff befindlich beschrieben hätte. Noch eine andere Nachricht spricht gegen eine Aufstellung vor dem Mittelschiffpfeiler. Im Stiftsarchiv befindet sich ein im 18. Jahrhundert gezeichneter Rekonstruktionsplan der gotischen Kirche nach ihrer Barockisierung in den Jahren 1628—1633. Hier ist vor den sechs rechteckig ummantelten gotischen Langhauspfeilern mit je einem Dienst in der Mitte jeweils ein Altar eingezeichnet, der dort errichtet wurde, nachdem Stiftspropst Leopold Zehetner vom Passauer Fürstbischof Erzherzog Leopold Wilhelm die Erlaubnis erhalten hatte, sechs Altäre abzubauen, die „an andere Orte transferiert werden müssen“. (Dazu jetzt Thomas Korth: *Stift St. Florian. Die Entstehungsgeschichte der barocken Klosteranlage*. Nürnberg 1975, S. 13). Zu den abgebrochenen Altären, die transferiert wurden, ursprünglich also nicht vor den Pfeilern standen, muß auch der Sebastiansaltar mit Altdorfers Retabel gehört haben, der bis dorthin wohl seinen Platz im Seitenschiff an der Nordwand der Hallenkirche unter den Fenstern gehabt haben wird. (Einen Hallenbau nimmt W. G. Rizzi — gegen Korth — in der Besprechung von dessen Buch an. *Osterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 29, 1975, S. 170/71). Überlegungen zum genauen Aufstellungsort des Sebastiansaltars sind von Bedeutung, da Ludwig Baldass aus dem Lichteinfall auf Altdorfers Tafeln, der durchweg von rechts erfolgt, geschlossen hat, daß diese nicht für den 1509 geweihten, seiner Meinung nach vor dem ersten Nordpfeiler errichteten Sebastiansaltar bestimmt waren, da ein Retabel auf diesem Altar die Fülle seines natürlichen Lichts von links erhielt (Ludwig von Baldass: *Albrecht Altdorfer*. Wien 1941, S. 104/5). Stand der Altar aber vor der nördlichen Außenwand, wurde er vor allem durch die gegenüberliegenden Südfenster beleuchtet. Der Künstler war in seiner Komposition frei, wenn er sich überhaupt veranlaßt sah, sein Werk mit den gegebenen Lichtverhältnissen in Einklang zu bringen. Damit bleibt es für die Entstehung der Bilder bei dem Zeitraum zwischen der Altarweihe 1509 und dem Jahr 1518, der Datierung auf dem rechten Predellaflügel. W. verbürgt sich für die gleichzeitige Entstehung dieser Jahreszahl, die noch 1973 im Verzeichnis der Gemälde des Kunsthistorischen Museums, Wien, als wohl später aufgemalt bezeichnet wurde. Der geringere Abstand der letzten Ziffer, der durch den tatsächlich noch vorhandenen Raum nicht erzwungen wurde, läßt wenigstens auf einen Auftrag nach der breiteren Rahmung im Altarzusammenhang schließen.

Im übrigen ist die beanstandete Größe der Datierung nicht so auffällig,

wenn sie im Ganzen des Altars, nicht in der zufälligen Isolierung der Predellatafel im Kunsthistorischen Museum, gesehen wird. Den Schwierigkeiten, die der Einbeziehung der Tafel mit der Darstellung des betenden Stifters und ihrem Gegenstück als Standflügel in die ursprüngliche Anordnung der Predella durch die Verschiedenheit des Materials des Bildträgers — Linde statt Fichte — und die größeren Höhenmaße erwachsen, weiß W. durch eine einleuchtende Rekonstruktion zu begegnen. Er versenkt die Standflügel in den Predellakasten, so daß sie einer Rahmung nicht mehr bedürfen und damit die Größendifferenz zu den gerahmten beweglichen Flügeln ausgeglichen ist.

Bereits im Katalog der Ausstellung in St. Florian 1965 ist W. von seiner extremen Frühdatierung abgegangen und hat sich auf eine Entstehung des Altars in seinen Hauptteilen in den Jahren 1512/13 festgelegt. Die Formulierung im Buch ist etwas unglücklich: „Die Kreuzigung des Florianer Altars muß . . . bereits vor 1513, höchstwahrscheinlich nach 1512 entstanden sein“ (S. 23). In der überzeugenden Auffassung, daß der Stil der Florianer Tafeln, vor allem ihre Raumauffassung, die sich an Michael Pachters Altar in St. Wolfgang anschließt, in den gegen 1513 vollendeten Holzschnitten zu Sündenfall und Erlösung bereits entwickelt ist, hat W. in Joseph Harnest (Das Problem der konstruierten Perspektive in der Altdeutschen Malerei, Diss. München 1971) und Charles W. Talbot, Jr. (The passion cycle by Albrecht Altdorfer at St. Florian: A study of program and style. Diss. Yale University 1968) zwei Helfer bekommen, die in seinem Literaturverzeichnis fehlen. Aus der einheitlichen Komposition des Passionszyklus schließt W. auf eine Ausführung der Tafeln in ihrer szenischen Reihenfolge. Da für ihn der Christus der Kreuztragung aus der Serie Sündenfall und Erlösung dem der gleichen Szene des Altars vorausgeht, was er mit dem Verhältnis der beiden Figuren zum Christus in Dürers Kreuztragung der Großen Passion wie zu Altdorfers Zeichnung des Christophorus von 1513 belegt, kommt er zu einer Fertigstellung zumindest des Passionszyklus bereits an der Wende der Jahre 1512/13. Mit einer solchen Festlegung der zeitlichen Reihenfolge des winzigen Holzschnitts und der großen Tafel scheint die Methode überfordert, worauf auch Talbot hingewiesen hat. Die von W. festgestellten Verbindungen von Altdorfers Darstellungen der Kreuztragung, die noch durch eine Zeichnung in Erlangen vermehrt werden (zuletzt ausführlich behandelt von Dieter Kuhrmann im Katalog der Ausstellung Altdeutsche Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen. Staatliche Graphische Sammlung München 1974, Nr. 48) zu Dürers Holzschnitt, können unterschiedlich gedeutet werden. Jedenfalls geht die Zeichnung der Tafel voran. Der gestürzte Christus der Zeichnung hat das Kreuz losgelassen, so daß es von den Soldaten, die auf ihn losschlagen, gehalten werden muß. Für die Tafel erinnert sich Altdorfer an Dürers Holzschnitt, behält aber den linken Soldaten, der das Kreuz hält, bei, obwohl Christus selbst, wie bei Dürer,

das Kreuz mit der linken Hand unterstützt. Da die Zeichnung undatiert ist, kann aus dieser Reihenfolge kein sicherer Schluß auf die Jahre der Vollendung des Florianer Altars gezogen werden, der in der Tat erst 1518 mit den Predellenflügeln fertiggestellt worden sein mag. Eine stilistische Entwicklung, die von den Passionsszenen zur Sebastianslegende führt und sich in der Verschiebung der Architektur- und Versatzstücke zu schrägen Durchblicken mit entsprechender Anordnung der Figuren ablesen läßt, wie auch die technisch sorgfältige Durchführung mit Vorzeichnung auch kleiner Hintergrundfiguren, machen die Annahme einer zu kurz anberaumten Arbeitszeit fraglich. Eher können die Arbeiten für Kaiser Maximilian, von denen die Holzschnitte für die Rundtürme der Ehrenpforte 1515 datiert sind, eine Verzögerung der Fertigstellung bis 1518 herbeigeführt haben.

Die frühe Ansetzung der Tafeln in St. Florian, nicht nur in ihren stilistischen Voraussetzungen, sondern auch in der Durchführung, führt W. zu einer neuen Vorstellung vom Ablauf der Entwicklung Altdorfers vor und nach dem Altar. Im Ansatz der großformatigen Bilder der Kreuzigung in Kassel und der beiden Johannes in Regensburg (ehem. in der Alten Pinakothek) in die unmittelbare zeitliche Nähe der 1510 datierten Ruhe auf der Flucht in Berlin, in dem sich die jüngere Forschung einig war, sieht W. eine der „unverständlichsten Fehlleistungen.“ Das Argument, daß die „redselige Erzählerfreude“ der Berliner Flucht im Gegensatz stehe zu der „herben Dürsterkeit und kargen Verschlossenheit“ der Kreuzigung und der Johannestafel, ist mit einem Verweis auf die zeitliche Nachbarschaft zwischen Cranachs großer Kreuzigung von 1503 und der nur ein Jahr später entstandenen Flucht nach Ägypten zu widerlegen. Im Gesamteindruck stehen die beiden Tafeln Altdorfers, besonders aber die Kreuzigung, in ihrer von W. richtig charakterisierten geistigen Haltung den zu Beginn des Jahrhunderts von Jörg Breu geschaffenen Altären von Melk und Aggsbach oder Cranachs Schottenkreuzigung noch näher als den gegen Ende des zweiten Jahrzehnts entstandenen Werken. Ein Weg, der von den „schönen“, unter italienischem Einfluß mit einem Hauch von Klassizismus gestalteten Akten des Kalvarienbergs in St. Florian zu der im Charakter noch spätgotischen, durch die Qual des Leidens bestimmten Gestaltung des Leibes des Gekreuzigten in Kassel führen würde, läßt sich nicht erkennen. In ihrer Komposition, dem Heranrücken der Figuren an die vorderste Bildebene, der Landschaftsformel, die in einem großen Distanzsprung vom Vordergrund in die Tiefe führt, sind die beiden Bilder nicht so weit von der Berliner Flucht entfernt, als daß sie nicht ihren Platz als erste Werke in großem Format zwischen 1510 und dem Beginn der Arbeit für St. Florian finden könnten. Für eine frühe Ansetzung spricht auch eine gewisse Unsicherheit in der Bewältigung des großen Formats, die sich in einigen Verbesserungen ausspricht. So war die linke Hand Mariens auf der Kreuzigung

ursprünglich höher und näher am Körper vorgesehen, die rechte Hand des Täufers mehr nach links vorgeschoben.

Früher als üblich datiert W. auch die Floriansfolge, bei der als gegenwärtiger Aufbewahrungsort der Darstellung des wundertätigen Brunnleins die Slg. Jacques Koerfer, Bollingen b. Bern, nachzutragen wäre, um 1516/18 aus Gründen der Verwandtschaft mit den Miniaturen für Kaiser Maximilian, deren Vollendung er für das Jahr 1516 annimmt. Die absolute Datierung der Floriansfolge hängt von der Ansetzung des Florianer-Altars ab, dem sie nachfolgt. Topographisch ist der Florianszyklus nicht nur durch die freie Darstellung der Johanneskirche in St. Florian mit der historischen Landschaft des Lebens und des Todes des Heiligen verbunden, sondern auch durch die Übernahme der Ansicht der Stadt Enns von der Ennsbrücke aus in die Szene der Gefangennahme Florians auf dieser Brücke. Im Zusammenhang mit diesen Einführungen bestimmbarer Ortlichkeiten, die Naturaufnahmen voraussetzen, von denen sich nur die von Sarmingstein erhalten hat (Budapest), steht die Deutung der kleinen Landschaft in München, die seit dem Pinakothekskatalog von 1936 als Wiedergabe von Schloß Wörth mit dem fernen Scheuchenberg gilt. Der Katalog der altdeutschen Gemälde der Pinakothek von 1963 beschreibt den Standpunkt des Malers, den Altgraf Salm ausgemacht hat, genau. W. lehnt die topographische Identifizierung scharf ab. Billigt man dem Maler so viel Freiheit zu, wie er sich bei der Darstellung der Johanneskirche und der Stadt Enns genommen hat, und erweitert man den angenommenen Standpunkt auf einen etwas größeren Umkreis, so bleibt die Deutung überzeugend und das Täfelchen die erste selbständige, als Gemälde ausgeführte identifizierbare Landschaft.

Als Verbindungsglied zwischen den spätestens 1518 vollendeten Passionszenen der Predella des Altars für St. Florian und dem Florianszyklus steht die gewöhnlich nicht sichtbare Rückseite der Tafel mit der Gottesmutter in der Glorie in der Alten Pinakothek, die Magdalena am leeren Grab Christi zeigt. Gegenüber dem Altar für St. Florian ist in der Bewältigung der Perspektive des nicht um 45° sondern weniger gedrehten Sarkophags eine Experimentierfreudigkeit festzustellen, die sich auch in der Beleuchtung aus zwei Lichtquellen bemerkbar macht. Ikonographisch folgt die Darstellung dem Text des Johannesevangeliums, der allein ausschließlich von den Erlebnissen der Maria Magdalena am Ostermorgen spricht, die übrigen Frauen aber nicht erwähnt. Das Leintuch, das der Engel im Grab der mit einem Salbgefäß Erscheinenden weist, zeigt fünf Blutflecken, geordnet wie die Fünf des Würfels als Symbol der fünf Wunden Christi. W. schließt sich der Meinung von Baldass an, der das Malbrett für die Darstellung der Gottesmutter in der Glorie in einem Abstand von etwa sieben Jahren ohne inneren Zusammenhang zwischen Vorder- und Rückseite als wiederverwendet ansah, wofür sich im Bestand der Tafel keine Anhaltspunkte finden lassen.

Es ist das Verdienst W.s, aus den stilistischen Gegebenheiten der Miniaturen des Triumphzugs für Kaiser Maximilian die Konsequenzen gezogen und die Miniaturenfolge in die Regensburger Werkstatt Altdorfers bei teilweise eigenhändiger Mitarbeit des Meisters lokalisiert zu haben. Die Bedeutung Altdorfers für die Stilbildung der Miniaturen war zwar von Baldass u. a. bereits gesehen worden, doch wurde unter dem scheinbaren Druck der Urkunden weiterhin die Ausführung in der Innsbrucker Werkstatt Jörg Kölderers angenommen. Eine Bestätigung fand die von W. bereits 1962 (Kunstchronik 15, 1962, S. 261/62) vorgetragene These durch eine 1971 aufgetauchte und vom Germanischen Nationalmuseum erworbene, bemalte, 1518 datierte Tischplatte, auf der ein Regensburger Thema im Stil der Triumphminiaturen dargestellt ist. Die Qualität einzelner Miniaturen ist so außerordentlich, daß das Neue in ihrem Stil, das sich vor allem in der Gestaltung der Landschaft manifestiert, schwerlich als bereits abgeleitet zu denken ist. Aber auch in dieser anscheinend so klaren Situation bleiben Rätsel. Wieso wirkt der so reizvoll erfundene Troß im Verhältnis von Figur und umgebender Landschaft wie auch in der Durchführung des Details in der Holzschnittauführung so viel gekonnter und überzeugender als auf der Deckfarbenminiatur, die W. unter die von Altdorfer selbst ausgeführten Blätter zählt?

Wiederum von der bisherigen Forschung abweichend beurteilt W. die Tafel der „Schönen Maria“ von Regensburg. Während das Bild nach seiner Restaurierung 1938 als das eigentliche, in der Kapelle zur „Schönen Maria“ verehrte Gnadenbild angesehen wurde, möchte W. dieses in einer „byzantinischen“ Madonna sehen, die heute in der Alten Kapelle hängt. Es ist anzunehmen, daß sich die Lokalforschung ausführlich mit diesem Komplex und der Deutung der Urkunden beschäftigen wird. Hier soll nur darauf hingewiesen werden, daß Altdorfers Wiederholung eines Madonnenbildes im byzantinischen Stil ihre gleichzeitigen Parallelen in den freien Kopien der römischen Madonna del Popolo hat, die ebenfalls wieder Verehrung als Gnadenbilder erfuhren. So dürfte das Gnadenbild der Alten Kapelle das Vorbild für Altdorfers „Schöne Madonna“ gewesen sein, wobei auf die Kopie auch die Verehrungswürdigkeit und die Wunderkraft des längst verehrten Bildes übertragen wurde. Nur so scheinen die Einzelheiten erklärbar zu sein, die Altdorfers als Darstellung der „Schönen Maria“ durch die Unterschrift gesicherten Holzschnitt, teils mit seinem eigenen Gemälde teils mit dem Gnadenbild der Alten Kapelle verbinden.

Weniger Probleme, was Reihenfolge und Datierung betrifft, geben die Werke der späteren Schaffenszeit mit dem Höhepunkt der Alexander-schlacht von 1529. Auf dem Wege zu diesem Meisterwerk zeigt Altdorfer die in seiner Werkstatt 1518 ausgeführte Bemalung der bereits genannten Tischplatte. Arno Schönberger konnte nachweisen, daß die sagenhafte Schlacht Karls des Großen gegen die „Ungläubigen“ bei Weih-St. Peter vor

Regensburg dargestellt ist. Des Sieges wurde alljährlich durch Gottesdienste in den Schottenniederlassungen Weih-St. Peter und St. Jakob gedacht. Nach Gemeiners Regensburger Chronik steuerte die Stadtkammer 1509 10 fl. zu einer „Gemäldetafel“ von Altdorfer, die in Weih-St. Peter aufgestellt wurde, bei. W., der annimmt, daß Altdorfer als Maler von Miniaturen begonnen habe und erst später, mit dem Florianer Altar, zum großen Format gelangt sei, schließt aus der verhältnismäßig geringen Summe auf ein kleines Bild, übersieht aber, daß nur der städtische Zuschuß bekannt ist, der in gleicher Höhe für ein Gebäude zur Verfügung gestellt wurde, das die Augustinermonche errichten wollten. Da sich die Stadt an den Kosten der Tafel beteiligte, dürfte es sich nicht um eine beliebige Altarstiftung gehandelt haben, sondern um ein Gedächtnisbild, an dem auch die Stadt interessiert war. Es liegt nahe, bereits hier eine Darstellung der Karlschlacht bei Weih-St. Peter zu vermuten, die in einem entsprechend großen Format ausgeführt wurde. Die Tischplatte hat sich wohl an dieses Bild angeschlossen.

Wenn W. auch darauf hinweist, daß 1473 ein Hanns Alldorffer das Bürgerrecht von Regensburg erwarb, neigt er doch dazu, weiterhin anzunehmen, daß eher in dem Maler Ulrich Altdorfer, der 1478 das Regensburger Bürgerrecht erwarb und es 1491 mittellos wieder aufgab, der Vater Albrecht Altdorfers zu erkennen ist. Über die Tätigkeit dieses Ulrich Altdorfer ist bisher nichts bekannt, wie sich überhaupt vom Charakter der Regensburger Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur schwer ein Bild gewinnen läßt. Erst in jüngster Zeit ist etwas Licht auf die Szene gefallen durch das Auftauchen von zwei Altarflügeln, die in das Germanische Nationalmuseum gelangten und durch die Darstellung eines 1476 in Regensburg begangenen Hostienfrevels datiert und lokalisiert sind. Sie müssen die Flügel eines der Altäre in der zur Sühne errichteten Salvatorkapelle gebildet haben. Auf die Anfänge Albrecht Altdorfers und seine erste Schulung lassen die Bilder keine Schlüsse zu, bestätigen aber die Vermutung A. Stanges, daß „sittenbildliche Darstellungen für Regensburg sonderlich charakteristisch“ gewesen sein könnten (Malerei der Gotik 10, 1960, S. 109). Altdorfers lebendige Schilderung des Treibens um das wundertätige Floriansbrunnlein oder die Schilderung der Toilette der Susanna könnten als Fortführung einer solchen Regensburger Tradition angesehen werden. Als Voraussetzung für die Stilbildung Altdorfers nennt W., hier mit der Forschung einig, die Kunst Michael Pachers, insbesondere dessen Meisterung der Perspektive im Altar von St. Wolfgang. Dagegen ist er bei seiner bereits 1950 niedergelegten Meinung geblieben, daß die Annahme einer Italienreise des Malers zur Erklärung seiner Bildperspektive nicht notwendig sei, da er sich dort, wo er im Florianer Altar über Pacher hinausgegangen sei, nachweisbar auf einen Stich nach Bramante gestützt habe. Schwerer erklärbar bleiben die von W. und ausführlicher noch von Harnest

nachgewiesenen, 1519 plötzlich vorhandenen und bis zum Palast des Susannabildes, 1526, noch gesteigerten Kenntnisse der Zentralperspektive, mit denen er die von Dürer angewandten übertrifft.

Durch die Bemühung W.s und seiner Verleger ist Albrecht Altdorfers vielseitiges Werk in einem Umfang präsent gemacht und aufbereitet worden, wie es kaum für einen anderen deutschen Künstler der Zeit, Albrecht Dürer ausgenommen, geschehen ist. Jede neue Forschung wird sich auf W.s Werk stützen können und vor die Notwendigkeit gestellt sein, sich mit seinen Ergebnissen auseinanderzusetzen.

Peter Strieder

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Bruno Adorni: *L'architettura Farnesiana a Parma 1545—1630*. Parma, Editore Antonio Battei 1974. 220 S. mit Taf. u. Abb. im Text, 1 Plan.

René d'Anjou: *Vom liebentbrannten Herzen*. Eingel. u. erläutert v. Franz Unterkircher. Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1975. 14 S., 16 Farbtaf., DM 52,—.

Horst Appuhn: *Das Bildnis des Freiherrn vom Stein*. Einl. v. Alfred Hartlieb von Wallthor. Köln-Berlin, G. Groe'sche Verlagsbuchhandlung 1975. 144 S. mit 74 Abb. im Text, 5 davon farbig.

Karl Arndt: *Kay H. Nebel — ein Maler der „Neuen Sachlichkeit“*. Reihe „Kunst in Schleswig-Holstein“, 20/21, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag 1975. 94 S., 8 Farbtaf., 72 Abb. auf Taf. DM 29,80.

Rudolf Bachleitner: *Die Nazarener*. Heyne Stilkunde, 2. München, Wilhelm Heyne Verlag 1976. 203 S. mit Abb. im Text.

Costantino Barile: *Antiche ceramiche liguri*. Maioliche di Genova e Savona. Aggiornato da Vitaliano Rocchiero. Savona, Cassa di Risparmio 1975. 526 S. mit 150 Taf., 50 Farbtaf., 30 Signarentaf.

Karl Baur: *Der Bildhauer in seiner Zeit. Der Wandel des Menschenbildes in Form, Material und Technik*. München, Verlag Georg D. W. Callwey 1975. 165 S. mit 252 Abb. im Text. DM 58,—.

Margarete Baur-Heinhold: *Bemalte Fassaden. Geschichte, Vorbild, Technik, Erneuerung*. München, Verlag G. D. W. Callwey 1975. 163 S. mit 301 Abb., teils farbig.

Lottlisa Behling: *Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene*. Beiträge zur Kunstwissenschaft. Köln-Wien, Böhlau-Verlag 1975. VIII, 161 S., 64 Taf.

Gaetano Benedetti: *Psychiatrische Aspekte des Schöpferischen und schöpferische Aspekte der Psychiatrie*. Göttingen, Verlag für Medizinische Psychologie/Verlag Vandenhoeck & Ruprecht 1975. 290 S., 8 S. Taf. DM 39,—.