



Stefan Roller, Jochen Sander, Sabine Haag und Guido Messling (Hrsg.); Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500; München: Hirmer Verlag 2014; 288 S., 255 Farb-Abb.; ISBN 978-3-7774-2266-4 (Verlagsausgabe); € 45; ISBN 978-3941399-40-2 (Museumsausgabe); € 34,90

Der Begleitband zur Ausstellung *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500* gliedert sich, nach einer kurzen Einführung durch Jochen Sander (15–19), in einen knappen Essayteil mit Beiträgen von Guido Messling, Matthias Weniger, Susanne Jaeger und einen Katalogteil der Ausstellungsexponate, die unterteilt in ihre Themengebiete wiederum durch einleitende Texte begleitet werden.

Nach der erfolgreichen *Dürer*-Ausstellung im Städel 2014 folgt nun chronologisch anschließend die nächste Riege an „deutschen“ Künstlern um 1500, von deren Vertretern eindrucksvolle Werke im Städel Museum und daran anschließend auch im kunsthistorischen Museum Wien, gezeigt werden. Dabei ist bereits am Titel des Katalogs als auch in den Beiträgen schnell zu erkennen, dass Kuratoren und Autoren zu Recht darum bemüht waren, sich vom überholten und nationalistisch konnotierten Begriff der sogenannten *Donauschule* oder des sogenannten *Donaustils* abzugrenzen. Bedauernswerterweise hat sich nun bisweilen kein anderes Schlagwort oder ein thematischer Überbegriff finden lassen, der diese wohl oder übel etablierten Einordnungsbegriffe, ersetzen könnte. Ob sich dabei der Notbehelf des *Expressiven* in der Kunst um 1500 tatsächlich durchsetzt, bleibt dahingestellt. Gleiches gilt für die geografische Ausweitung und universelle Anwendbarkeit des Begriffs: „all dies findet sich zwar prominent in den Werken der „Donauschule“, doch ebenso in der zeitgleichen Kunstproduktion des übrigen Europa von Norddeutschland über die Niederlande, Nordostfrankreich und den Oberrhein bis hin nach Oberitalien, Ungarn, Böhmen oder Polen“, so Max Hollein im Vorwort (11). Die neue Begrifflichkeit kommt so im gesamten Katalog zur Anwendung, entbehrt aber tatsächlich einer deutlicheren und belastbaren Definition der Autoren – es ist zu hoffen, dass dieser Schritt in der ebenfalls bald erscheinenden Publikation des Tagungsbandes gewagt wird, die 2013 in Leipzig am Geisteswissenschaftlichen Zentrum stattgefunden hat.¹

Guido Messling stellt in seinem Essay „Anarchist und Apelles? Altdorfer und der deutsche Humanismus“ das Fehlen des Umgangs zeitgenössischer Humanisten mit Albrecht Altdorfers Werken in den historischen Quellen fest und versucht dies,

¹ Internationale wissenschaftliche Konferenz zur Ausstellungsvorbereitung Expressionismus um 1500. Die Kunst der sog. Donauschule im europäischen Kontext, 25.-27. September 2013, Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropa e. V. (GWZO) an der Universität Leipzig.

in einem rezeptionsgeschichtlichen Überblick aufzulösen. Gleichzeitig konstatiert Messling, dass dieses Fehlen „das Bild des schlichten und bodenständigen Künstlerromantikers prägen halfen“ (21) und somit die Einordnung des Malers in eine „völkisch-geprägte Donaueschule“ erheblich erleichterten. Routiniert zeigt der Autor exemplarisch die Widersinnigkeit dieser überkommenen Ansichten auf und lässt seine Argumentationskette bei den Landschaftsbildern Altdorfers gipfeln: Hier sähe man im Besonderen die Auseinandersetzung des Künstlers mit Lehren wie Nikolaus von Kues, Konrad Celtis und weiteren Wiener Humanisten. In diesem Zuge sieht Messling das *Expressive* in Altdorfers Kunst und das bewusste Brechen mit dem klassischen Formenspiel innerhalb eines solchen Themas als „eine sehr eigenständige, vergleichbar subversive Weise auf künstlerische Hegemonieansprüche des Südens zu reagieren.“ (25)

Einen Abgleich der Biografien und der gestalterischen Gemeinsamkeiten Altdorfers und Leinbergers bespricht Mathias Weniger in seinem gleichnamigen Beitrag (27–33). Altdorfer in Regensburg und Leinberger im naheliegenden Landshut ansässig verbindet aus archivalischer Sicht zunächst einmal wenig miteinander. Weniger findet in den Lebensläufen der beiden Künstler jedoch „bemerkenswerte Parallelen“ (28): Ihre Künstlerkarrieren begannen mit Aufträgen großer Altäre – Leinbergers Reliefs für das Moosburger Stift und Altdorfers Tafeln für die Abtei St. Florian (Kat.-Nrn. 15, 22, 76), beide waren sowohl für Kaiser Maximilian I. tätig als auch für den bayerischen Herzogshof und waren weit über die Grenzen ihrer Heimatstädte hinaus tätig und rezipiert. Gemessen an den Gemeinsamkeiten – auch in ihrem künstlerischen Schaffen – hält Weniger einen persönlichen Kontakt der beiden für wahrscheinlich. Die „große Freiheit im Umgang mit überlieferten Bildgattungen und Kompositionsweisen.“, „der Bruch mit den bis dahin weitgehend verbindlichen Traditionen“, „eine neue Form der Landschaftswiedergabe“ und „die Dominanz der Linie“ (31) sieht der Autor dabei folgerichtig als grundlegende Übereinstimmungen in den Œuvres der beiden Künstler und bietet eine Bandbreite an anschaulichen Beispielen, wohlweislich darauf hinweisend, dass es sich dabei um nicht belegbare „Abhängigkeiten“ (32) handelt, die aber hoffentlich befruchtend auf eine eingehendere wissenschaftliche Diskussion wirken werden.

Daran schließt passend Susanne Jaegers Text „Wolf Huber und Meister IP – zwei kongeniale Künstler am Hof der Passauer Fürstbischöfe“ an (35–39). Hier wird das Licht auf einen Maler und einen mit Notnamen versehenen Bildschnitzer geworfen, die nachweislich zur selben Zeit am fürstbischöflichen Hof in Passau wirkten und sich gegenseitig inspirierten. Nach einem kurzen Abriss über den hohen Stellenwert des Passauer Bistums zu Beginn des 16. Jahrhunderts geht die Autorin daran, das Leben und Wirken Hubers und IPs zu umreißen, wobei Ersterer, wohl aufgrund der besseren Quellenlage, einen prominenteren Teil einnimmt. Schnell wird dabei klar, dass es einen regen Austausch zwischen Maler und Bildschnitzer gab, der in dem nachweislich fassbaren Fall des *Feldkircher Retabels* gipfelte, bei dem die beiden Künstler zusammen an einem Auftrag arbeiteten. Darüber



*Auferstehung Christi, 1527,
im Ausstellungskatalog einem nicht näher
bekannten Oberrheinischen Meister
zugeschrieben (159)*

hinaus fand natürlich auch eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst Europas statt, die die beiden in eigener Manier in ihren Werken umzusetzen versuchten. Zu diskutieren sei die Annahme, dass Wolf Huber und Meister IP genau für die „eigenwilligen Ruinenarchitekturen verfallender Paläste und Kirchen“ verantwortlich seien und dadurch „Vorbild für Künstler wie Altdorfer wurden.“ (38–39). Der als Beispiel vorgebrachte Holzschnitt Hubers mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* von 1512/13 könnte zwar kompositorisch als Vorlage für Altdorfers *Anbetung der Könige* um 1530/35 gedient haben, jedoch finden wir bei Letzterem bereits 1511 in der kleinformatigen Tafel der *Geburt Christi* einen perspektivisch vernachlässigten „Stimmungsraum“ in Form einer mehrstöckigen Ruine, die hier wirkungsästhetisch als Gegenpol zum sinnlichen und geborgen wirkenden Fest der Geburt Christi steht.

Jochen Sanders Essay „Bilder des Menschen“ (41–43) ist der erste von den nun im Katalog folgenden sechs Beiträgen, die jeweils einleitend für eine Sektion der Ausstellung stehen. Sander bespricht die Wirkung des künstlerischen Erbes Dürers auf die nachfolgende Künstlergeneration. Seine Proportionslehren und theoretischen Schriften, seine über die Grenzen hinaus bekannten Drucke beeinflussten die ganze Kunst Europas – und so findet sich wie selbstverständlich zu fast jedem in der Ausstellung gezeigten Künstler dafür ein Beispiel und rechtfertigt damit wohl die Eingruppierung der Arbeiten in diese Sektion, die sich in christliche und profane Themen einteilt.



*Meister des Zwettler
Hochaltarretabels und
Werkstatt, Apostelzone des
Mittelschreines des ehemali-
gen Hochaltarretabels der
Zisterzienserkirche Zwettl,
1516–25 (225)*

Die nächste Abteilung vereint „Schräge Ansichten bei Kreuzigungen und anderen Passionsszenen“ miteinander (85–87). Daniela Bohde widmet sich dem um 1500 aufkommenden Phänomen der Abkehr vom klassischen Kreuzigungsbild. Das Kreuz Christi, zuvor immer die zentrale Position eines Bildes einnehmend, wird erstmals bei der *Schleißheimer Kreuzigung* von Lucas Cranach d. Ä. der Mitte entrückt und ist nun für den Betrachter am rechten Rand und schräg in die Bildtiefe hineinragend zu erblicken. Diesem Beispiel folgend ergeben sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine ganze Reihe solcher Bildtypen. Bohde stellt fest dass diese neuartige Darstellungsform originär nur im deutschen Raum zu finden sei und zeithistorisch betrachtet wohl keinerlei „Kritik am katholischen Glauben“ bedeuten konnte – besonders da alle Künstler, die sich dieser neuen Darstellungsweise annahmen, aus beiden Konfessionslagern kamen. Eine weitere Theorie der Autorin, neben den Ausführungen eines Auftraggeberwunsches, von „Produktion und Rezeption“ sowie dem immerwährenden Kampf um neue, noch ungewöhnlichere Bildfindungen, ist eine moralisierende: Die Abkehr des Kreuzes vom Betrachter solle diesen dazu bringen, über „seine eigene Position und das eigene Verhältnis zu Christus nachzudenken“ (86).

Katrin Dyballa führt in die nächsten beiden Themenkomplexe ein, „Landschaft als Ausdrucksträger“ (115–117) und „Mittel des Expressiven“ (149–151). Im ersten Beitrag stellt sie kurz die wachsende Bedeutung von Landschaft als eigenen Ausdrucksträger bei Altdorfer und seinen Zeitgenossen dar. Ausgehend von Joachim Patinirs Lob für Dürers Qualitäten als Landschaftsmaler und dem verstärkten Interesse der Humanisten an der Naturphilosophie erklärt Dyballa eine bereits zeitlich vorher angesiedelte, intellektuelle Bedeutungssteigerung gegenüber der Natur

als Voraussetzung für die weitere Entwicklung als gegeben. Im für die Ausstellung titelgebenden Beitrag über die „Mittel des Expressiven“ fasst Dyballa noch einmal sämtliche, für diese dem Anfang des 16. Jahrhunderts grundlegenden, Ausdrucks- und Stilmittel zusammen und führt diese durch Beispiele aus den Katalognummern vor Augen. Dabei wird dem Leser noch einmal deutlich gemacht, dass es sich bei dieser neuen Form von Ausdruck eben nicht nur um einen reinen nordalpinen Gedanken handelt, sondern Beispiele dafür in ganz Europa – auch in Italien – gefunden werden können.

Im vorletzten Beitrag schreibt Guido Messling zum Thema „Weltenlast, Naturgewalten: Bilder des Hl. Christophorus“ (233–234). Sein Beitrag geht dabei fließend in die erste Katalognummer dieses Abschnitts über (Kat.-Nr. 131) und hebt dabei, neben einer Zusammenfassung der Heiligengeschichte, die wachsende Bedeutung dieses durch Druckgrafik weitverbreiteten Themas in der Bevölkerung hervor.

In die letzte und gleichzeitig kleinste Sektion der „Künstler und Auftraggeber“ führt Markus Hörsch ein. Sein Text bietet eine Zusammenfassung der politischen und urbanen Situation des Heiligen Römischen Reichs um 1500. Neben einem kunstsinigen Kaiser wie Maximilian I. und den gleichsam kunstinteressierten Adligen und Geistigen Herren in Zentren wie Wittenberg, Passau oder Innsbruck hebt er besonders die Rolle der damals noch relativ jungen Schicht des stetig anwachsenden Bürgertums hervor, die eine Flut an Aufträgen und Märkten für die damaligen Künstler eröffnete.

Insgesamt ist der prächtig bebilderte Ausstellungskatalog für Laien wie für Fachpublikum geeignet, in die Thematik einzuführen. Die den Katalognummern vorangehenden Essays gewähren einen Einblick in das kuratorische Konzept und die gedanklichen Ansätze der Autorinnen und Autoren. In letzter Instanz findet sich jedoch keine zentrale Fragestellung oder Theorie, die dem ganzen Werk zugrunde liegt. Dafür ist zum einen die fehlende klare Definition des *Expressiven* im Zusammenhang mit der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts verantwortlich als auch nachvollziehbare, belastbare Beispiele für die Verteilung dieses „Stils“ im gesamten europäischen Raum. So könnte man in der Abschreibung Altdorfers Baseler *Auferstehung Christi* von 1527 und die mäßig begründete Zuschreibung an einen nebulösen Oberrheinischen Meister als ein in diesem Zusammenhang taktisches Vorgehen sehen (158). Damit soll nun nicht etwa die *Donauschule* verteidigt werden, im Gegenteil, es wäre äußerst wünschenswert und höchste Zeit, einige auch schon von Anderen angestoßene Überlegungen weiterzuführen, um endlich vom längst überkommenen Begriff loszukommen.

GERALD DAGIT
Universität Regensburg