

# Mittelalter Mythen

Band 4

Herausgegeben von  
Ulrich Müller und Werner Wunderlich

Ulrich Müller  
Werner Wunderlich (Hg.)

Künstler  
Dichter  
Gelehrte

Unter Mitarbeit von  
Margarete Springeth

Redaktion:  
Bettina Hatheyer  
Elke Renner

UVK Verlagsgesellschaft mbH

Gedruckt mit freundlicher Förderung der Universität St. Gallen (HSG)

Einbandvorderseite: »Hildegard von Bingen«, Miniatur »Autorenbild«.

Quelle: Liber Scivias, Visio I, 1, Kopie des Rupertsberger Kodex, Abtei St. Hildegard, Eibingen

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISSN 0947-6725

ISBN 3-89669-569-X

© UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2005

Druck: fgb · freiburger graphische betriebe, Freiburg  
Einbandgestaltung: Riester & Sieber, Konstanz

UVK Verlagsgesellschaft mbH  
Schützenstr. 24 · D-78462 Konstanz  
Tel. 07531-9053-0 · Fax 07531-9053-98  
[www.uvk.de](http://www.uvk.de)

# Inhalt

Vorwort .....	11
Mittelalter-Mythen von Künstlern, Dichtern und Gelehrten.....	13
oder: Vom Beginn des europäischen Sonderwegs	
<i>Ulrich Müller, Margarete Springeth, Werner Wunderlich</i>	
<b>Künstler</b>	
Albrecht Altdorfer, der Maler-Magier .....	21
Der Mythos als Werkzeug des Künstlers, gezeigt an einem gemalten Gebet	
<i>Sybille-Karin Moser (Innsbruck)</i>	
Apelles .....	37
Der Mythos vom Künstler ohne Werk	
<i>Werner Wunderlich (St. Gallen)</i>	
Dombaumeister .....	49
<i>Karin Lichtblau (Wien)</i>	
Fra Angelico .....	61
Malermönch und Mythos	
<i>Kunibert Bering (Düsseldorf)</i>	
Meister Mathis, genannt Grünewald.....	79
<i>Elisabeth Vavra (Krems)</i>	
Hieronymus Bosch .....	97
Teufelsbildner oder Maler der Fiktion	
<i>Elisabeth Vavra (Krems)</i>	
Guido von Arezzo.....	115
<i>Stefan Engels (Salzburg)</i>	
Gutenberg .....	133
<i>Hermann Keckeis (Salzburg/Wien)</i>	
Michael Pacher .....	153
Ein Tiroler Künstler an der Schwelle vom Mittelalter zur Renaissance	
<i>Irma Trattner (Salzburg)</i>	
Wieland der Schmied .....	177
<i>Robert Nedoma (Wien)</i>	

## Dichter

Äsop .....	201
Antiker Logos als mittelalterlicher Mythos <i>Werner Wunderlich (St. Gallen)</i>	
Alfons X., der Weise .....	211
<i>Daniel Leuenberger, José Manuel López de Abiada (Bern)</i>	
Blondel .....	221
<i>Karin Lichtblau (Wien)</i>	
Boccaccio .....	235
<i>Michael Dallapiazza (Urbino)</i>	
Geoffrey Chaucer .....	245
<i>Heinz Bergner (Gießen)</i>	
Chrétien de Troyes .....	253
Die Geburt des Romans aus dem Geist der Ironie <i>Albert Gier (Bamberg)</i>	
Christine de Pizan als Vermittlerin von Wissen und Wissenschaft.....	269
<i>Elisabeth Schreiner (Salzburg)</i>	
Dante Alighieri .....	287
Ein Mythos ohne Ablaufdatum? <i>Daniel Rötzer (Salzburg)</i>	
Ekkehard .....	303
Scheffels Titelheld – Klosterbruder, Dichtermythos, Romanfigur <i>Werner Wunderlich (St. Gallen)</i>	
Hafis .....	313
Geschichte und Legende – Produktion und Rezeption – Orient und Okzident <i>Oswald Panagl (Salzburg)</i>	
Heinrich von Ofterdingen .....	327
<i>Johannes Rettelbach (Würzburg)</i>	
Hildegard von Bingen .....	339
Von der Prophetin zur Kräuterfrau – Ein fragwürdiger Wandel <i>Silke Christiane Keckeis (Salzburg)</i>	
Meister Cuonrât – Konradus .....	359
Vom Mythos einer Dichterk fiktion zum Nibelungenlied <i>Werner Wunderlich (St. Gallen)</i>	

Johann von Mandeville, <i>Reisen</i> .....	375
peregrinatio et curiositas <i>W. Günther Rohr (Osnabrück)</i>	
Maximilian I. ....	391
Kaiser und Literat <i>Elke Maria Renner (Salzburg)</i>	
Neidhart: Mythenmacher und mythische Figur .....	405
<i>Elizabeth I. Traverse (Huntingdon)</i>	
Ossian .....	419
›Homer des Nordens‹ und ›Mutter der Romantik‹ <i>Wolf Gerhard Schmidt (Saarbrücken)</i>	
Oswald von Wolkenstein .....	443
Künstler und Kunstfigur, Mann und Mythos <i>Ruth Neubauer-Petzoldt (Frankfurt am Main)</i>	
Tannhäuser .....	463
<i>Christa Tuczay (Wien)</i>	
Trobador-Mythen .....	487
Guilhem de Cabestanh und Jaufre Rudel <i>Angelica Rieger (Graz)</i>	
François Villon .....	529
Leben und Werk: Die Versuchung des klassischen Zirkelschlusses <i>Wolfgang Pöckl (Mainz-Germersheim)</i>	
Walther von der Vogelweide .....	541
Minnesänger und Zeitkritiker <i>Ursula Schulze (Berlin)</i>	
Wolfram von Eschenbach: Der Mythos im Internet .....	567
<i>William C. McDonald (Virginia)</i>	
 Gelehrte	
Peter Abaelard .....	585
Der erste ›Intellektuelle‹ Europas und die ›amour-passion‹ von Heloise und Abaelard <i>Ulrich Müller (Salzburg)</i>	
Augustinus .....	601
<i>Wilhelm Geerlings (Bochum)</i>	

Averroes (arab. = Ibnruschd, auch Ibn-Ruschd) .....	613
<i>Moustafa Maher (Kairo)</i>	
Avicenna (arab. = Ibsnina, auch Ibn-Sina) .....	621
<i>Moustafa Maher (Kairo)</i>	
Roger Bacon .....	629
Franziskaner, Philosoph, Experimentalwissenschaftler, Erfinder und – Zauberer?	
<i>Rudolf Simek (Bonn)</i>	
Benedikt von Nursia und die <i>Regula Benedicti</i> .....	649
<i>Marianne Sammer (München)</i>	
Bernhard von Clairvaux .....	663
<i>Marianne Sammer (München)</i>	
Boethius .....	683
<i>Wilhelm Geerlings (Bochum)</i>	
Andreas Capellanus .....	687
Der große Experte auf dem Gebiet der Liebe – ein Satiriker, klerikaler Kritiker oder Philosoph?	
<i>Albrecht Classen (Tucson, Arizona)</i>	
Cassiodorus .....	705
<i>Luciana Cuppo Csaki (Lake Peekskill)</i>	
Meister Eckhart .....	717
Ein schwieriges Lebensbild	
<i>Uta Störmer-Caysa (Mainz)</i>	
Die Evangelisten .....	725
<i>Gertrud Blaschitz (Krems)</i>	
Faust: Mittelalterliche Legende – moderner Mythos? .....	749
<i>Klaus M. Schmidt (Bowling Green)</i>	
Rabbi Judah Halevi .....	791
Einer der größten Dichter und Denker der jüdischen Geschichte	
<i>Aliza Shenhar (Haifa)</i>	
Der heilige Hieronymus .....	799
<i>Franz Viktor Spechtler (Salzburg)</i>	
Alkuin und Hrabanus Maurus .....	805
Zwei Gelehrte der Karolingischen Renaissance	
<i>Albrecht Classen (Tucson)</i>	

Magister Jan (Johannes) Hus .....	825
Denker – Ketzler – Märtyrer	
<i>Hana Jílková (Budjovice)</i>	
Isidor von Sevilla .....	839
<i>Maria E. Dorninger (Salzburg)</i>	
Nikolaus Cusanus .....	867
Zwischen Mittelalter und Neuzeit	
<i>Rainer Sigl (Wien)</i>	
Moses Maimonides (Moses ben Maimon) .....	885
Rabbinische Autorität, Gesetzgeber, Philosoph, königlicher Arzt	
<i>Aliza Shenhar (Haifa)</i>	
Notker Balbulus und Notker Teutonicus .....	895
<i>Michael Dallapiazza (Urbino)</i>	
William of Ockham .....	903
<i>Jürgen Klein (Greifswald)</i>	
Omar Khayyam .....	921
Mathematiker, Poet und Mystiker	
<i>Fritz Schweiger (Salzburg)</i>	
Omar El Khayyam, der Dichter .....	927
Seine Vierzeiler aus arabischer Sicht	
<i>Kamal El Korso (Oran, Algerien)</i>	
Paracelsus .....	937
Arzt, Philosoph oder Goldmacher?	
<i>Heinz Dopsch (Salzburg)</i>	
Platon und Aristoteles im Mittelalter .....	959
<i>Thomas Lindner (Salzburg)</i>	
Snorri Sturluson .....	963
Der Mythos des Nordens	
<i>Wolfgang Beck (Jena)</i>	
Thomas von Aquin .....	981
Der größte Universalist aller Zeiten	
<i>Albrecht Classen (Tuscon, Arizona)</i>	
Enzyklopädische Stichworte .....	993
Auswahlbibliographie .....	1003



# Vorwort

Der vorliegende Band ist der vierte in der Reihe *Mittelalter-Mythen*. Das Herausgeber-Team dankt der Universität St. Gallen (HSG) und ihrer Forschungskommission für ihre großzügige Unterstützung, ohne die alle bisher publizierten Bände nicht möglich gewesen wären. Es dankt ferner der Universität Salzburg und hier insbesondere dem »Interdisziplinären Zentrum für Mittelalter-Studien« (IZMS; früher: »Salzburger Mittelalter-Studien on-line: SAMS.on«), von dessen Mitgliedern mehrere an dem Band mitgewirkt haben. Schließlich gelten Dank und Anerkennung Bettina Hatheyer und Elke Renner (Salzburg) für die schwierige Redaktionsarbeit, die sie so kompetent bewältigt haben; Bettina Hatheyer hat überdies auch einen Teil der Abbildungen für den Druck vorbereitet.

Von großem Nutzen war in der Schlussphase der Thesaurus der »Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank« (online: <http://mhdadb.sbg.ac.at>), die seit 2002 ihren physischen Sitz an der Universität Salzburg hat.

Wir widmen den Band der Erinnerung an Professor Otto Gründler (gestorben 2004), Begründer des alljährlichen »International Congress on Medieval Studies« an der Western Michigan University, Kalamazoo (USA) und langjähriger Direktor des dortigen »Medieval Institute«: Er hat dem Projekt der *Mittelalter-Mythen* seit 1992 bei »seinem« Kongress in Form von Sektionen ein erstes und zugleich hochkompetentes internationales Forum geboten.

Salzburg / St. Gallen, März 2005

Ulrich Müller, Margarete Springeth, Werner Wunderlich

# Albrecht Altdorfer, der Maler-Magier

## Der Mythos als Werkzeug des Künstlers, gezeigt an einem gemalten Gebet

Sybille-Karin Moser (Innsbruck)

### 1. Auf der Suche nach der Menschen n a t u r

Der metaphorische Rahmen, den wir um das zur Diskussion stehende Bild-Beispiel – die sogenannte *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* von Albrecht Altdorfer – legen, soll an die Besonderheiten von Produktion und Funktion des spätmittelalterlichen Bildes im nördlichen Europa erinnern und damit den charakterisierenden Kontext bewusst machen.

Wir sind vorsichtig geworden, Epochenbegriffe oder andere historische Vorstellungen für eine Ordnung der Dinge zu verwenden, da diese kunsthistorischen Konzepte dem Phänomen, das wir betrachten, unter Umständen eine irreführende, weil generalisierende Struktur unterlegen. Die Problematik wird besonders deutlich im Fall von Phänomenen der sogenannten Sattelzeiten, wie zum Beispiel der unseren um 1500. Ob man Albrecht Dürer dem Mittelalter oder der Renaissance, dem ›Alten Glauben‹ oder der Reformation zuordnet, hängt vielfach von den begleitenden ideologischen Vorstellungen im Kontext von disziplinspezifischen Theorien ab. Unser Zugang versucht solche Konzepte zu vermeiden und bemüht sich, durch möglichst präzises Beschreiben des Rekonstruierbaren das Phänomen zu erhellen und einer möglichen Erklärung zuzuführen.

Im ›Norden‹, und dazu zählen wir unter anderem neben der reichen Tradition der burgundisch-niederländischen Kunst auch die Kunst in deutschsprachigen Ländern, haben sich die Maler immer mehr mit dem Studieren und Darstellen des Anschaulichen beschäftigt als mit dem Entwurf der Idee. Zugleich blieben sie einem christlichen Menschentypus verpflichtet, wenn auch mit weltlichen Erweiterungen. Das Künstler-Individuum der Neuzeit, das sich über alle Grenzen hinwegsetzt und mit einem gewissen Machtanspruch gegen die Welt antritt, war, anders als in Italien, nicht einmal als seltenes Ideal denkbar. Eingebunden in eine magische Weltvorstellung ging es dem Maler hier vielmehr um die Suche nach der wahren Menschen n a t u r<sup>1</sup>, mit ihrer doppelten Fundierung in der körperlichen und der seelischen Welt. Auch die Bilder sprechen von jenem unauflösbaren Dualismus der Wahrnehmung (Augenschein und Bedeutung), welcher auf den Dualismus im Menschenbild verweist. Diese komplizierte Situation können wir sehr gut an den neuen Gattungen der Malerei wie dem Porträt oder der Landschaftsmalerei zeigen, wo wir der Verzahnung von sinnlicher Anschauung und metapho-

1 Belting, Hans und Kruse, Christiane 1994. Vgl. das Kapitel über »Eine gemalte Anthropologie des Blicks«; hier finden sich vor allem auch die zeitgenössischen Hinweise auf die Malerei als Wissenschaft.

rischer Vorstellung begegnen. Zum einen trachten die Maler die empirische Natur aufzuzeichnen, wie sie bisher aus der Malerei ebenso kategorisch ausgeschlossen war, zum anderen wird die vom Maler geschaffene naturalistische Bildwelt zum Spiegel für eine unsichtbare Welt, der sich der Mensch ebenso zugehörig fühlt wie der sichtbaren. Über seine Bilder kommuniziert der Mensch mit diesen ›anderen‹ Welten, schafft sich Vehikel, sozusagen eigene Wirklichkeiten des Zugangs zur Welt. Am besten lässt sich der Dualismus von leiblicher und geistiger Schau an einer Buchminiatur zeigen, die wegen ihrer häufigen Verwendung als Beispiel besonders bekannt geworden ist: am Widmungsbild des Stundenbuchs der Maria von Burgund in der Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1857, fol. 13v. Maria von Burgund sitzt mit ihrem Gebetsbuch vor einem offenen Fenster, das den Blick auf einen hohen Kirchenraum freigibt, in dem wir sie ein zweites Mal, diesmal mit ihren Angehörigen, vor der himmlischen Maria kniend erkennen. Wir werden einmal zum Augenzeugen ihrer Anwesenheit in einem buchstäblichen Raum, zugleich aber auch zum Mitscher ihrer inneren Vorstellung, ihrer Vision im Gebet. Dem Buchmaler war es in seiner Gattung immer schon erlaubt, die dargestellte Person zum Mittelpunkt einer Darlegung besonderer Art zu machen. Der Maler begründete somit mit seiner *pingendi ratio*<sup>2</sup> eine virtuelle Realität, in der sich die Grenzen zwischen der imaginierten Realität des himmlischen Raums und der physischen Realität, von uns als Augenzeugen erblickt, verwischen. Die Malerei emanzipierte sich somit vom mittelalterlichen Handwerk zur Erfindung, zur Wissenschaft.

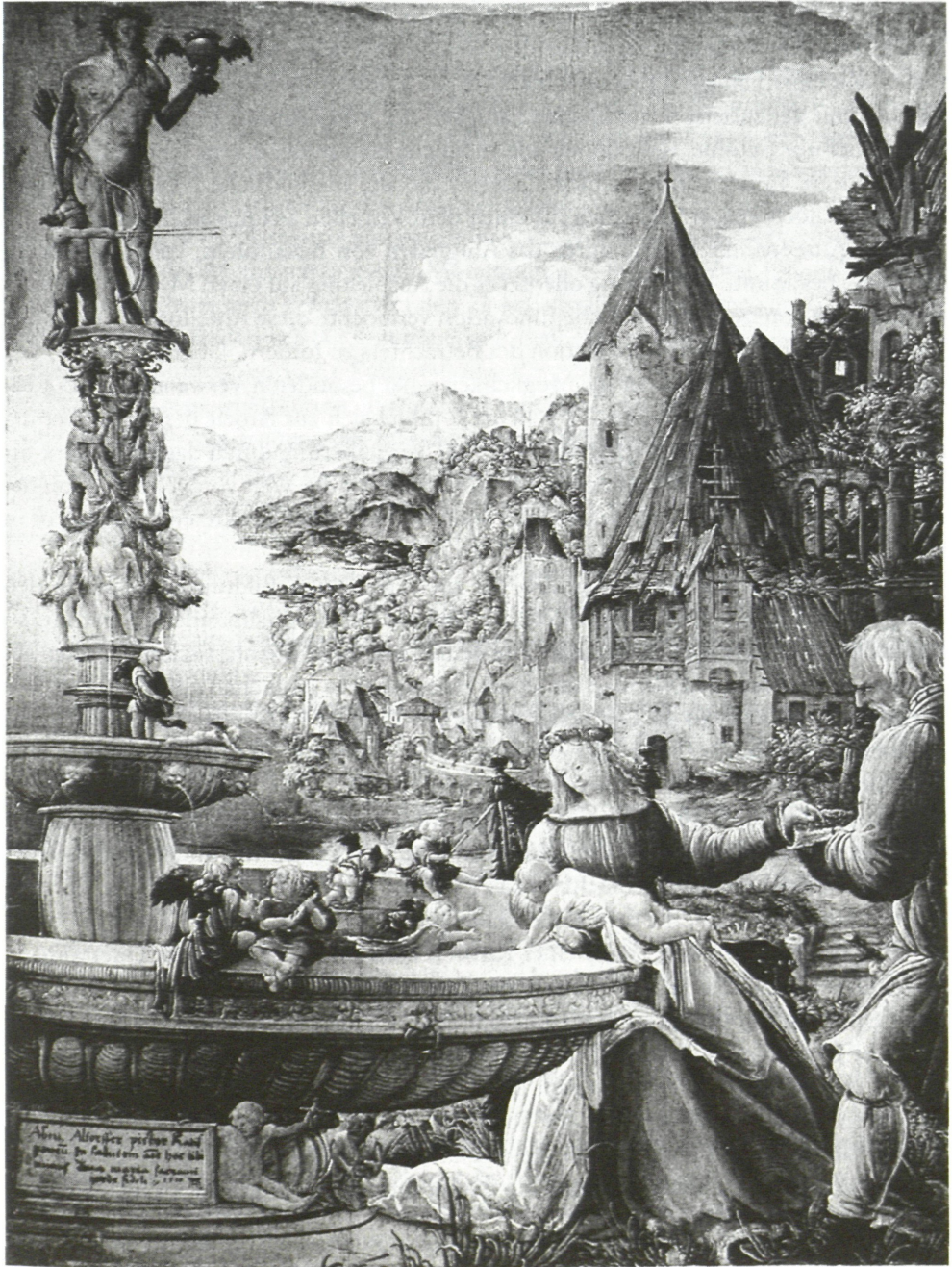
## 2. Malerei zwischen Medium und Magie

Die kirchlichen und höfischen Auftraggeber hatten immer schon wirkungsästhetische Mittel begrüßt, um ihre eigenen Interessen unter anderem auch bildhaft wirksam werden zu lassen. Die Künstler ihrerseits trachteten nach Steigerung ihrer Kunstfertigkeit, um dieser Erwartung gerecht zu werden. Die Betonung der künstlerischen Komponente, die vor allem eine Praxis war und ist, erscheint heute geradezu notwendig geworden zu sein, je mehr das Kunstwerk durch Musealisierung und einseitige wissenschaftliche Betrachtungsweisen seine ursprüngliche Bestimmung – Katharsis<sup>3</sup> oder Lust<sup>4</sup> auszulösen – eingebüßt hat. Manchmal könnte man in der Tat die etwas pessimistische Einschätzung von Beat Wyss teilen, dass nur noch »Kinder und Ungebildete [...] das Medusen-

2 Man beachte den Unterschied zwischen *ars* (Handwerk, Beruf, Kunstfertigkeit) und *pingendi ratio* (Ingenium, Erfindung im Sinn der Rhetorik), der an der Schwelle zur Neuzeit offenbar voll zum Tragen kam. (Vgl. Belting; Kruse. Anm. 1. S. 65). Michael Baxandall übersetzte den von Bartolomeo Fazio geprägten Begriff für das große Talent mit »science of painting«. Baxandall, Michael: Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. Oxford 1971.

3 Aristoteles 1982. Band IV. S. 19.

4 Lust bedeutet bei Aristoteles Lernen und Erschließen durch Nachahmen: »[...] die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat. Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.« In: Poetik IV.



Albrecht Altdorfer: so genannte »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«, 1510, Öl / Holz, 57 × 38 cm, Nationale Gemäldegalerie, Berlin

hafte an der Kunst« überfalle, dass nur mehr sie die vorurteilsfreie Fähigkeit hätten, »des Schrecks und der Gelächter innezuwerden, welche einst in die Bilderwerke gebannt wurden.«<sup>5</sup> Mit einer Fähigkeit rechneten nämlich die Künstler im Fall ihrer Klientel immer: nämlich mit der zutiefst menschlichen Fähigkeit der Anteilnahme. In der Kunst ging es ja seit jeher um Gefühle, Reflexionen und mögliche Handlungen, sehr selten nur um abstrakte Ideen. In der Kunstgeschichte scheint die alte methodische Dichotomie Form und Inhalt noch immer hinderlich für einen dem Visuellen adäquaten Zugang.

Die Anteilnahme konnte durch das Aufgreifen von Bekanntem, von Traditionen, sei es eine bestimmte Bildgattung oder sei es die Anspielung auf einen Mythos, ausgelöst werden. Die konkrete künstlerische Innovation vermochte diese Anteilnahme nur noch mehr zu vertiefen und die Imagination des Betrachters zu fordern. Über das Verwenden des Mythos hatte der Künstler die Möglichkeit einer besonderen Verwandlung des Realen. Der Bildbetrachter damals – wie heute – fühlte sich zur Arbeit der Entzauberung aufgefordert, um damit erst recht das Feuer der Verzauberung durch das Kunstwerk für sich zu entfachen. »Mit der emotionalen Erinnerung an die Welt von gestern verbindet sich so die teils bewußte, teils unbewußte Sublimierung einer konkreten Gesellschaft in eine malerische, sichere, wohl geordnete Märchenwelt.«<sup>6</sup>

Mit Albrecht Altdorfer verbinden wir im allgemeinen Bildungsbewusstsein den Hauptvertreter der von Kunstgeschichtlern sogenannten ›Donauschule‹. Er hat miniaturnah und farbenprächtig gemalte Bildtafeln mit meist phantastischen Optiken geschaffen. Die *Alexanderschlacht* in der Alten Pinakothek in München gilt sowohl als sein Meisterstück als auch als die Landschaftssikone um 1500 im Kanon der Meisterwerke europäischer Malerei; für Oskar Kokoschka war diese ›Miniatur‹ in ungewöhnlichem Format überhaupt »ein Werk der absoluten Malerei«<sup>7</sup>.

Diese ungewöhnliche Wertschätzung, die Altdorfer wegen seiner Kunstfertigkeit im Sinn von realitätsstiftender Malerei außer von Kokoschka noch von anderen Malern des 20. Jahrhunderts entgegengebracht wurde<sup>8</sup>, scheint in krassem Gegensatz zu früheren Bewertungen zu stehen, die dem Außenseiter gemäß strengen, an der Klassik orientierten Stilkonzepten nur den Status eines Kleinen Meisters<sup>9</sup> oder gar eines Dilettanten<sup>10</sup> einzuräumen vermochten. Das Konzept des Dilettanten erlaubte jedenfalls die Anerkennung eines unorthodoxen, unakademischen Stils, wie dies auch Hermann Voss in seinem *Der Ursprung des Donaustils* (Leipzig 1907) tat. Voss war schließlich der Kunsthistoriker, der das historistische Konzept der deutschen Romantik für eine Interpretation von Altdorfers Kunst verwendete; die dominierende Rolle der Naturdarstellung in Altdorfers Gemälden erinnerte ihn an die romantischen Vorstellungen einer Utopia J. J. Rousseaus und damit war auch schon ein seither immer wieder gehörtes Erklärungsmo-

5 Wyss 1989. S. 201.

6 Magris 2000, einleitende Seiten.

7 Kokoschka 1975. Band III. S. 85ff.

8 So zum Beispiel von Rudolf Wacker oder Otto Dix.

9 Rosenberg 1877. S. 35-44.

10 Dilettant wurde hier im Verständnis des 17. Jahrhunderts gebraucht, gemäß dem man in Italien unter einem Dilettanten einen Non-Professional verstand, der aber großes Interesse verdient, da seine Arbeit ungewöhnlich ist.

dell für die Verschmelzung von Mensch und Vegetabilem in den Donaustil-Bildern in die Welt gesetzt. Für uns gilt es festzuhalten, dass Voss für seine Theorie, in Altdorfer einen tief religiösen Menschen mit einem Hang zum Mystizismus erkannt zu haben, zwei Gemälde hervorhob: die *Alexanderschlacht* (1529) und *Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (1510). In Letzterer erkannte er einen ganz frühen, noch nicht ganz gelungenen Versuch, unendlichen Raum durch Auflösen jeder konkreten Form zu suggerieren und damit Natur zu repräsentieren; die *Alexanderschlacht* war für ihn dann die ultimative Problemlösung der Darstellung einer imaginierten Welt mittels Malerei. Max J. Friedländer, der Altdorfer mit seiner ersten Monographie (1891) aus dem Dunkel gehoben hatte, war durchaus noch geprägt von den klassizistischen Bewertungs-Standards seiner Lehrer; dennoch finden wir bei ihm die ersten Beobachtungen, die zu einer adäquaten Beschreibung führen; zu einer Beschreibung, die Altdorfers Vermögen und Anliegen charakterisiert statt interpretiert. Friedländer war ein Augenmensch und Kenner, seine Kritik beschreibt die Evidenz des künstlerischen Verdienstes. Die *Alexanderschlacht* ist für ihn nicht Historienbild, zu vergleichen mit anderen Bildern dieser Gattung, nein, der starke Eindruck werde vielmehr durch eine ›Stimmung‹, die von der Landschaft ausgehe, hervorgerufen, und diese sei entwickelt mit Farbe und Licht.<sup>11</sup> Im Versuch, Altdorfer aus dem Schatten Dürers zu befreien, sprach Friedländer von seinen Fähigkeiten als von denen eines ›Erfinders‹; darin übertrafe er sogar Dürer. Im Zusammenhang mit dieser Charakterisierung wurde Friedländer zu einem der Ersten, der auf Altdorfer den Ausdruck ›phantastisch‹ anwandte.

Letztlich sind wir nach diesem kleinen Auszug aus der Forschungsgeschichte wieder zurück bei der Beobachtung, dass wir es in der Malerei Altdorfers – einem Generationsgenossen von Dürer, aber auch Leonardos – mit dem Vermögen, virtuelle Realität zu erzeugen, zu tun haben. Die Aufträge – wie zum Beispiel der St. Florianer Altar – banden ihn an die Regeln einer ganz bestimmten Bildgattung, dennoch ging er über diese hinaus und erforschte – wie Leonardo – die Menschen n a t u r, die Stellung des Ich in einem Universum, das nicht nur aus Materiellem bestand.

In diesem Zusammenhang wollen wir uns noch in Erinnerung rufen, dass die Unterscheidung zwischen Naturwissenschaft und Magie nicht immer so klar war, wie es uns heute erscheint. Im 13. Jahrhundert waren Wissenschaftler wie Roger Bacon oder Albertus Magnus Studenten der okkulten Künste gewesen. Im Mittelalter war es auf Grund des kirchlichen Verbots nur nicht möglich, die Magie öffentlich auszuüben. Im 15. Jahrhundert erlangte sie jedoch durch den Humanismus einen neuen Stellenwert und war für kurze Zeit die größte Rivalin der aristotelischen Naturwissenschaft. Wie viele andere Renaissancefürsten sammelte auch Cosimo de' Medici (der Alte) alte Manuskripte. Sein Priester und Arzt, Marsilio Ficino, hatte die Aufgabe, diese Texte zu übersetzen. Darunter befanden sich auch und besonders hermetische Texte, wie zum Beispiel jenes Dokument, das heute unter der Bezeichnung *Corpus Hermeticum*<sup>12</sup> bekannt ist. Die Wiederentdeckung dieser Texte markiert die Bemühung der mitteleuropäischen Kultur, die

11 Friedländer 1891. S. 102.

12 Ficino, Marsilio: Mercurii Trismegisti Liber de potestate et sapientia Dei. Treviso 1471.

Weisheit der Antike wiederzuerlangen. Solche Ideen wurden in Italien durch Marsilio Ficino und Pico della Mirandola artikuliert, in Deutschland wurde das okkulte Wissen durch Agrippa von Nettesheim (*De occulta philosophia*, Köln 1533) im 16. Jahrhundert weit verbreitet. Die hermetischen Texte setzten sich in Anlehnung an neuplatonisches Denken für eine organische Naturphilosophie ein. Die Welt wurde als lebender Organismus mit einem materiellen Körper und einer immateriellen Weltseele angesehen. Die Weltseele war die Mittlerin zwischen dem göttlichen Intellekt und dem materiellen Bereich und war ihrerseits mit dem himmlischen Bereich verbunden. Der Magier konnte die Kräfte der Weltseele manipulieren, indem er die »Einflüsse der Sterne« herabzog und dadurch Ereignisse auf der Erde und Handlungen der Menschen beeinflusste.<sup>13</sup> Die astrale Magie ging vom Glauben aus, die Verbindung zwischen irdischem und himmlischem Bereich sei in beide Richtungen zu nutzen. Aufgabe des Magier war es, zu lernen, sich die astralen Kräfte zu unterwerfen. Jeder Himmelskörper übte diesem Glauben gemäß besondere Einflüsse aus, die sich der Magier – mittels Talismanen – zu Nutzen machen konnte. Der Planetengott Saturn wurde zum Beispiel mit abstraktem Studium oder Wissenschaft in Verbindung gebracht.

### 3. Ex Voto

Hier knüpfen wir mit unserem besonderen Interesse für eine kleine Tafel an, die heute in der Nationalen Gemäldegalerie in Berlin (vormals Dahlem) hängt. Das kleine Kabinettstück, wie wir es zu bezeichnen geneigt sind, wurde 1876 aus der Sammlung Franz Lippmann in Wien für Berlin erworben und trägt in Berlin noch heute die Bezeichnung *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*. Die Provenienz sagt nicht immer alles, bestätigt uns jedoch in unserem Fall die Möglichkeit, es – ähnlich wie im Fall der *Alexanderschlacht* – mit einem Liebhaberstück zu tun zu haben. Die Betonung liegt, wie schon gesagt, auf der Wertschätzung der künstlerischen Eigenart. Altdorfers Bild-Themen sind – wenn wir die wenigen profanen ausnehmen – in der Regel traditionelle Heiligengeschichten mit einer starken Anlehnung an die spätmittelalterliche Ikonographie. Und trotzdem – wir bemerken es – sind sie etwas anderes.

Die Forschung hat sich verschiedentlich bemüht, die spezielle Ambiguität der Altdorferischen Kunst zu deuten. Und es scheint aufschlussreich und nachdenkenswert, dass gerade die schon angesprochene *Alexanderschlacht* immer ins Gespräch kam, vielleicht, weil sie in allen Erklärungsmodellen einen Sonderstatus einnahm. Als beinahe ebenso seltsam und schwierig für Deutungen erwies sich die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, das Bild mit den möglicherweise stärksten autobiographischen Merkmalen, das ja nicht zuletzt als *Ex Voto* für Altdorfer selbst entstanden ist. Wir wissen nichts über den Verbleib des Bildes zu Altdorfers Lebzeiten, ob es eventuell sogar in des Künstlers Werkstatt verblieb.

13 Yates, Frances A. 1964/1979. S. 2ff.

Unser Gemälde misst 57× 38 Zentimeter und ist in Ölfarben auf Lindenholz gemalt. Altdorfer hat es mit seinem Monogramm AA (ligiert) signiert und mit der Jahreszahl 1510 datiert. Innerhalb des Rahmens des verhältnismäßig kleinen Formats entwickelt sich eine phantastische Vision. Die ›Geschichte‹, in der ganz offensichtlich neben der Hauptakteurin Maria noch andere Figuren eine bedeutende Rolle spielen, trägt sich in, beziehungsweise vor einem ungewöhnlich tiefen Landschaftsraum zu. Die Optik und die Kleinteiligkeit des zu Sehenden, vor allem aber die Farben erinnern sofort an Altdorfer. Die Palette ist klein, die verwendeten Pigmente sind vor allem Ocker mit wenig Mennige und Zinnober, Kupferresinat und Grünspan mit wenig Bleizinn zum Höheren der Blätter, und vor allem das für Altdorfer so typische Azurit in seiner ganzen Bandbreite von Blau bis Grün. Die Lichtlinien aus Bleiweiß, mit dem Pinsel gezeichnete Kräusel und feine Schattierungen geben dem ganzen Bild eine besondere Kleinteiligkeit und Leichtigkeit. Das Auge wird kaum fertig, die vielen Architekturdetails und vegetabilen Formen zu lesen, wird irritiert ob der Unlogik in der formalen Durcharbeitung des Körperlichen oder Perspektivischen, lässt sich aber, sobald ein Zweifel sich vordrängt, mit der Nachbarform sofort fortreißen zum nächsten Staunen über so viel Unermessliches.

Unser geübtes Auge wird in diesem Bild über einige kompositorische Brüche – zwischen Frontalansicht und Daraufrsicht oder sogar Vogelperspektive – geschickt getäuscht und bleibt doch irritiert. Der ungemein weitwinkelige Ausblick auf eine Seen- oder Meerlandschaft weist schon auf die Spezialität des späteren Meisters der ›Donauschule‹, der hier bereits universalen Anspruch geltend macht. Die aufgeklappte Hintergrundslandschaft lässt Gedanken an flämische Vorbilder aufkommen, vor allem auch das Arbeiten mit drei Gründen, die in der typisch nordischen Farbtonung Ocker-Grün-Blau gegeneinander abgegrenzt sind. Die steil an die gebirgige Küste angeschmiegte mittelalterliche Stadt mutet sehr fränkisch an. Der ruinöse Bestand im vorderen Mittelgrund und ein stürzender heidnischer Gott, den man nur schwer ausmachen kann, mögen verantwortlich für die ikonographische Deutung als »Die Ruhe auf der Flucht bei Sotinen« gewesen sein. Tatsächlich könnten Details für eine solche Interpretation geltend gemacht werden. Eine Besonderheit dieser ›Landschaft‹ im Vergleich zu späteren Arbeiten Altdorfers ist ihre Ausschnitthaftigkeit, die dem Bild eine starke Unmittelbarkeit gibt und die erzählerische Komponente unterstreicht.

Jedenfalls ließ mich in diesem Fall die »Selzamkeit« der dargestellten Geschichte, von der schon Joachim von Sandrart gesprochen hat<sup>14</sup>, nicht ruhen, in den pansophischen Gedanken der Zeitgeschichte zu stöbern, um den literarischen Stoff eventuell zu finden. Der Weisheits-Stoff der eigenen Kultur war für die Maler immer der Vorwand für die Verbildlichung der großen Fragen an die Welt. Die Malerei war ihre Wissenschaft, um ein Modell von Wirklichkeit zu entwerfen.

14 Sandrart, Joachim von: *Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste* 1675, 1679, 1768. Hrsg. v. A. R. Peltzer. München 1925. Nachdruck 1971. S. 75 und 317f. Der Kontext zeigt, dass Sandrart damit das Sprechende der Historie meint, den Gehalt der Altdorferischen Bilder, welcher »geistreiche Invention« verrät und »ungemeine Selzamkeit« verspüren lässt.



Das Bildrätsel dieses Tafelgemäldes beschäftigt die Forschung seit Max J. Friedländers erster Altdorfer-Monographie 1891, also seit mehr als 100 Jahren.<sup>15</sup>

Das Bild war ganz offensichtlich für Altdorfer persönlich sehr bedeutend, weist doch die Inschrift auf einer Tafel am Brunnensockel auf ein Devotionsbild hin. In lateinischer Sprache können wir lesen: »Ab'tu (Albertus)<sup>16</sup> Altdorffer pictor Ratisbonen (sis) In salutem aie (animae) hoc tibi munus diva (divina) maria sacravit corde fideli: 1510« und das Namenszeichen. Altdorfer folgt damit einem sehr zeitgemäßen Votivbrauch, das gerade in dem darauf folgenden Jahrzehnt in Regensburg mit dem Kult der »Schönen Maria« seinen Höhepunkt erreichen sollte. Die Tafel mit dem Text der Dedikation wird von einem steinernen Eröten gehalten, der ihr seinen Kopf zudreht, gerade so, als wolle er den Bildbetrachter auch zum Schauen auf die Tafel ermuntern. Mit seiner Linken hält er einen vierarmigen kleinen Gegenstand hoch. Winzinger meinte ein Kreuzchen darin zu entdecken.<sup>17</sup> Wir fanden jedoch denselben Gegenstand in einer Zeichnung von Erhard Altdorfer, auffällig von einem schwertragenden Landsknecht im Vordergrund hochgehalten, der dieses Amulett – eventuell eine Alraune – fast beschwörend betrachtet. Die Alraune<sup>18</sup> galt als ein Talisman für Geld und Liebe! Die Zeichnung Erhard Altdorfers wurde übrigens schon vor langer Zeit als Vorlage für den ungewöhnlichen Renaissancebrunnen in unserem Gemälde angesehen.<sup>19</sup> Sie zeigt eine Festgesellschaft, Landsknechte, die sich mit verheirateten Frauen (erkennbar an ihren Hauben) mit auffallend großen Dekolletés vergnügen, eine Dame in Rückenfigur wäscht gerade Kirschen<sup>20</sup> auf einem flachen Teller. Das ungehemmte Genießen erotischer Freuden ist ein auffällig häufiges Motiv jener Zeit.<sup>21</sup> Die nächste Frage ist nun freilich, was ausgelassenes Leben in Verbindung mit einem Devotionalbild für die Heilige Jungfrau Maria zu suchen habe. Zur Beantwortung dieses keineswegs so weit hergeholtten Zusammenhangs soll das Täfelchen noch genauer betrachtet werden. Außer dem geschriebenen Text, dessen Sinn die Erwartung einer gängigen Bildgattung, eines Votivbildes, einlöst, spricht die *Bilderfindung* zu uns.

Es war so, dass der spätmittelalterliche Mensch im Bewusstsein der Vergänglichkeit aller Dinge lebte. Gefördert wurde diese Haltung noch durch eschatologische Vorstellungen und Ängste. Die Kirche hatte lange genug für solche Vorstellungen Sorge getra-

15 Neuere Studien u. a. von: Noll, Thomas: Albrecht Altdorfers »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. Band XLV. 1994. S. 83-108. Saran 1976. S. 131-140.

16 Einfügungen in runder Klammer von der Autorin. Übersetzung des lateinischen Texts: Albrecht Altdorfer, Maler zu Regensburg, hat dieses Geschenk Dir, göttlicher Maria, gläubigen Herzens zu seinem Seelenheil geweiht.

17 Winzinger 1975. Kat. Nr. 7, S.76.

18 alruna = Geheimnis? Es handelt sich um einen menschenähnlichen Wurzelstock, der aus dem Orient nach Europa gekommen ist und besonders in Deutschland als Alraune bekannt wurde. Man sagte »Galgenmännchen« dazu, ein Talisman für Geld und Liebe. Vgl. Heinrich Marzell zum Stichwort Alraun, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 1. Berlin; Leipzig 1927. S. 312-324.

19 Winzinger 1963. S. 27-32.

20 Kirschen sind in der christlichen Kunst die Früchte des Paradieses für die Gesegneten, in der japanischen Kunst sind sie noch heute Symbol des Frühlings und der weiblichen Schönheit. Vgl. Hall, James: Illustrated Dictionary of Symbols. Cambridge 1994. S. 143.

21 Landau, David und Parshall, Peter 1994. S. 232f.

gen, nun sprachen noch die neu aufkeimenden Reformbewegungen von der nahenden Endzeit, hermetische Schriften schienen gerade jetzt die Erfüllung der Prophezeiungen zu bestätigen und Himmelserscheinungen der besonderen Art wie Kometen und Nordlichter taten noch das ihrige dazu. Die Kompensation für die daraus resultierende Spannung waren das *carpe diem*, oder die Ausgelassenheit zu ganz bestimmten Anlässen. Hieronymus Bosch hat sich mit dieser Thematik besonders oft beschäftigt. Bei ihm taucht übrigens auch das ›geflügelte Ei‹<sup>22</sup> auf, das in unserem Devotionalbild von einem heidnischen Gott auf einer Brunnensäule mit seiner Rechten hochgehalten wird.

Indem man Symbole aus der orphischen Mystik in die Bilder einbaute, gab man ihnen einen Zug des Bizarren. Ficino erklärte in seinem Kommentar zur Rede des Aristophanes, dass sich hinter Formen, die an Monster und Ungeheuer erinnern, oftmals Götter verbergen; ausgerechnet Theologen hätten es sich zur Gewohnheit gemacht, das heilige Geheimnis hinter diesen Metaphern zu hüten, um sich vor dem Profanen und Unsauberen zu verbergen.<sup>23</sup>

Die Eier der Leda gehörten zu dieser Gattung der Drolieren, für die Aristophanes das Modell der Orphischen Kosmogonie von den Vögeln entworfen hat. Vom Wind empfangen, das Ei aus der Dunkelheit gekommen, aus diesem entsprang, als die Jahreszeiten wechselten: die Liebe.<sup>24</sup> Eros ist das Thema, das in unserem Bild auch noch durch den – blinden – Amor, mit zwei Pfeilen neben dem großen Gott stehend, vertreten ist.

Eros ist von weiteren Wesen aus der antiken Vergangenheit begleitet, wie zum Beispiel von den zu Stein gewordenen Erosen am Brunnenschaf. Unter der Brunnenschale entdecken wir einen Eros auf einem ›Schweinedelphin‹ reitend, vielleicht einen Bewohner der Unterwelt.<sup>25</sup>

Erinnern wir uns noch einmal an Hieronymus Bosch und an die berühmteste seiner Altartafeln, *Garten der Lüste* genannt, die nachhaltig verschiedenste kunsthistorische Deutungen provozierte. Meist waren die Interpretationen bestimmt von moralischen Vorstellungen. Erst in jüngerer Vergangenheit ließ eine unbefangene Schau eine völlig andere Erklärung zu: Bewandert in den heiligen Texten, die solche Bildinhalte bestimmten, schlug Hans Belting vor, die Tafel als antizipierte Schau des Paradieses zu verstehen, als eine Visualisierung der Apokalypse, wie sie nur Bosch malen konnte. Dass eine solche Hoffnung angesichts der aktuellen eschatologischen Ängste zeitgemäß war und deshalb sehr wohl auf dem Altar etwas zu suchen hatte, kann jeder begreifen.<sup>26</sup>

Nach diesen Verständnishilfen gehen wir wieder zurück zu unserem Bild und beobachten, wie der Regisseur Altdorfer durch Farben und Formen unseren Blick lenkt: Der prächtig geraffte Mantel der Maria, die hier in einem roten zeitgenössischen Bürgerkleid und mit einem Schmuckkranz ums Haupt<sup>27</sup> erscheint, fängt unsere Aufmerksamkeit

22 Bax, D.: Hieronymus Bosch. Rotterdam 1979. S. 132/133. Der Karneval ist die jährliche Erneuerung des Lebens; somit hatte der Wiener Kunsthistoriker Otto Benesch nicht Unrecht, wenn er das Phönixei für ein »Symbol des Werdens und Vergehens« hielt. Siehe: Benesch, Otto 1939. S. 11f., 38.

23 Marsilio Ficino: De amore IV. II. Opera, 1331. Zitiert aus: Wind 1968. S. 169.

24 Das kosmische Ei: Plutarch, Quaestiones conviviales II, III (Moralia 636Dff.). Aus: Wind 1968, siehe oben.

25 Satyrartige Finsternisbewohner, u. a. bei Perrig, Alexander 1987. S. 64f.

26 Belting; Kruse 1994. S. 123ff. Belting erkannte eine Darstellung der Vision des letzten Kapitels der Apokalypse.

und führt unser Auge aufwärts zu einer recht weltlichen Maria, die auf einem Renaissancestuhl – Ratsherren- oder Richterstuhl wäre auch passend – Platz genommen hat und nun an die Brunnenschale gelehnt sitzt. Mit ihrer Rechten hält sie das Jesuskind, das bäuchlings auf ihr zappelnd das Wasser in der Schale zu greifen verlangt. Ihr Blick gleitet fast abwesend über den Kopf des Kindels hinweg, mit der Linken greift sie nach den Kirschen im Korb, den ihr Josef, der von rechts außen die Bildszene betritt, reicht. Die künstlerische Behandlung – Farbakord rot-blau, Bewegung und Gegenbewegung, Parallelfalten mit Glanzlichthöhung als graphisches Rhythmusselement – ist für diesen Teil des Bildes hervorragend gelungen. In der Brunnenschale schwimmt ein Engelchen, das die Arme nach Jesus ausstreckt, am Brunnenrand sitzen andere Engel und musizieren. Von der zweiten Brunnenschale, die schon entrückt scheint, spritzen übermütig weitere Engel Wasser herunter.

Die Mächtigkeit des Brunnens wird sinnlich erfahrbar gemacht durch die Wahl zweier verschiedener Perspektiven: Einmal scheinen wir »über den Rand zu schauen«, dann wieder »schauen wir hinauf«. Die Brüche, die wir – an die Zentralperspektive gewöhnt – mitsehen, werden in unwichtigen Bildteilen wie der Brunnensäule kaschiert. Über der zweiten Schale kommt die Säule wieder gleichsam näher an den Betrachter heran und wir erblicken Erosen, die im Gegensatz zu den quicklebendigen Engeln versteinert sind. Sie sind in Renaissancegirlanden eingebunden, die eine gewissen Zotteligkeit vermitteln, eine Eigenschaft, welche dann ganz besonders in der Figur, die den Brunnen bekrönt, wiederkehrt. Der mächtige alte Mann auf unserem Brunnen ist zweifelsfrei Saturn oder Kronos.<sup>28</sup>

Saturn wurde als alter Mann dargestellt, mit großem Bart, den Kopf bedeckt (womit, ist hier nicht erkennbar), und mit lumpigen zerrissenen Kleidern.<sup>29</sup> Seine üblichen Attribute wie zum Beispiel die Sichel fehlen hier auf unserem Brunnenbild. Bei den Römern war er hochverehrt und wurde im Fest der Saturnalien ausgiebig gefeiert. Er verkörperte das Bild der Zeit, die fortdauernde Zeit, die Ewigkeit. War er doch für die Zeugung aller Dinge verantwortlich. Bei den Kretern wurde er wegen seiner Gerechtigkeit und Güte gerühmt, mit der er sie »von einem wilden und viehischen Leben auf ein [...] besseres geführet.«<sup>30</sup> Für viele war seine Herrschaft der Inbegriff des Goldenen Zeitalters.

Diese Details, im Mythos verankert und tradiert, rufen im Zusammenhang mit den heilsgeschichtlichen Elementen dieses Bildes ganz stark die Idee der Wiederkehr des *Paradieses* auf. Paradiesischen Frieden in der Fülle alles Irdischen soll es unter dem Patrozinium der Jungfrau Maria als der neuen Gerichtsbarkeit geben, so war es vorausgesagt.<sup>31</sup>

27 Der Schmuckkranz der Maria erinnert an die für Brautjungfrauen typische Haartracht im 16. Jahrhundert; vgl. Hans Weigel: Trachtenbuch. Nürnberg 1577. Holzschnitt Taf. XI.

28 Für die Figur war offenbar Hans Burgkmairs Holzschnitt *Saturn* Vorbild, wie dies Bernhard Saran (1976. S. 131-140) richtig meinte.

29 Vgl. Benjamin Hederich: Gründliches mythologisches Lexikon (1770). Reprint Darmstadt 1996. S. 2163ff., hier 2168.

30 Ebda. S. 2165.

31 Gemäß dem Hohelied, das Altdorfer auch für seinen später 1519 entstandenen Farb-Holzschnitt für die Wallfahrt zur »Schönen Maria« heranzog, ist Maria, die Gottesmutter, der Topos für den Brunnen mit lebendigem Wasser (Hohelied 4,15).

Die humanistische Tradition beruft sich auf die 4. Ekloge des Vergil<sup>32</sup>, in der von dem Heraufkommen des Goldenen Zeitalters gesprochen wird. Dies soll geschehen unter der Wiederkehr der Jungfrau und der Ankunft des himmlischen Kindes. Die Fusion von klassischen Inhalten mit der christlichen Tradition bewiese Albrecht Altdorfer in der Tat als Humanisten.

#### 4. Altdorfers Gebet um die magische Gabe der Malerei

Doch auch diese sehr passenden Erklärungen wollten mich nicht zur Gänze befriedigen. Einmal handelt es sich ausdrücklich um ein Votivbild, mit dem sich der Künstler zuerst wörtlich durch einen Text vorstellt, der das Werk der Heiligen Maria widmet. Mit seiner besonderen Verehrung für die Gottesmutter, die thronende Maria, stand Altdorfer durchaus in der Tradition und Mode seiner Tage. Nur acht Jahre später sollte er als Mitglied des Regensburger Rates dazu auserwählt werden, für den neu aufbrechenden Mirakelkult in Regensburg die wundertätige Ikone durch ein neues Kultbild der »Schönen Maria« zu ersetzen.<sup>33</sup>

Der Gehalt unseres Bildes geht jedoch auch weit über den eines Votivbildes hinaus. Allein die Tafel der Selbstdarstellung und Empfehlung, die nicht von ungefähr genau unter Saturn positioniert wurde, spricht noch etwas anderes als die Buchstaben ihres Textes. Denn der Text wird von einem der Erosen präsentiert, die den Brunnenschaft zieren. Dieser Eros sitzt am unteren Ende des Bildes und hält mit seiner Linken einen Talisman hoch. Der Brunnen ist auffallend prominent ins Bild gesetzt. Die übermütigen Engelchen sind keineswegs andächtige Zeugen der *fons justitiae*, als Begleiter der Heiligen Familie sind sie die zeitgemäß lebendige Entsprechung ihrer versteinerten Kollegen am Brunnenschaft, die unter Saturn stehen. So wie man sich in Altdorfers Tagen gläubig abergläubisch an Maria um Hilfe wandte, so hatte man vorher Saturn, dem mächtigen Planetengott vertraut. Das Wissen des Altertums war in Wissenschafts- und Künstlerkreisen, vor allem aber in der Nähe der gebildeten Höfe, nie verloren gegangen. Der Orient, die arabische Kultur war es, die dem Okzident die spätantike Wissenschaft der Astrologie, die zugleich Glaube war, bewahrt hat. Und in der Renaissance war dieses geheime Wissen dank einiger Persönlichkeiten wieder salonfähig geworden; wenngleich noch immer unter dem Schirm der metaphorischen Andeutung des Mythos, des Künstlers Werkzeug.

Der Hamburger Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Aby Warburg hat sich ganz besonders um das Nachleben der Heidengötter als Sternbeherrscher und im Spezi-

32 Vergil: *Bucolica*, 4, 4-9; dazu: Norden, Eduard 1958.

33 Dem einflussreichen Bürger und arrivierten Maler Altdorfer stellte man 1518/19 künstlerisch keine Bedingungen. Im Fall der Mirakelkulte, die nicht nur in Regensburg wieder aufkamen, schien es opportun, auf Vorbilder aus der Zeit der »Schönen Madonnen« zurückzugreifen. Dies tat Altdorfer, und schuf dennoch etwas völlig Neues: eine himmlische Vision. Das Tafelbild hängt im Dommuseum der Stadt Regensburg.

ellen ihre Darstellung in der Kunst der Renaissance verdient gemacht. Ihm verdanken wir die ›Entdeckung‹ eines Dokuments, das zum ersten Mal 1927 in der arabischen Fassung von der Warburg-Bibliothek in Hamburg<sup>34</sup> ediert werden konnte. Eine vollständige deutsche Übersetzung und historische Diskussion konnte erst etliche Jahrzehnte später erfolgen.<sup>35</sup> Der bayerische Hof- und Leibarzt Johann Hartlieb hatte im Jahr 1456 für den Markgrafen Johann von Brandenburg, welcher ›Alchemist‹ genannt wurde, ein *puch aller verpotten kunst, unglaubens und der zaubrey*, verfasst, in dem er seinen Herrn vor allerhand teuflischen Künsten warnt und eine Reihe von Büchern nennt, vor denen er sich in Acht nehmen sollte. Darunter befände sich eines, das beginne mit »ad laudem dei et gloriosissime virginis Marie«, also »zum Lobpreis Gottes und der glorreichen Jungfrau Maria«. Das heißt, das Buch war ebenso Maria gewidmet wie Altdorfers Bildtafel.

Das Buch heißt *PICATRIX* und ist, in Hartliebs Worten; »das vollkommenste Buch, das ich je in der Kunst gesehen habe«. <sup>36</sup> Ein spanischer Connoisseur, nämlich König Alfons der Weise, habe es gesammelt. Trotz aller Warnungen – wahrscheinlich gerade deshalb – war der *Picatrix* sehr verbreitet, Agrippa von Nettesheim hat ihn benutzt, und Kaiser Maximilian hatte sogar zwei Exemplare in seiner Bibliothek.<sup>37</sup>

Das Buch ist ein Kompendium hellenistisch-orientalischer Zaubersprüche; damit ist es also ein Magie-Handbuch, wenn nicht sogar das bedeutendste Magie-Handbuch des späten Mittelalters. Religionswissenschaftlichen Studien verdanken wir, dass wir ein solches Buch nicht nur als bloßes Kulturkuriosum, sondern als religiöse Urkunde anzusehen und zu schätzen gelernt haben.

»Der Zweck eines solchen Zauberbuches ist, Kenntnisse zu vermitteln über die innerste Natur des Kosmos, die dem Menschen, dem Mikrokosmos es gestatten, sich in den Makrokosmos so einzufügen, daß er dessen Kräfte sich nutzbar machen kann. Der *Picatrix* besteht daher einmal aus ernsthafter theoretischer Kosmologie und dann aus deren Anwendungen, die wir praktische Magie nennen.«<sup>38</sup>

Der *Picatrix* enthält vor allem Gebete zu den Planetengöttern und Sternengeistern. Natürlich findet sich auch ein Gebet zu Saturn, dem Gott der Künstler und Wissenschaftler darunter, das ungemein tiefgründig Altdorfers ungewöhnliches Bild-Konzept zu erklären vermag. Altdorfer muss sich sehr eingehend mit den Charakteristiken des Saturn im *Picatrix* beschäftigt haben. So intensiv, dass ihm selbst ein sehr eigenartiges Detail auffiel, welches er in seine Bildgeschichte einfügte: er gab Saturn auf dem Brunnen Kamel-

34 Ritter, Hellmut: *Picatrix*, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie. Vorträge der Bibliothek Warburg. 1923. S. 94-124, besonders S. 113: »Nachleben antiker Götter als Sterndämonen.«

35 Übersetzt und herausgegeben vom Warburg-Institute London, Ritter 1962.

36 »das ist das vollkomnest püch, das jch ye gesach jn der kunst«. Hartlieb 1914. S. 24.

37 Gottlieb, Theodor: Büchersammlung Kaiser Maximilians I. Leipzig 1900. S. 99.

38 Vgl. Saxl, Fritz 1922. S. 220-272. Zum selben Thema vgl. Thorndike, Lynn: *A History of Magic and Experimental Science during the First Centuries of Our Era*. New York 1923-1941. 6 Vol., hier: Band 2. Kap. LXVI. Einen sehr guten historischen Überblick und ausführliche Details zur *Picatrix* bietet Seznek, Jean: *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Studies of the Warburg Institute. Vol. XI. London 1940.

Füße, ganz so, wie in der hermetischen Schrift festgehalten. Den Kopf einer Krähe hat Altdorfers Saturn nicht, aber das Ei, das er hochhält, hat Schwingen wie eine Krähe. Wir lesen, dass Saturn seinen Anhängern Fleiß und tiefe Einsicht zu geben versprach.

Der Volksglaube schrieb diesen Göttern und Geistern einen großen Einfluss auf ›Werden und Vergehen‹ auf der Erde zu. Die Theorie jedoch, die diesem geheimnisvollen Buch zugrunde liegt, spricht von der homöopathischen Wirksamkeit der Dinge aufeinander, Ähnliches wirke auf Ähnliches, *similia similiaris*. Daraus folgt und damit kommen wir zu einem entscheidenden Punkt:

Das Bild ist ein integrierender Bestandteil dieser Magie. Bilder haben geheime Kräfte. Das Bild eines Menschen oder eines Vorgangs übt auf den Betrachter eine ähnliche Wirkung aus wie der Mensch oder der Vorgang selbst, und der Zauberglaube beruht ja darauf, dass diese psychologische Wirksamkeit nach außen projiziert wird.<sup>39</sup> Wird dieses Prinzip auf den ganzen Kosmos ausgedehnt, so entsteht jenes Weltbild, das Ernst Cassirer als das Weltbild des strukturalen Denkens beschrieben hat. Jedem Stern ist dabei eine Wirkungssphäre untertan, innerhalb deren er allein jene Ausflüsse weitergeben kann, deren Vermittler er ist. Der Sternengott ist das Organ der Allseele, die sich manchmal sogar der »Welt des Entstehens und Vergehens«<sup>40</sup> nähert, um ihr eine spezifische Kraft zu vermitteln. Das Bild zwingt die Kraft des Gottes herbei, vorausgesetzt, dass es in Bezug auf den Makrokosmos richtig angefertigt ist, das heißt, dass das Material, aus dem es angefertigt wurde, der Tag und die Stunde seiner Erzeugung zum Wesen des Gottes passen, dessen ›Abbild‹ gemacht wird. Das Abbild des Gottes sollte in einen wertvollen Stein graviert werden. Es handelt sich vor allem um die Bilder der sieben Planeten.<sup>41</sup> Betrachten wir die Bildbeschreibungen, die uns der Picatrix erhalten hat, genauer, so entdecken wir die kunstgeschichtlich bekannten Bildtypen. Doch hier sind die Bilder der Götter nicht bloß Objekte wissenschaftlich-ästhetischen Interesses, hier sind sie tragende Glieder der Praktik einer geschlossenen Weltanschauungstheorie; »zu diesen Dämonen betet man, an ihre Bedeutung für das eigene Leben glaubt man. Echt heidnisch ist ein solches Gebet zum Saturn aus dem Picatrix:«<sup>42</sup> Fritz Saxl zitiert das ganze Gebet, in dem die Eigenschaften des Saturn angesprochen werden, wie seine aufrichtige Liebe, trotzdem er der ›Kalte‹ und der ›Einsame‹ genannt wird, der Unergründliche, der seine Versprechen hält, der mehr Kummer und Traurigkeit hat als irgend ein anderer, ein Greis, der alle Kunstgriffe weiß, der Gedeihen und Verderben bringt und den Menschen glücklich oder unglücklich macht. Dieser Saturn wird beschworen, für den Menschen dieses und jenes zu tun.

Der Picatrix erzählt, dass von der Sphäre des Saturn Geistwesen ausströmen, die ›Mütter‹, und die Naturreiche durchfließen; sie geben den Dingen Schwere, das Stillestehen und die Langsamkeit. Erinnert uns dies an die Zuständlichkeit als ein Kennzei-

39 Picatrix 1962, XXIII.

40 Ebda. 1962, XXVI.

41 Saxl 1922. S. 229.

42 Saxl 1922. S. 230.

chen der Altdorferischen Bilder? Da die Langsamkeit den schweren Metallen zugeordnet ist, gehört zu den Wirkungen ebenso, dass alles dunkel und schwarz und von hässlicher Gestalt ist. Ganz so, wie die Wesen am Brunnenschaft unseres Bildes und der heidnische Gott selbst. Die dunklen Täler und die rauen Wege, die verfallenen Orte, ausgelöschte Bücher und umgestürzte Bilder (!) befinden sich im Wirkungsstrahl. Und die Engel, die herabsteigen, sind unzählig und reiten auf schwarzen Reittieren. Und doch sind sie es, die alles zusammenhalten, denn sonst würden die Teile möglicherweise sogar auseinanderfallen und im Meer herumschwimmen.<sup>43</sup> Die konturlose Vielfalt der Zuständlichkeiten, die im Picatrix aufgezeichnet sind, hat Altdorfer sorgfältig in seinem Bild in der Berliner Nationalgalerie visualisiert. Er bemühte sich um eine möglichst genaue Darstellung dieses Gottes und seiner Eigenschaften.

Und er hatte Recht, denn der Picatrix weist auf die Notwendigkeit der *Ähnlichkeit* hin. Diese wollte Altdorfer für sich selbst wirksam werden lassen, denn – wie wir wissen – das Gemälde war ein *Votiv-Bild*. Ob er sich mit diesem Bild aus innerster Seele dem Gott der Künste und der Wissenschaft mit der Bitte um die Gabe der Magie der Malerei anvertraut hat?<sup>44</sup>

Der Mythos als Werkzeug des Künstlers, um an eine unbekannte Welt anzuloggen.

Auch Dürer kannte die dämonische Antike durch Marsilio Ficino's Schriften, in denen die Bilder der Sterngötter besprochen werden. Dürer hat seinen Sterngöttern und Halbgöttern den Atem der Antike wiedergegeben. Er hat sie genau studiert und ihnen ein Abbild gemacht, das sie zum Leben erweckte, nicht als graphisches Zeichen vor dem diskursiven Geist, sondern vor dem anschauenden Auge.<sup>45</sup> In Leonardos Malerei-Traktat können wir nachlesen, dass der Künstler die Fähigkeit hat, sich die Welt zu erschaffen; er kann alles abbilden, sogar die Dinge aus der unsichtbaren Welt kann er schaffen. Wir können annehmen, dass Altdorfer eben dasselbe versuchte. Kokoschka hatte Altdorfers welterschaffende Gabe der Malerei bewundert. Altdorfers Bilder sind Darstellungen von biblischen und mythologischen Inhalten und nicht von persönlichen mystischen Erfahrungen. Seine Interpretation und Darstellung dieser imaginierten Inhalte ist jedoch mystisch.

Das Oszillieren zwischen Anschauung und deutender Urteilskraft bereitet Genuss. Die intellektuellen Deutungsvorschläge müssen – naturgemäß – Hypothesen bleiben.

43 Picatrix 1962, XXVII. S. 162 und 163.

44 Ich möchte nicht versäumen, Larry Silvers letzte Arbeit über Altdorfer zu würdigen, die genau die Thematik der religiös-magischen Verflechtungen zum Inhalt hat: *Nature and Nature's God: Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer*. In: *The Art Bulletin*. Vol. LXXXI. Nr. 2. 1999. S. 194-214. Es ist ihm offensichtliches Anliegen, in den einleitenden Worten seine gegensätzliche Position zu Christopher S. Wood (*Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago 1993) und Joseph L. Koerner (*The Moment of Selfportraiture in German Renaissance Art*. Chicago 1993) zu betonen, die sich zur Analyse der spezifischen *pingendi ratio* von Altdorfer bzw. Dürer bekennen. Trotz seiner besonderen Gelehrsamkeit, von der wir viel profitieren, vermag er nicht in die spezifische Bildersprache einzudringen.

45 Siehe bei Sezec 1940.

## Bibliographische Hinweise

- Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens. Band 1. Berlin; Leipzig 1927.
- Aristoteles: Poetik. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982. Band IV.
- Belting, Hans und Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes. München 1994.
- Benesch, Otto: Der Maler Albrecht Altdorfer. Wien 1939.
- Böhme, Hartmut: Einführung in die Ästhetik. In: Aisthesis. Berlin 1995. S. 240-254. (Paragrama. 4. H.2).
- Carritt, David: Dürer's St. Jerome in the Wilderness. In: Burlington Magazine 99 (1957). S. 363-366.
- DaCosta Kaufmann, Thomas: Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. In: New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Hrsg. v. Jeffrey Chipps Smith. Austin 1985. S. 22-39.
- Deneke, Bernward: Umwelt: Soziale Gegebenheiten – Prodigien Glaube. In: Albrecht Dürer 1471-1971. Katalog der Ausstellung Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1971.
- Friedländer, Max J.: Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Leipzig 1891.
- Hamburger, Jeffrey F.: Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion. In: Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit. Hrsg. v. Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz 2000. S. 47-70.
- Hartlieb, Johann: Buch aller verbotenen Kunst. Unters. u. hrsg. v. Dora Ulm. Halle 1914.
- Hoffmann, Konrad: Dürer's Melencolia. In: Kunst als Bedeutungsträger. Hrsg. v. Werner Busch, Reiner Hausherr und Eduard Trier. Berlin 1978. S. 251-288.
- Kokoschka, Oskar: Das schriftliche Werk. Hrsg. v. Heinz Spielmann. Hamburg 1975.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz: Saturn and Melancholy. London 1964.
- Landau, David and Parshall, Peter: The Renaissance Print 1470-1550. New Haven; London 1994. S. 232f.
- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur (1963). Übers. aus dem Italienischen v. Madeleine von Pásztor. Wien 2000.
- Massing, Jean-Michel: A Sixteenth-Century Illustrated Treatise on Comets. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 40 (1977). S. 318-322.
- Mielke, Hans: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Katalog der Ausstellung zum 450. Todestag. Berlin 1988.
- Müller, Jan-Dirk: Poet, Prophet, Politiker: Sebastian Brant als Publizist und die Rolle der laikalen Intelligenz um 1500. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 10 (1980). S. 102-127.
- Noll, Thomas: Albrecht Altdorfers »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten«. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. Band XLV. 1994. S. 83-108.
- Norden, Eduard: Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee. Darmstadt 1958.
- Perrig, Alexander: Albrecht Dürer oder Die heimliche Ketzerei. Die Apokalypse Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513. Weinheim 1987 (Acta humaniora).
- Ritter, Hellmut: Picatrix, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie. Vorträge der Bibliothek Warburg. 1923. S. 94-124.
- Ritter, Hellmut: Pseudo-Magriti: »Picatrix«. Das Ziel des Weisen. Übers. ins Deutsche aus dem Arabischen v. Hellmut Ritter u. Martin Plessner. Studies of the Warburg Institute. 27. London 1962.



- Rosenberg, Adolf: Die deutschen Kleinmeister. In: *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*. Hrsg. v. Robert Dohme. Band 1, Teil 1. 1877. S. 35-44.
- Saran, Bernhart: Der Maler Albrecht Altdorfer als Humanist in seiner reichsstädtischen Umwelt. In: *Die Humanisten in ihrer politischen und sozialen Umwelt*. Hrsg. v. Otto Herding und Robert Stupperich. Kommission für Humanismusforschung, Mitteilung III Deutsche Forschungsgemeinschaft. 1976. S. 131-140.
- Saxl, Fritz: Rinascimento dell' Antichità. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Band XLIII. Leipzig 1922. S. 220-272.
- Seznec, Jean: La surveillance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanism et dans l'art de la Renaissance. *Studies of the Warburg Institute*. Vol. XI. London 1940.
- Silver, Larry: Forest Primeval: Albrecht Altdorfer and the German Wilderness Landscape. In: *Simiolus* 13 (1983) Nr.1. S. 4-43.
- Silver, Larry: Nature and Nature's God: Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer. In: *The Art Bulletin* 81 (1999) Nr. 2. S. 194-214.
- Thorndike, Lynn: *A History of Magic and Experimental Science during the First Centuries of Our Era*. New York 1923-1941. 6 Vol.
- Voss, Hermann: *Der Ursprung des Donaustils*. Leipzig 1907.
- Warburg, Aby: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: *Gesammelte Schriften*. Berlin 1932.
- Warburg, Aby: *Ausgewählte Schriften und Würdigung*. Hrsg. v. Dieter Wuttke. Baden-Baden 1980 (*Saecula Spiritalia* 1).
- Wind, Edgar: *The Pagan Mysteries in the Renaissance*. New enl. ed. London 1968.
- Winzinger, Franz: *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten*. Werkstatt und Umkreis. München; Zürich 1975.
- Winzinger, Franz: Der Altdorfer-Brunnen. In: *Berliner Museen XIII*. Doppelheft 1963. S. 27-32.
- Wood, Christopher S.: Ritual and the Virgin on the Column: The Cult of the Schöne Maria in Regensburg. In: *Journal of Ritual Studies* 6 (1992). S. 87-107.
- Wood, Christopher S.: *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. London 1993.
- Wuttke, Dieter: Sebastian Brant und Maximilian I: Eine Studie zu Brant's Donnerstein-Flugblatt des Jahres 1492. In: *Die Humanisten in ihrer politischen und sozialen Umwelt*. Hrsg. v. Otto Herding und Robert Stupperich. Boppard 1976. S. 141-201.
- Wuttke, Dieter: Sebastian Brant's Verhältnis zu Wunderdeutung und Astrologie. In: *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters: Festschrift für Hugo Moser*. Berlin 1974. S. 272-286.
- Wyss, Beat: *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne*. 2. verb. u. erweit. Auflage. München 1989.
- Yates, Frances A.: *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London; Boston 1979.
- Yates, Frances A.: *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. (London 1964) Chicago 1979.