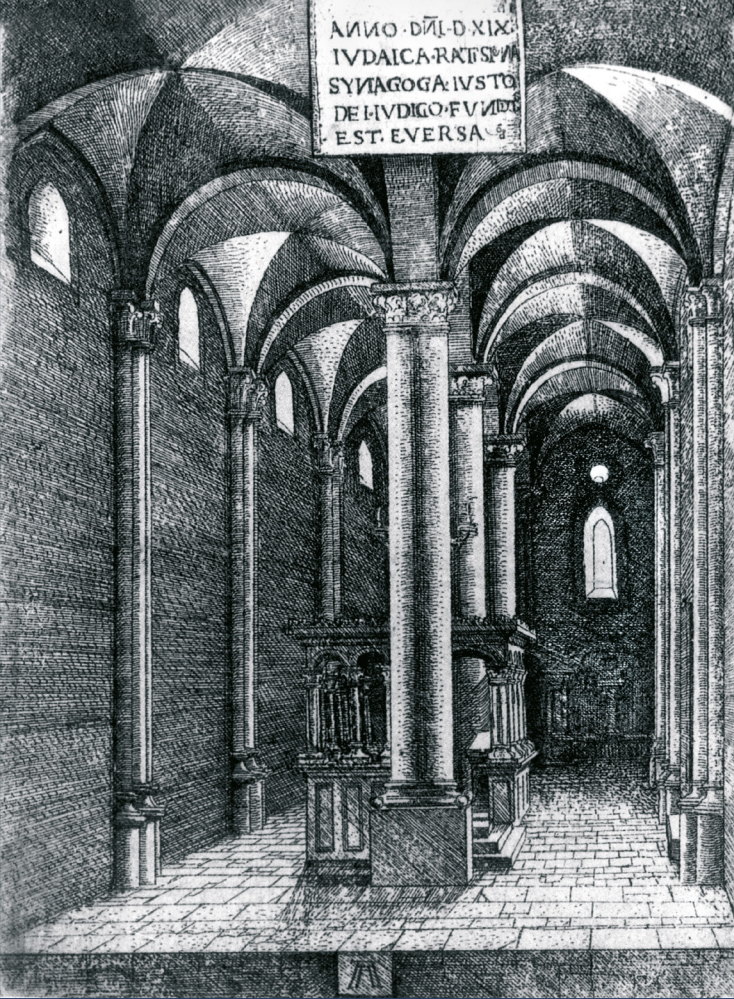




Friederike Hauße

Architektur als
selbständiger
Bildgegenstand
bei Albrecht
Altdorfer

Architektur als selbständiger Bildgegenstand
bei Albrecht Altdorfer

Friederike Hauffe

Architektur als selbständiger Bildgegenstand bei Albrecht Altdorfer

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2007
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Gestaltung: Anja Waldmann

Umschlaggestaltung unter Verwendung von Abb. 90

E-Book ISBN: 978-3-95899-311-2

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Inhalt

Vorwort	9
1. Einleitung	11
1.1 Albrecht Altdorfer und die Architekturdarstellung in der altdeutschen Malerei	11
1.2 Methodische Vorbemerkungen	15
1.3 Kunsthistorische Topoi bei der Behandlung von Architekturdarstellungen	17
1.4 Aufbau der Arbeit	20
2. Altdorfers und Hubers gezeichnete Kircheninterieurs – Verflechtung von Architekturbild und Bauentwurf	23
2.1 Stil und Zuschreibung der Architekturzeichnungen	25
2.1.1 Berliner <i>Kircheninneres</i>	25
2.1.2 Erlanger „Kircheninneres“	29
2.1.3 Pariser Zeichnung	31
2.1.4 Kopie nach einem Kircheninterieur von Altdorfer	33
2.1.5 Gemeinsamkeiten der Zeichnungen	35
2.2 Bildcharakter der Architekturzeichnungen	37
2.2.1 Vorlagenfundus für Gemälde	37
2.2.2 Bildmäßigkeit der Zeichnungen	42
2.3 Altdorfers Berliner Architekturzeichnung als Raumentwurf	44
2.3.1 Bauzeichnungen und räumliche Darstellung nördlich der Alpen	44
2.3.2 Schauriß zur Augsburger Fuggerkapelle	48
2.3.3 Altdorfers Berliner Zeichnung und Hans Hiebers Planung zur Kirche der „Schönen Maria“ in Regensburg	52
2.3.4 Malerarchitekten in Deutschland	55
3. Altdorfers „Mariengeburt“ – Ikonographie und Raumdarstellung	62
3.1 Kirche in neuen ikonographischen Zusammenhängen	65
3.1.1 Mariengeburt als sakrales Ereignis	65

3.1.2	Tendenzen zum repräsentativen Schauplatz	71
3.2	Malerische contra perspektivische Raumdarstellung	76
3.2.1	Perspektive als Impuls für die Entwicklung der repräsentativen Architekturdarstellung	76
3.2.2	Die Arbeit des Malers am Raum: Vorlage – Bild – kreativer Prozeß	78
4.	Altdorfers und Hubers Architekturdarstellungen, Pachters „St.-Wolfgang- Altar“ und der Bramante-Prevedari-Stich: Inspirationsquellen und Rezeptionsverhalten im Spiegel der eigenen Raumauffassung	85
4.1	Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Altdorfers und Hubers Raumauffassung	87
4.2	Vermittlung des italienischen Raumkonzeptes aus zweiter Hand	92
4.2.1	Michael Pachters „St.-Wolfgang-Altar“ und die Emanzipation des deutschen Bildraumes	92
4.2.2	Altdorfers und Hubers Pacherrezeption im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts	96
4.3	Druckgraphische Vermittlung von Renaissancebauformen	101
4.3.1	Bramante-Prevedari-Stich, ein Musterblatt für die Donaumaler	101
4.3.2	Altdorfers und Hubers Rezeption des Bramante-Prevedari-Stiches in Altdorfers „Sebastiansaltar“ und in Hubers „Annensaltar“	104
5.	Altdorfers Synagogenradierungen – Bauaufnahmen im Zeichen modernen Geschichtsbewußtseins	109
5.1	Historische Baudokumentation im Kontext der Regensburger Judenvertreibung	109
5.1.1	Historische Hintergründe	111
5.1.2	Sachliche Darstellung	114
5.1.3	Realitätsgehalt	118
5.1.4	„visier“ in der Druckgraphik	125
5.2	Die Synagogenradierungen als Spiegel humanistischen Altertumsinteresses ...	133
5.2.1	Altdorfers Synagogenradierungen und das geschichtliche Bewußtsein für den romanischen Baustil	133
5.2.2	Altdorfers Synagogenradierungen im Zusammenhang mit der zeitgenös- sischen Auseinandersetzung um die Rolle des Judentums	137

6. Altdorfers „Geschichte der Susanna“ – moderne Architekturfiktion als Ausdruck eines fürstlichen Lebensentwurfs	142
6.1 Altdorfers Verhältnis zur italienischen Renaissancebaukunst	147
6.2 Renaissanceambiente im Historienbild	159
6.3 Architektur als Ausdruck eines Lebensentwurfs	166
 7. Schluß	 171
 Literatur	 175
 Abbildungen	 203

Vorwort

Die vorliegende Studie wurde als Dissertation am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen. Für die Drucklegung wurde sie leicht überarbeitet. Prof. Dr. Eberhard König danke ich für die fachliche Betreuung und Begutachtung der Arbeit. Sein frischer Blick auf die alten Meister, die lebendige Art der Kunstbetrachtung und viele Gespräche waren mir während des Studiums und bis heute Anregung und Inspiration. Für die Übernahme des Zweitgutachtens bin ich Prof. Dr. Fedja Anzelewski verbunden, der die Studie mit seinem fachlichen Rat unterstützte. Mein besonderer Dank gilt der Gerda Henkel Stiftung, die mir ein Promotionsstipendium gewährte. Bedanken möchte ich mich ferner bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Bibliotheken und Archive, die mich bei meinen Recherchen bereitwillig unterstützt haben.

Von zahlreichen Diskussionen mit Kolleginnen und Kollegen hat die Studie profitiert. Dr. Magdalena Bushart und Dr. Elke Werner, die auch zu Albrecht Altdorfer forschten, waren für Gespräche immer offen. Dr. Johannes Heil vom Zentrum für Antisemitismusforschung förderte den interdisziplinären Austausch. Dr. Petra Kathke, Peter Hohenstatt und Regina Cermann haben mich in allen Phasen mit kritischem und freundschaftlichem Rat begleitet und neben Petra Schreyer das Manuskript durchgesehen. Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank.

Ohne die Geduld und Hilfe von meiner Familie und vielen Freunden in den Momenten, in denen es darauf ankam, wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen, unter ihnen danke ich besonders meinen Eltern, Klaus Kuschnerus sowie Claudia Angress, Regina Hoffmann-Schon, Dr. Barbara Hofmann, Prof. Dr. Dr. h.c. Heinz-Georg Klös, Ruth Kuschnerus, Dr. Carola Muysers, Claudia Schreyer, Martin Schönfeld, Dr. Iris Schröder, Martina Schulte und Dr. Caroline Zöhl.

„Altdorfer überrascht hier und da
mit so freier Erfindung,
daß er sich einer geschichtlichen Ordnung
kaum zu fügen scheint ...“

Heinrich Wölfflin

I. Einleitung

I.1 Albrecht Altdorfer und die Architekturdarstellung in der altdeutschen Malerei

Albrecht Altdorfer war der erste Künstler, der Architektur aufgrund ihres eigenen Ausdruckswertes als autonomen Bildgegenstand ernst nahm. Dies hat man bisher wenig beachtet, wurde der Regensburger doch vor allem als Landschaftsmaler gewürdigt,¹ da er die frühesten reinen Naturdarstellungen in der europäischen Kunst schuf.² Besonders dem Innenraum verlieh Altdorfer in einigen seiner um 1520 entstandenen Arbeiten eine zuvor unbekannte Selbständigkeit. Nicht allein, daß Architektur die Kompositionen dominiert, sie wird auch auf neue Weise in ihren erlebbaren Eigenschaften sinnlich wahrgenommen. Das betrifft die optische Erfassung des Gesamtraumes in Licht und Schatten und besonders das Gespür für seine bauliche Spannung und Dynamik.

In bildhaft komponierter Zeichnung und Graphik gab Altdorfer völlig staffage-lose Bauwerke. Seine drei Architekturzeichnungen (*Abb. 12, 13 u. 15*) leben nur von der einzigartig malerischen Raumwirkung, ebenso seine Radierungen der Regensburger Synagoge (*Abb. 90 u. 91*), darunter das wohl früheste autonome Innenraumporträt der Druckgraphik. Im Tafelbild erscheinen figürliche Szenen zwar noch notwendig, jedoch

1 Die zahlreichen Publikationen zu diesem Thema lassen sich erschließen über Wood 1993 (Bespr. von Grafton 1994, Chipps Smith 1995, Emison 1995 sowie Moxey 1995). Vgl. auch Silver 1999.

2 Unter Altdorfers selbständigen Landschaften, die schwerpunktmäßig um das Jahr 1520 entstanden, sind die auf Holz aufgezogenen Pergamentmalereien die bedeutendsten: *Landschaft mit Brücke*, um 1518/20, Pergament auf Holz, 41,2 × 35,5 cm, London, National Gallery (Winzinger 1975, Nr. 39; Wood 1993, S. 136ff., 161); *Landschaft mit Burg*, kurz nach 1520, Pergament auf Buchenholz, 30,5 × 22,2 cm, München, Alte Pinakothek (Winzinger 1975, Nr. 46; Wood 1993, S. 137ff., 161). Staffage-lose Naturdarstellungen finden sich aber auch unter den Landschaftsradierungen und einigen bildmäßig abgeschlossenen Zeichnungen: *Landschaft mit zwei Fichten*, vor 1522, Radierung, 11,3 × 16,0 cm (Winzinger 1963 [1], Nr. 178). Zu den Landschaftsradierungen allg. vgl. bes. Winzinger 1963 (1), S. 115ff., AKat. Berlin/Regensburg 1988, S. 227ff. Nr. 118–126, Wood 1993, S. 171ff., 234ff. Albrecht Altdorfer, *Landschaft mit Fichte*, um 1522, Feder in Braun, Aquarell und Deckfarben, wenig Weißhöhung, 20,1 × 13,6 cm, Berlin, Kupferstichkabinett (AKat. Berlin/Regensburg 1988, Nr. 125). Zu den Landschaftszeichnungen allg. vgl. bes. Winzinger 1952, AKat. Paris 1984, AKat. Berlin/Regensburg 1988, Wood 1993.

bestimmt Architektur maßgeblich die Kompositionen. Die Wirkung von Altdorfers *Mariengeburt* (Abb. 39) geht primär vom dargestellten Sakralraum aus, von seiner die Figuren umfangenden Ausdehnung in Höhe und Tiefe sowie seiner einnehmenden atmosphärischen Lichtwirkung. Die Tafel, die die Geschichte der Susanna erzählt (Abb. 123), wird von der Außenansicht eines Renaissancepalastes beherrscht, mit dem Altdorfer antikiisierende Architektur als bildbestimmendes Element in die deutsche Historienmalerei einführte.

Anders als Altdorfer hielt die altdeutsche Malerei lange an traditionellen Mustern fest. Architektonische Elemente waren im allgemeinen nur Beiwerk, da der Bildaufbau von großen Figuren bestimmt wurde, die den Vordergrund beherrschten.³ Dies betraf das ganze 15. Jahrhundert, obwohl der Umraum, seitdem man sich im Spätmittelalter um eine illusionistische Wiedergabe der Dinge bemüht hatte, allmählich komplexer und differenzierter ausformuliert wurde.

Anfangs, in der Zeit um 1400, charakterisierten nur einzelne Baumotive chiffrartig den Handlungsort, oder puppenstubenhafte, gleichzeitig von außen und innen zu betrachtende Raumkästen repräsentierten Schauplätze, die auf wesentliche funktionale Merkmale reduziert und den Figuren bedeutungsperspektivisch untergeordnet waren. Wirklichkeitsnäher wurde Architektur unter dem Einfluß der niederländischen Malerei dargestellt. Nach dem Vorbild des Meisters von Flémalle und Rogier von der Weydens weitete sich der Raum, gewann ein realistischeres Verhältnis zur Figur und wurde zudem gemäß der natürlichen Wahrnehmung ausschnittshaft wiedergegeben, so als ob sich der Betrachter mit im Inneren des Gebäudes befände. Den Raum über die Formatgrenzen hinaus zu öffnen ermöglichte, die Figuren weiterhin groß und kompositionsbestimmend ins Bild zu setzen.⁴ Der Vergleich zwischen zwei Federzeichnungen, die beide auf eine verschollene Komposition einer Darbringung im Tempel von Martin Schongauer zurückgehen, mag dies beispielhaft veranschaulichen:

Das Blatt⁵ in der Wiener Albertina (Abb. 1) gibt die oberrheinische Vorlage ziemlich genau wieder, wie dies die stilistische Auffassung von Figuren und Umraum und eine Reihe ähnlicher Kopien nahelegen.⁶ Der Tempel wird von einem nach vorn

3 Wallenstein 1909; Hauschild 1915; Schilling 1940; Weinreich 1950; Rohlf-von Wittich 1955; Jantzen ²1979, bes. S. 1–16; Maas-Westen 1990; Kemp 1996, passim; Kemp 1998/99, bes. S. 18ff.

4 Nicht nur bei den Zeitgenossen, sondern auch bei Altdorfer beherrschen Figuren die Bilder. Diese konventionelle Form verwendete der Regensburger Künstler vor allem in zyklischen Bildzusammenhängen wie dem *Sebastiansaltar* und der *Floriansfolge*, wo im allgemeinen an traditionellen Darstellungsmustern länger festgehalten wurde.

5 Martin Schongauer, *Darbringung im Tempel* (Nachzeichnung), Feder in Grauschwarz, 31,7 × 21,7 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. Winzinger 1962 (2), S. 17, 96f. Nr. 72.

6 Außer der Wiener und der Dürer zugeschriebenen Kopie, die der nächste Textabschnitt behandelt, zählt Winzinger 1962 (1), S. 96f. drei weitere Nachbildungen von Schongauers Komposition auf: eine Federzeichnung

offenen, kapellenartigen Gewölbejoch repräsentiert, in dessen Mitte der Altar steht, um den sich die Figuren drängen. Das Bauwerk ist auf seine wesentlichen funktionalen Merkmale reduziert und deutet den Handlungsort nur an. Es ist gerade so groß, daß es alle für die Bilderzählung notwendigen Personen aufnehmen kann, ihnen darüber hinaus aber kaum Handlungsspielraum bietet. Mit der bühnenhaften Präsentation und chiffreartigen Darstellung des Tempels knüpfte Schongauer im wesentlichen noch an den altertümlichen Architekturtypus des Schauraums an, wie er sich in der italienischen Kunst am Ende des Duecento bei Giotto herausgebildet und im Weichen Stil um und nach 1400 international verbreitet hatte.

Wirklichkeitsnäher erscheint das Jerusalemer Heiligtum bei Albrecht Dürer, der die Figurenkomposition seines Vorbildes in der laut Inschrift während seiner Wanderjahre entstandenen Federzeichnung⁷ (*Abb. 2*) zwar relativ getreu übernahm, den Umraum aber zur dreischiffigen Basilika ausgestaltete. Gegenüber Schongauer ist der Raum nach oben, hinten und zu den Seiten über die Bildgrenzen hinaus geweitet. Wenngleich die Architektur größer dimensioniert und ausführlicher geschildert wird als bei Schongauer, gewinnt sie kompositorisch nicht wirklich an Bedeutung. Die dichte Reihe großer Figuren dominiert das Blatt und schließt den Vordergrund hermetisch gegen die Tiefe ab, so daß die Raumwirkung unterdrückt wird.

Selbst wenn auf Architektur der thematische Schwerpunkt einer Darstellung liegt, spielt sie kompositorisch nur eine untergeordnete Rolle. Das verdeutlicht die Folge der Augsburger Tafeln, die die sieben römischen Basiliken zeigt.⁸ Nachdem das Dominikanerinnenkloster St. Katharinen das Privileg erhalten hatte, die beim Besuch der Hauptkirchen in der Heiligen Stadt vergebenen Ablässe selbst zu erteilen, wurden die Bilder zwischen 1499 und 1504 bei Hans Holbein d. Ä., Hans Burgkmair und dem bisher unbekannten Monogrammist L. F. für den Kapitelsaal bestellt, wo sie den sechs Stichkappen des spätgotischen Gewölbes eingefügt wurden. Aber selbst hier verzichtete man auf eine repräsentative Architekturwiedergabe.

in Münchener Privatbesitz und eine im Londoner British Museum sowie eine Altartafel im Colmarer Musée d'Unterlinden. Vgl. auch Winkler, Bd. 1, 1936, S. 22f.

7 Albrecht Dürer zugeschr., *Darbringung im Tempel*, Feder in Schwarz, mit Pinsel braun übergangen, 29,8 × 19,5 cm, London, British Museum (Aufschrift rechts unten: *Albrecht Dürer hatt das stück/gemach jn sinn ledig wand jar*). Winkler, Bd. 1, 1936, S. 22f. Nr. 21; Strauss, Bd. 1, 1974, S. 42f. Nr. 1991/1; AKat. London 1988, Nr. 36.

8 Hans Holbein d. Ä., *Basilica Santa Maria Maggiore*, 1499; Hans Burgkmair d. Ä., *Basilica San Pietro*, 1501; Hans Burgkmair d. Ä., *Basilica San Giovanni in Laterano*, 1502; Monogrammist L. F., *Basilica San Lorenzo – Basilica San Sebastiano*, 1502; Hans Burgkmair d. Ä., *Basilica Santa Croce*, 1504; Hans Holbein d. Ä., *Basilica San Paolo fuori le mura*, um 1504; Nadelholz; Gesamtmaße der dreiteiligen spitzbogigen Tafeln im Mittel ca. 237,5 cm × 355 cm (mitunter größere Abweichungen); Augsburg, Staatsgalerie, Städtische Kunstsammlungen. MKat. Augsburg³ 1988, S. 129–158, Abb. 79–85; Schawe (1999).

Den titelgebenden Gotteshäusern ist innerhalb der mehrteiligen, spitzbogigen Tafeln jeweils nur ein Feld eingeräumt, so daß sie sich unterhalb der zentralen Passions-szenen und zwischen den seitlichen Feldern mühevoll behaupten (*Abb. 3 u. 4*).⁹ Die dargestellten Bauwerke tragen auch keine porträthaften Züge, sie stehen dadurch vielmehr „in der Bedeutung der römischen Hauptkirchen“¹⁰, ohne sie selbst abbilden zu müssen. Das gilt ungeachtet der verschiedenen Grade illusionistischer Wiedergabe, wie sie zwischen Hans Holbein d. Ä. und dem etwa ein Jahrzehnt jüngeren Hans Burgkmair zu beobachten sind. Die Architekturdarstellungen des traditionelleren Holbein bewahren den altertümlichen Charakter des 15. Jahrhunderts, sei es die modellhafte Darstellung von S. Maria Maggiore (*Abb. 5*) oder die schauraumartig angelegte Innenansicht von S. Paolo (*Abb. 7*), während die Gebäude Burgkmairs komplexer sind und sich stärker an der Naturanschauung orientieren; so erscheint S. Croce (*Abb. 6*) als stimmige staufische Dreikonchenanlage, und beim Einblick in S. Giovanni in Laterano (*Abb. 8*) sind das geöffnete Westportal und der rückwärtige Teil der Kirche, Äußeres und Inneres halbwegs plausibel miteinander verschränkt.

Wenngleich die Architekturdarstellung seit dem 15. Jahrhundert zunehmend von der Typisierung der Bauwerke abrückte und zu einer stärker an der sichtbaren Wirklichkeit orientierten Anschauung gelangte, hielt die Kunst noch nach 1500 an der figurenbeherrschten Darstellungsweise fest. Nur gelegentlich wie bei Albrecht Dürers Holzschnittfolge zum *Marienleben*¹¹ erfuhr das architektonische Ambiente eine gewisse Aufwertung. In *Verkündigung* und *Darstellung im Tempel* sind die Innenräume oberitalienischer Prägung mit den Figuren kompositorisch gleich gewichtet und verleihen der Handlung einen repräsentativen Rahmen. In seinem Kupferstich *Hieronymus im Gehäus*¹² gelang dem Nürnberger Meister durch die differenzierte Lichtwiedergabe eine atmosphärische Interieurschilderung, die dem versunken schreibenden Hieronymus das passende intime Ambiente schafft. Daß Architektur eigene Ausdruckskraft besitzt, hatte Dürer begriffen, allerdings vertiefte er diese Problematik kaum in anderen Arbei-

9 Alle Tafeln sind zweigeschossig aufgebaut und die meisten vertikal dreigeteilt. Die mittleren Felder oben widmen sich dem Leiden Christi, darunter sind die römischen Basiliken dargestellt. Nur auf dem frühesten Werk des Zyklus stellte Hans Holbein d. Ä. 1499 anstelle einer Passionsszene die Marienkrönung dar; und der Monogrammist L. F. muß als einziger zwei der sieben Kirchen unterbringen, da für die spitzbogigen Tafeln im neuen Kapitelsaal nur sechs Wandfelder verfügbar waren. Die seitlichen Darstellungen beziehen sich auf den Patron der Kirche oder die Namenspatronin der Nonne, die die jeweilige Tafel gestiftet hat.

10 MKat. Augsburg³ 1988, S. 129.

11 Albrecht Dürer, *Marienleben*, um 1501–1505/10, veröffentlicht 1511, Holzschnittfolge, je ca. 29,5 × 21 cm (B: 76–95).

12 Albrecht Dürer, *Der hl. Hieronymus im Gehäus*, 1514, Kupferstich, 24,7 × 18,8 cm (B: 60). Anzelewsky 1988, S. 181 Abb. 169.

ten und auch nachfolgende Künstler, auf die Dürers Graphik wirkte, beschäftigte dieser Aspekt in der Regel nicht sonderlich.¹³

Albrecht Altdorfer war einer der wenigen, der weiter verfolgte, was Dürer ange-rissen hatte. In der Wahl der Gestaltungsmittel ging er dabei über seine Zeit hinaus. Mit der Schrägansicht, der Wahl des Raumausschnittes und der besonderen Berücksichtigung der Farbe und des Lichtes kam er schon zu vergleichbaren Lösungen wie das selbständige holländische Architekturbild um die Mitte des 17. Jahrhunderts bei Gerard Houckgeest (*Abb. 9*), Hendrick van Vliet oder Emanuel de Witte.¹⁴ Die Bilder dieser Maler gehören zu den Höhepunkten des bis dahin zur eigenen Bildgattung avancierten Architekturbildes, zu dessen Entwicklung Altdorfer erste Beiträge lieferte.

1.2 Methodische Vorbemerkungen

Die vorliegende Arbeit befaßt sich in erster Linie mit Albrecht Altdorfers Architekturbildern. Unter dem Begriff des Architekturbildes versteht man streng genommen die am Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Bildgattung autonomer Bauwerkdarstellungen, zu denen auch jene eben genannten niederländischen Kircheninterieurs zu rechnen sind. Allgemein faßt man darunter Darstellungen zusammen, auf denen Architekturen um ihrer selbst willen, also nicht als Hintergrund oder Staffage für eine Handlung wiedergegeben werden.¹⁵ Insofern ist der Begriff auch auf eine Reihe von Altdorfers Werken anzuwenden, wobei hier nicht nur Tafelbilder, sondern auch Graphiken und bildhaft komponierte Zeichnungen berücksichtigt werden. Arbeiten, in denen Architektur nur kulissenhaft aufgefaßt ist, wie im *Sebastiansaltars* oder in der *Floriansfolge*, werden nur

13 Vgl. etwa Martin Schaffner, *Zwei Flügelpaare des Wettenshausener Hochaltars (Verkündigung, Darbringung im Tempel, Pfingstwunder, Marienlod)*, 1523/24, Holz, zusammen ca. 300 × 630 cm, München, Alte Pinakothek. Martin Schaffner verarbeitete neben figürlichen Motiven auch Raumelemente aus Dürers *Marienleben*. Dabei gab er in den hintereinander geschachtelten Räumen der Architektur sogar mehr Tiefe, organisierte die vier Innenräume auch nach einem einheitlichen Fluchtpunkt, vermochte ihnen jedoch wegen des kleinteiligen Aufbaus keine solch großartige Wirkung zu verleihen wie Dürer. AKat. Ulm 1959, S. 166ff. Nr. 27; MKat. München ²1986, S. 489f.; MKat. München 1991, S. 26f. mit Abb. Vgl. Conrad Appodeker (gen. Schnitt), *Das Urteil des Salomo*, um 1520/30, Lindenholz, 58 × 45 cm, Basel, Kunstmuseum. Das früher Hans Holbein d. J. zugeschriebene Bild, dessen Herkunft und Datierung nach wie vor viele Fragen offenläßt, gibt der Handlung einen repräsentativen architektonischen Rahmen, in der die Figuren zur Staffage werden. Die Raumerfindung ist von Dürer angeregt. AKat. Basel 1960, S. 186–187 Nr. 158, Klemm 1980, S. 77; Konrad 1992, S. 94–97; Bättschmann/Griener 1997, S. 129 Abb. 181.

14 Zum Beispiel Herard Houckgeest, *Die Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelms von Oranien*, 1650, Hamburg, Kunsthalle; Hendrick van Vliet, *Inneses der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Wilhelms von Oranien*, um 1660, Stockholm, Nationalmuseum; Emanuel de Witte, *Inneses der Oude Kerk in Delft während der Predigt*, 1682, Niederländischer Privatbesitz. AKat. Delft 1996, Abb. 36, 61, 53.

15 Held 1937, Sp. 905; Enzyklopädie der Malerei, Bd. 1, 1975, S. 150; LdK, Bd. 1, 1987, S. 244; Dictionary of Art, Bd. 2, 1996, S. 338.

vergleichend herangezogen. Stadt- und Gebäudeansichten, sofern sie Architektur nur als Bestandteil von Landschaftspanoramen auffassen, bleiben ausgeklammert.¹⁶

Das Thema so abzugrenzen hat den Vorteil, die Architektur nicht als einzelnen Gegenstand aus dem komplexen Gefüge einer Darstellung isolieren zu müssen. Es ermöglicht, Altdorfers Architekturdarstellungen auf formale Sachverhalte hin zu untersuchen und darüber hinaus zu fragen, was die Architektur selbst, wo sie zum eigentlichen Thema erhoben wird und keine dienende Funktion mehr ausübt, im einzelnen bildwürdig macht.

Dies ist von besonderem Interesse, da das Architekturbild nicht nur eine Variante der Raumdarstellung parallel zum Landschaftsbild ist, sondern sich von dieser in einer Hinsicht grundlegend unterscheidet: Das Architekturbild stellt eine künstlerische Ausdrucksform (Bild) dar, die ihrerseits ein anderes künstlerisches Medium (Architektur) zum Gegenstand hat.¹⁷ Es ermöglicht dem Maler, auf zwei ästhetischen Ebenen kreativ zu gestalten. In Abhängigkeit von der bildnerischen Umsetzung ist daher zu berücksichtigen, welche Qualitäten das dargestellte Bauwerk selbst auszeichnen. Das betrifft sowohl seine stilistische Eigenart als auch seinen symbolischen Ausdruckswert, der etwa Gotteshäusern als spirituellen Räumen oder Palästen als Exempeln von Macht traditionell zukommt.

Dabei ist zu berücksichtigen, daß die dargestellte Architektur in der Auffassung des Malers oft nicht der objekthaften Vorstellung des Baumeisters entspricht, sie also nicht einfach die Wirklichkeit nachahmt. Im Bild ist sie von der gegenständlichen Welt in eine neue Ordnung überführt. Dort erfüllt sie andere Funktionen als ein dreidimensionales Gebäude und muß dementsprechend anderen Maßstäben genügen. Ist sie Gegenstand der Malerei, der Graphik oder Zeichnung, unterliegt sie zunächst den dafür geltenden Prinzipien. Das schließt nicht aus, daß die Gesetze der Baukunst, wird die illusionistische Wiedergabe von Architektur angestrebt, nicht berücksichtigt werden können; sie bleiben für das Architekturbild jedoch immer sekundäre Kriterien.

Äquivalent muß darum bei der Werkbetrachtung die bildbezogene Analyse von Architektur im Vordergrund stehen. Die Untersuchung der materiellen Beschaffenheit der dargestellten Bauwerke wird erhellend hinzugezogen, ist aber nicht, wie häufig in

16 Zum Beispiel Albrecht Altdorfer, *Donaulandschaft mit Schloß Wörth bei Regensburg*, kurz nach 1520, Pergament auf Buchenholz, 30,5 × 22,2 cm, München, Alte Pinakothek. Winzinger 1975, Nr. 46; Wood 1993, S. 138ff., 261f., Abb. 100.

17 Linfert 1931, S. 141ff.; Ploder 1987, S. 17; Bloch, Bd. 2, 1959, S. 831.

der Kunstgeschichtsschreibung, übergeordnete Richtlinie, was einen anderen Zugang zu Altdorfers Architekturbildern verspricht als in bisheriger Praxis.¹⁸

1.3 Kunsthistorische Topoi bei der Behandlung von Architekturdarstellungen

Eine Einzeluntersuchung zu Albrecht Altdorfers selbständigen Architekturdarstellungen fehlt bisher, trotz des Stellenwertes, den das Thema einnimmt. In erster Linie bleibt man auf Monographien zum Gesamtwerk des Künstlers angewiesen, in denen Probleme der Chronologie wichtiger genommen werden als Fragen, die speziell Architekturbilder betreffen. Die dabei zugrunde gelegten Gesichtspunkte lassen sich oft nur zwischen den Zeilen ablesen. Die Fachliteratur ist darum nicht einfach zu beurteilen, und es erscheint sinnvoller, auf konkrete Forschungsmeinungen erst in den folgenden Kapiteln einzugehen.

Tendenziell – soviel kann bereits vorangestellt werden – kristallisierten sich zwei Betrachtungsweisen heraus, die ihre Schwerpunkte von verschiedenen, dem süd- bzw. dem nordalpinen Bereich zugeordneten Raumbegriffen aus setzten.¹⁹ Die eine Richtung beurteilte die Architekturbilder vor allem als „Architektenphantasien“, die andere sah sie zusammen mit den Landschaftsdarstellungen als „Stimmungsbilder“.

Die Annahme, daß Künstler seit der Renaissance vor allem die räumlichen Verhältnisse klären wollten,²⁰ ließ die Forschung größtenteils schlußfolgern, die Architekturdarstellung zielte darauf, der Erscheinungsweise von wirklicher Architektur besonders nahe zu kommen. Dementsprechend erwartete man auch die Regeln der Baukunst (Maß, Tektonik, Statik etc.) berücksichtigt zu finden. Anforderungen, die an ein Bauwerk gestellt wurden, galten darum häufig auch als Kriterium für gemalte

18 Die Herangehensweise entspricht weitgehend der von Max Imdahl beschriebenen „Ikonik“, die er in verschiedenen Publikationen thematisierte und unter anderem an Giotto's Arenafresken exemplifizierte. Folgende Ausführungen wurden gleichzeitig als Kritik an Panofskys ikonographisch-ikonologischen Analyseverfahren und an dessen auf das Wiedererkennbare reduzierten Form- und Kompositionsbegriff formuliert:

„Diese ikonische Sinnstruktur erschließt sich einer entsprechenden ikonischen Betrachtungsweise, die man auch Ikonik nennen kann und die, anders als Ikonographie und Ikonologie, außer den wiedererkennbaren natürlich-gegenständlichen, figürlichen und dinglichen Bildwerten gerade auch formale Relationen sowie bloße Linien oder Richtungen jenseits des Sinns aller gegenständlichen Trägerschaften wahrnimmt. Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinnkomplexität.“

Imdahl 1996, S. 432.

19 Jantzen ²1962, bes. S. 28f., 40f.

20 Zur Problematik der Stilepocheneinheit: Eisenwerth 1970, Maurer 1980.

Architektur, die Architekturdarstellungen demnach als träumerische Variante von Architekturentwürfen. Die illusionistische Zielsetzung wurde für die italienische Kunst beobachtet und, da man von der Leitbildfunktion des Südens ausging, auch als maßgebend für den Norden gehalten.²¹

Diese Betrachtungsweise und die daraus abgeleiteten Gesichtspunkte sind in der Altdorferliteratur und darüber hinaus verbreitet. Architekturdarstellungen wurden danach beurteilt, ob sie die an die Wirklichkeitswiedergabe geknüpften Erwartungen erfüllten oder nicht.

Angemessen zur Projizierung der dreidimensionalen Wirklichkeit in die Fläche erschien die Zentralperspektive, weil ihre Konstruktion an den geometrischen Architekturen besonders gut ablesbar ist. Als vermeintlich objektiv nachprüfbares technisches Mittel spielte sie eine entsprechend große Rolle bei der Betrachtung von Architekturdarstellungen.

Als weitere Faktoren berücksichtigte man besonders die architektonische Form und Motivik, was sich häufig in der Aufzählung möglicher Vorbilder erschöpfte. Daß die nordalpinen Maler dabei den italienischen Stil anstrebten, wurde als selbstverständlich vorausgesetzt.

Die in der Kunstgeschichtsschreibung verbreitete zweifelhafte Angewohnheit, Architekturen im Bild wie Bauwerke zu behandeln, rechtfertigte sich im Falle Altdorfers scheinbar durch die Tatsache, daß er 1526 zum Stadtbaumeister ernannt wurde. Dabei handelte es sich aber erstens um ein administratives Amt²², und zweitens sind alle selbständigen Architekturdarstellungen bis auf die *Geschichte der Susanna* vor 1526 entstanden. Altdorfers Interesse an Architektur setzte man also retrospektiv voraus.

Hans Hildebrandt behandelte Altdorfers „Architekten-Entwicklung“, wie er es ausdrückte, am ausführlichsten. Er leitete Baumotive, die der Regensburger Künstler in Bildern verwendete, aus der veronesischen, paduanischen und venezianischen Architektur her und versuchte damit Anhaltspunkte zu gewinnen, daß Altdorfer nach Italien gereist war.²³ Die Frage der Italienrezeption und damit die Analyse von Bauelementen südalpiner Provenienz stand im Mittelpunkt fast aller Untersuchungen, die sich überhaupt mit altdeutschen Architekturdarstellungen befaßten. Sie widmeten sich vornehmlich der Augsburger Kunst, die sich schon früh an Italien orientierte.²⁴ Hildebrandts Arbeit zu Altdorfers Architekturdarstellungen vertrat methodisch den gleichen Ansatz.

21 Dohmann 1967, S. 44f.

22 vgl. dazu Bushart 2004, S. 28 Anm. 25

23 Hildebrandt 1908, zitierter Begriff auf S. 7.

24 Cohn 1930; Schmid 1948, bes. S. 94–127; Baer 1993. Von diesen Untersuchungen setzt sich die nicht verlegte Doktorarbeit von Gebhardt 1956 ab.

Auch jüngere Altdorfermonographien, die Architektur nur am Rande behandelten, zeichneten sich durch jene Sichtweise aus, die den Maler zum verhinderten Architekten werden ließ. Darunter waren Franz Winzingers Gesamtausgaben zum Werk Albrecht Altdorfers am einflußreichsten.²⁵ Ein älterer Aufsatz des Autors zu den Architekturdarstellungen im *Sebastiansaltar* von St. Florian analysierte fast ausschließlich Bauformen und (nicht vorhandene) Perspektivkonstruktionen.²⁶ Dieser Analyseansatz trug wenig bei, die Wirkung der Bilder zu erklären.

Besonders Josef Harnest erhob die konstruierte Perspektive in der altdeutschen Malerei zum Problem.²⁷ Er überprüfte sie ausführlich u.a. anhand von Altdorfers und Hubers Architekturdarstellungen auf ihre korrekte Anwendung. Die Ergebnisse der Dissertation sind mit Vorsicht aufzunehmen, nicht nur angesichts ihrer fragwürdigen Methodik, sondern auch wegen daraus resultierender Schwierigkeiten bei der Durchführung der Untersuchung. So wurden z.B. ungenau fluchtende Geraden, wie sie besonders in der Tafelmalerei auftreten, in Harnests Rekonstruktionszeichnungen im Sinne eines zentralen Fluchtpunktes „korrigiert“ (Altdorfers *Mariengeburt*).²⁸ Trotz fehlender Tiefenteilung wurden die Architekturansichten aufgrund von selbstaufgestellten Prämissen wie der Regelmäßigkeit einer Bauanlage in Grundrisse umgezeichnet (Altdorfers *Vorhalle der Regensburger Synagoge*).²⁹

Gemäß der zweiten Betrachtungsweise sah man die Funktion der Architektur im Ausdruck von Stimmungen und setzte sie in dieser Eigenschaft Altdorfers Landschaften gleich.³⁰ Im Bereich des Lichtes, der Farbe, der Komposition und der stimmungshaften Raumelemente lägen die Mittel, Atmosphäre zu veranschaulichen, der Figur und Umgebung gleichermaßen unterworfen seien. Tietze³¹, Baldass³², Ruhmer³³ und Hubel³⁴

25 Winzinger 1952; Winzinger 1963; Winzinger 1975; Winzinger 1979.

26 Winzinger 1950.

27 Harnest 1971.

28 Harnest 1971, Tafel 77.

29 Harnest 1971, S. 89 u. Tafel 76.

30 Der Bauten und Landschaften einschließende Begriff des Raumes spielte in der kunsthistorischen Betrachtung des von Altdorfers Werk aus definierten „Donaustils“ eine zentrale Rolle. Seine die Figuren mit der Natur verschmelzende Eigenschaft wurde seit Friedländer als zentral angesehen. Vaisse 1984, S. 151ff.

31 Tietze 1923.

32 Baldass 1923; Baldass² 1943.

33 Ruhmer 1965, der unter den Gesichtspunkten Dynamik, Dämonie, Naturverbundenheit, Volkstümlichkeit sowie Intellekt eine Wesensbestimmung von Altdorfers Werken versuchte, verwies alles Architektonische eigentlich dem „intellektuellen Altdorfer“ zu, obwohl er die Architekturbilder als Äquivalent zu den „Stimmungslandschaften“ als „Stimmungsräume“ bezeichnete (S. 41f.).

34 Hubel 1981 ging davon aus, daß in jedem Bild eine spezifische Stimmung zum Ausdruck komme. Er bezog die Architekturdarstellungen bei seiner Definition der „Donauschule“ mit ein und versuchte auf diese Weise den auf romantische Landschaftsdarstellungen reduzierten Begriff zu modifizieren.

Abgesehen davon, daß Hubels Definition zu allgemein ist und mit gleicher Berechtigung auf jeden anderen Künstlerkreis angewendet werden könnte, verkannte der Autor, daß abgesehen von Architekturdarstellungen

vertraten neben anderen diese Auffassung. Unter ihnen befaßte sich Peter Halm mit der Architekturproblematik eingehend. Seine Analysen zu Altdorfers Kaiserbadfresken und zu den Wolfegger Zeichnungen, enthielten die treffendsten Beobachtungen zu den beim Vergleich herangezogenen Architekturbildern.³⁵

Die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Architekturen brachten Halm wie auch Tietze³⁶ auf den Nenner „unendlicher Raum“, der für sie die Einheit von Mensch und Kosmos schlechthin versinnbildlichte. Diese Einstellung kennzeichnete demnach nicht allein Altdorfers Bilder, sondern die zeitlich nicht einzugrenzende Raumanschauung des Nordens, die van Eyck, Altdorfer und Rembrandt einer Tradition zurechnete. Im Unterschied zu der ersten Betrachtungsweise wurde in der italienischen Renaissance kein übergeordnetes Leitbild gesehen, das die Überprüfung der haptischen Werte der Architektur rechtfertigte, ging man hier von einer eigenen, zuweilen als „gegenklassisch“ bezeichneten Stilrichtung aus, die den Raum durch das Mittel des Hells und Dunkels optisch zu erfassen suchte.³⁷

Entspricht diese Auffassung auch der oben formulierten Forderung, Altdorfers Architekturdarstellungen in erster Linie als gemalte Erzeugnisse zu beurteilen, geht hier jedoch die untergeordnete Dimension des Bauentwurfs völlig verloren. Erst wenn man beide Ebenen ineinanderblendet, eröffnet sich dem Betrachter, wie sich malerische und architektonische Phantasie des Künstlers gegenseitig bedingen. Das möchte diese Arbeit am Beispiel der einzelnen Architekturbilder veranschaulichen.

1.4 Aufbau der Arbeit

Die Dissertation behandelt die Architekturbilder bzw. entsprechenden Werkgruppen monographisch, da je nach Technik oder Inhalt unterschiedliche Fragen in den Vordergrund rücken. Die einzelnen Arbeiten werden beschrieben, formal und inhaltlich analysiert und in ihrer Funktion eingeschätzt. Dabei wird versucht, die Bilder nicht nur in ihrer konkreten Problemstellung zu sehen, sondern sie auf einer zweiten Ebene in den allgemeinen geistesgeschichtlichen Kontext einzubinden. Ein übergreifendes Kapitel im Zentrum der Arbeit befaßt sich mit Altdorfers und vergleichend mit Hubers Architekturauffassung und Rezeptionsverhalten.

des *Sebastiansaltars* etwa, bei deren Komposition Altdorfer von den Figuren ausging, sich gerade die hier angesprochenen Architekturbilder durch eine Austauschbarkeit von figürlicher Szene und Umgebung auszeichnen.

35 Halm 1932; Halm 1951.

36 Tietze 1923, bes. S. 17.

37 Winzinger 1950, S. 159.

Am Anfang stehen Altdorfers Architekturzeichnungen. Diese staffagelosen Kircheninterieurs, die sich thematisch und stilistisch von anderen, überwiegend in der Helldunkelmanier angelegten Blättern abheben, werden zum Einstieg für den Leser ausführlicher erläutert als nachfolgend behandelte Werke des Künstlers. Dies erscheint auch notwendig, da die Zuschreibung gegenüber verwandten Architekturzeichnungen Wolf Hubers m. E. neu zu überprüfen ist. Im Mittelpunkt des Kapitels aber steht die Frage, welche Qualitäten den Zeichnungen als bildhaften Kompositionen zukommen – denn sie wurden bisher eher als unselbständige Vorarbeiten für Gemälde betrachtet – und ob sie im Charakter wirklichen Bauentwürfen entsprechen. Man wird feststellen können, inwieweit sich beide Dimensionen durchdringen und dies auf das Selbstverständnis des Künstlers als Maler und als Architekturerfinder schließen läßt.

Das nächste Kapitel behandelt die Münchener *Mariengeburt*, deren Komposition nicht, wie in der Zeit üblich, von den Figuren, sondern von der Architektur her entwickelt wird. Es fragt sich, was dieses große Kircheninterieur bildwürdig macht. Dabei spielen zwei Faktoren eine Rolle, die bei jedem Architekturbild zu überprüfen sind. Hinsichtlich des symbolischen Gehalts des Sakralraums muß die Antwort außerhalb des spezifischen ikonographischen Kontextes gesucht werden, da eine Kirche bei der Geburt der Jungfrau unüblich ist. Und hinsichtlich der formalen Gestaltung kann das Bild nicht etwa als Demonstration von Altdorfers perspektivischem Können aufgefaßt werden; ganz im Gegenteil: der Künstler, der zu diesem Zeitpunkt bereits das noch weitgehend unbekannte Distanzpunktverfahren beherrschte, mit Hilfe dessen er das Berliner *Kircheninnere* übereck darzustellen vermochte, wendete es nicht bei der *Mariengeburt* an. Warum unterließ er das, und wie gelang ihm dennoch dieser überzeugende Raumeindruck?

Mit Altdorfers Architekturzeichnungen und seiner *Mariengeburt*, den wohl reifsten Werken in der frühen Geschichte des Architekturbildes, stand der Künstler in der Zeit um 1520 noch allein. Darum interessiert, wie Altdorfer seine eigenwillige Raumauffassung entwickelte. Er ließ sich vor allem von Michael Pachers *St.-Wolfgang-Altar* und von einer von Prevedari nachgestochenen Zeichnung Bramantes anregen. Welche Besonderheiten seine Inspirationsquellen aber gegenüber anderen möglichen Vorbildern auszeichneten und auf welche Weise Altdorfer sie rezipierte, soll im vierten Kapitel ergründet werden. Daß dabei nicht etwa die Quellen die Raumauffassung des Künstlers richtungsweisend bestimmten, wie der gebräuchliche Begriff „Einfluß“ es suggeriert,³⁸ sondern die Adaptionstechnik nur ein Spiegelbild des künstlerischen Temperaments

38 Bäschmann 1984, S. 98ff.; LdK, Bd. 2, 1989, S. 279f.; Baxandall 1990, S. 14f., 102ff.

des Rezipienten ist³⁹, zeigt ein Vergleich mit Wolf Huber, der sich von den gleichen Werken wie Altdorfer anregen ließ, sie aber anders aufnahm und verarbeitete.

Auf zwei Radierungen stellte Altdorfer die Regensburger Synagoge dar; sie entstanden kurz nach deren Abriß und der Vertreibung der Juden aus der Stadt 1519. Die beiden Blätter wirken in ihrem sachlichen Stil wie Bauaufnahmen. Die Architektur selbst existiert nicht mehr, aber ein Vergleich mit der synagogalen Bautradition und archäologischen Funden vor Ort liefert Anhaltspunkte dafür, wie getreu Altdorfer das Gebäude wiedergab. Es ist zu zeigen, daß Altdorfer nicht als erster ein Gebäude porträtierte, wie gelegentlich angenommen wird, er aber wohl als erster einen bestimmten Raum von innen abbildete. Dies ist an und für sich schon bemerkenswert, aber um so spektakulärer, da das Bauwerk zu diesem Zeitpunkt bereits historisch war und die Graphiken ein jüdisches „Gotteshaus“ zeigen, obwohl Altdorfer als Ratsmitglied die Ausweisung der anderen Glaubensgemeinschaft mit betrieben hatte. Worin lagen also Altdorfers Beweggründe, und was veranlaßte darüber hinaus einen größeren Kundenkreis – denn die Radierungen wurden ja vervielfältigt –, sich für solche Bauaufnahmen zu interessieren?

In der Münchener Tafel, die die *Geschichte der Susanna* zeigt, stellte Altdorfer einen großen Renaissancepalast mit angrenzendem Garten dar. Als spätestes Architekturbild des Künstlers steht es am Schluß dieser Arbeit. Es enthält als einzige der hier behandelten Darstellungen eine Außenansicht, die im Gegensatz zu den Interieurs ganz von oberitalienischen Formen bestimmt wird. Dies läßt fragen, inwieweit sich Altdorfer der italienischen Architektur nun näherte und warum er sich ihr überhaupt zuwandte. Meist wurde ein Zusammenhang damit gesehen, daß Altdorfer 1526, als die *Geschichte der Susanna* entstand, Stadtbaumeister wurde. Eingangs haben wir schon darauf hingewiesen – und im zweiten Kapitel wird noch zu begründen sein –, warum dies außer acht zu lassen ist. Des weiteren wurde als Grund eine Italienfahrt diskutiert. Für einige Forscher bezeugte das Bild eine Reise über die Alpen, für andere widerlegte es eine solche geradezu. So muß hier zunächst klargestellt werden, wie es zu so diametral entgegengesetzten Urteilen kommen konnte. Aber die Lösung der Frage ist, ähnlich wie bei den Synagogenradierungen, wohl nicht nur bei Altdorfer selbst zu suchen. Es ist anzunehmen, daß der Geschmack des vermutlichen Auftraggebers, des Bayernherzogs Wilhelm IV., die Gestaltung des Themas nicht unwesentlich mitbestimmte. Anhaltspunkte dafür gewinnt man bei einem Vergleich mit anderen Historienbildern aus dem höfischen Umfeld, die das gesellschaftliche Selbstverständnis des Adels und seinen Anspruch widerspiegeln.

39 Stein-Kecks 2003, S. 156f.

2. Altdorfers und Hubers gezeichnete Kircheninterieurs – Verflechtung von Architekturbild und Bauentwurf

In Albrecht Altdorfers Zeichnungen spielt die Natur eine herausragende Rolle, ungeachtet ob man es mit reinen Landschaften ohne figürliche Staffage zu tun hat oder mit solchen, die christliche bzw. mythologische Szenen aufnehmen. Die Ausdruckskraft der meist farbig grundierten Blätter beruht auf ihrer temperamentvollen kalligraphischen Linienführung. Der spontan aus der Hand fließende Strich sich kräuselnder Konturen, kunstvoller Schleifen, geschwungener Bögen und üppiger Parallelschraffen führt ein von der Form losgelöstes, abstraktes Eigenleben.⁴⁰

Verwendete Altdorfer in seinen frühen Arbeiten Architektur, um einen Schauplatz anzudeuten, behandelte er sie zeichnerisch ähnlich wie Figur und Landschaft. In der 1512 datierten Helldunkelzeichnung *Die hl. Katharina verweigert den Götzendienst*⁴¹ (Abb. 10) etwa sind die Motive an einigen Stellen zeichnerisch kaum zu unterscheiden. Der hohe Turban des Alten, der Katharina zur Verehrung des heidnischen Gottes nötigen will, die das Gewölbe tragende, gedrungene Säule hinter den Figuren sowie der von der Stütze angeschnittene Baum im Mittelgrund werden alle durch gleichartige Parallelschwünge gerundet. Vergleichbar sind auch die Standsäule des Götzen und die Stämme der dahinter gestaffelten Bäume behandelt. Zudem ist das Licht, das über das Kapitell unterhalb der heidnischen Figur spielt, durch strähnige Weißhöhlungen angedeutet, wie sie auch das Geäst der Bäume aufweist. Die Feder zeichnete dabei so frei, daß sich die Dynamik der Strichführung auf das Dargestellte überträgt. Dadurch wirken Gebautes wie Vegetation unfest in der Form, wuchernd und schwankend, so daß der Raum mitunter zu vibrieren scheint.

Auf diese Weise ist Architektur nicht nur aufgefaßt, wenn sie in Landschaft erscheint, sondern auch wenn sie allein ohne Naturkulisse die figürliche Darstellung rahmt wie in den beiden Versionen des *Todessprunges des Marcus Curtius*⁴² von 1512 oder dem

40 Vgl. zu Altdorfers Zeichnungen v. a. Becker 1938, Winzinger 1952, AKat. Paris 1984 u. AKat. Berlin/Regensburg 1988.

41 Albrecht Altdorfer, *Die hl. Katharina verweigert den Götzendienst*, 1512, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf dunkelbraun grundiertem Papier, 21,1 × 14,2 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Winzinger 1952, Nr. 42; Halm 1953, S. 72; Oettinger 1959, S. 54f.; AKat. Paris 1984, S. 70 Nr. 28; AKat. Berlin/Regensburg 1988, Nr. 63.

42 Albrecht Altdorfer, *Der Todessprung des Marcus Curtius*, 1512, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf olivbraun grundiertem Papier, 19,5 × 14,4 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Winzinger 1952, Nr. 31; AKat. Berlin/Regensburg 1988, Nr. 62; Wood 1993, S. 93ff. Albrecht Altdorfer, *Der Todessprung des Marcus Curtius*, 1512, Feder in Schwarz, weiß gehöht, braun grundiertes Papier, 20,7 × 14,6 cm, Dessau, Anhaltische Gemädegalerie. Winzinger 1952, Nr. 36.

von Winzinger um 1512/14 angesetzten *Kindermord von Bethlehem*⁴³ (Abb. 11), wo ein tiefer, tonnengewölbter Gang über den klagenden Müttern mächtig aufragt und damit sogar zum bildbeherrschenden Motiv wird.

Thematisch und stilistisch unterscheiden sich von diesen Arbeiten vier Architekturzeichnungen⁴⁴ (Abb. 12–15), deren Zuschreibung an Altdorfer z. T. umstritten war oder ist. Je eines der Blätter verwahrt das Berliner Kupferstichkabinett und die Pariser Ecole des Beaux-Arts, während die Erlanger Universitätsbibliothek zwei Arbeiten besitzt, von denen eine allerdings nur ein verlorengegangenes Original kopiert. Datiert ist nur die Pariser Zeichnung. Sie trägt die Jahreszahl 1518, aber auch die anderen Werke mögen, wie noch zu erläutern ist, nicht viel früher oder später anzusetzen sein.

Die mit Feder auf ungründertem Papier ausgeführten und mit Ausnahme der Erlanger Nachzeichnung auch lavierten Arbeiten zeigen staffagelose Kircheninterieurs, die weder durch Figuren belebt werden noch mit Altarretabeln, Gestühl oder sonstigem liturgischen Inventar ausgestattet sind. Das künstlerische Interesse richtete sich allein auf den Raum. Die Feder hielt in gleichmäßigem Strich nur Konturen der Architektur fest. Auf diese Weise wurde der konstruktive Raumaufbau in ein transparentes Liniengerüst ohne individuellen Duktus übersetzt. Der summarisch lavierende Pinsel hingegen verlieh dem Innenraum in der malerischen Kontrastierung von Hell und Dunkel atmosphärische Wirkung.

Stilistisch läßt sich die Funktion der Architekturzeichnungen kaum erschließen. Zumindest von der Berliner Zeichnung ist bekannt, daß Altdorfer sie dem Münchener Tafelbild zugrunde legte, das die Geburt Mariä darstellt (Abb. 39). Das Blatt zeigt aber nicht eine der auf dem „Weg zum Kunstwerk“ bekannten Vorstufen wie etwa Skizze oder Kompositionszeichnung. Es ist darum zu prüfen, ob es sich nicht doch um bildmäßige Zeichnungen handelt, auch wenn sie möglicherweise thematisch bedingt eine andere Auffassung zeigen als die frühen eigenständigen Figuren- und Landschaftsblätter, oder ob es sich gar um eigene Bauentwürfe von Malern handeln könnte.

43 Albrecht Altdorfer, *Der Kindermord von Bethlehem*, um 1512/14, Feder in Schwarz, weiß gehöht, blau grundiertes Papier, 18,4 × 13,1 cm, ehemals Rotterdam, Museum Boymans. Friedländer 1923, S. 38 („um 1508“); AKat. München 1938, S. 22 Nr. 87 („um 1511“); Becker 1938, Nr. 41 („um 1511/12“); Baldass² 1943, S. 73, 75, 91 („um 1512“); Winzinger 1952, S. 79f. Nr. 46; Halm 1953, S. 71 („etwas früher entstanden“, als ihn Winzinger ansetzte); Krichbaum 1978, S. 52f. („um 1512/14“); Ellen 1989, Koenigs Inv. D I 224. Die Zeichnung gehört zu den Stücken der Sammlung Koenigs, die sich als Leihgabe im Museum Boymans in Rotterdam befanden und nach dem Zweiten Weltkrieg als verschollen galten (Ellen 1989, Koenigs Inv. D I 224). Jüngst tauchten etliche Blätter wieder auf, die als Beutekunst nach Rußland gebracht worden waren (Vgl. FAZ vom 16.07.1997, 22.09.1997, 19.05.01). Ob der *Kindermord von Bethlehem* darunter ist, wäre noch nachzuprüfen.

44 Den Architekturzeichnungen sind im folgenden eigene Abschnitte gewidmet. Alle näheren Angaben zu Autor, Technik, Aufbewahrungsort und Literatur sind dort zu finden.

Zunächst ist aber die Zuschreibung zu klären, da sie bis heute Probleme bereitet. Das außergewöhnliche Sujet und der verwandte Stil legten eigentlich nahe, die Architekturzeichnungen einem einzigen Meister zuzuschreiben, allerdings verweisen mehrere Motive sowohl auf das Werk von Albrecht Altdorfer als auch von Wolf Huber, so daß die Händescheidung ebenso gerechtfertigt erschien. Franz Winzinger gab alle vier Blätter noch Albrecht Altdorfer, als er 1952 den ersten Band seines Werkverzeichnisses herausgab.⁴⁵ Mit Veröffentlichung einer vergleichbaren Gesamtausgabe, die er 1979 dem Œuvre Wolf Hubers widmete, sprach der Autor dem Regensburger Meister allerdings das Pariser Blatt und die Erlanger Nachzeichnung ab und ordnete sie dem Werk des Passauers zu.⁴⁶ Diese Aufteilung der Kircheninterieurs wurde bislang nicht mehr angezweifelt,⁴⁷ allerdings ist die Zuschreibung der Kopie in Erlangen erneut zu diskutieren. Die einzelnen Blätter stilistisch genauer zu analysieren verspricht neue Gesichtspunkte dafür zu gewinnen.

2.1 Stil und Zuschreibung der Architekturzeichnungen

2.1.1 Berliner *Kircheninneres*

Zweifelsfrei von Altdorfers Hand ist die im Berliner Kupferstichkabinett verwahrte Federzeichnung⁴⁸ (*Abb. 12*), denn sie diente dem Maler als Kompositionsgrundlage für die Architektur seiner *Mariengeburt*⁴⁹ in der Münchener Alten Pinakothek (*Abb. 24, 25, 39*). Das 18,5 × 20,1 cm messende Blatt zeigt den Innenraum einer dreischiffigen Basilika mit einem zentralbauartigen, von Apsiden geweiteten Chor in Schrägansicht.

45 Winzinger 1952, S. 45ff., 92ff. Nr. 107–110.

46 Winzinger 1979, Textbd., S. 92 Nr. 50, 150 Nr. 202.

47 AKat. Berlin/Regensburg 1988, S. 261ff. Nr. 168 u. 169 stellt nur noch das Berliner und das originale Erlanger *Kircheninnere* als Werke Altdorfers vor, so wie AKat. Paris 1993, S. 126 Nr. 117 das Pariser Blatt als Hubers Arbeit anerkennt („Cette hypothèse n'est aujourd'hui plus contestée ...“).

48 Albrecht Altdorfer, sog. *Architektur-Vorzeichnung zur „Mariengeburt“*, Feder in Schwarz, grau laviert, Blindrillen zur perspektivischen Konstruktion, im unteren Teil ein mit grauschwarzer Tinte gezogenes Quadratnetz von fremder Hand, 18,5 × 20,1 cm, Berlin, Kupferstichkabinett. Bock 1924; Halm 1932, S. 210; AKat. München 1938, S. 28 Nr. 123; Becker 1938, S. 104 Nr. 17; Benesch ³1940, S. 24; Baldass ²1943, S. 156f.; Halm 1951, S. 160f.; Winzinger 1952, S. 45f., 93 Nr. 110; Halm 1953, S. 75; AKat. Brüssel 1964, Nr. 132; Stange 1964, S. 78; Ruhmer 1965, S. 40; AKat. Berlin 1967/68, S. 10f. Nr. 132; Harnest 1971, S. 90f., Tafel 71; Winzinger 1975, S. 34f., 62; Krichbaum 1978, S. 66ff.; Talbot, 1969, S. 18, 127; Winzinger 1979, Textbd., S. 30; Anzelewsky 1984, S. 14, 40; AKat. Paris 1984, S. 70 Nr. 46; AKat. Berlin/Regensburg 1988, S. 15, 264f. Nr. 169; Goldberg 1988, S. 55; Pfeiffer 1992; MKat. Berlin 1994 (1), S. 127f. Nr. III.51; AKat. Basel/Berlin 1997/98, S. 280f. Nr. 18.11.; Lübbeke 2000, S. 218.

49 Albrecht Altdorfers *Mariengeburt* wird ausführlich im nachfolgenden Kapitel behandelt.

Die Arkaden des Langhauses werden aus Spitzbögen auf quadratischen Pfeilern gebildet; ihnen sind von allen Seiten mit Akantuskapitellen bekörnte Pilaster vorgelegt, die an der Mittelschiffwand wie Dienste in Gurtbögen übergehen. Über den Arkadenscheiteln verläuft ein Doppelgesims, das sich um die Pilaster verkröpft. Die hoch angebrachten, spitzbogigen Obergadenfenster scheinen relativ klein. Der Aufriß tendiert also weniger dazu, die Wand aufzulösen, wie in der Gotik üblich, sondern betont eher deren Flächenhaftigkeit. Es scheint, als ob hier ein romanisches Mittelschiff umgebaut wurde, wobei die Rundbögen gotisch zugespitzt und die Wandvorlagen renaissancistisch umgestaltet wurden. Daß die Seitenschiffe noch kreuzgratgewölbt sind, von solch einer Modernisierung also unberührt blieben, bekräftigt den Eindruck, daß der Kern des Gebäudes romanisch war.

An beiden Seitenschiffen setzt jeweils nördlich und südlich eine Kapelle an, die sich ihnen gegenüber aber nicht in voller Höhe öffnet, denn zwischen dem reich profilierten Gesims, das die raumtrennenden Pfeiler tragen, und den Schildbögen sind die mit einer großen Rosette geschmückten Wandfelder geschlossen.

Der Chor wird durch einen reich gegliederten Renaissancelettner vom Langhaus getrennt, gegenüber dem er sich durch sein starkes Raumvolumen und die Betonung des Wandreliefs absetzt. Dieser helle, polygonale Raum wird durch halbkreisförmige Apsiden erweitert. Von diesen werden nur zwei voll sichtbar; aufgrund ihres Winkels zum übrigen Raum müßten sich aber noch weitere Konchen anschließen, die aus dieser Sicht verdeckt sind. Die Apsiden sind zweiteilig. Die beiden Fenstergeschosse trennt ein breites Doppelgesims mit kreisförmigen Verzierungen. Über einem entsprechenden Gesims sind die Konchen von Muscheln überwölbt. Zwischen die Konchen treten kräftige Pfeiler, ebenso zwischen die Doppelfenster. Pendentifs, von denen allerdings nur eines zwischen den Arkaden erscheint, dürften eine Kuppel über dem Raum vorbereiten.

Im Norden stellte man Architekturen gern übereck dar,⁵⁰ und auch Altdorfer wählt solche Ansichten ebenso häufig wie die von parallel zur Bildfläche angeordneten Gebäuden.⁵¹ Darunter ist die Berliner Zeichnung die erste perspektivisch geordnete Schrägansicht (*Abb. 18*). Die ins Papier geritzten oder mit Silberstift gezeichneten

50 Übereck gesehene Kastenräume wurden im Trecento entwickelt (Giotto, Taddeo Gaddi). Während man in Italien im 15. Jahrhundert aber bildparallele Interieurs bevorzugte, griffen Künstler nördlich der Alpen die Schrägansicht verstärkt auf (Broederlam, Meister von Bedford, Fouquet, Kölner Meister der Passionsfolgen etc.). Für die sich darin ausdrückende Vorliebe von dynamischen Bilddiagonalen sind beispielsweise auch die in Geburts- oder Todesdarstellungen schräg gestellten Betten bezeichnend, während diese in Italien fast immer parallel oder im rechten Winkel zur Bildfläche angeordnet wurden.

51 Vgl. Albrecht Altdorfer, *Geburt Christi*, Berlin, Gemäldegalerie (Winzinger 1975, Nr. 8); *Dornenkrönung Christi, Handwaschung des Pilatus, Verhör des hl. Sebastian*, Tafeln aus dem *Sebastiansaltar von St. Florian*, um 1509/16, St. Florian, Augustiner-Chorherrenstift (Winzinger 1975, Nr. 13, 14, 17); *Niederknüppelung des hl. Florian*, Tafel aus der *Floriansfolge*, um 1516/18, Prag, Nationalgalerie (Winzinger 1975, Nr. 33); *Mariengeburt*, München,

Konstruktionslinien sind teilweise noch deutlich zu erkennen. Mit Hilfe der in einem zentralen Fluchtpunkt (Z) konvergierenden Orthogonalen und der kreuzenden Diagonalen, die in einem links auf dem Horizont angenommenen Distanzpunkt (F₁) zusammenlaufen, wird die Tiefenteilung des Raumes ermittelt.⁵² Der rechte Distanzpunkt (F₂) liegt in Horisonthöhe gleich weit vom zentralen Fluchtpunkt entfernt wie der linke. Altdorfer hat sich hier das Perspektivverfahren (Distanzpunktverfahren) zunutze gemacht, das Jean Pellerin, genannt Viator, in seiner 1505 gedruckten *De artificiali perspectiva* erstmals beschrieb.⁵³ Möglicherweise war ihm Viators weit verbreitetes Werk in der 1509 in Nürnberg erschienenen verkürzten deutschen Fassung zugänglich.⁵⁴ Nach Panofsky enthält es die ersten „zwei Beispiele des völlig gedrehten, aller Frontalen und Orthogonalen entratenden Gesamt-Raumes“.⁵⁵

Perspektivisch angelegt wurde in der Berliner Zeichnung allerdings nur das „Grundgerüst“ des Langhauses mit den Seitenschiffwänden (Pfeilerstellungen, Bögen, Gesims), dem Lettner und den Bodenbändern. Dagegen sind der Chorbereich, das rückwärtige Seitenschiff, die Obergadenzone und das Pendentif nur mit freier Hand eingetragen. Der Grundriß des Gebäudes läßt sich daher schwer rekonstruieren, zumal auch der schräge Blickwinkel zahlreiche Überschneidungen der Architektur bedingt.

Von der Anlage des Bauwerkes gewinnt man zumindest in Grundzügen folgende Vorstellung: Das aus mindestens drei Jochen bestehende und im Travéesystem errichtete basilikale Langhaus mit Seitenkapellen schließt an einen ausladenden Konchenchor. Die Apsis links im Hintergrund liegt in der Achse des Langhauses. Das Gesims der Mittelschiffwand fluchtet auf das Pfeilerkapitell, das diese von der rechts liegenden Konche

Alte Pinakothek. Winzinger 1975, Nr. 44; *Susanna im Bade*, 1526, München, Alte Pinakothek (Winzinger 1975, Nr. 49). Neben den Gemälden zeigen auch zahlreiche Holzschnitte Überecksansichten.

52 Da für die nach rechts in die Tiefe laufenden Geraden kein einheitlicher Fluchtpunkt vorliegt, vertrat Harnest 1971, S. 91 die Auffassung, der Zeichnung könne kein Raster mit wirklicher Tiefenteilung zugrunde liegen. Winzinger 1979, Textbd., S. 27 u. Mielke in AKat. Berlin/Regensburg 1988, S. 264 übernahmen diese Ansicht. Am Original erkennt man jedoch deutlich die korrekt eingetragenen Transversalen. Die quer zur Ausrichtung des Langhauses durch die gegenüberliegenden Kapitelle laufenden Geraden treffen sich in einem auf dem Horizont liegenden Punkt (F₁), der im richtigen Abstand zum zentralen Fluchtpunkt liegt. Bei Ausrichtung der nach rechts fluchtenden Bodenbänder unterlief ihm allerdings ein Konstruktionsfehler. Er ging nicht mehr von derselben Grundlinie aus wie bei der linken Fluchtung. Die vorderen Quadrate der sich bei der Perspektivkonstruktion ergebenden Bodeneinteilung werden nach links von der unteren Blattkante und nach rechts von der mit der untersten Horizontalen des Flächenrasters zusammenfallenden Grundlinie begrenzt. Dadurch ergibt sich beim Einzeichnen der nach rechts durch die Quadrate führenden Diagonalen ein zweiter Fluchtpunkt (F₂) etwas unterhalb des Horizontes, der aber nicht die Richtigkeit des Distanzpunktverfahrens an sich in Frage stellt.

53 Harnest 1971, S. 33.

54 Glockendon 1509. Exemplare in Berlin, Kupferstichkabinett (Buch Nr. 774), München, Bayerische Staatsbibliothek (Rar. 864), München, Universitätsbibliothek; Abschrift Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek (HB XI 31). Sondheim 1892; Buhl/Kurras 1969, S. 29ff. Zur französischen Originalausgabe: Ivins 1975; Frangenberg 1986.

55 Panofsky 1964, S. 164 Anm. 71.

trennt. Die Nebenapsis steht nicht im rechten Winkel wie bei einem Kleeblattchor, sondern bildet mit der Hauptapsis einen stumpfen Winkel. Einen sinnvollen Abschluß zur jenseitigen Langhausseite könnte eine dritte Konche bilden. Zu dieser scheint das Fenster zu gehören, das man unter der Arkade rechts neben dem vorderen Pfeiler erkennt. Zwar ist dies nicht wie die anderen Fenster auf halber Höhe unterbrochen; das die Konchen in zwei Geschosse teilende Gesims zeichnete Altdorfer aber zumindest in eine der Apsiden erst nachträglich ein und vergaß es wohl an der anderen Stelle. Nimmt man eine vom Mittelschiff aus symmetrische Anlage an, würden sich an einen sechsseitigen Zentralraum dann fünf Konchen und das Langhaus anschließen.

Vermittelt Albrecht Altdorfer in der Zeichnung auch keine wirklich klare Vorstellung von der architektonischen Anlage, von ihrer Tektonik und der Proportionierung ihrer Bauteile, so überrascht, daß er zumindest vorgab, ihm wäre genau daran gelegen. Um mehr vom Innenraum preisgeben zu können, versetzte der Zeichner die sichtbehindernde Architektur vorn in einen ruinösen Zustand. Die Gewölbe im Seitenschiff wurden dazu aufgebrochen. Ein Pfeiler ist, um den Blick ins Kircheninnere nicht zu verstellen, vorne nicht heruntergeführt, sondern endet in einem hängenden Schlußstein. Die vordere Mittelschiffwand ist so angeschnitten, daß man einerseits das Profil des Gesimses und des Arkadenbogens genau erkennt und zum anderen der Blick auf die Obergadenzone freigegeben ist. Auch die Strichführung scheint die Kirche möglichst genau wiederzugeben. Die Linien bezeichnen nur Architekturkanten. Wie bei einer Reinzeichnung ist die Feder gleichmäßig geführt und verrät wenig über die persönliche Handschrift des sonst so temperamentvollen Zeichners Albrecht Altdorfer. Durch die Verdichtung der parallelen Vertikalen im mittleren Bereich des Blattes (Langhauspfeiler und Chorkonchen) gegenüber den großen hellen Flächen unten und oben (Paviment und Gewölbe) gewinnt auch das abstrahierende Liniengerüst an künstlerischem Reiz.

Die Schattierung, die von der mit verdünnter Tusche ausgeführten Lavierung übernommen wird, arbeitet gegen die Verdeutlichung architektonischer Einzelheiten. Anstatt die Architektur im Sinne einer natürlichen Lichtführung zu modellieren, fassen Licht und Schatten die Bauglieder zu Massen zusammen. Große grau lavierte Flächen kontrastieren dabei mit weiß belassenen. Das Langhaus ist bis auf die Mittelschiffwand ganz verschattet. Über einer wässrigen Lavierung wurde teilweise in einem zweiten Arbeitsgang mit einer dunkleren Lavur das abgestufte Profil der Arkadenpfeiler sowie der Wechsel der Gewölbekappen angedeutet. Vom sonst hellgrauen Boden sind die vom vorderen Pfeiler in die Längs- und Querachse des Raumes weisenden Bodenbänder dunkler abgesetzt. In der hinteren Seitenkapelle überwiegt die dunkle Lasur. Ungeachtet der architektonischen Einzelform sind allerdings einige Partien im Gewölbe und