



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Albrecht Altdorfers Susannentafel und die antonyme Erzählung

Verfasserin

Julia Zaunbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Das Wesen der Dinge hat die Angewohnheit, sich zu verbergen.

Heraklit

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	S. 7
1. Forschungsstand und Fragestellung.....	S. 12
2. Das erzählende Bild.....	S. 19
2.1. Zeit im Bild.....	S. 21
2.1.1. Das Simultanbild.....	S. 21
2.1.2. Gefühlte Zeit.....	S. 25
2.2. Die bildimmanente Erzählung.....	S. 31
2.2.1. Raum und Räumlichkeit.....	S.31
2.2.2. Assoziationen.....	S. 40
3. Die antonyme Erzählung.....	S. 47
3.1. Lesbarkeit.....	S. 47
3.2. Leerstellen.....	S. 66
3.3. Verweis.....	S. 78
Conclusio.....	S. 86
Abbildungen.....	S. 90
Literatur.....	S. 125
Digitale Datenträger.....	S. 146
Bildquellen.....	S. 147
Abstract.....	S. 149
Curriculum Vitae.....	S. 151

Einleitung

Wie ein Phönix aus der Asche ist Albrecht Altdorfer in der kunsthistorischen Beurteilung auferstanden. Seit über einem Jahrhundert widmet sich die Forschung intensiv dem Werk des Regensburger Meisters, und die Prämissen haben sich dabei ganz offensichtlich ins Gegenteil verschoben.¹ Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts sah man in ihm nur einen Stern «zweiter Größe»², der sich an den alle Zeitgenossen überragenden Künstlern wie Dürer, Grünewald und Holbein nicht messen konnte. Auch glaubte man, eine Auseinandersetzung mit seiner Kunst – leicht verschämt – rechtfertigen zu müssen.³ Doch nur Jahrzehnte später betrachtete ihn Stange als «eines der größten und ursprünglichsten malerischen Genies der altdeutschen Malerei»⁴, und auch Winzinger reihte ihn «in die vorderste Reihe der großen deutschen Maler und Zeichner»⁵ ein.

Diese diametralen Einschätzungen spiegeln die großen Zweifel wider, die das Werk Altdorfers seit jeher hervorruft. Offensichtlich hoch geschätzt zu seiner Zeit, konnte sich die kunsthistorische Forschung lange nicht entscheiden, ob sich eine ernsthafte Auseinandersetzung mit ihm überhaupt lohnt.⁶ Zu groß waren die Vorbehalte gegenüber seinen Fähigkeiten, zu verwirrend und uneinheitlich sein Werk.⁷ Die scheinbare Launenhaftigkeit, mit der er modernste Errungenschaften der italienischen Kunst mit spätgotischen Formen verband, ließen ihn zum Sonderling, zu einer der «merkwürdigsten Erscheinungen der altdeutschen Schule»⁸ werden. Diese Einschätzung hat sich bis heute nicht grundlegend geändert, jedoch wird sie nunmehr unter positiven Vorzeichen betrachtet.⁹

Eine Würdigung der Leistungen Altdorfers und infolgedessen die Erkenntnis, dass eben das Verwirrende und Inhomogene seines Werkes auch als Qualität betrachtet werden kann, setzte mit Friedländers¹⁰ Dissertation von 1891 ein, und so galt

¹ Zum allgemeinen Forschungsstand zu Altdorfer: Noll 2004, S. Xlf. Zum Bedeutungswandel Altdorfers: Stein-Kecks 2003.

² Baldass 1923, S. 7.

³ Tietze 1923, S. 2f.

⁴ Stange 1964, S. 17.

⁵ Winzinger 1981, S. 9.

⁶ Zu den Auftraggebern: Winzinger 1975, S. 36; Greiselmayer 1996, S. 7.

⁷ Schmidt 1872, S. 542; Bredt 1919, S. 39f.

⁸ Schmidt 1872, S. 540.

⁹ Bushart 2004, S. 9.

¹⁰ Friedländer 1891.

Altdorfer bald als Künstler, «der Neues gewagt und Neues gewonnen»¹¹ hat. Die veränderte Beurteilung der zuvor so verachteten «seltsame[n] Mischung des italienischen und des deutschen Prinzips»¹² führte dazu, in ihm den gefeierten Vertreter einer Übergangszeit, einen «der eifrigsten Vorkämpfer der damaligen ‚Moderne‘»¹³ zu sehen, der vom Alten nimmt und Neues gibt, und dabei nie ausgetretene Wege verfolgte.¹⁴

Doch obwohl sich die Einstellung der Forschung zugunsten der Fähigkeiten Altdorfers geändert hatte, schien die Tafel der Geschichte der Susanna noch lange das Haar in der Suppe zu sein (Abb. 1).

Die Darstellung basiert auf der apokryphen Geschichte im Buch Daniel (13,1-64), die von der Rettung der Susanna durch Daniel erzählt. Susanna war die so schöne wie keusche Frau des reichen und angesehenen Jojakim, in dessen Haus in Babylon viele Juden verkehrten. Unter den Besuchern waren auch zwei alte Richter, die sich bei dieser Gelegenheit in die Frau verliebten und beschlossen, Susanna im Garten ihres Mannes aufzulauern. Als Susanna ihre Dienerinnen fortschickte, um ein Bad zu nehmen, wurde sie von den zwei Alten überfallen. Nachdem sie sich aber gegen die Zudringlinge wehrte, wurde sie von ihnen des Ehebruchs bezichtigt und in einer Gerichtsverhandlung zum Tode verurteilt. Durch ihr Flehen zu Gott wurde der junge Daniel von einer göttlichen Eingebung erfasst, und noch während Susanna zu ihrer Hinrichtung geführt wurde, bestand er auf eine erneute Gerichtsverhandlung. Es gelang ihm, durch eine getrennte Befragung der beiden Alten die Verleumdung aufzudecken und somit Susanna vor dem Todesurteil zu retten. Schließlich wurden die beiden Alten vom zornigen Volk getötet.

Altdorfers Tafel zeigt die Geschichte der Susanna in einer Simultankomposition, die mehrere Stadien der Geschichte in einem Bild vereint. Die Tafel ist diagonal aufgeteilt in zwei Hälften. Die linke Bildhälfte zeigt einen Garten, der zum linken Bildrand hin von hochaufragenden Bäumen abgegrenzt und rechts durch eine mit einer Balustrade bekrönten Mauer von einem höher gelegenen Vorplatz getrennt

¹¹ Bredt 1919, S. 12.

¹² Hildebrandt 1908, S. 3.

¹³ Hildebrandt 1908, S. 5.

¹⁴ Bredt 1919, S. 37.

wird. Diese Mauer führt, von Bäumen verdeckt, in den Bildmittelgrund zur Rückseite des Gartens, der durch ein Gartentor von einer dahinterliegenden Stadt abgetrennt ist. Die Landschaft im Hintergrund zeigt einen Wasserlauf im Tal und eine Bergszenerie.

Im Vordergrund, neben einem rechteckigen, in den Boden eingelassenen Brunnen, sitzt Susanna auf einem bunten Teppich und wird von drei Mägden gepflegt und frisiert. Ihre nackten Füße ruhen in einer mit Wasser gefüllten Metallschale. Auf ihrem Schoß sitzt ein kleiner Hund und in der Hand hält sie eine Frucht (Abb. 2, 3).¹⁵ Links neben der Frauengruppe, hinter kleinen Bäumen versteckt, lauern die zwei Alten, die Susanna bei der Körperpflege beobachten (Abb. 4). Eine weitere Magd, die eine Lilie und eine Wasserkanne trägt, bewegt sich am rechten Bildrand auf eine Treppe zu, die hinauf zum Vorplatz führt, der dem Palast vorgelagert ist (Abb. 5). Oberhalb der Treppe steht eine weibliche Figur in dem Torbogen und verweist mit ihrer Hand auf die Ereignisse auf dem Vorplatz (Abb. 6). Hinter der Frauengruppe hängen Susannas Umhang und ihre Haube über einer in der Mauer verankerten Stange, dahinter liegt eine Hecke, die einen Marmortisch und zwei Sitzbänke umschließt (Abb. 7). Im Bildmittelgrund verlässt eine als Rückenfigur gezeigte Magd den Garten durch das rückseitig gelegene Gartentor (Abb. 8).

Die rechte Bildhälfte wird von einer imposanten Palastarchitektur mit großem Vorplatz beherrscht. Gezeigt wird ein rechteckiger, dreigeschossiger Bau mit angebauten quadratischen Risaliten und einem halbkreisförmigen Anbau, der von Türmen bekrönt ist. Das Erdgeschoß zeigt eine offene Bogenhalle, die durch einen Lettner aufgeteilt ist. Der Bau ist außen durch Pilaster und Halbsäulen mit vergoldeten Kapitellen verziert.¹⁶ Die Fenster und Balkone des Palastes sowie die ebenerdige Halle und die vorgelagerte Terrasse werden von einer Vielzahl unterschiedlichster Figuren bevölkert (Abb. 9). Innerhalb des Palastes, in der linken Bogenstellung des zum Garten gerichteten Risaliten, wird am Fuße der Treppe Susanna gezeigt, die nach der Gerichtsverhandlung weggeführt wird (Abb. 10). Rechts von der Breitseite des Palastes folgt der Gang zur Hinrichtung (Abb.

¹⁵ Laut Winzinger 1975, S. 37 handelt es sich bei dem Hund um einen Schnauzer und bei der Frucht um eine Orange. Die Frucht wird aber auch als Apfel erkannt: Bischoff 1996, S. 26; Bushart 2004, S. 34.

¹⁶ Eine genaue Beschreibung der Architektur findet sich bei Hauffe 2007, S. 144ff.

11). Auf dem hohen Sockel des Uhrturms steht der erleuchtete Daniel, der auf eine Wiederaufnahme der Verhandlung besteht (Abb. 12). In der Halle des Erdgeschosses, wo es zur zweiten Gerichtsverhandlung kommt, wird die Abführung eines der Alten aus dem Richthaus gezeigt, während der zweite noch auf seine Befragung wartet (Abb. 13). Auf dem Vorplatz schließlich findet die Steinigung der beiden Alten statt (Abb. 14).

Mittlerweile zu einem der Hauptwerke der Alten Pinakothek in München und zudem zu einem «zentrale[n] Werk im Schaffen des Künstlers»¹⁷ avanciert, galt die Tafel mit der Geschichte der Susanna lange als absoluter Fehlschlag und schien die Modernität Altdorfers in vielerlei Hinsicht in Frage zu stellen.¹⁸ Die Verwirrung, die das Bild seit jeher hervorruft, ist groß. Probleme stellen sich schon bei der Identifikation der Bildgattung ein: Ist es ein misslungenes Historienbild¹⁹, eine Architekturdarstellung²⁰, ein romantisches Genrestück²¹, ein bürgerliches Idyll²² oder gar ein Sittenbild²³? Handelt es sich um ein religiöses Werk oder ist es ein Paradebeispiel für Altdorfers Säkularisierung religiöser Bildthemen?²⁴ Die Verunsicherung der Kritiker äußert sich in einer langen Liste pejorativer Adjektive, die das Bild charakterisieren: harmlos, altmodisch, uneinheitlich, naiv, trocken, folkloristisch und steif, um nur einige Ausdrücke zu nennen, mit der die konsternierte Forschung die Darstellung belegt.²⁵ Die Tafel «enttäuscht»²⁶ als Gesamtleistung, die Aufgabe «ging über [Altdorfers] Kraft»²⁷ und «das Bildganze [...] fällt auseinander, ist nicht voll bewältigt»²⁸. Selbst die Tatsache, dass Altdorfer den allzeit willkommenen Vorwand, einen badenden Akt zu zeigen, nicht nutzt und

¹⁷ Schawe 1999, S. 93. Vgl. Ruhmer 1965, S. 31 u. 68: Hier gilt die Tafel noch «keineswegs als Hauptwerk».

¹⁸ Bushart 2004, S. 295.

¹⁹ Friedländer 1891, S. 89.

²⁰ Janitschek 1890, S. 416; Hauffe 2007, S. 11.

²¹ Stiassny 1893, S. 239f; Tietze 1923, S. 150f; Popelka 1956, S. 110f.

²² Warburg 1968, S. 76.

²³ Martin 1960, o.S.

²⁴ Benesch 1939, S. 28f; Baldass 1941, S. 214ff; Martin 1960, o.S.; Eschenburg 1987, S. 38f; Bischoff 1996, S. 22-35. Vgl. Bushart 2004, S. 10ff u. 295.

²⁵ Ruhmer 1965, S. 31, 33 u. 68; Winzinger 1975, S. 37.

²⁶ Baldass 1941, S. 173f.

²⁷ Hildebrandt 1908, S. 85.

²⁸ Ruhmer 1965, S. 33.

das Bad auf ein keusches Fußbad reduziert, wird als Prüderie und Spießertum bezeichnet.²⁹ Die enttäuschte Forschung konnte sich über Altdorfers vermeintliches Versagen in der Ausführung des Werkes nur mit der wenige Jahre danach entstandenen ‚Alexanderschlacht‘ hinwegtrösten, die schon bald als «gelungene Kritik»³⁰ des Susannenbildes galt (Abb. 19).³¹

²⁹ Janitschek 1890, S. 416; Friedländer 1923, S. 110; Tietze 1923, S. 150f; Wolf 1925, S. 90; Winzinger 1975, S. 37; Bonnet 2006, S. 30.

³⁰ Baldass 1941, S. 178.

³¹ Bezeichnenderweise wurde die ‚Alexanderschlacht‘ zuweilen auch Dürer zugeschrieben: Wood 1993, S. 22.

1. Forschungsstand und Fragestellung

Die Ratlosigkeit angesichts der Susannentafel schlug sich auch in der Altdorfer-Literatur nieder. Bis zum heutigen Zeitpunkt existiert keine monographische Arbeit zu dem Werk, das bereits 1598 im Ficklerschen Inventar der herzoglichen Kunstkammer zu München erwähnt wird als «daß mit vergultem geleast, dariñen ein groß herlich Palast mit einem Thurn, alle fenst und gäng vol volckhs vor welchem Palast die keusch Susanna mit den 2. alten Puelern, welche darnach durch Daniels Urthl versteinigt worden. von handen Albrecht Altdorffers gemahlt Im Jahr 1526»³².

Die Forschung verweigerte sich zunächst gänzlich der Auseinandersetzung mit dem unliebsamen Bild, das scheinbar jegliche positive Erkenntnis zur schöpferischen Kraft Altdorfers Lügen strafte. Seitens der Autoren äußerte sich der Widerwille gegen das Werk im 19. Jahrhundert ganz offen durch Ignoranz.³³ So verdankt die Tafel ihre Erwähnung bei Schmidt, der das Bild »wegen der Buntheit und Härte trotz der fleissigen Ausführung nicht besonders anziehend«³⁴ findet und es offenbar nur ungern und nur um einer chronologischen Reihung willen heranzieht, dem großen Interesse an Fragen der künstlerischen Herkunft Altdorfers, Fragen der Zuschreibung, der Chronologie sowie der stilistischen Einordnung seines Werkes.³⁵ Stilistisch wurde das Bild seinem Spätstil, der «Zeit der Ruhe und Reife»³⁶ zugeordnet, die in der zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre einsetzt und die sich durch eine gesteigerte Intensität der Lokalfarben, eine starke Buntheit und eine vermehrte Schilderung der Details auszeichnet und deshalb der «bunte Stil»³⁷ oder auch der «beginnende Manierismus»³⁸ genannt wurde. Die

³² Zit. nach Salm/Goldberg 1963, S. 33. Winzinger 1975, S. 100 zitiert auch das Inventar der Kammergalerie des Kurfürsten Maximilian, das um 1630 eine «Histori von der Susanna, vom Albrecht Altdörffer 1526 auf Miniaturart, jedoch von Ölfarben, ist zween schuch 7. Zoll hoch. 2. Schuech 1. Zoll braitt. mit Nr. 36 (bezeichnet)» erwähnt. Die schon so früh genannte Autorenschaft Altdorfers sowie das genannte Entstehungsjahr der signierten und datierten Tafel wurde von der Forschung nie bezweifelt. Die Signatur – das ligierte A – und die Datierung 1526 finden sich an dem Baum am linken unteren Bildrand.

³³ So wird die Tafel in der Darstellung Neumanns 1872 nicht einmal erwähnt.

³⁴ Schmidt 1872, S. 541.

³⁵ Um eine chronologische Reihung geht es auch Friedländer 1891 und Winzinger 1975.

³⁶ Friedländer 1891, S. 79 definiert die Spätphase von 1521-1538. Baldass 1941, S. 204f hat diese stilistische Einordnung korrigiert und ordnet die Susannentafel als erstes Hauptwerk dem ab 1525 an die Zeit der Reife anschließenden späten Stil zu.

³⁷ Baldass 1941, S. 204f.

Susannengeschichte nahm innerhalb dieser Stilphase jedoch durchaus nicht den Rang eines Hauptwerkes ein, sondern wollte vielmehr als Rückschritt in einer teleologischen Entwicklung des Künstlers verstanden werden.³⁹ Diese Einteilung des Œuvres Altdorfers in klar voneinander abgegrenzte Stilphasen findet in der neueren Literatur allerdings kaum noch Verwendung. Vielmehr setzt sich die Überzeugung durch, dass Altdorfer gleichzeitig für unterschiedliche Aufgabenstellungen auch unterschiedliche Darstellungsmodi bemühte, die auf Auftraggeberwünsche, auf zeitgenössische Reflexionen über deutsche und italienische Formen oder auch auf persönliche stilistische Ansätze zurückzuführen sind.⁴⁰

Wesentliche Aufmerksamkeit hat das Werk von Anfang an der Darstellung der Palastarchitektur zu verdanken, zumal das Bildthema eine solche nicht wirklich verlangt.⁴¹ Wird schon im Ficklerschen Inventar die Architekturdarstellung besonders betont, so gilt die Tafel um 1890 als «nur ein bunt gemaltes Architekturbild»⁴², dessen religiöse Thematik lediglich dem Schwelgen in architektonischen Phantasien als Vorwand diene.⁴³ Diese Idee wurde dadurch bestärkt, dass Altdorfer 1526, im Entstehungsjahr der Tafel, zum Stadtbaumeister von Regensburg ernannt wurde und sodann seine bau- und raumkünstlerischen Vorstellungen in Gestalt der Bilder realisiert habe.⁴⁴

³⁸ Baldass 1941, S. 169.

³⁹ Friedländer 1891, S. 90; Tietze 1923, S. 148; Baldass 1923, S. 63; Baldass 1941, S. 169 u. 172. Jedoch ist die Tafel laut Winzinger 1975, S. 37 keineswegs als Hauptwerk dieser Stilphase zu sehen.

⁴⁰ Schon Talbot 1968, S. 97 meint, dass eine Datierung von Altdorfers Werken aufgrund von Stilkriterien kaum möglich ist. Siehe dazu auch: Vaisse 1977, S. 312; Vaisse 1984, S. 162; Goldberg 1988; Möseneder 1991, S. 140 u. 146f; Noll 2004, S. XXIIIff; Bushart 2004, S. 40; Noll 2010, S. 167. Allgemein zum Thema der Gestaltungsmodi: Białostocki 1961.

⁴¹ Stange 1964, S. 29. Hauptsächlich der Architekturdarstellung widmen sich: Halm 1951, S. 147; Salm/Goldberg 1963, S. 33f; Harnest 1971; Goldberg 1988, S. 12; Hauffe 2007, S. 142-170.

⁴² Janitschek 1890, S. 416.

⁴³ Heidrich 1909, S. 270; Glaser 1924, S. 439; Wolf 1925, S. 90; Popelka 1956, S. 104f; Martin 1960, o.S.; Talbot 1968, S. 128; Hauffe 2007, S. 142-170.

⁴⁴ Janitschek 1890, S. 411; Friedländer 1891, S. 30; Hildebrandt 1908, S. 3ff u. 79; Glaser 1924, S. 439; Stange 1964, S. 29 u. 78; Ruhmer 1965, S. 40. Vgl. Hauffe 2007, S. 22 u. 60: Sie bestreitet, dass die Position als Stadtbaumeister die Triebfeder für die Architekturdarstellungen war und weist darauf hin, dass es sich bei den bekannten architektonischen Werken Altdorfers um reine Zweckbauten handelte und dass er in seiner Funktion als Stadtbaumeister weniger architektonische als vielmehr administrative Aufgaben innehatte, er also kaum mehr als verwaltungsmäßigen Anteil an den Bauten gehabt haben kann.

Höchste Priorität galt dem Analysieren der künstlerischen Vorbilder für den Palastbau, der als Paradebeispiel für die Verschmelzung der neuen, aus Italien importierten Kunstvorstellung mit der lokalen spätgotischen Tradition gesehen wurde.⁴⁵ Als Quellen für die Architekturdarstellung fanden sich in Folge venezianische Vorbilder und die italienische Terra ferma⁴⁶, romanische Bauten aus Regensburg⁴⁷, Stiche Mantegnas, Bramantes und andere italienische Architekturvorlagen⁴⁸ sowie Lucas van Leydens ‚Großer Ecce Homo‘⁴⁹.

Das frühere Urteil, Altdorfers Palastbau könne keiner strengeren Prüfung auf seine konstruktive Echtheit standhalten, konnte revidiert werden. Tatsächlich erweist sich das Gebäude in Grund- und Aufriss als korrekt konstruiert.⁵⁰ Harnest stellt sogar fest, dass Altdorfer im Susannenbild die erste konstruktiv beherrschte, doppelfluchtende Gesamtperspektive einer Architekturmalerei in der altdeutschen Malerei gelungen ist, welche nur rechnerisch erreicht werden konnte und wodurch im deutschsprachigen Raum der Weg für eine mit beliebigem Winkel zur Bildebene funktionierende Übereckperspektive freigemacht wurde.⁵¹ Die von Harnest vermutete Übertragung eines Entwurfs auf die Tafel mittels Quadrierung konnte

⁴⁵ Stiassny 1890, S. 35 glaubt, dass sich die Aneignung der Renaissanceformen bei Altdorfer nur auf die Architekturdarstellungen reduziert und dass der Künstler der Renaissance nur im Detail huldigt. Halm 1951, S. 146f sieht im Susannenbild Altdorfers einen Höhepunkt der Auseinandersetzung der Alpennordseite mit den neuen Architekturvorstellungen der italienischen Renaissance, wobei die Palastdarstellung nicht der italienischen Idee einer systematischen Addierung klarer architektonischer Einzelkörper zu einer logisch rationalen Baugruppe entspricht, sondern vielmehr dekorativ umgedeutet wird und eine malerische Gesamterscheinung anstrebt.

⁴⁶ Stiassny 1890, S. 35; Halm 1932, S. 226f.

⁴⁷ Hildebrandt 1908, S. 9; Bushart 2004, S. 303.

⁴⁸ Harnest 1971, S. 91f verweist auf Francesco Rosellis Templum Salomonis, dessen Grundstruktur Altdorfers Susannenpalast entspricht. Halm 1951, S. 147 sieht in Bramantes St. Peter-Projekt die Quelle für den Turm, der die Arkadenfolge rechts im Mittelgrund unterbricht. Winzinger 1962, S. 263; Talbot 1968, S. 19; Winzinger 1975, S. 39.

⁴⁹ Bushart 2004, S. 302f. Dass Altdorfer gezielt seine breitgefächerte Kenntnis italienischer Reproduktionsgraphik zur Schau stellt, wird auch von Winzinger 1963b bestätigt, der das Brunnenmotiv der Susannentafel auf italienische Kupferstiche zurückführt. Zur Diskussion einer Italienreise: Hildebrandt 1908, S. 36, 56f, 72 u. 81; Glaser 1924, S. 436; Halm 1932, S. 226f; Harnest 1971, S. 96f u. 106f; Aikema/Martin 1999; Stein-Kecks 2003; Hauffe 2007, S. 173.

⁵⁰ Martin 1960, o.S.; Bushart 2004, S. 302; Hauffe 2007, S. 142 u. 173. Vgl. Stiassny 1890, S. 35; Glaser 1924, S. 436.

⁵¹ Harnest 1971, S. 93ff nimmt an, dass Altdorfer noch keine perspektivische Kenntnis von der Projektion von Kreisen besaß und es daher zu perspektivischen Fehlern bei der Darstellung des Kreises des Schalenbrunnens und bei den Kreisen im Tambour des Hauptturms kam. Vgl. Schawe 1999, S. 103: Er sieht darin eine bewusste Entscheidung des Künstlers.

von Schawe durch die Untersuchung des Bildes mit Infrarotaufnahmen bestätigt werden.⁵²

Von der Konzentration auf die Architekturdarstellung völlig in den Schatten gestellt war lange Zeit die Diskussion der Landschaftsdarstellung und damit verbunden das Thema der Donauschule oder des Donaustils.⁵³ Obwohl auch das Susannenbild einen Garten mit Badeszene zeigt, wollte man die Tafel nie im Zusammenhang mit der Landschaft-Diskussion verstanden wissen, da sich die Gartendarstellung nicht in die für Altdorfer typischen, wildwuchernden Landschaften einfügt.⁵⁴ Zwar wurde auf die Gleichsetzung des Gartens mit dem Hortus conclusus hingewiesen, aber dass der Gartendarstellung durch die Betonung des krassen Gegensatzes zwischen der Landschaftshälfte und der architektonischen Zone eine weit höhere Bedeutung zukommt, hat erst die jüngere Forschung erkannt, die sich vermehrt mit ikonologischen Fragen beschäftigt.⁵⁵

Trotz fehlender Quellen gilt in der Forschung der Herzog von Bayern, Wilhelm IV., als Auftraggeber des Werkes.⁵⁶ Die Funktion des Bildes wurde daher immer im Kontext mit dem bayrischen Herzogshaus untersucht. So versteht Bischoff die Tafel als Historienbild und interpretiert sie als Medium politischer, antireformatorischer Ideen.⁵⁷ Die geläufige Ansicht einer Säkularisierung des religiösen Stoffes wird jedoch von Bushart dementiert, die in ihrer vorbildlichen Arbeit die Werke Altdorfers auf ihre Wurzeln in der zeitgenössischen

⁵² Harnest 1971, S. 93. Schawe 1999, S. 96ff gelang durch die in den Infrarotaufnahmen festgestellten Pentimente auch der Nachweis, dass die Architektur im Werkprozess absichtlich durch eine Verschiebung des Turms, durch die Korrektur der Fluchtung, und die dadurch nach rechts verlagerte Turmspitze monumentalisiert wurde.

⁵³ Nur Baldass 1941, S. 204f weist auf die Bedeutung der Landschaft im Bild hin. Es wird allerdings immer wieder auf den hohen Stellenwert von Architektur bei den Künstlern der Donauschule hingewiesen: Halm 1951, S. 159; Stange 1964, S. 26. Eine Bibliographie zur Landschaftsmalerei Altdorfers findet sich bei Wood 1993, S. 311. Vgl. Emison 1995. Zur Diskussion des Donaustils oder der Donauschule: Anzelewski 1984; Vaisse 1984; Noll 2004, S. XIIIff; Stadlober 2006, S. 13-44.

⁵⁴ Mammel 1951, S. 25.

⁵⁵ Bischoff 1996; Stadlober 2006, S. 268-274. Zur Deutung als Hortus conclusus: Eschenburg 1987, S. 24ff; Bushart 2004, S. 296ff; Hauffe 2007, S. 144. Auch Killermann 1939, der sich für die Botanik in der Darstellung interessiert, bringt die Gartendarstellung mit dem Hortus conclusus in Verbindung. Zur Pflanzensymbolik: Behling 1957, S. 131.

⁵⁶ Friedländer 1923, S. 112; Winzinger 1975, S. 36f; Goldberg 1988, S. 5 u. 88; Greiselmayer 1996, S. 171; Bushart 2004, S. 310f; Hauffe 2007, S. 168.

⁵⁷ Bischoff 1996, S. 33. Zur antiprotestantischen Wirkung des Susannenthemas siehe auch Greiselmayer 1996, S. 176f; Seidel 1998, S. 179f.

Frömmigkeitspraxis untersucht.⁵⁸ Sie sieht in der Susannentafel eine allegorische Tugenddarstellung, die den Betrachter mit denselben Mitteln auf ihren tieferen Sinn aufmerksam macht und zum Nachdenken anregt, wie das auch Altdorfers religiöse Bilder tun.

Stadlober sieht in der Gartendarstellung eine Versinnbildlichung der Natura naturata, die die beiden Alten überwältigt hat und sie zu ihrem Tun bewegt. Den Palast versteht sie als ein Symbol für die gestaltete Welt durch die Gesetze Gottes und für die Kardinaltugenden.⁵⁹

Hauffe schließlich glaubt an eine Auftragsarbeit für einen humanistisch gebildeten Fürsten, der die Rezeption der zeitgenössischen italienischen Kunst vorantrieb und im Architekturbild das darstellen ließ, was er als Bauherr – aus fiskalischen Gründen – noch nicht errichten lassen konnte.⁶⁰

Ein Aspekt, der im Zusammenhang mit der Susannentafel immer wieder erwähnt wird, ist das erzählerische Moment. Die Forschung ist seit jeher davon überzeugt, dass Altdorfer ein großer Erzähler ist. Er gilt als «anmutiger Erzähler»⁶¹ von «Märchen»⁶², als «Poet»⁶³, als «Meister des Erzählens»⁶⁴ und «Meister der Szene»⁶⁵ schlechthin. Das viel zitierte Narrative, das auch als eines der Hauptcharakteristika der Susannentafel gilt, scheint sich jedoch in erster Linie auf die Kleinteiligkeit des Werkes zu beziehen. Die «Freude am Detail»⁶⁶, die Vielteiligkeit, der Figurenreichtum, die zahlreichen feinen Beobachtungen und die genaue Beschreibung der Szene werden als narrativ erkannt.⁶⁷ Diese Vielteiligkeit wird zwar einerseits immer wieder bewundernd hervorgehoben, gilt aber andererseits auch als Schwachpunkt des Bildes, da durch sie das eigentliche Bildthema kaum

⁵⁸ Bushart 2004, S. 285-311. Auch Noll 2004 untersucht die Bilder nach ihren Lebenszusammenhängen und ihrem Gebrauch in der Frömmigkeitsübung, lässt das Susannenbild jedoch unerwähnt.

⁵⁹ Stadlober 2006, S. 272.

⁶⁰ Hauffe 2007, S. 142 u.159.

⁶¹ Benesch 1939, S. 18.

⁶² Friedländer 1923, S. 110.

⁶³ Tietze 1923, S. 116; Baldass 1923, S. 7.

⁶⁴ Goldberg 1988, S. 7.

⁶⁵ Bredt 1919, S. 53f u. 62.

⁶⁶ Tietze 1923, S. 152; Baldass 1941, S. 174f.

⁶⁷ Unter anderem bei: Tietze 1923, S. 150f; Baldass 1923, S. 62f; Stange 1964, S. 32.

noch wahrgenommen werden kann. Die einzelnen Szenen verlieren sich geradezu in der Kleinteiligkeit des Werkes.⁶⁸ Daraus wurde gefolgert, dass das religiöse Thema der Susanna Altdorfer lediglich als Vorwand diene, um sich in Einzelheiten ergehen zu können.⁶⁹ Die religiöse Geschichte wurde als «nordisches Kindermärchen»⁷⁰ zu einer Art Wimmelbild reduziert.

Neben der erschwerten Lesbarkeit durch ein Übermaß an Details wurde auch eine Unvollständigkeit der Erzählung festgestellt.⁷¹ Das Fehlen wichtigster Handlungsmomente brachte schon Friedländer zu der Überzeugung: «Nicht weniger als alles fehlt, den eigentlichen Vorgang klar zu machen.»⁷²

Dass aber gerade Altdorfer, der große Erzähler, an einer Erzählung scheinbar scheitert, schien niemanden zu erstaunen. Trotz der Feststellung, dass es dem Bild an jeglicher narrativer Logik fehlt, blieben Erklärungsversuche lange Zeit aus, und obwohl die Narrativität in Altdorfers Werk immer wieder hervorgehoben wurde, ist der Aspekt des Erzählens nie eingehend untersucht worden.⁷³ Dass seine Bilder erzählen, wurde ganz einfach zum Faktum erklärt. Dieser Umstand ist insofern nicht weiter erstaunlich, da sich die Kunstgeschichte generell lange dem Thema der Erzählforschung verweigert hat.⁷⁴ Wie Altdorfer von der Geschichte der keuschen Susanna berichtet, welche narratologischen Mittel er verwendet und was er tatsächlich erzählt, soll in der vorliegenden Arbeit untersucht werden.

Die Analyse von Altdorfers Erzählstrategien in der Susannentafel verlangt zunächst eine Definition von ‚Erzählung‘ und die Klärung der Frage, wie ein Bild

⁶⁸ Friedländer 1891, S. 90f; Baldass 1941, S. 173f.

⁶⁹ Friedländer 1923, S. 136f; Wolf 1925, S. 90. Hildebrandt 1908, S. 99f begründet das Übermaß an Details durch eine Italienreise Altdorfers, der durch die Schönheit des Landes dermaßen überwältigt war, dass er sich «begreiflicherweise» in der Darstellung des Kleinen verlor.

⁷⁰ Tietze 1923, S. 150f. Ganz ähnlich spricht Ruhmer 1965, S. 33 von einer «volkstümliche[n] Märchennote».

⁷¹ Friedländer 1891, S. 89; Martin 1960, o.S.; Bischoff 1996, S. 24.

⁷² Friedländer 1891, S. 89.

⁷³ Bushart 2004, S. 309 führt vor, dass die bruchstückhafte Erzählweise an die Aufgabe der Malerei erinnert, über das Sichtbare hinauszudeuten: «Die Handlung bleibt uns verborgen, sofern wir nicht unser Vorwissen und unsere Erkenntniskraft bemühen. Idealerweise nähern wir uns dabei dem Vorbild Susannas an. Das Gedächtnis hilft uns, das Geschehen zu rekonstruieren, die Einsicht, es zu bewerten, die Vorausschau, für uns und unser Seelenheil die entsprechenden Konsequenzen zu ziehen.» Der Aspekt des Erzählens wurde ansatzweise von Strohmeyer 1946 und von Talbot 1968 im Zusammenhang mit dem Sebastiansaltar von St. Florian untersucht.

⁷⁴ Zum Forschungsstand der kunsthistorischen Erzählforschung: Karpf 1994, S. 11-20; Frank/Frank 1999; Kemp 2003.

überhaupt erzählen kann, ohne nur einfach eine Illustration zu sein. Daher wird im zweiten Kapitel untersucht, wie Zeit, eine Kategorie, die der schriftlichen oder mündlichen Erzählung zugeordnet wird, im Bild dargestellt werden kann. Des Weiteren soll auf bildimmanente Möglichkeiten eingegangen werden, die Geschichte unabhängig von einem Text zu erzählen oder die Erzählung zu erweitern. In diesem Zusammenhang wird einerseits untersucht, wie Raum und Räumlichkeit in dem Bild die Erzählung gestalten, andererseits soll aufgezeigt werden, dass der Inhalt der Geschichte durch Sinnbilder, Symbole und die dadurch hervorgerufenen Assoziationen gesteuert werden kann. Das dritte Kapitel widmet sich der tatsächlichen Lesbarkeit der Susannenerzählung und der Frage der Leerstellen, die Altdorfer in seiner Darstellung einsetzt. Dabei soll verdeutlicht werden, dass der Künstler sowohl die Technik des Verschleierns als auch das Weglassen erzählungsrelevanter Momente bewusst dazu nutzt, auf den übergeordneten Sinn des Dargestellten zu verweisen und dessen Bedeutung zu verstärken. Die gewonnenen Erkenntnisse werden schließlich in der Conclusio zusammengefasst.

2. Das erzählende Bild

Eine Erzählung ist gekennzeichnet durch eine zeitlich organisierte Handlungssequenz, die aufgrund eines Ereignisses eine Situationsveränderung erfährt.⁷⁵ Diese, der Literaturwissenschaft entnommene Definition, die sich auf die schriftliche oder mündlich formulierte Erzählung bezieht, lässt sich mustergültig auf die wechselhafte biblische Geschichte der Susanna, eine Geschichte von Schönheit, bedrohter Unschuld und Verleumdung, in welcher die aufgebaute Spannung durch die unerwartete Rettung schließlich aufgelöst wird, anwenden. Für eine Auseinandersetzung mit Albrecht Altdorfers Erzählstrategien in seiner Susannentafel, seiner visuellen Umsetzung der Geschichte in ein Bild aber lässt sie sich nur bedingt heranziehen. Zwar wurde die Verwandtschaft von Dichtung und Malerei schon durch das viel zitierte «ut pictura poesis»⁷⁶ festgestellt, mit dem Horaz in seiner Ars Poetica das Wirkungspotential von Malerei und Dichtung als gleichartig bezeichnet. Auch Vergleiche, wie der des Simonides von Keos, wonach Poesie sprechende Malerei, Malerei aber stumme Poesie sei, führen zu der Annahme, dass ein Erzählbild dem schriftlichen Text durchaus gleichberechtigt ist.⁷⁷ Die Gleichheit von Text und Bild wurde für die christliche Kunst schließlich durch die – oft falsch verstandene – Äußerung, dass Bilder den *illiterati*, also jenen, die nicht lateinische Texte lesen können, die Schrift ersetzen, von der Autorität Gregors des Großen dogmatisiert.⁷⁸ Jedoch beruhen die meisten Erzählbilder, so auch Altdorfers Susannentafel, auf einem Text, ohne dessen Kenntnis dem Betrachter der Sinn der visuellen Narration verschlossen bleibt.⁷⁹ Die bildliche Darstellung ist ohne das Vorwissen des Betrachters schlichtweg unverständlich. Übrig bleibt die Darstellung einer Gruppe von Frauen, die im Garten bei der Körperpflege beobachtet werden, während auf einem äußerst belebten Platz nicht weit weg, jedoch von ihnen unbemerkt, eine Steinigung stattfindet. Selbst eine weniger komplexe Bildgestaltung, wie etwa die Darstellung Adams und Evas aus Altdorfers Holzschnittfolge ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘,

⁷⁵ Nünning/Nünning 2002, S. 6. Zur Definition von Erzählung: Fludernik 2006; Antor 2008, S. 179.

⁷⁶ Horaz/Schäfer 1972, S. 26. Siehe dazu: Lee 1940; Markiewicz 1987.

⁷⁷ Frank/Frank 1999, S. 36.

⁷⁸ Feld 1990, S. 12; Wolf 1990, S. 148-156; Chazelle 1990; Kessler 1994, S. 1; Noll 2004, S. 25ff. Zur Alphabetisierung in Deutschland: Engelsing 1974; Feistner 2007; Vollmann 2007.

⁷⁹ Kibédi Varga 1990, S. 364.

würde demjenigen, der mit dem biblischen Text nicht vertraut ist, wohl eher die Geschichte zweier Apfel essender Nudisten als jene des Sündenfalls erzählen (Abb. 20).⁸⁰ Die Bekanntheit des Textes ist also eine Voraussetzung für das Verständnis der Geschichte. Es gibt durchaus Werke des Regensburger Künstlers, deren Inhalt wir – aufgrund des Fehlens eines konkreten Textes – nicht mehr verstehen und deren Bedeutung offensichtlich den Stand der kulturellen Selbstverständlichkeit verloren hat. So ist die Darstellung der ‚Satyrfamilie‘ von 1507 noch immer rätselhaft, und auch die Bedeutung der Allegorie von 1531, die behelfsmäßig als ‚Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe‘ bezeichnet wird, entzieht sich weiterhin unserer Kenntnis (Abb. 24, 26).⁸¹ An der Bekanntheit der Susannengeschichte und damit der Wiedererkennbarkeit des Themas in der bildlichen Darstellung im Spätmittelalter und der frühen Neuzeit besteht jedoch kein Zweifel.⁸²

Zum anderen betont die genannte Definition auch, dass eine Erzählung ein von der Zeit abhängiger Prozess ist. Folgt man der Kategorisierung Lessings, der der Poesie eine zeitliche, der bildenden Kunst aber eine räumliche Dimension zuspricht, kann eine visuelle Darstellung den zeitlichen Verlauf einer Geschichte überhaupt nicht entwickeln.⁸³ Somit ist eine Erzählung im Bild schlichtweg unmöglich. Das Bild bleibt damit entweder eine selbstreferentielle Ikone, die – abgehoben von Zeit und Raum – unverrückbare Wahrheiten repräsentiert, oder es wird zur reinen Textillustration degradiert.⁸⁴

Die kunsthistorische Erzählforschung hat erkannt, dass eine visuelle Narration auch textunabhängig durchaus möglich ist.⁸⁵ Jedoch erzählt ein Bild anders als ein Text. Die Susannentafel zeigt uns deutlich, dass die bildende Kunst Mittel und

⁸⁰ Sturgis 2000, S. 15.

⁸¹ Zur Allegorie: Bushart 2004, S. 312ff.

⁸² Laut Popelka 1956, S. 49ff, 64 u. 107 wurde die Susannengeschichte durch die Bibelübersetzung Luthers immer bekannter und im 16. Jahrhundert in Form des Reformationsdramas äußerst beliebt. Hinzu kommt, dass Susanna seit frühchristlicher Zeit und auch noch im Spätmittelalter in über Täuflingen gesprochenen exorzistischen Gebeten und in der Toten- und Sterbeliturgie erwähnt wurde.

⁸³ Lessing 1766/2006, S. 129: «Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.» Siehe dazu: Kibédi Varga 1990, S. 357.

⁸⁴ Hofmann 1998, S. 33f.

⁸⁵ Zur Bilderzählung: Thürlemann 1985; Kemp 1987; Kemp 1989b; Suckale 1990; Kibédi Varga 1990; Kemp 1994; Hofmann 1998; Frank/Frank 1999; Kemp 2003.

Wege gefunden hat, sich sowohl von der reinen Illustration zu lösen als auch dem Problem der zeitlichen Dimension zu begegnen.

2.1. Zeit im Bild

2.1.1. Das Simultanbild

Dem Problem, Zeit beziehungsweise eine Handlungssequenz in ihrem zeitlichen Verlauf darzustellen, begegnet Altdorfer durch den Rückgriff auf die Tradition des Simultanbildes – auch pluriszenisches oder kontinuierendes Einzelbild genannt –, das im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine absolute Blütezeit erlebte.⁸⁶ In einem Simultanbild werden zeitlich aufeinanderfolgende Szenen in einem einheitlichen Bildraum zu einer Erzählfolge zusammengestellt. Die einzelnen Episoden sind somit zeitgleich, simultan, zu sehen.⁸⁷ Dadurch können die gleichen Figuren innerhalb desselben Bildraums wiederholt in mehreren Momenten der sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden Handlung auftauchen. In Altdorfers Tafel findet sich Susanna im Garten sitzend, innerhalb des Palastes bei ihrer Gerichtsverhandlung und auch neben dem Palast bei ihrer Abführung. Auch die alten Richter sind mehrmals im Bild zu finden. Gezeigt werden sie versteckt hinter Bäumen im Garten, bei ihrer Gerichtsverhandlung und bei der Steinigung. Der zeitliche Verlauf und damit die Sukzessivität der Szenen ergibt sich einerseits dadurch, dass der Betrachter eine dargestellte Szene, selbst in einem monoszenischen Einzelbild, nie als eine in der Zeit isolierte betrachtet, sondern automatisch ein Davor und ein Danach dazudenkt. Andererseits ist sie dadurch bewerkstelligt, dass die sich wiederholenden Figuren als identische Charaktere in unterschiedlichen Situationen erkannt werden und daher einen narrativen Zusammenhang zwischen den aufeinanderfolgenden Szenen annehmen lassen.⁸⁸ Entscheidend dabei ist, dass der Betrachter zumindest eine der dargestellten

⁸⁶ Andrews 1995, S. 8ff u. 100. Zur Aktualität des Simultanbildes im 16. Jh.: Andrews 1994; Andrews 1995. Vgl. Frey 1929, S. 54f. Zum Zeitproblem in der bildenden Kunst: Boehm 1987; Pochat 1996, S. 7-26; Lämmert 1999, S. XI; Sturgis 2000.

⁸⁷ Kluckert 1974, S. 284. Zum Simultanbild: Wickhoff 1912; Kluckert 1974; Kibédi Varga 1990, S. 361f.

⁸⁸ Gombrich 1964, S. 293ff weist schon darauf hin, dass ein Augenblick nicht isolierbar ist. Pächt 1962, S. 2; Kibédi Varga 1990, S. 357ff; Sturgis 2000, S. 15.

Episoden erkennt und somit einer bereits bekannten Erzählung zuordnen kann. Die Geschichte kann dadurch aufgerufen werden und der Betrachter kann somit die Leerstellen zwischen den einzelnen gezeigten Momenten durch das eigene Wissen füllen.

Dies bedeutet aber auch, dass der Betrachter selbst aktiv Zeit und Handlung in das Bild hineindenkt.⁸⁹ Aktiviert wird der Betrachter einerseits durch die Kenntnis des Textes, andererseits durch das Wissen um die Funktion dieser Darstellungsform. Ohne eine Sehkonvention und ohne die kulturell bedingte Kenntnis dieser Möglichkeit der Darstellung des zeitlichen Verlaufs in einem Bild, würde die Geschichte nicht zustande kommen.

Nun darf man bei den Zeitgenossen Altdorfers durchaus von einem Konsens über das Verständnis des Prinzips von Simultanbildern ausgehen.⁹⁰ Es ist auch nicht das erste oder einzige Mal, dass Altdorfer auf diese Weise mehrere Szenen einer Geschichte in nur einem Bildraum unterbringt. Die simultane Darstellung zweier zeitlich unterschiedlicher Szenen in einem Bildraum findet sich unter anderem in der Tafel ‚Maria Magdalena am Grabe Christi‘, wobei die Hauptszene im Vordergrund durch die Noli me tangere-Szene im Hintergrund ergänzt wird (Abb. 25). Auch im Sebastiansaltar von St. Florian finden sich pluriszenische Darstellungen. So zeigt die ‚Geißelung Christi‘ im Hintergrund den Auftritt Jesu vor Herodes, und die ‚Dornenkrönung Christi‘ wird mit der Ecce Homo-Szene im Hintergrund kombiniert (Abb. 31, 32, 37 und 38).⁹¹

Die Verwendung des Simultanschemas hat irrtümlicherweise dazu geführt, dass die Susannentafel immer wieder als altmodisch betrachtet wurde.⁹² Obwohl sich Altdorfer hier tatsächlich einer ikonographischen Tradition anschließt, die die Geschichte der Susanna seit der Spätantike in Form einer fortlaufenden Erzählung

⁸⁹ Sturgis 2000, S. 15.

⁹⁰ Andrews 1994; Andrews 1995.

⁹¹ Talbot 1968, S. 14; Bushart 2004, S. 289. Laut Kluckert 1974, S. 3 handelt es sich hierbei um ‚reduzierte‘ Simultanbilder. Sie könnten auf eine Reduktion der Tafelzahl bei dem Flügelalter oder auf den Wunsch nach Erweiterung oder Vervollständigung der Bilderzählung zurückzuführen sein. Laut Winzinger 1975, S. 82 könnte die Magdalena am Grabe ebenfalls im Zusammenhang eines größeren Passionszyklus entstanden sein. Bushart 2004, S. 289 erkennt außerdem eine Simultandarstellung in dem Kupferstich ‚Maria sucht den zwölfjährigen Jesus im Tempel‘. Stadlober 2006, S. 226 erkennt in der ‚Enthauptung der heiligen Katharina‘ aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien ein narratives pluriszenisches Einzelbild.

⁹² Winzinger 1975, S. 37.

darstellt, ist der Vorwurf einer veralteten Darstellungstradition allerdings nicht ganz berechtigt.⁹³ Das Thema findet sich durch das gesamte Mittelalter hindurch nur höchst vereinzelt und dabei mehrheitlich in Form von monoszenischen Einzelbildern, die nur einen zentralen Moment wie das Bad, den Überfall oder die Gerichtsverhandlung wiedergeben.⁹⁴ Die simultane Darstellung mehrerer Episoden, wie sie im Codex 1191 der Österreichischen Nationalbibliothek vorliegt, in der der Überfall, das Danielsurteil und die Steinigung auf engstem Bildraum vereinigt sind, ist dagegen nur äußerst selten auf uns gekommen (Abb. 44).⁹⁵

Selbst im 15. Jahrhundert, in dem sich die Anzahl der Darstellungen der Susannengeschichte vor allem in der Buchmalerei merklich steigert, handelt es sich, im Gegensatz zur geläufigen Meinung, meist um typologisch gedachte Einzelszenen, die wieder die Hauptmomente der Geschichte thematisieren, oder aber um ganze Bilderzyklen, wie wir sie in der Henfflin-Bibel und in der Furtmeyr-Bibel vor uns haben, die die wichtigsten Momente in einer Folge von Einzelszenen nebeneinanderreihen (Abb. 39-43, 45-48).⁹⁶

Tatsächlich ist die Behandlung des Susannenstoffes auf einem Tafelbild zu Beginn des 16. Jahrhunderts relativ neu. Die wenigen erhaltenen Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum gestalten alle das Thema in mehreren Szenen kontinuierlich innerhalb eines Bildfeldes.⁹⁷

Die Tafel von Hans Schüpfelin von 1516/17 zeigt die Geschichte auf zwei Momente reduziert. Im Bildzentrum wird Susanna von den Alten bedrängt, während die Mägde den Garten durch ein Gartentor am linken Bildrand verlassen. Rechts von der Überfallsszene, durch Buschwerk davon abgetrennt, ist der Blick in

⁹³ Tatsächlich finden sich in den frühchristlichen Darstellungen hauptsächlich Einzelszenen, die die Belauschung, den Überfall, die Verurteilung oder die Gerichtsszene zeigen. Susannen-Zyklen finden sich nur in der Capella Graeca in der Priscilla-Katakomben und auf Sarkophagreliefs. Siehe dazu: Popelka 1956, S. 11. Zur Ikonographie der Susannendarstellung: Popelka 1956, S. 9-43; Schlosser 1972; Stölner 1988, S. 55-66; Prêtre 1990; Hofstätter 1995; Sachs/Badstübner/Neumann 2004, S. 333-334; Bonnet 2006.

⁹⁴ Eine große Anzahl der erhaltenen Werke mit dem Susannenthema hat Popelka 1956, S. 148-180 zusammengestellt.

⁹⁵ Popelka 1956, S. 23 verweist zudem auf die in den Text eingefügte rechteckige Miniatur in der niederländischen Historienbibel CVP 2771, die in kontinuierlicher Darstellung die Garten- und die Anklageszene wiedergibt.

⁹⁶ Popelka 1956, S. 26.

⁹⁷ Popelka 1956, S. 89f glaubt, dass die bevorzugte Form des Simultanbildes direkt auf das Reformationsdrama zurückzuführen sei und die sukzessiv-additive Form der dramatischen Aufführung entspricht. Ähnlich: Baum 1971, S. 133. Vgl. Bushart 2004, S. 291ff.

einen architektonischen Raum freigegeben, in dem in Anwesenheit der vor den Richter gebrachten Susanna das Verhör Daniels mit den beiden Alten gezeigt wird. Der weitere Verlauf der Geschichte wird zumindest durch den einen Stein haltenden Mann am rechten Bildrand angedeutet (Abb. 49).

Auch in einem Holzschnitt von 1536, in dem Schüfelein das Thema wiederholt, finden sich die Mägde, die den Garten verlassen, der Überfall und die Befragung durch Daniel, bei der auch Susanna anwesend ist. Hier wird die Szenenauswahl aber noch um den Einstieg der beiden Alten in den Garten, die Anklage Susannas auf der Brücke und die Steinigung erweitert (Abb. 50).⁹⁸

Die Tafel von Urban Görttschacher erzählt die Geschichte ebenfalls als kontinuierliche Erzählung in sechs Szenen (Abb. 51). Im Hintergrund finden die miteinander kombinierten Szenen der Belauschung und des Überfalls statt. Im Vordergrund zeigt sich links die Anklage Susannas vor den Richtern. Rechts davon, durch zwei Stufen von der vorhergehenden getrennt, folgt die Szene, in der die verurteilte Susanna – am Boden kniend – zu Gott fleht, während der kindliche Daniel rechts daneben die göttliche Erleuchtung erfährt. Ein Scherge, links im Vordergrund, hält einen Strick bereit und verweist damit auf die folgende Abführung Susannas zum Richtplatz. Am rechten Bildrand unterzieht Daniel einen der beiden Alten einem Verhör, während der zweite im Bildmittelgrund, von einem Soldaten bewacht, noch auf seine Befragung wartet. Die letzte Handlungssequenz, die Steinigung der beiden Übeltäter, ist im Bildhintergrund, im freien Gelände hinter der Stadtmauer gezeigt.

In Hans Schöpfers 1537 entstandener Susannentafel wird im Vordergrund der ummauerte Garten gezeigt, den die beiden Alten gerade durch einen Pfortenpylon⁹⁹ betreten (Abb. 52). Der Überfall findet links daneben in der Gartenmitte statt, während die beiden Mägde den Garten am linken Bildrand bereits verlassen haben. Von der Gartenzone durch eine Mauer getrennt, wird im Bildmittelgrund die Anhörung Susannas vor dem Richter, das Verhör der beiden Alten durch Daniel und die Steinigung dargestellt.

⁹⁸ Zur Identifikation der Szene der Anklage auf der Brücke: Bushart 2004, S. 293.

⁹⁹ Greiselmayer 1996, S. 169.

Schließlich zeigt auch der 1540 entstandene Holzschnitt Jörg Breus im Vordergrund den von Häusern begrenzten Garten mit der Bade- beziehungsweise der Überfallsszene (Abb. 53). In der unteren Loggia des links an den Garten anschließenden Gebäudes findet die Gerichtsverhandlung Susannas statt. Genau darüber, in der Loggia des zweiten Stockwerkes desselben Hauses, folgt das Verhör der beiden Alten durch Daniel. Im Bildmittelgrund, auf dem Platz hinter der Gartenmauer, wird schließlich die Steinigung gezeigt.

Die erwähnten Bildwerke belegen, dass die Darstellungsform des Simultanbildes für das Susannenthema im süddeutschen Raum zur Zeit Albrecht Altdorfers durchaus üblich war.¹⁰⁰ Die sich wiederholende Darstellung ganz bestimmter Sequenzen lässt auf die Bekanntheit und Wiedererkennbarkeit dieser Szenen und der damit zusammenhängenden Geschichte schließen. Die unterschiedliche Szenenanzahl in der naturgemäß nur ausschnitthaft wiedergegebenen Bilderzählung wird auf die Wiedererkennbarkeit keinen Einfluss haben. Bei geringerer Szenenanzahl wird vom Betrachter allerdings eine größere Leistung dabei erbracht, sich die Geschichte in ihren einzelnen Handlungssequenzen und somit in ihrem zeitlichen Verlauf wieder in Erinnerung zu rufen.

2.1.2. Gefühlte Zeit

Eine Darstellungsform, die eine temporale Erstreckung der Erzählung evoziert und die beim Betrachter die Kenntnis dieser Möglichkeit voraussetzt, ist nur eine Variante, Zeit im Bild darzustellen. Temporalität kann aber auch viel direkter vermittelt werden, indem beim Betrachter ein Gefühl für das Vergehen von Zeit hervorgerufen wird. So können die dargestellten Figuren durch Gesten und Haltungen Zeitlichkeit suggerieren.¹⁰¹ Als Geste, die das Gefühl für Zeitlichkeit evoziert, kann im Susannenbild das Frisieren von Susannas Haar betrachtet werden. Unsere Erfahrung lehrt uns, dass das durch die Bürste beim Frisieren

¹⁰⁰ Auch nach der Mitte des 16. Jahrhunderts folgen die Darstellungen entweder dem Muster der kontinuierlichen Darstellung oder die Geschichte wird in mehreren zyklisch zusammengefassten Einzelblättern dargestellt. Siehe Popelka 1956, S. 32.

¹⁰¹ Boehm 1987, S. 13; Frank/Frank 1999, S. 39. Allgemein zur Gestik in der Bilderzählung: Rehm 2002.

gestreckte Haar Susannas nur für Momente in dieser Position verharren kann und lässt uns die Momenthaftigkeit und die Vergänglichkeit des Frisiervorgangs spüren. Auch die zum Wurf des Steins erhobenen Arme oder die durch das Aufheben des Steins sich bückende Position der aufgebrachten männlichen Figuren der Steinigungsszene sowie die Haltung Daniels, der seine Arme in einem Redegestus seitlich emporhält, sind als momenthafte Teilbewegungen eines längeren Vorgangs zu verstehen. Die Lebenskompetenz des Betrachters, die unwillkürlich in die Interpretation des Gesehenen einfließt, lässt nur den Schluss zu, dass diese Haltungen unmöglich für längere Zeit eingenommen werden können und dass die Figuren einen Moment zuvor und auch danach eine ganz andere Stellung einnehmen müssen. Die Gestik allein wird als Zeiterleben interpretiert. Dies setzt voraus, dass die Geste auch als eine momentane verstanden wird. Während die Haltung Daniels durchaus mit der eines die Arme erhebenden Oranten in der frühchristlichen Kunst verglichen werden kann, einer Haltung also, die symbolhaft und auch zeitlos verstanden werden will, lässt der Kontext des bevölkerten Vorplatzes und die Bewegtheit der Protagonisten, die den Propheten umgeben, auf die Darstellung eines Augenblicks schließen. Es ist die Beziehung der Figur zu ihrer Umgebung, die zum Verständnis des tatsächlich Gemeinten beiträgt.

Eine weitere Dimension von Zeitlichkeit entsteht aber auch während des ‚Lesens‘ des Bildes. Um die verschiedenen Handlungen als fortlaufende Erzählung zu verstehen, muss der Betrachter zumindest eine Szene erkennen. Dies ist in Altdorfers Susannentafel, schon durch die relative Größe der Figuren und ihre Lage im Bildvordergrund, wie auch in den meisten anderen zeitgenössischen Susannendarstellungen, eindeutig die Gartenszene.¹⁰² Das Erkennen dieses Initialmoments und das Wissen um die Funktion einer Simultandarstellung lösen die Suche nach dem Fortgang der Geschichte aus. Nun handelt es sich aber in dem Susannenbild nicht um eine logische Abfolge nebeneinanderliegender Szenen, die augenblicklich wahrgenommen werden können. Vielmehr erfordert sowohl die

¹⁰² Die Initialszene ist in den meisten Susannenbildern die Bade-, respektive Überfallsszene. Das Bild von Urban Görtzschacher, das den Moment der Anrufung Gottes, beziehungsweise die Erleuchtung Daniels betont und den Garten nur im Hintergrund andeutet, bildet hier eine Ausnahme.

Wahrnehmung des Dargestellten als auch das Verstehen des Gesehenen eine gewisse Zeit.¹⁰³ Die schwer zu identifizierenden Szenen der Gerichtsverhandlung, der Abführung oder der Aufrufung Daniels zur Wiederaufnahme der Befragung, verlangen vom Betrachter viel Zeit, um überhaupt gefunden zu werden: Zeit, die durchaus gespürt wird und die mit der Zeit verglichen werden kann, die das vorgetragene oder gelesene Wort bei seiner Realisierung für sich beansprucht.¹⁰⁴ Das Verstreichen der Zeit bei der visuellen Wahrnehmung, das Wandern des Auges über die Bildfläche aktiviert beim Betrachter ein Gefühl vom Vergehen der Zeit und von Bewegung im Bild. Selbst das Tempo, die Geschwindigkeit der Abfolge der Episoden kann durch die Anordnung der Szenen innerhalb des Bildraumes vermittelt werden. So gibt uns die ruhige Gartenszene, die im Bild fast isoliert wirkt, annähernd schon das Gefühl von Zeitlosigkeit, während der Fortgang der Geschichte auf der aktionsreichen und belebten Palastterrasse mit ihren gedrängten Figurengruppen als eine beschleunigte Folge von Ereignissen wahrgenommen wird.¹⁰⁵

Ein weiterer Faktor, der der Bildbetrachtung eine zeitliche Dimension verleiht, ist in der offensichtlichen Kleinteiligkeit und Detailliertheit des Dargestellten zu finden. Die Wiedergabe jeder Pflanze in ihrer botanischen Bestimmbarkeit, die Vielfalt der Figuren, die sich in Alter, Stand und Herkunft stark unterscheiden, die Materialität der hermelinverbrämten Mäntel und bestickten Kleider, der orientalisch-Teppich und der Schöpflöffel am Brunnenrand, der phantastische Palast mit all seinen Durchblicken, mächtigen Galerien und verkröpften Gesimsen, Loggien und geschnitzten Decken, die Marmorinkrustationen, die Verbindungsgalerien und die eisernen Verstrebungen der Arkadenöffnungen, selbst die italienischen Zitate in der Architektur, die man so noch nicht in Süddeutschland finden konnte und die den Betrachter sicher fesseln mussten: All diese Details wollen gesehen werden.¹⁰⁶ Jeder einzelne Gegenstand fordert den Betrachter dazu auf, bei der Beschau desselben zu verweilen und somit die Beschäftigung mit dem Bild zeitlich auszudehnen. Diese Detailliertheit findet sich

¹⁰³ Dittmann 1977, S. 94.

¹⁰⁴ Gombrich 1964, S. 301.

¹⁰⁵ Talbot 1968, S. 215 hat dies besonders bei Altdorfers Passionszyklus von St. Florian beobachtet.

¹⁰⁶ Zur Renaissancearchitektur in Süddeutschland: Hauffe 2007, S. 166f.

längst nicht in allen Werken Altdorfers wieder. Sie muss daher in der Susannentafel bewusst eingesetzt worden sein, und die Zeit, die ihre Betrachtung erfordert, muss gewollt gewesen sein.

Es ist nicht erstaunlich, dass eine ähnliche Detailliertheit in Altdorfers ‚Budapester Kreuzigung‘ von 1512/18 zu finden ist (Abb. 54). Die Kreuzigungsdarstellung entspricht in ihren Maßen fast genau der Größe der Susannentafel.¹⁰⁷ Beide Tafeln verlangen vom Rezipienten für ihre Gesamterfassung einen distanzierten Standpunkt. Und genauso wie die Susannentafel erfordert auch die genaue Wahrnehmung der Vielzahl an dargestellten Details in der Kreuzigungsdarstellung eine körperliche Nähe zum Bild.

Gemeinsam ist den beiden Tafeln auch der Vorwurf einer «altertümlich[en]»¹⁰⁸ Komposition. Obwohl auch in der Kreuzigung mehrere zeitlich aufeinanderfolgende Szenen gezeigt werden, ist sie nicht als Simultanbild im eigentlichen Sinne zu verstehen. Durch die Evangelien wissen wir zwar, dass der Moment, in dem die Soldaten um das Gewand Jesu spielen, durchaus nicht zeitgleich stattfindet mit der Ohnmacht Mariens oder mit der Erkenntnis des Centurio, der Jesus als Sohn Gottes erkennt. Dadurch jedoch, dass jede Figur nur einmal wiedergegeben ist, wird die zeitliche Kontinuität verschleiert und Momenthaftigkeit vorgetäuscht.¹⁰⁹ Die Kritik wurde aber nicht durch die in Kreuzigungsdarstellungen übliche Gleichzeitigkeit der aufeinanderfolgenden Episoden, sondern vielmehr durch die Wahl des Darstellungstyps einer Kreuzigung mit Gedräng hervorgerufen, welcher im 15. Jahrhundert seine größte Verbreitung erfuhr.¹¹⁰ Tatsächlich entspricht sowohl der Goldgrund der ‚Budapester Kreuzigung‘ als auch die dichte Anordnung der vielen Figuren und der unterschiedlichen Szenen einer geradezu idealtypischen Kreuzigung mit Gedräng des 15. Jahrhunderts, wie sie etwa Konrad Laib erschuf, wobei modernisierende Elemente, wie die räumliche Organisation des Goldgrundes, auf dem die Wolken

¹⁰⁷ Maße der Susannentafel: 74,8 x 61,2cm. Maße der ‚Budapester Kreuzigung‘: 75 x 57,5cm.

¹⁰⁸ Winzinger 1975, S. 91.

¹⁰⁹ Sturgis 2000, S. 26f; Bushart 2004, S. 246f.

¹¹⁰ Zur Kreuzigung mit Gedräng: Roth 1958.

perspektivisch nach hinten in den Raum führen, oder auch das Zitat einer Figurengruppe von Mantegna, nicht zu übersehen sind (Abb. 55).¹¹¹

Roth sieht in der Entwicklung der Bildform der Kreuzigung mit Gedräng eine Parallele zu der zeitgenössischen Passionsliteratur, in der die Leidensgeschichte Jesu immer detaillierter beschrieben und auch durch neue Szenen erweitert wurde. Das exzessive Ausmalen der Ereignisse in der seit dem 14. Jahrhundert stark anwachsende Passionsliteratur entstand aus dem Gedanken heraus, dass die Evangelien zu kurz und damit für den Wissensdurst der Gläubigen unbefriedigend seien. Dem Wunsch des frommen Laien nach möglichst ausführlichem Bericht, dem die Bibellektüre offenbar nicht gerecht wurde, kamen vor allem volkssprachliche Texte nach, in denen die Bibel mit den Apokryphen vermengt, ausgeschmückt und erweitert wurde, wodurch eine lückenlose Darstellung des Heilsgeschehens gewährleistet werden konnte.¹¹² Entsprechend der erweiterten Lektüre muss auch der Wunsch aufgekommen sein, mehr als nur das Notwendigste der Leidensgeschichte in den Bildwerken zu sehen. Dem wurde durch die gesteigerte Erzählfreude in der bildlichen Darstellung und durch die Bereicherung der Kreuzigung mit möglichst vielen Episoden nachgekommen. Die reine Repräsentation des Kreuztodes wurde so mehr und mehr durch die Narration ersetzt.

Was Roth als das «Viel-Sehen-Wollen»¹¹³ in den Kalvarienbildern bezeichnet, kann für die Susannentafel in ein ‚Viel-Sehen-Müssen‘ übersetzt werden. Tatsächlich würde die Darstellung eines einzelnen Moments, der Bade- oder der Überfallsszene etwa, reichen, um beim Betrachter die ganze Geschichte der Susanna in Erinnerung zu rufen. Die Suche nach dem Fortgang der Ereignisse, deren Erkennen als Gedächtnisstützen dienen kann und somit auch eine Erleichterung des Rememorierens bedeuten würde, wird immer wieder unterbrochen und prolongiert durch die im Gegensatz zu den mit wenigen Pinselstrichen festgehaltenen Nebenszenen im Hintergrund erstaunlich genaue

¹¹¹ Noll 2004, S. 208ff; Noll 2010, S. 170.

¹¹² Roth 1958, S. 130f.

¹¹³ Roth 1958, S. 131.

Wiedergabe von augenscheinlich nebensächlichen Objekten, die den Betrachter geradezu zum genauen Hinsehen zwingen.

Diese Detailliertheit, die tatsächlich von den dargestellten Szenen ablenken kann, findet sich auch in anderen zeitgenössischen Susannentafeln wieder. So zeigt der Vergleich mit der Tafel Urban Görtschachers durchaus Ähnlichkeiten in der Vielseitigkeit, der Vielfältigkeit der Figuren und der genauen Wiedergabe des Stofflichen. Die alten Richter sind in eine kostbare Dalmatik aus goldenem Brokatstoff gekleidet. Darunter tragen sie eine rote Alba, von deren Saum kugelförmige und glockenförmige Glöckchen herabhängen. Susannas höfisches Gewand ist mit einem goldenen Saum versehen und mit Perlen bestickt. Auch die unterschiedlichen Kopfbedeckungen sowie die bestickten, gepufften und geschlitzten Ärmel der Protagonisten wollen gesehen werden.

Gleiches lässt sich auch in Hans Schöpfers Susannenbild feststellen. Die Heterogenität der dichtgedrängten Figuren, die sowohl in orientalische als auch in zeitgenössische deutsche Tracht gekleidet sind, die Kleinteiligkeit der architektonischen Kulisse sowie die genaue Wiedergabe eines jeden Pflanzenblattes laden geradezu dazu ein, den Fortgang der Erzählung zu unterbrechen und in der Betrachtung zu verweilen.

Sowohl bei Altdorfers Susannentafel als auch bei jenen seiner Zeitgenossen sind es allerdings die Unterschiedlichkeit und die Buntheit der vielen Objekte, die zur andauernden Betrachtung zwingen. Durch diese farbenprächtige Vielseitigkeit fällt das Bildganze nämlich nicht auseinander, wie zuvor konstatiert wurde, sondern es fordert vielmehr zu einer wesentlich intensiveren Auseinandersetzung heraus.¹¹⁴ Deutlich wird dies im Vergleich mit einem wesentlich früher entstandenen Werk Altdorfers, dem kleinen, auf Pergament gemalten Bildchen von 1510, das den Heiligen Georg zeigt und das in seiner Kleinteiligkeit oft mit dem Susannenbild verglichen wird (Abb. 56).¹¹⁵ Das dichte Blattwerk ist trotz beleuchteter und schattierter Bereiche in seiner gleichmäßigen Struktur schnell erfasst. Ein Ast allein zeigt – pars pro toto – alles, was es zu entdecken gibt. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird zwar nicht wirklich unmittelbar auf die Begegnung des

¹¹⁴ Vgl. Ruhmer 1965, S. 33.

¹¹⁵ Friedländer 1923, S. 136f.

Heiligen Georgs mit dem Drachen und den Durchblick auf die Landschaft im Hintergrund gelenkt, jedoch fährt das Auge sofort erforschend über die Bildoberfläche auf der Suche nach einer sich von dem Blattwerk unterscheidenden Struktur. Kein einziges der dargestellten Blätter aber bewirkt eine Fesselung der Aufmerksamkeit und damit eine zeitliche Erstreckung der Bildbetrachtung.

2.2. Die bildimmanente Erzählung

Die bildimmanenten Mittel, mit denen beim Betrachter die Erfahrung von Zeit simuliert werden, erlösen die Tafel Altdorfers noch nicht vom Verdacht, ausschließlich die Illustration einer biblischen Geschichte zu sein. Ein Bild entwickelt aber noch ganz andere Möglichkeiten, textunabhängig eine Geschichte zu erzählen, also nonverbale Zeichen zu setzen.¹¹⁶ Zwar beruht die Darstellung der Susannengeschichte auf einem Text, doch wie ein Text ist auch ein narratives Bild immer ein Mittel der Kommunikation, das mit visueller Argumentation eine Wirkung auf den Betrachter haben kann.¹¹⁷ So kann die Darstellung auch über den Text hinaus eine Unzahl von Assoziationen hervorrufen, die die Geschichte erweitern, kommentieren oder sogar menschliche Erfahrungen evozieren.¹¹⁸

2.2.1. Raum und Räumlichkeit

Der von Lessing explizit angesprochene Vorteil der bildenden Kunst, mit Raum und Räumlichkeit zu operieren, bedarf einer genaueren Analyse. Unter Raum ist in erster Linie die Örtlichkeit zu verstehen, der Handlungsort, der narrativ zur Erzählung beiträgt. Als Örtlichkeiten sind in der Susannentafel der Gartenbereich und die Palastzone gegeben. Dabei fällt in erster Linie auf, wie sehr die Darstellung den Gegensatz zwischen dem Gartenbereich und der Palastzone betont. Garten und Architekturzone nehmen im Bild genau gleichviel Platz ein. Dennoch könnte der

¹¹⁶ Zur Eigenständigkeit der Bilderzählung: Imdahl 1980; Kessler/Shreve Simpson 1985, S. 8; Belting 1985, S. 151f; Kemp 1987, S. 267; Boehm 1987, S. 5; Kemp 1989b; Aronberg Lavin 1990, S. 2; Kemp 1994; Frank/Frank 1999, S. 42ff. Zum ‚iconic turn‘: Boehm 1994; Mitchell 2008.

¹¹⁷ Kibédi Varga 1990, S. 356.

¹¹⁸ Kibédi Varga 1990, S. 358f spricht von Affekten.

Kontrast zwischen den zwei Bereichen nicht größer sein. Der Garten, mit all den detailliert und tatsächlich naturalistisch wiedergegebenen Pflanzen, erweckt trotz der ihn umgebenden Mauer, der Sitzecke und des Brunnens den Eindruck von nicht-domestizierter, wild wachsender Natur, die sich quasi natürlich im Hintergrund in dem Flusslauf und der Bergkulisse fortsetzt. Der von seiner Umgebung isoliert wirkende Palast mit all seiner Glattheit, seinen Schnörkeln und Verzierungen, seinen Verbindungsgalerien und Raumdurchbrüchen hingegen repräsentiert geradezu ein Idealbild des von Menschenhand geschaffenen Objekts toter Materie. Dieser Gegensatz der zwei Örtlichkeiten wird noch verstärkt durch die menschlichen Figuren, die sich in ihrer Größe ihrer Umgebung anpassen. Nur die Figuren auf der Palastterrasse und im Palast selbst orientieren sich an dem Maßstab der Architektur, während für die Figuren im Garten ein eigener Maßstab gilt.¹¹⁹ Besonders deutlich ist dies zu sehen im Größenunterschied der lilientragenden Magd am Fuß der Treppe und der unverhältnismäßig kleineren weiblichen Figur im Torbogen oberhalb der Stufen. Das Verhalten der Akteure ist außerdem geradezu umgekehrt proportional zu der sie umgebenden Umgebung zu verstehen. Das Ungebändigte der Natur wird noch verstärkt durch die wenigen, fast stilllebenhaft wiedergegebenen Frauengestalten, die – mit Ausnahme vielleicht der Dienerin, die Susannas Haare kämmt, und der kauernenden Magd, die Wasser in die Wanne des Fußbads gießt – eine statuarische Haltung zeigen, während die Figuren auf dem Vorplatz oder in dem Palast die Unbewegtheit der Architektur durch ihre vielfältigen Haltungen und Tätigkeiten noch unterstreichen. So spiegelt der betont ruhig gegebene Garten das Friedvolle und auch Ahnungslose der Frauengruppe wieder. Diese Ruhe ist aber auch als eine Ruhe vor dem Sturm zu verstehen, denn das Bild der wilden Natur steht gleichwohl für die ungezügelte Natur der beiden Alten, die sich ebenfalls darin aufhalten. Somit verkörpern die Handlungsorte auch Handlungsmomente, die im Bild nicht gezeigt werden. Die Isoliertheit des Gartens entspricht dabei dem Alleinsein Susannas während dem Bad. Die belebte Palastzone hingegen entspricht in ihrer Unruhe dem Gemütszustand, den die Ereignisse der ungerechten Verurteilung, aber auch der

¹¹⁹ Bushart 2004, S. 287.

Rettung und der Bestrafung hervorrufen sollen. Beide Handlungsorte tragen so zu der Erzählung bei und kommentieren und charakterisieren gleichermaßen die in ihnen stattfindenden Ereignisse.

Unter Raum ist aber auch die Räumlichkeit, die illusionierte Dreidimensionalität zu verstehen, die im Bild mit Hilfe von Perspektive geschaffen wird und die das Realitätsbedürfnis des Betrachters befriedigt. Die Räumlichkeit wird in Altdorfers Susannentafel durch die Tiefenerstreckung der Landschaft besonders betont. Der Blick führt vom Garten weit in den Hintergrund, quasi ungehindert über die Gartenmauer hinweg an der Stadt vorbei zum Wasserlauf bis hin zu den Bergen. Selbst die Darstellung des hohen, gewölbten Himmels, in dem die Wolken den Blick in die Tiefe lenken, unterstützt diese Räumlichkeit. Altdorfer nutzt auch in anderen Werken den Himmel für die räumliche Entwicklung des Bildraumes. So lenkt zwar der bereits erwähnte Goldgrund in der ‚Budapester Kreuzigung‘ zunächst von einer Tiefenwirkung ab, jedoch sind die Wolken auf dem Goldgrund in einem helleren Farbton wiedergegeben und nach unten hin verjüngt, wodurch sie den bereits durch die perspektivische Staffelung der Figuren betonten Tiefenzug der Räumlichkeit verstärken. Schließlich findet sich diese durch den Himmel evozierte Räumlichkeit noch forcierter in der ‚Alexanderschlacht‘ wieder, in der der Tiefenzug ins Bild hinein durch den starken Kontrast der Kleinteiligkeit der Figuren im Vordergrund und der Weite des Äthers noch verstärkt wird.

Diese gesteigerte Räumlichkeit ist es auch, die dem Susannenbild eine zusätzliche zeitliche Komponente verleiht und das Gefühl für das Vergehen der Zeit, das durch das Abwandern des Bildes mit dem Auge hervorgerufen wird, noch bestärkt. Raum und Zeit sind in menschlicher Erfahrung und bildlicher Darstellung untrennbar miteinander verknüpft, da Perspektive und räumliche Beziehungen eine zeitliche Interpretation erfordern.¹²⁰ Damit verkörpern die nach hinten gestaffelten Wolken, die diese Räumlichkeit noch verstärken, eine temporale Dimension, die von Dittmann als «naturhafte» oder auch «kosmische Zeit»¹²¹ bezeichnet wird.

¹²⁰ Frank/Frank 1999, S. 38: «Erst diese Einsicht vermag der bildenden Kunst das genuine Vermögen des Erzählens erweisen.» Außerdem: Friedländer 1946, S. 45; Gombrich 1964; Boehm 1987.

¹²¹ Dittmann 1987, S. 103f führt diese kosmische Zeit in Verbindung mit der ‚Alexanderschlacht‘ auf. Er sieht dort die Bewegung der Heere aufgenommen in die Bewegung des Berges und der Wolken.

Damit ist gemeint, dass sogar der Himmel mit seinen vom Wind zerstäubten Kumuluswolken ein Mittel ist, das Verstreichen von Zeit zu illusionieren.

Der der Natur des Bildes widersprechenden Forderung einer temporalen Dimension wird also durch die «Verräumlichung von Zeit»¹²² Rechnung getragen. Das Erfassen der räumlichen Distanz durch das Auge wird auch unterstützt durch die den Raum bevölkernden Figuren. Der Palast erscheint noch mächtiger und noch distanzierter durch die tatsächliche Winzigkeit der Figuren in und um ihn herum. Selbst die Figuren im Garten können als Zeitindikatoren verstanden werden. Die Abgewandtheit und die räumliche Distanz von der zentralen Frauengruppe, in der die den Garten nach hinten verlassenden Magd und auch die Lilienträgerin gezeigt werden, das Wissen um Bewegung und darum, dass sie sich von der Frauengruppe entfernt haben, gibt uns ein Gefühl von verstrichener Zeit. Der Richtungssinn unterlegt so der räumlichen Entfernung eine zeitliche Bedeutung.

Natürlich ist die Räumlichkeit des Bildes vom dargestellten Raum, dem Handlungsort also, nicht zu trennen. Die Architektur ist nicht nur das Sinnbild für den Ort des Geschehens, sondern vielmehr ein Handlungsraum, den Altdorfer nutzt, um der Erzählung eine Bühne zu bieten.¹²³ Die Tiefenwirkung des Bildes wird durch das hochaufragende Palastgebäude, welches die Sicht auf die dahinterliegende Stadt verhindert, scheinbar jäh unterbrochen. Dies tut der räumlichen Kontinuität aber keinen Abbruch. Die von Altdorfer gewählte Positionierung der perspektivisch korrekt konstruierten Architektur, die Wahl, dem Betrachter die Übereckansicht eines nicht unter 45 Grad zur Bildebene stehenden Gebäudes anstelle eines frontalperspektivischen Guckkastens zu präsentieren, muss als geniale Lösung verstanden werden, die den Raum selbst für die Erzählung aktiviert.¹²⁴ Der Palast ist nicht in seiner längsseitig größten Ausdehnung präsentiert, sondern wird von seiner Schmalseite her gezeigt. Die Einblicke und Durchblicke stoßen weit in die Tiefe und lassen die tatsächliche

Unter diesem Aspekt kann auch das von Talbot 1968, S. 79 bemerkte, durch die Lichtführung erzeugte Vergehen von Zeit in Altdorfers Passionszyklus von St. Florian verstanden werden. Siehe auch Hubel 1981, S. 21f.

¹²² Dittmann 1977, S. 93.

¹²³ Kemp 1996, S. 24.

¹²⁴ Harnest 1971, S. 90.

Dimension des Palastes nur erahnen.¹²⁵ Dadurch aber ruft der Blick durch die Arkaden die Vorstellung von einem unermesslich großen Gebäude hervor, das in seinen Grundrissen so nicht mehr nachvollziehbar ist, sondern sich scheinbar endlos nach hinten zieht. Durch die Übereckstellung des Palastes wird ihm also wesentlich mehr Tiefe verliehen, und die Räume im Inneren, auch wenn sie nicht sichtbar sind, vermehren sich. Das heißt, dass durch die Einblicke und Durchblicke Räume geschaffen werden, in denen zumindest in der Einbildung des Betrachters weitere Szenen der Erzählung untergebracht werden können.¹²⁶

Dieses Erweitern des Raumes mittels Einblicken und Durchblicken wurde von Halm in den Wandmalereien Altdorfers im Regensburger Kaiserbad, die nur noch in Fragmenten erhalten sind, und in der Tafel mit der Mariengeburt in München festgestellt.¹²⁷ Wie in der Susannentafel bewirken die Durchblicke auch in diesen Werken eine Bereicherung des Raumbildes. Jedoch ist die Dimension des Kirchenraumes, in dessen linken Seitenschiff die Mariengeburt stattfindet, durchaus nachvollziehbar und die Kirche ist in ihrer räumlichen Ausdehnung begrenzt vorstellbar (Abb. 57).¹²⁸ Wie die Vorzeichnung für die Kaiserbad-Fresken zeigt, trifft die erweiterte Räumlichkeit sicherlich bei den Badefresken zu (Abb. 58). Allerdings wird auch hier das Raumpotential des Susannenbildes nicht erreicht. Nirgends sonst verspricht die Räumlichkeit so viele Möglichkeiten des Zu- und Abgangs, der Begegnung und der Aktion, die teilweise genutzt werden, teilweise aber nur die Möglichkeit einer erweiterten Erzählung zulassen.¹²⁹ Das Palastgebäude verkörpert auf idealtypische Weise eine «Erzählarchitektur»¹³⁰, ein kommunikatives System also, das nicht vollständig genutzt wird und somit noch ‚Raum‘ lässt, um die Erzählung zu erweitern.

So kann man bei Altdorfers Palast und bei der Gartendarstellung – denn auch der sich in Breite und Tiefe erstreckende Garten dient als Handlungsraum und wird durch die sich darin bewegenden Figuren aktiviert und erstreckt – durchaus in

¹²⁵ Hauffe 2007, S. 173.

¹²⁶ Kibédi Varga 1990, S. 362.

¹²⁷ Halm 1932, S. 208ff.

¹²⁸ Dies zeigt sich noch deutlicher in der in Berlin erhaltenen Vorzeichnung zur Mariengeburt. Siehe Winzinger 1952, Abb. 110.

¹²⁹ Kemp 1996, S. 24.

¹³⁰ Kemp 1996, S. 24.

Kemps Sinne von einer «Narrativierung des Tiefenraums»¹³¹ sprechen. Es handelt sich dabei nicht mehr nur um Stauraum für Ausstattung und Ambiente, sondern um einen narrativen Raum, in dem Szenen tatsächlich gezeigt werden, der aber durch die anzunehmende Tiefe auch noch weitere Handlungssequenzen ermöglichen würde.

Wie strukturiert Altdorfer bei der Planung dieses narrativen Raums vorging, zeigt sich in der Vorzeichnung zum Susannenbild, die sich in Düsseldorf erhalten hat (Abb 18).¹³² Diese Federzeichnung ist eine Seltenheit in Altdorfers Œuvre, da sich von ihm kaum Vorzeichnungen erhalten haben.¹³³ Obwohl die Quadrierung der Zeichnung an einen Karton für das Tafelbild denken lässt, ist die Funktion des Blattes bisher ungeklärt.¹³⁴ Die Unterschiede zwischen der detaillierten Vorzeichnung und der ausgeführten Malerei sind beträchtlich. In der Zeichnung wurde der Horizont wesentlich höher gesetzt, die Bergsilhouette ist in die Nähe gerückt und die städtischen Gebäude schließen den Hintergrund viel stärker ab. Der Ausblick auf die Landschaft und die den Palast umgebende Stadt bleibt auf beiden Seiten des Gebäudes offen. Außerdem wurde der Palast sowie der vorgelagerte Platz stärker nach links zur Bildmitte hin verschoben und ist dadurch an der rechten Seite verbreitert. Dadurch erscheint das Gebäude wesentlich frontaler und in seiner Tiefenerstreckung auch seichter. Während im Gemälde das Gleichgewicht zwischen dem architektonischen Bereich und dem Garten durch die hoch aufragenden, dichten Baumkronen am linken Bildrand ausbalanciert wird, vermag die mit wenigen Strichen festgehaltene Baumkrone der Zeichnung diese Balance der beiden Bildhälften nicht herzustellen. Das Gebäude wirkt in der Zeichnung daher wesentlich dominanter.¹³⁵

Susanna selbst ist in der Zeichnung völlig bekleidet und die Schüssel für das Fußbad steht unbenutzt neben ihren Füßen. Zwei Frauen sind als Wäscherinnen am Brunnen gezeigt. Die ‚Lilienträgerin‘ – zwar ohne Lilie, jedoch anhand des Kruges in ihrer rechten Hand identifizierbar – steht seitlich hinter Susanna. Eine

¹³¹ Kemp 1996, S. 89f.

¹³² Zur Zeichnung: Friedländer 1923, S. 108; Tietze 1923, S. 148; Becker 1938, S. 35f; Baldass 1941, S. 174f; Halm 1951, S. 159; Winzinger 1952, S. 93f; Schawe 1999; Hauffe 2007, 146f.

¹³³ Becker 1938, S. 35f; Ruhmer 1965, S. 68; Bushart 2004, S. 285.

¹³⁴ Schawe 1999.

¹³⁵ Tietze 1923, S. 148.

der Mägde weist mit ausgestrecktem Arm auf die Terrasse. Dadurch ist die Frauengruppe im Garten mit den Ereignissen auf dem Vorplatz stärker in Beziehung gebracht. Die Erleuchtung Daniels indes ist an der Längsseite des Gebäudes am rechten Bildrand nahezu versteckt.

Die Veränderungen, die sich auf dem Gemälde gegenüber der Zeichnung feststellen lassen, sind wesentlich für die Bildgestaltung. So zeigen sie deutlich, wie sehr Altdorfer um die verstärkte Wirkung der Räumlichkeit und um die Erstreckung eines Tiefenraumes bemüht war.¹³⁶ Durch die Niedriglegung des Horizonts und die Reduzierung der Stadt auf nur wenige Gebäude links von dem Palast, wirkt die Landschaft viel stärker in die Tiefe erstreckt. Das Gebäude ist um einen von einem Uhrturm gekrönten Bogengang mit Galerie erweitert, wodurch der Hintergrund abgeschnitten und die Tiefenerstreckung des Palastes verschleiert wird. Durch die Verschiebung der Frontansicht nach rechts und die Bekrönung der seitlichen Arkade durch einen weiteren kleinen Turm, wird der Blick in den Hintergrund verhindert. Diese unklare Räumlichkeit lässt ungeheure Dimensionen des Gebäudes annehmen. Die Tiefenwirkung wird noch dadurch verstärkt, dass der Vorplatz vergrößert und der Schalenbrunnen nach links verschoben wurde, wodurch der Steinigungsszene wesentlich mehr Raum zur Verfügung steht. Die Frauengruppe schließt sich stärker um Susanna und der Vordergrund wurde zudem durch die Lilienträgerin belebt.

Das Fehlen der vielen detailliert wiedergegebenen Motive in der Zeichnung, wie etwa der Teppich und die Blumen, lässt nicht darauf schließen, dass sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht geplant waren. Sie haben jedoch keinerlei Auswirkung auf die räumliche Gestaltung und waren so in der räumlichen Planung nicht von Belang.

Die Zeichnung diente wohl weniger der Festigung eines ersten Bildgedankens.¹³⁷ Viel eher lässt sich in ihr das von Ruhmer vermutete Vollkommenheitsstreben des Künstlers erkennen. Mit ihrer Hilfe wird die Bildidee auf ihre Wirkung hin geprüft und in ihrer Wirkung auch gesteigert.¹³⁸ Jede Veränderung, sei es an

¹³⁶ Ruhmer 1965, S. 68; Harnest 1971, S. 91.

¹³⁷ Vgl. Becker 1938, S. 40.

¹³⁸ Ruhmer 1965, S. 68.

landschaftlichen Details, sei es in der Anordnung der Staffage oder in der Ausrichtung des Gebäudes, dienen der Steigerung der Räumlichkeit.

Der gezielte und durchdachte Einsatz der Räumlichkeit bei Altdorfer wird auch durch den Vergleich mit den anderen zeitgenössischen Susannendarstellungen belegt. Ein erster wesentlicher Unterschied besteht darin, durch die diagonale Aufteilung des Bildes zwei gleichberechtigte, jedoch so gegensätzliche Handlungsbereiche zu schaffen. In den anderen zeitgenössischen Werken ist es meist der Garten, der – schon aufgrund der in ihm stattfindenden, erzählungsrelevanten Ereignisse – in den Vordergrund geschoben ist und die Komposition beherrscht.¹³⁹ Dass die Architektur, wie hier in Altdorfers Werk, eine so dominante Rolle spielt und als Handlungsraum dem Garten gleichgestellt wird, ist ein Novum.¹⁴⁰ In Schäufeleins Darstellung ist die Architektur nur abbreviaturhaft als Versatzstück in Form eines Schauraums wiedergegeben. Bei Görtzschacher dient ein großer, von Häusern umgebener Hof als Bühne der Ereignisse. Die in den Hintergrund gerückte Gartenszene erblickt man nur durch einen von Zinnen bekrönten Bogen am linken Bildrand. Doch selbst bei Görtzschacher, bei dem es sich auch um ein großangelegtes Architekturensemble handelt und in dessen Werk das Verhältnis von Garten und Architektur geradezu umgekehrt proportional zu dem seiner Zeitgenossen ist, wirkt das Gebaute wie ein Versatzstück, eine ephemere Theaterarchitektur, die nach getaner Vorstellung wieder entfernt wird. Die Gebäude werden für die Erzählung selbst nicht genutzt, der Raumeindruck wird hier nur durch die den Bildaufbau dominierenden Figuren bestimmt. Die Architektur ist reine Kulisse für die vor ihr agierenden Figuren.

Eine derartige Betonung des Architektonischen und die gleichzeitige gleichberechtigte Gegenüberstellung von abgeschiedenem Garten und Palast, wie sie uns Altdorfers Susannentafel bietet, findet sich zwar zeitgleich in Italien, im deutschsprachigen Raum hingegen taucht sie erst nach 1526, somit nach der Entstehung von Altdorfers Werk, auf.¹⁴¹ Ein Beispiel dafür ist die sicherlich von Altdorfers Darstellung abhängige Geschichte der Susanna von Schöpfer, die im

¹³⁹ Hauffe 2007, S. 160. Eine Ausnahme bildet hier Görtzschacher, der die Gartenszene fast versteckt.

¹⁴⁰ Hauffe 2007, S. 11f.

¹⁴¹ Hauffe 2007, S. 160f sieht das Vorbild dafür in der italienischen Kunst.

Zuge des Historienzyklus für Herzog Wilhelm IV. entstand und offenbar in ihrer Betonung des Architektonischen auch von italienischen Vorbildern beeinflusst ist.¹⁴² Fast den gesamten Vordergrund nimmt die Gartenszene ein. Abgegrenzt von einer quer verlaufenden Mauer nimmt ein dahinter liegender Platz, der seitlich von perspektivisch nach hinten verlaufenden Architekturkulissen gerahmt wird, die figurenreichen Szenen der Anklage Susannas, Daniels Verhör mit den Alten und deren Hinrichtung auf. Im Hintergrund ist der Blick in die verbaute Landschaft freigegeben. Die detaillierte Ausgestaltung der vielen hohen Fenster und Lanzettbögen, der Balkone, Pilaster und Konsolen, der Loggien und Stufen zeigt zwar eine Verwandtschaft mit dem reich gestalteten Palast Altdorfers, jedoch erinnert die perspektivische Darstellung des Architekturensembles noch stark an eine frontelperspektivische Bühne. Auch das strenge Zulaufen der Gebäudereihen nach hinten zur Mitte sowie die horizontale Schichtung der Erzählbereiche engen den Erzählraum ein und lassen die Lösung Schöpfers im Gegensatz zu Altdorfers Diagonalkomposition uninspiriert und altbacken wirken. Selbst der Einsatz der Mägde, die den Garten verlassen haben und im Begriff sind, das Haus Jojakims zu betreten, das unten am linken Bildrand an den Garten anschließt und den Auftakt zur linken Gebäudeflucht gibt, oder die Zuschauer auf den Balkonen und die Figuren, die auf den Treppen und in den Vorhallen untergebracht sind, verhindern nicht den Eindruck der Abgeschlossenheit und Unzugänglichkeit der Gebäude.

Die gesteigerte Räumlichkeit, die Altdorfers Tafel auch durch die Verwendung des Hochformats erreicht, die eine deutliche Höhererstreckung des Himmels ermöglicht, wird von keinem der Zeitgenossen erreicht.¹⁴³ Auch bieten die perspektivischen Umsetzungen der bei Görtzschacher und Schöpfer gezeigten Gebäude keinerlei Unklarheiten oder Verschleierungen, wodurch die imaginierte Erweiterung der Räume verunmöglicht wird.¹⁴⁴ Die dargestellten Gebäude dienen der Erzählung rein als rahmende Bühne und geben in ihren reichgegliederten Fassaden und in ihrer perspektivischen Konstruktion die Idee von einem Guckkasten wieder, der den Handlungsraum begrenzt, die Bauten aber nicht

¹⁴² Hauffe 2007, S. 162. Zum Historienzyklus: Goldberg 1983; Greiselmayer 1996.

¹⁴³ Hier allerdings musste sich Schöpfer dem Programm des Historienzyklus fügen, das für die Darstellung der weiblichen Helden ein Querformat verlangte.

¹⁴⁴ Von Schäufeleins Schauraum ist in diesem Zusammenhang gar nicht erst zu sprechen.

wirklich zu Erzählarchitekturen werden lässt. Altdorfer narrativiert die Architektur selbst und erweitert mit ihrer Hilfe den Handlungsraum, er bietet die Möglichkeit, die Geschichte gedanklich weiterzuspinnen und auszuschnüffeln, indem mehr Raum für mehr mögliche Szenarien gegeben wird. Durch die Möglichkeit des selbständigen, gedanklichen Erweiterns der Geschichte ist somit auch ein Weg bereitet, sich vom vorgegebenen Text zu lösen. Die eigeninitiativ gestaltete Erweiterung der Geschichte befreit Altdorfers Susannengeschichte vom Verdacht, eine reine Textillustration zu sein.

2.2.2. Assoziationen

Doch nicht nur der Räumlichkeit ist die Erweiterung der Geschichte zu verdanken. Bilder erzählen auch mit Symbolen, mit Sinnbildern, die eine Vorstellung bezeichnen oder eine Idee hervorrufen. Die Susannentafel ist eine wahre Fundgrube solcher Sinnbilder, die Assoziationen erwecken und dadurch non-verbale Aussagen zu dem Dargestellten treffen sowie auf eine über den Text hinausgehende Interpretationsebene verweisen.

So löst zum Beispiel die Lilie, die von der Magd getragen wird, gleich mehrere Assoziationen aus. Der Name Susanna, hebräisch Šōšannā, bedeutet Lilie.¹⁴⁵ Die Pflanze kann also einerseits als ein Symbol für Susanna selbst verstanden werden, andererseits kennt die Mariensymbolik sie als *lilium inter spinas*, als Sinnbild für die Muttergottes selbst.¹⁴⁶ Ein weiterer Verweis auf die Darstellungstradition Marias ist in der Dominanz der Farben Rot, Blau und Weiß in der Kleidung von Susanna und ihren Mägden zu sehen. In den gleichen Farben wird die Gottesmutter auch im ‚Frankfurter Paradiesgärtlein‘ präsentiert (Abb. 59). Auch die Darstellung des von einer Mauer umgebenen, paradiesartigen Gartens, des Brunnens mit der gitterbedeckten Quelle, des verschlossenen Tors und sogar einiger der minutiös wiedergegebenen Pflanzen – die Rose, die Erdbeere – rufen beim Betrachter die Idee des Hortus conclusus und die damit verbundene Mariensymbolik hervor (Abb. 16). Es dürfte kein Zufall sein, dass sowohl im Susannenbild als auch im

¹⁴⁵ Kohlheim/Kohlheim 2007, S. 342.

¹⁴⁶ Pfister-Burkhalter 1971.

Paradiesgärtlein Rose, Erdbeere, Stockrose, Lilie, Salbei, Nelke und Schlüsselblume zu sehen sind.¹⁴⁷ Durch diese Symbolik und die dadurch beim Betrachter evozierten Assoziationen wird Susanna mit Maria gleichgesetzt und die der Gottesmutter attribuierten Eigenschaften wie Keuschheit, Unschuld und Demut werden auf Susanna übertragen.¹⁴⁸ So soll in typologischer Manier Susanna als Prototyp Mariens verstanden werden. Ihre Unschuld ist genauso offensichtlich wie die Mariens.

Diese Gleichsetzung von Susanna mit Maria wird auch noch durch die Frucht – den Apfel – verstärkt, die Susanna in der Hand hält und wodurch die Idee von Maria als neue Eva hervorgehoben sein könnte.¹⁴⁹ Damit wird Susanna, die schon in der frühchristlichen Literatur als Tugendbild des Siegs der ehelichen Keuschheit gilt, zur Antipode Evas, die im Gegensatz zu ihr der Versuchung erliegt.¹⁵⁰ Der Garten wird somit sowohl zum Sinnbild des Garten Eden, zum symbolischen Ort der Versuchung also, als auch als Hortus conclusus zum Symbol der Keuschheit und Standhaftigkeit Susannas.¹⁵¹ Altdorfers Susannenbild bildet hier keineswegs eine Ausnahme. Auch in Schöpfers Tafel finden wir Motive wie den Brunnen, die Mauer, die Lilie, den Rosenbusch, die Weinranke, die Nelke, die Erdbeere, die Feige und das Maiglöckchen, welche die Mariensymbolik zitieren. Selbst die Gemächer von Papst Alexander VI. wurden von Pinturicchio mit einer Simultandarstellung der Susannengeschichte dekoriert, die den Garten als Hortus conclusus wiedergibt.¹⁵² Die Mariensymbolik wird in allen drei Beispielen dazu geführt haben, dass das Bad der Susanna zu einem Fußbad reduziert oder nur durch den Brunnen angedeutet wurde.¹⁵³ Der Vorwurf der Prüderie ist somit nicht mehr haltbar. Vielmehr geht es

¹⁴⁷ Killermann 1939, S. 78; Popelka 1956, S. 46f; Behling 1957, S. 126f.

¹⁴⁸ Keller 1964, S. 400ff; Börsch-Supan 1970; Eschenburg 1987, S. 24ff; Bushart 2004, S. 296; Hauffe 2007, S. 144.

¹⁴⁹ Laut Winzinger 1975, S. 37 handelt es sich bei der Frucht um eine Orange. Die Frucht wird aber auch als Apfel und Susanna somit als Antitypus der Eva erkannt: Bischoff 1996, S. 26; Bushart 2004, S. 34 u. 132f; Stadlober 2006, S. 271f. Eine Gegenüberstellung von Eva und Maria findet sich auch zu Beginn von Altdorfers Holzschnittfolge ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘. Siehe dazu Winzinger 1963a, S. 67. Zur Apfelsymbolik: Guldan 1966, S. 108-116.

¹⁵⁰ Zu Susanna in der frühchristlichen Literatur: Popelka 1956, S. 45.

¹⁵¹ Hauffe 2007, S. 159f.

¹⁵² Hofstätter 1995, S. 279.

¹⁵³ Vgl. Greiselmayer 1996, S. 174 und Stadlober 2006, S. 271 erkennen in dem offenen Haar und dem entblößten Bein sehr wohl eine erotische Note. Eschenburg 1987, S. 29f, S. 38 sieht den erotischen Gehalt im Gewande symbolischer Verschlüsselung in der Darstellung des Gartens selbst.

darum, die Charakterisierung der Susanna in ihrer Tugendhaftigkeit und den Aspekt der ehelichen Keuschheit noch zu unterstreichen.¹⁵⁴ Gerade die vermutlich für ein höfisches Umfeld entstandenen Susannentafeln scheinen diese Thematik besonders zu betonen. Dass die Gelegenheit, einen badenden Akt darzustellen, durchaus wahrgenommen wurde, zeigen die für eine wesentlich breitere Masse konzipierten, reproduzierbaren Holzschnitte von Schäumelein und Breu (Abb. 50, 53). Auf den Blättern, die die entblößte Brust der bedrohten Frau zeigen, wird nicht nur ein deutlicher Bezug zur Mariensymbolik vermieden. Vielmehr wird die erotische Komponente der Situation auch noch durch die Figur des Amors, der auf Breus Holzschnitt und auf Schäumeleins monoszenischer Illustration für den ‚Cicero Teutsch‘ den Brunnen bekrönt, betont (Abb. 60). Zwar lässt sich die Überraschung Susannas erkennen, im Gegensatz zu den Darstellungen Altdorfers, Schöpfers und Pinturicchios jedoch spricht nichts dafür, in der weiblichen Figur, deren Unschuld bedroht wird, einen Prototyp Mariens zu sehen und somit die Nacktheit zu verbieten.

Doch nicht nur mariologische Eigenschaften werden in dem Bild signalisiert. So wird der Familienstand Susannas als verheiratete Frau, die dadurch nicht nur zur Unkeuschheit sondern sogar zum Ehebruch aufgefordert wird, durch die hinter der Frauengruppe über eine Stange gelegte Haube verdeutlicht.¹⁵⁵ Selbst die Deutung des Obstes in ihrer Hand als Orange, die Winzinger so vorschlug, würde die Frucht nicht ihres Sinngehalts berauben. Vielmehr wäre sie, wie auch die Orangen, die in Jan van Eycks ‚Arnolfini-Hochzeit‘ zu sehen sind, als Symbol ehelicher Keuschheit und Treue zu interpretieren (Abb. 61, 62).¹⁵⁶ Als Symbol der ehelichen Treue ist auch das Hündchen zu verstehen, das auf Susannas Schoß sitzt.¹⁵⁷ In wahrstem Sinne zwitterhaft hingegen ist die Bedeutung des leeren Schneckenhauses, das in der Bildmitte am unteren Bildrand wiedergegeben ist (Abb. 17). Die Schnecke kann einerseits als Sinnbild für Tugend allgemein und speziell für die tugendhafte Frau, sogar für die Jungfräulichkeit Mariens stehen. Andererseits ist sie auch als

¹⁵⁴ Zum Vorwurf der Prüderie: Anzelewski 1984, S. 72; Bushart 2004, S. 331; Bonnet 2006, S. 28ff; Hauffe 2007, S. 162.

¹⁵⁵ Bushart 2004, S. 294f; Scott 2009, S. 74.

¹⁵⁶ Zerling 2007, S. 201.

¹⁵⁷ Dittrich/Dittrich 2004, S. 226-245.

Sinnbild für die Sinneslust in Verbindung mit dem Liebesverlangen alter Männer zu verstehen.¹⁵⁸ Die Gefahr, in der sich Susanna befindet, ist somit bereits sinnbildhaft in Form der Schnecke angedeutet. Noch deutlicher ist sie durch die beiden Alten, die hinter den Büschen lauern, hervorgehoben, deren unrechtmäßige Anwesenheit im Garten ohnehin eine Bedrohung bedeutet. Bushart weist darauf hin, dass einer der alten Richter zudem durch seine Kleidung als Türke, der andere als Jude erkannt werden kann. Durch diese Identifikation werden die an sich nicht sehr bedrohlich wiedergegebenen Eindringlinge sofort auch mit den gängigen Feindbildern in Verbindung gebracht und die Ernsthaftigkeit der Situation wird gesteigert.¹⁵⁹ Die Gefährdung der ehelichen Tugend wird auch angezeigt durch die Nessel, die Unkeuschheit wecken soll und somit auch die Anwesenheit der zwei Lüstlinge im Garten begründet.¹⁶⁰

Es finden sich in Form von Symbolen aber auch durchaus Hinweise auf den guten Ausgang der Geschichte. So verweisen die Königskerze, die vor der den Garten mit dem Vorplatz verbindenden Treppe wächst und die vor Bösem schützen soll, und der Salbei, der für göttliches Heil steht, schon auf die Rettung Susannas hin.¹⁶¹ Und selbst der Duft von Orangen soll vor Gefahren und Verlockungen beschützen.¹⁶²

Die Zweideutigkeit mancher Symbole kann durchaus gewollt sein. Deutlich wird dadurch auch, dass der Garten nicht allein für einen paradiesischen Ort, und im Gegensatz zur Palastzone, ausschließlich als Sinnbild des Guten steht. Es finden sich darin sowohl Symbole für das Gute wie auch für das Böse.¹⁶³ Die Palastzone wird ihrerseits auch nicht ausschließlich als Bereich des Lasters charakterisiert.¹⁶⁴ Zwar würde die Figur des Narren, die rechts auf dem zum Vorplatz gerichteten Balkon im ersten Geschoss des Palastes zu sehen ist, darauf verweisen (Abb. 9).¹⁶⁵ Es ist jedoch die architektonische Zone, auf der es zu der Errettung Susannas und

¹⁵⁸ Dittrich/Dittrich 2004, S. 460-468.

¹⁵⁹ Bushart 2004, 294f. Die Türkengefahr wird auch in der ‚Alexanderschlacht‘ hervorgehoben: Winzinger 1975, S. 45; Krichbaum 1978, S. 143; Greiselmayer 1996, S. 32. Zum Bild des Juden: Schreckenberger 1996. Zu Juden in Regensburg: Volkert 1981.

¹⁶⁰ Behling 1957, S. 126f u. 129f.

¹⁶¹ Behling 1957, S. 126f u. 129f.

¹⁶² Zerling 2007, S. 201.

¹⁶³ Vgl. Bischoff 1996, S. 29.

¹⁶⁴ Vgl. Bischoff 1996, S. 29.

¹⁶⁵ Bushart 2004, S. 305f.

zur Bestrafung der Übeltäter kommt, und wodurch der Palastbereich nicht ausschließlich mit negativen Konnotationen belasten sein kann.

Tatsächlich kann der Palastbau, der ein Phantasiekonstrukt darstellt, welches sich stilistisch oder typologisch kaum fassen lässt und sowohl die Idee eines Kirchenbaus als auch eines profanen Gebäudes hervorruft, eine Unzahl von Assoziationen über Ort und Zeit des Ereignisses hervorrufen. Auch der Halbmond und der sechszackige Stern, welche die Spitze des Turmdachs zieren, können möglicherweise auf den Schauplatz Babylon hinweisen und die Akteure des Bildes als Juden auszeichnen.¹⁶⁶

Das hier Dargestellte verdeutlicht, dass die detaillierte Schilderung, die überaus heftig kritisiert wurde, tatsächlich eingesetzt wird, um die Erzählung zu erweitern und um den Sinn des Dargestellten zu verdeutlichen. Die detaillierte Gestaltung beweist also keineswegs nur eine «Freude am Detail»¹⁶⁷, sondern sie kann auch als gezielte Vermittlung außertextlicher Information verstanden werden. Die detaillierte Gestaltung, die Altdorfer den Vorwurf einbrachte, das religiöse Thema nur als Vorwand zu missbrauchen, um sich in Einzelheiten ergehen zu können, dient tatsächlich dem Zweck des eindeutigen Wiedererkennens der Symbole.¹⁶⁸ Durch sie können selbst abstrakte Begriffe wie Keuschheit, Tugendhaftigkeit und Bedrohung visualisiert und kommentiert werden. Gerade in der nahezu ereignislosen Gartenszene wird eine Handlung mehr oder weniger durch die Symbolik ersetzt. Durch diese Assoziationen wird das Thema des Bildes, die tatsächliche Keuschheit und Unschuld Susannas und die Bedrohung eben dieser Unschuld, eigentlich erst richtig betont und spezifiziert.

Obwohl die Forschung konstatiert, dass in Altdorfers Gesamtwerk die Schilderung der Details erst mit dem Bild der Susannentafel so richtig um sich greift, finden sich auch in früheren Werken unzählige durch Akribie in der detaillierten Gestaltung betonte Motive, die die Aussage des Dargestellten erweitern oder verdeutlichen.¹⁶⁹ Als Beispiele sollen nur zwei Werke erwähnt werden: In der

¹⁶⁶ Bushart 2004, S. 304 weist darauf hin, dass sowohl Stern als auch Halbmond im Siegel der Regensburger Juden getragen wurden. Siehe auch: Hauffe 2007, S. 146.

¹⁶⁷ Tietze 1923, S. 152; Baldass 1941, S. 174f.

¹⁶⁸ Unter anderem: Hildebrandt 1908, S. 99f; Friedländer 1923, S. 136f; Wolf 1925, S. 90.

¹⁶⁹ Vgl. Baldass 1923, S. 62f.

„Dornenkrönung Christi“ im Altar von St. Florian verweist die pseudohebräische Inschrift an dem Pfeiler und das im Vergleich zu Jesus anachronistische jüdische Gewand der Schergen auf den Ort der Handlung und auf die jüdische Täterschaft, und somit auf die Schuld der Juden am Tode Christi hin (Abb. 32).¹⁷⁰ Die Pflanzensymbolik wiederum wird auch in der Tafel „Die beiden Johannes“ in Regensburg verwendet. Auch hier stehen Königskerze und Salbei für den Schutz vor dem Bösen und für das göttliche Heil (Abb. 63).¹⁷¹

Die Anbringung von Symbolen und Verweisen durch dem eigentlichen Bildthema fremde Attribute ist durchaus keine Seltenheit in der Kunst des 16. Jahrhunderts und findet sich so auch bei Albrecht Dürer. Sowohl in dem Kupferstich von 1504 als auch in dem zur „Kleinen Passion“ gehörenden Holzschnitt von 1510/11, die beide den Sündenfall zeigen, wird die Szene durch eine ganze Reihe von Tieren bereichert (Abb. 64, 65). Im Kupferstich sind neben der erzählungsrelevanten Schlange zusätzlich ein Papagei, ein Hirsch, ein Kaninchen, ein Ochse, eine Katze und eine Maus zu sehen. Im Holzschnitt handelt es sich um einen Dachs, einen Löwen und einen Wisent. Diese Tiere können natürlich für den naiven Betrachter stellvertretend für eine Inszenierung des Paradieses stehen. Eventuell vermag die Gegenüberstellung von Katze und Maus auch auf die Gefahr der Situation zu verweisen.¹⁷² Für den humanistisch gebildeten Betrachter jedoch versinnbildlichen die Tiere auf allegorische Weise die scholastische Idee der vier Temperamente.¹⁷³

Die Vielzahl der Symbole, die sich in der Susannentafel ausmachen lassen, belegt den gezielten Einsatz dieser sinnstiftenden Motive. Gerade die Mannigfaltigkeit der Symbole, die im Gartenbereich entdeckt werden können, zeigt, wie sehr auf einen über die Eindeutigkeit des Textes hinausgehenden Sinngehalt im Bild hingewiesen werden will. Voraussetzung für das Erfassen des konkreten Sinnes der Symbole ist einerseits sowohl die Bildung des Betrachters als auch der kulturelle Kontext, der das allgemeine Verständnis der Assoziationen, gerade in der ausgeprägten

¹⁷⁰ Schreckenbergs 1996, S. 190.

¹⁷¹ Laut Killermann 1939, S. 78 findet sich hier auch noch der Hahnenkamm und die Karthäuser-Nelke. Außerdem weist Hubel 1981, S. 21f auf die stimmungsschaffende Funktion von Wetterlagen und Architektur in einigen Werken Altdorfers hin.

¹⁷² Dies ist allerdings unwahrscheinlich angesichts der offensichtlichen Trägheit der Katze.

¹⁷³ Schneider 1995, S. 24ff.

Mariensymbolik, erst ermöglicht. Allerdings kommt es durch den Einsatz der Sinnbilder auch zu einem Ungleichgewicht zwischen der Erzählung der Geschichte und der nicht-erzählenden Entfaltung der Symbole, die darüber hinausweisen.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Siehe dazu Settis 1978, S. 67.

3. Die antonyme Erzählung

Wie das vorangegangene Kapitel darlegt, greift Altdorfer auf jedes erdenkliche Mittel zurück, um die Geschichte der Susanna zu erzählen. Und dennoch kommt man nicht um den Gedanken herum, dass die eigentliche Geschichte nicht wirklich erzählt wird. Der Grund dafür liegt einerseits in der offensichtlichen Verunklärung der Erzählung, die auf die erschwerte Lesbarkeit und die tatsächliche Auswahl der Szenen zurückzuführen ist. Andererseits fehlen wichtige Teile der Geschichte tatsächlich. All dies führt dazu, dass die Erzählung letztendlich scheitern muss, da sie als solche gar nicht mehr wahrgenommen werden kann. Die Erzählung ist als Erzählung nicht mehr erkennbar und wird dadurch zu ihrem eigenen Antonym.

3.1. Lesbarkeit

Die erschwerte Lesbarkeit der Susannentafel, die durch die äußerst detaillierte Schilderung und die Vielzahl der Einzelheiten zustande kommt, wird alleine schon dadurch deutlich, dass selbst in der jüngeren Literatur Uneinigkeit über das tatsächlich Dargestellte herrscht. Probleme bereitet einerseits die Identifikation der gezeigten Figuren – so wird in der Gestalt der Lilienträgerin immer wieder Susanna selbst erkannt, obwohl dies für den Zusammenhang der Geschichte überhaupt keinen Sinn ergeben würde –, andererseits werden noch immer einzelne Szenen überhaupt nicht bemerkt und in der Tafel nur die Darstellung der Garten- und der Steinigungsszene erkannt.¹⁷⁵

Wirklich verwirrend an der geradezu an Unleserlichkeit grenzenden Darstellung Altdorfers ist in erster Linie, dass in die Erzählung unmittelbar und sehr vielversprechend eingeführt wird. Die Geschichte setzt, entsprechend der zeitgenössischen Darstellungstradition, mit der Gartenszene ein. Durch die Positionierung im Vordergrund und die tatsächliche Größe der dargestellten Figuren wird die Aufmerksamkeit des Betrachters sofort auf diesen Bereich

¹⁷⁵ Zur Identifikation der Lilienträgerin als Susanna: Eschenburg 1987, S. 38; Stadlober 2006, S. 273. Nur zwei Szenen werden erkannt bei: Friedländer 1891, S. 89; Martin 1960, o.S.; Bischoff 1996, S. 24; Greiselmayer 1996, S. 171: «Damit schildert Altdorfer nur die Anfangs- und Schlusszene der Geschichte.»

gelenkt und somit eine Szenenfolge festgelegt.¹⁷⁶ Von der Badeszene wird das Auge überdeutlich durch die Blickrichtung Susannas, durch die Bewegung der Lilienträgerin nach rechts zur Treppe und durch den Fingerzeig der oben an der Treppe stehenden weiblichen Figur auf die Geschehnisse auf der Terrasse gelenkt und damit die Erzählachse orientiert.¹⁷⁷ Bei der Magd handelt es sich demnach nicht einfach um eine genrehafte Ausschmückung ohne erzählerische Notwendigkeit. Vielmehr steht sie durch ihren Weggang einerseits stellvertretend für den im Bild nicht gezeigten Überfall, zum anderen fungiert sie auch als Richtungsindex, der das Auge von der zentralen Frauengruppe hin zu den noch kommenden Ereignissen im und vor dem Palast hinführt.¹⁷⁸ Es ist aber gerade diese Überdeutlichkeit der Blickführung, die die Verlorenheit des Betrachters angesichts des Durcheinanders auf dem Palastvorplatz, wo die folgenden Szenen im Tumult der Figuren kaum zu entziffern sind, noch verstärkt, denn die Hilfestellung, die ihm bisher zuteil wurde, wird ihm abrupt entzogen. Vielmehr wird seine Verwirrung noch gesteigert durch die auf das Geschehen am Platz verweisende weibliche Figur oberhalb der Treppe, die eine Gleichzeitigkeit der Geschehnisse im Garten und jenen auf dem Vorplatz suggeriert.

Erschwert wird die Erkennbarkeit der einzelnen Szenen durch die Winzigkeit der Protagonisten, die zwar in ihrem Maßstab dem sie umgebenden Raum – der Architektur – entsprechen, aber in der Vielzahl der Figuren, die den Palast und den Vorplatz beleben, untergehen. Durch ihre Größe, die sich nicht von den sie umgebenden Szenarien abhebt und durch die Tatsache, dass sie mit nur wenig Pigment und ein paar spärlichen Strichen unerwartet undetailliert und skizzenhaft festgehalten wurden, sind sie tatsächlich zu Nebensächlichkeiten reduziert.¹⁷⁹ Das besondere Charakteristikum des Simultanbildes, mehrere Figuren im Bild als identische Persönlichkeit zu erkennen, die zu verschiedenen Zeiten in unterschiedlichen Situationen gezeigt wird, hebt sich dadurch auf.

¹⁷⁶ Bushart 2004, S. 287.

¹⁷⁷ Kemp 1996, S. 89f.

¹⁷⁸ Kemp 1996, S. 76 weist darauf hin, dass gerade auf der Figur der Magd in der Renaissance-Kunst eine hohe Erwartung lag, da die scheinbar nebensächliche Figur im Raum orientiert und für das Woher und Wohin steht.

¹⁷⁹ Bushart 2004, S. 290.

Außerdem weist nichts im Bild auf den Fortgang oder die Reihenfolge der folgenden Ereignisse hin. Dem Betrachter bleibt nichts anderes übrig, als die Darstellung wie ein Vexierbild zu fixieren und nach den ihm bekannten und auch von ihm erwarteten Folgeszenen der Erzählung zu suchen. Wie in den meisten anderen Simultandarstellungen Altdorfers, so in der ‚Magdalena am Grabe Christi‘ oder in der ‚Dornenkrönung‘ im Altar von St. Florian, verläuft auch hier die Erzählrichtung von vorne nach hinten.¹⁸⁰ Doch die Suche wird durch eine fehlende Logik der Reihenfolge der Szenen erschwert, denn der Blick wird nicht kontinuierlich von Handlungssequenz zu Handlungssequenz geführt, das Auge folgt nicht einem konsequenten Verlauf, der die zeitlich aufeinanderfolgenden Stationen nebeneinander gestaffelt wiedergibt. Altdorfer, der Erzähler, schlägt, gleich einem Hasen auf der Flucht, Haken und führt das Auge in plötzlichen Kehrtwenden über die Bildfläche (Abb. 66). So führt die Blickrichtung vom Torbogen oberhalb der Treppe über den Vorplatz schräg nach links oben bis zur linken Gebäudeseite zur Verurteilung Susannas. Sogleich wendet sie sich aber nach rechts, über die Vorhalle des Palastes hinweg zu der Abführung Susannas zur Hinrichtung bis hin zum Postament des Uhrturms, wo Daniel gegen das Urteil protestiert. Dann jedoch dreht sich der Erzählfluss um 180 Grad zurück zur Vorhalle, in der die zweite Gerichtsverhandlung stattfindet. Schließlich wird der Blick wieder zurück auf den Vorplatz geführt, wo die Steinigung der Alten stattfindet. Die Bewegung des Blickes ist keine wirklich fließende, da die einzelnen Szenen erst entziffert werden müssen und es zu abrupten Richtungswechseln kommt. Wie in einem Wimmelbild wird das Gesuchte erst durch Anstrengung gefunden. Altdorfer kann eigentlich eine fehlende Logik nicht vorgeworfen werden. Die Unterbringung der Szenen im Palast entspricht durchaus dem biblischen Bericht, der das Haus Jojakims auch als Versammlungs- und Gerichtsort charakterisiert. Somit ist die Verurteilung Susannas in dem Palast übereinstimmend mit der biblischen Geschichte dargestellt. Auch die Tatsache, dass die zweite Verhandlung im Palast stattfindet, entspricht dem biblischen Text,

¹⁸⁰ Eine Ausnahme ist hier die Darstellung der Geißelung im Flügelaltar von St. Florian, in der die Leserichtung vom Hintergrund in den Vordergrund unnatürlicherweise umgekehrt wurde, da der Auftritt Christi vor Herodes der Geißelung unmittelbar vorangeht. Siehe Talbot 1968, S. 14.

in dem Daniel zur Rückkehr zum Ort der Anklage aufruft.¹⁸¹ Altdorfer nutzt die gesamte Breitseite des Gebäudes, um die einzelnen Episoden der Geschichte darin unterzubringen. Jedoch reiht er die Ereignisse nicht chronologisch nebeneinander, wodurch ein konstanter Fluss der Erzählung erreicht werden könnte. Man könnte vermuten, dass die Dramatik der Erzählung sich durch das ungeordnete Durcheinander verstärkt, oder auch, dass die willkürliche Blickführung und der sprunghafte Richtungswechsel in der Szenenabfolge die wendungsreiche Geschichte selbst parallelisiert.¹⁸² Dies hebt sich aber dadurch auf, dass die Szenen ganz einfach nicht gefunden und gesehen werden.

Die Sprunghaftigkeit der Blickführung und die missverständliche Lesbarkeit in Altdorfers Tafel werden noch deutlicher im Vergleich mit den anderen Susannendarstellungen seiner Zeit. In Schäufeleins früher Darstellung des Themas schwenkt der Blick, entsprechend der Leserichtung eines Textes, ungehemmt von links, den Dienerinnen, über die zentrale Überfallsszene nach rechts zum Danielsurteil (Abb. 67).

In ihrer Klarheit und Einfachheit Schäufeleins Blickführung ähnlich ist der Holzschnitt Breus. Die Erzählrichtung führt von der Badeszene im Vordergrund in einem Bogen nach links hinauf zu den zwei übereinanderliegenden Gerichtsszenen und von dort in die Bildmitte zur Steinigung (Abb. 68).

Die Tafel Görtschachers unterscheidet sich von den meisten Susannenbildern dadurch, dass der Gartenbereich fast als Nebensächlichkeit im Hintergrund versteckt wird. Hier wird die Szene betont, in der Susanna Gott um Gnade anfleht und der kindliche Daniel die göttliche Erleuchtung erfährt. Dennoch beginnt die Leserichtung wie in einem Text am linken Bildrand mit der Belauschung und dem Überfall auf Susanna, führt dann im Vordergrund weiter über die Gerichtsverhandlung zu der Anrufung Gottes und anschließend rechts zu dem Danielsurteil, und führt schließlich in den Bildhintergrund, wo die Steinigung stattfindet (Abb. 69). Das Auge wird in einem konsequenten Bogen über die

¹⁸¹ Bushart 2004, S. 289f.

¹⁸² Bushart 2004, S. 290: «Indem Altdorfer den Gang zur Hinrichtung zur Sackgasse macht, Daniels Ansprache an den äußersten Punkt am Bildrand verlegt und den Handlungsstrang danach zum Palast zurückführt, ahmt er zugleich die dramatische Struktur des Textes nach. Schließlich bezeichnet die Umkehr nicht nur eine Richtungsveränderung, sondern leitet auch die unerwartete Wendung der Ereignisse ein.»

Bildfläche geführt. Wie bei Altdorfer wird die Tafel von einem Figurengedränge dominiert, und auch hier finden sich zahlreiche Zuschauer, die das Geschehen von Fenstern und Galerien aus beobachten. Die Aneinanderreihung der Szenen ist kompositionell so eng gezeigt, dass das Erkennen der einzelnen Momente zunächst schwer fällt. Jedoch wird auf eine Trennung der Szenen nicht völlig verzichtet. So wird die Szene des Überfalls schon durch die Architektur räumlich sehr deutlich von den Gerichtsszenen getrennt. Auf dem Platz selbst wird die Szene der Anklage von der rechts davon folgenden Szene der Anrufung Gottes durch Susanna durch ein paar Stufen getrennt. Offensichtlich übernehmen die im Vordergrund stehenden Figuren die Aufgabe, die einzelnen Momente zu ordnen und voneinander abzugrenzen. Die Gesamtkomposition wird durch die jeweils äußersten Figuren zusammengeklammert, die Szenen der Bildmitte werden getrennt durch die im Vordergrund stehenden Männer, welche einen Durchblick auf das Geschehen gewähren.¹⁸³ Die absolute Klarheit der Reihenfolge der einzelnen Handlungsabschnitte ist durch das Verklammern der Figurengruppen und durch die Blickführung in einer Bogenform von links nach rechts gewährleistet.

Eine Spur verschachtelter ist die Anordnung der Szenen in den Werken, die nach 1530 entstanden sind. In Schüefeleins Holzschnitt beginnt die Sequenz auf der rechten Bildhälfte im Bildvordergrund mit dem Eindringen der beiden Alten in den Garten und mit dem Überfall auf die Badende. Danach führt der Blick auf die Brücke in den Bildhintergrund zu der Anklage Susannas.¹⁸⁴ Die Geschichte wird am linken Bildrand im Mittelgrund mit dem Danielsurteil fortgesetzt und führt schließlich in den Bildhintergrund zu der Steinigung (Abb. 70). Auch hier könnte man von einer unsteten Leserichtung sprechen, springt das Auge doch von vorne nach hinten, zurück in den Bildmittelgrund und wieder in den Hintergrund. Jedoch ist die leichte Lesbarkeit schon durch die klare architektonische Begrenzung der einzelnen Szenen gewährleistet. Die Gartenszene ist durch Mauer und Tor begrenzt, die Anklage findet separiert auf der Brücke statt, die beiden

¹⁸³ Baum 1971, S. 133 sieht in der Anordnung der Figuren eine Parallele zu einer dramatischen Inszenierung des Susannenthemas.

¹⁸⁴ Bushart 2004, S. 293.

Gerichtsverhandlungen sind in zwei verschiedenen Stockwerken untergebracht und die Steinigung selbst findet, markiert durch einen einzelnen Baum und vom Gerichtshaus sowie dem Brückenturm gerahmt, auf dem freien Feld im Hintergrund statt.

Das Bild Hans Schöpfers schließlich erscheint wie eine geläuterte Version von Altdorfers Susannenbild, in der jegliche Verunklärung verhindert wird.¹⁸⁵ Die sich in den verschiedenen Szenen wiederholenden Figuren sind leicht als identisch erkennbar. Die Leserichtung führt fast spiralförmig vom Vordergrund rechts von den beiden Alten, die den Garten durch einen Pfortenpylon betreten, entlang dem unteren Bildrand über den Überfall auf Susanna, der in der Gartenmitte gezeigt wird, nach links zu den beiden Mägden, die den Garten durch ein Tor verlassen haben und die in ihrer Drehung bereits auf den weiteren Verlauf verweisen (Abb. 71). Folgt man der Blickrichtung der vorderen Magd gelangt man direkt zu der Anklage Susannas am linken Rand des Platzes. Von dort wandert der Blick quer über den Bildmittelgrund zum rechten Bildrand, wo das Verhör der beiden Alten durch Daniel stattfindet, und endet in der Bildmitte auf dem Platz selbst bei der Steinigung. Die Lesbarkeit von Schöpfers Bild, das genauso stark bevölkert ist wie Altdorfers Tafel, wurde offenbar bewusst gesteigert, indem die einzelnen Handlungsorte im Bild neben- und hintereinander gestaffelt wurden. Anders als Altdorfer ordnet er die unterschiedlichen Szenen verschiedenen Gebäuden zu und platziert die Gerichtsszenen deutlich sichtbar auf den den Gebäuden vorgelagerten Stufen. Die Steinigungsszene ist kontrasthaft vom hellen Farbton des Bodens hinterfangen und ihre Sichtbarkeit dadurch unterstützt. Der Gegensatz zwischen Garten und bevölkertem öffentlichen Platz ist deutlich gemildert durch die Gliederung der Schauplätze in einen breitgelagerten, seitlich offenen Vordergrund und den dahinter anschließenden, perspektivisch nach hinten verlaufenden Gebäudereihen. Offen bleibt, ob Schöpfers Bildlösung, sein offensichtliches Bemühen um Klarheit und Lesbarkeit, tatsächlich eine direkte Reaktion auf Altdorfers Werk ist und sich darin auch eine zeitgenössische Resonanz auf Altdorfers Lösung spiegelt.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Zum Susannenbild Schöpfers: Löcher 1970; Greiselmayer 1996, S. 169-177.

¹⁸⁶ Diese Möglichkeit erwägt Bushart 2004, S. 311.

Vergleicht man die Abfolge der einzelnen Szenen in all diesen Werken mit Altdorfers Umsetzung, stellt man bald fest, dass nirgends sonst der Fluss der Erzählung dermaßen stockend wiedergegeben wurde. Außerdem scheinen alle Künstler bemüht gewesen zu sein, die Szenen deutlich voneinander zu trennen und so die gute Leserlichkeit zu fördern, während Altdorfer dies unterlässt. Doch auch er verzichtet nicht völlig auf visuelle Hilfestellungen, die die Lesbarkeit der Tafel erleichtern. Eine Erzählung verlangt natürlich nach einem Erzähler, der zwischen der Handlung und dem Rezipienten vermittelt und durch die Geschichte führt. Zu diesem Zweck setzt Altdorfer die bereits erwähnte Figur der Magd ein, die die Leserichtung der Geschichte vorgibt.¹⁸⁷ Jedoch gehört die Magd – oder auch die Mägde – und ihre richtungsweisende Funktion ganz einfach zur Susannenikonographie. In Schäufeleins Tafel verlassen die zwei Dienerinnen den Garten am linken Bildrand. Sie ermöglichen durch ihr Weggehen den Überfall, sind aber auch als kompositorisches Gegengewicht zur Gerichtsszene am rechten Bildrand gedacht. Bei Schöpfers Bild hingegen stehen die Dienerinnen nicht nur für die Folgerichtigkeit der Narration. Durch ihre Anordnung als zwei hintereinander gehende Figuren, wobei die hinten gehende, die gerade den Garten verlassen hat, noch im Profil, und die vordere bereits als Rückenfigur gezeigt wird, die gerade im Begriff ist, Jopakims Haus zu betreten, wird der Betrachter fast schon an der Hand genommen und in einem Bogen vom Vordergrund zu den Ereignissen im Bildmittelgrund hingeführt.

Doch Altdorfer stehen auch subtilere Mittel zur Verfügung, um durch die Geschichte zu dirigieren. Ein weiteres bildimmanentes Mittel, das es dabei zu berücksichtigen gilt, ist der Einsatz der Farbe.¹⁸⁸

Dass Altdorfer Farbe ganz bewusst zum Dirigieren und Signalisieren einsetzt, ist an anderen Werken eindeutig ersichtlich. Der Einsatz der Farbe als Mittel der Verflechtung und des gezielten Steuerns der Blickrichtung kann im Sebastiansaltar von St. Florian festgestellt werden (Abb. 27). Dieser Flügelaltar, der nur noch in Fragmenten erhalten ist, entstand zwischen 1509 und 1518 für das Stift St. Florian

¹⁸⁷ Kemp 1996, S. 36.

¹⁸⁸ Zur Farbe bei Altdorfer: Brucher 1978; Hubel 1981.

in Oberösterreich.¹⁸⁹ Während der Altar in geschlossenem Zustand das Leben des Heiligen Sebastian in vier Episoden wiedergibt, zeigt er in geöffnetem Zustand in acht Bildtafeln die Passion Christi. Hier ist die Leserichtung natürlich in erster Linie durch die Nebeneinanderreihung von jeweils vier Bildtafeln in zwei Registern vorgegeben. Die Leserichtung der Reihenfolge der Tafeln korrespondiert mit der Schreibrichtung eines Textes von links nach rechts und von oben nach unten.

Die Orientierung der Blickrichtung wird schon in der ersten Tafel des oberen Registers, in der Ölbergsszene, dadurch gefördert, dass auffällige Farben als Akzente wirken, die das Geschehen verdeutlichen (Abb. 28).¹⁹⁰ In das Bild hinein führt der als Rückenfigur gezeigte, rotgewandete schlafende Jünger, dessen diagonal zur Bildmitte hinweisende Haltung als Richtungsimpuls hin zur zentralen, ebenso rot gekleideten Figur Jesu und noch darüber hinaus zu der Engelsfigur in rotem Kleid führt. In der auf die Ölbergsszene folgende Tafel der Gefangennahme wird der Akzent auf den gelb gekleideten Petrus und den grün gewandeten Malchus gelegt. Jesus droht zunächst fast im Figurengedrange zu verschwinden. Doch auch hier wird er durch die rote Farbe hervorgehoben (Abb. 29).

Der Einsatz der Farbe als Signalmittel und als Dirigent reduziert sich aber nicht auf die Betrachtung der Passionstafeln als Einzelbilder. Die acht meist monoszenischen Tafeln der Passion sind zwar alle in sich geschlossene Bildeinheiten, sie bilden aber gleichzeitig Teilsequenzen einer fortlaufenden Bilderreihe, die auch als Ganzes gesehen werden will. Darin allein liegt schon ihr narrativer Vorteil. Während das monoszenische Einzelbild eine Geschichte nur andeuten kann und vom Betrachter – genauso wie im Simultanbild – sowohl das Erkennen des narrativen Zusammenhangs als auch die Rekonstruktion der ganzen Geschichte verlangt wird, führt die Bilderreihe dem Betrachter die einzelnen Momente voneinander getrennt und dadurch überaus geordnet vor Augen.¹⁹¹ Diese äußerliche Ordnung der Handlungssequenzen, die die Lesbarkeit der Darstellung fördert, isoliert zunächst die einzelnen Bildtafeln. Der Erzählfluss, der

¹⁸⁹ Winzinger 1975, S. 21. Ein Rekonstruktionsversuch findet sich bei Winzinger 1975, Anhang 2.

¹⁹⁰ Winzinger 1975, S. 18.

¹⁹¹ Kibédi Varga 1990, S. 364.

zwar innerhalb der einzelnen Tafel bestehen kann, wird durch die Rahmung physisch unterbrochen. Altdorfer scheint es aber gerade darauf angelegt zu haben, diese Trennung der Bildeinheiten zu überspielen und zu verwischen und die isolierten Szenen stärker miteinander zu verbinden, indem er die Blickrichtung nicht nur innerhalb der einzelnen Bildtafeln, sondern vielmehr über die einzelnen Tafeln hinaus lenkt und die Tafeln durch den Einsatz von Farbe auch als zusammenhängende Einheit vorführt. Wie die Arbeiten von Strohmeyer, Talbot und Winzinger zeigen, ist der Passionszyklus, im Gegensatz etwa zu der kleineren Sebastiansfolge, als Gesamtkomposition zu verstehen: «Statt der aneinandergereihten Einzeltafeln des gotischen Flügelaltares entsteht nun ein großer, einheitlicher Handlungsraum, der sich jeweils über die Breite des ganzen Altares erstreckt.»¹⁹² So hat zwar jede Tafel ihre innere Einheit, die Tafeln beziehen sich jedoch auch insgesamt aufeinander. Das führt dazu, dass die Geschichte der Passion wie auf einem Bildschirm präsentiert wird, auf dem das Auge von Szene zu Szene geleitet wird.¹⁹³

So wiederholt sich der gelb gekleidete Petrus am rechten Bildrand der Ölbergsszene in der unmittelbar daran anschließenden Tafel der ‚Gefangennahme‘ am linken Bildrand und bindet so die zwei Bilder stärker zusammen. Verbunden werden die beiden Tafeln auch durch die dunkle Bodenzone und durch den dunkel gestalteten Hintergrund mit dem schwarzen Baumwerk und dem vom Sonnenuntergang rötlich leuchtenden Himmel.

Doch Altdorfer geht noch einen Schritt weiter. Die rote Farbe, die, wie bereits erwähnt, in der Ölbergsszene die Blickrichtung diagonal durchs Bild lenkt, wird in den darauffolgenden Szenen der ‚Gefangennahme‘ und der Szene ‚Christus vor Kaiphas‘ für die Figur Jesu wieder aufgenommen (Abb. 30). Selbst in der ‚Geißelung Christi‘, in dem letzten Bild des oberen Bildregisters, fehlt diese Charakterisierung der Hauptfigur durch die rote Farbe, die die Bildreihe dadurch auch zusammenhält, nicht. Auch hier wird Christus in der simultan im Hintergrund

¹⁹² Winzinger 1975, S. 18. Zur Gesamtkomposition: Strohmeyer 1946, S. 7-17; Talbot 1968; Winzinger 1975, S. 16-19. Vgl. Brucher 1978, S. 8f.

¹⁹³ Talbot 1968, S. 75 u. 85.

gezeigten, jedoch der Geißelung zeitlich vorausgehenden Szene, die Christus vor Herodes zeigt, rot gekleidet dargestellt (Abb. 31, 37).

Die Blickführung führt also mittels der roten Farbe über die drei ersten Bildtafeln hinweg direkt zu der Herodes-Szene. Von dort wird das Auge, der Handlungsfolge entsprechend, innerhalb des Bildraumes nach vorne zu der Geißelung selbst gelenkt, in der der hellhäutige Christus, von einer hellen Säule gerahmt, nur noch mit einem weißen Lendentuch umhüllt ist. Während die Leserichtung bei den anderen Simultandarstellungen Altdorfers vom Vordergrund in den Hintergrund führt, ist hier die Reihenfolge der Erzählung umgekehrt. Die Blickführung vom Hintergrund, dem äußersten rechten Rand der Bilderfolge, schräg nach links vorne zu der Geißelung, mit der ein Farbwechsel in der Betonung der Figur Christi einhergeht, gibt die Richtung für den Wechsel zu der ersten Tafel des zweiten Registers vor. Der Blick wird so automatisch der Folge der Handlungssequenzen entsprechend zurückgelenkt zu der ersten Tafel des unteren Bildregisters, die den weißgewandeten Christus bei seiner Dornenkrönung zeigt (Abb. 32). So werden die zwei sich diagonal gegenüberliegenden, jedoch aufeinanderfolgenden Handlungssequenzen durch die weiße Farbe stärker aneinander gebunden. Bei der zweiten Simultandarstellung, die wir im Altar finden, der ‚Dornenkrönung Christi‘, die mit der Ecce Homo-Szene kombiniert ist, entspricht die Leserichtung wieder der von vorne nach hinten, und damit auch der von links nach rechts verlaufenden (Abb. 38). Hier muss der Blick nicht zurückgelenkt werden. Versteht man also die Farbe als ein Mittel des Dirigierens, wird dadurch auch die Umkehrung der Leserichtung innerhalb des Simultanbildes von hinten nach vorne erklärt.

Nicht nur mit Hilfe der Farbe wird das Auge über die zwei Bildregister geführt. Auch die dargestellte Architektur und selbst Bewegungsmotive leiten von einer Szene zur nächsten. So gibt bereits die von Judas angeführte Schar der Häscher in der Ölbergszene einen Bewegungsimpuls, der über die Körperhaltung Jesu zu der Menschenmasse in der ‚Gefangennahme‘ leitet. Von dort scheinen die Figuren geradezu in die Szene ‚Christus vor Kaiphas‘ hineinzudrängen (Abb. 30). Dort allerdings wird der Rechtsdrang der Darstellung abrupt in der Figur des thronenden Kaiphas gestoppt. Dieses Motiv des Stillstands wird noch durch die die Vorhalle tragenden Säulen der darauffolgenden Geißelungsszene verstärkt.

Entsprechend dieser Rechtsbewegung ist Jesus in den ersten drei Tafeln der Bilderfolge jeweils nach rechts, in der Geißelung indes nach links und somit in Richtung der Fortsetzung der Erzählung gerichtet. Auch im unteren Bildregister lässt sich die Blickführung durch die Bewegungsrichtung der Figuren feststellen. Die Figuren in der ‚Handwaschung des Pilatus‘ bewegen sich nach rechts und scheinen direkt in den darauf folgenden Bildraum der Kreuztragungsszene zu drängen (Abb. 33, 34). Die Bewegungsrichtung wird wiederum durch die Ausrichtung Jesu nach rechts in den ersten drei Bildtafeln verstärkt, während der Körper des Gekreuzigten in der letzten Bildtafel nach links gerichtet ist (Abb. 35). Die Abfolge der Ereignisse in ihrem zeitlichen Verlauf wird hier sogar unterstrichen, indem in den ersten Tafeln zum Zeichen der hereinbrechenden Nacht das glühende Abendrot gezeigt wird, während die Tafel ‚Christus vor Kaiphas‘ durch die harte Schatten erzeugenden Lampen und Fackeln eindeutig als Nachtszene zu verstehen ist. Erst die folgenden Szenen der Geißelung bis hin zur Kreuzigung werden bei Tageslicht dargestellt.

Altdorfer erreicht es damit, die Isolation der acht Bildtafeln aufzuheben und die Kontinuität der Handlungssequenzen der Passion zu steigern. Naturgemäß wird von einem Flügelaltar erwartet, auch noch aus großer Distanz erkennbar zu sein. Die Lesbarkeit wird durch die Größe der Figuren, durch übertriebene Bewegungen und durch Signalfarben gesteigert. Die Bewegungsrichtung wird überdeutlich durch die Haltungen der Figuren und durch den Einsatz der Farbe betont. All dies weist darauf hin, dass Altdorfer das Auge ganz bewusst durch die Handlungssequenzen führt.

In diesem Zusammenhang muss auch die 1529 entstandene ‚Alexanderschlacht‘ betrachtet werden (Abb. 19). Die Tafel, die noch 1740 Dürer zugeschrieben wurde und die um 1800 bei Napoleon, der sie für das größte Schlachtengemälde aller Zeiten hielt, Bewunderung hervorrief, begründete Altdorfers Ruhm.¹⁹⁴ Entstanden ist sie im Zusammenhang mit dem Historienzyklus, den Bayerns Herzog Wilhelm IV. in der Zeit von 1528 bis 1540 von einigen der wichtigsten süddeutschen

¹⁹⁴ Krichbaum 1978, S. 7; Wood 1993, S. 22. Die Literatur zur ‚Alexanderschlacht‘ ist umfangreich. Die umfassendsten Darstellungen werden bei Greiselmayer 1996, S. 19 aufgeführt.

Künstler anfertigen ließ und für den auch Schöpfers Susannenbild entstand.¹⁹⁵ Dargestellt ist die Schlacht bei Issus im Jahre 333 v. Chr., in der der Makedonenkönig Alexander der Große erstmals auf den Perserkönig Darius trifft und diesen im Kampfe schlägt.¹⁹⁶ Das Bild zeigt den Moment, in dem Alexander zu Pferd die Verfolgung des Darius aufnimmt, der wiederum feige den Zweikampf meidet und seinen Wagen bereits zur erfolgreichen Flucht gewendet hat.

Das Bild ist der Susannentafel in vielerlei Hinsicht ähnlich. Wie in der drei Jahre zuvor entstandenen Tafel blickt man auf einen sich räumlich tief erstreckenden Schauplatz herab, der, fast als Weltlandschaft im Stile Patiniers, Altdorfers Vorstellung der Vedute der kleinasiatischen Region Kilikien wiedergibt.¹⁹⁷ Man ist sogar versucht, bei dem Schlachtgemälde von einem ‚heimlichen‘ Simultanbild zu sprechen. Da das Harem des Darius nicht auf dem Schlachtfeld sondern erst nach dem Kampf im persischen Lager gefangen genommen wird, ist durch die Anwesenheit der Frauengruppe im Kampfmenge – geschichtlich nicht ganz korrekt – schon eine Episode vorweggenommen, die zeitlich danach stattfindet.¹⁹⁸

Auch hier ist das Dargestellte mit unglaublicher Akribie wiedergegeben. Kein Helmbusch fehlt, kein Zaumzeug wurde ausgelassen. In penibelster Feinarbeit wurden Hunderte von Figuren ausgearbeitet, die – wie in der Susannentafel – nur aus nächster Nähe erkannt werden können. Bei der geringsten Distanz zum Bild schon lösen sich die Einzelfiguren auf und verschwinden in der Masse. Übrig bleibt ein Schlachtgetümmel aus aneinandergedrängten Leibern und Waffen, welches in seiner ungeheuren Kleinteiligkeit jeder Erkennbarkeit und Lesbarkeit entbehrt. Doch im Gegensatz zum Susannenbild hat dies nie den Anstoß der Autoren hervorgerufen. Ganz im Gegenteil: Die Literatur quillt geradezu über von bewundernden Kommentaren, die «das Erstaunliche dieser Künstlerschaft»¹⁹⁹ und die «kleinmeisterliche Sorgfalt»²⁰⁰ betonen, in der die Detailverliebtheit im

¹⁹⁵ Hauffe 2007, S. 161. Der Grund, warum Albrecht Dürer in das Vorhaben nicht einbezogen wurde, ist bis heute ungeklärt. Zu bedenken gilt, dass Dürer bereits 1528 verstarb. Zum Historienzyklus: Tietze 1923, S. 158; Benesch 1939, S. 29f; Winzinger 1975, S. 40f; Goldberg 1983; Bischoff 1996, S. 22; Greiselmayer 1996.

¹⁹⁶ Goldberg 1983, S. 7f.

¹⁹⁷ Tietze 1923, S. 156; Winzinger 1975, S. 44. Zur Identifikation der Landschaft: Meckseper 1968.

¹⁹⁸ Winzinger 1975, S. 42.

¹⁹⁹ Benesch 1939, S. 30.

²⁰⁰ Glaser 1924, S. 436.

Gegensatz zur Susannengeschichte «an keiner Stelle kleinlich»²⁰¹ wirkt und ein «Bravourstück der Detailmalerei»²⁰² entstehen ließ.²⁰³

Obschon die Darstellung einer Schlachtszene offensichtlich auf das allgemeine Thema stoßen lässt, folgt natürlich auch die ‚Alexanderschlacht‘ als Erzählbild literarischen Vorlagen, die dem Betrachter zum Verständnis des Dargestellten bekannt sein müssen.²⁰⁴ Weitere Hilfestellungen bieten sowohl die – nicht originale – Inschrifttafel, die über das Thema informiert, sowie die Namensschilder an Ross und Streitwagen, die eine Identifikation von Darius und Alexander erlauben.²⁰⁵ Des Weiteren sind auf Wimpeln und Fahnen Inschriften zu sehen, die die sie umgebenden Truppen als Griechen, respektive Makedonen, oder als Perser ausweisen sowie Informationen über Armeestärke und menschliche Verluste wiedergeben.²⁰⁶ All die gebotene Information konnte dennoch nicht verhindern, dass die Forschung in dem Bild nicht die Schlacht bei Issus, sondern jene bei Arbela erkannte, die erst zwei Jahre später erfolgen sollte.²⁰⁷ Trotz intensiver textueller Hilfestellung also konnte nicht auf den tatsächlichen historischen Moment geschlossen werden.

Auch der Einsatz von Sinnbildern in der ‚Alexanderschlacht‘ wurde falsch gedeutet. So sah man lange in der bewusst zueinander in Bezug gesetzten Darstellung von Sonne und Mond ein Sinnbild für den Ausgang der Schlacht. Die sieghaft aufgehende Sonne steht für Alexander, der den zahlenmäßig überlegenen Feind schlägt, während der Mond – als Symbol des Morgenlands – im Begriff ist, «in der Dunkelheit des Himmels zu verschwinden»²⁰⁸. Damit wurde auch die gedrehte Position der Inschrifttafel in Verbindung gebracht, die sich vom Mond ab- und der Sonne zuwendet.²⁰⁹ Nachdem Goldberg darlegte, dass die Schlacht morgens

²⁰¹ Winzinger 1975, S. 43. Ähnlich: Baldass 1941, S. 178.

²⁰² Glaser 1924, S. 436.

²⁰³ Vgl. Janitschek 1890, S. 416: Er sieht darin eine Unart der Zeit.

²⁰⁴ Zu den literarischen Vorlagen: Winzinger 1975, S. 40f; Goldberg 1983, S. 7 u. 14; Greiselmayer 1996, S. 34-37.

²⁰⁵ Über die nachträgliche Veränderung der Inschrifttafel: Goldberg 1968.

²⁰⁶ Goldberg 1983, S. 13.

²⁰⁷ Friedländer 1891, S. 100; Glaser 1924, S. 436.

²⁰⁸ Der Zustand des allseits beschnittenen Werkes beeinträchtigt allerdings die Wirkung des Mondes: Winzinger 1975, S. 42f; Krichbaum 1978, S. 143ff. Den Versuch einer Rekonstruktion der vollständigen Bildtafel bei Winzinger 1975, Abb. 50a.

²⁰⁹ Winzinger 1975, S. 42.

begann und abends mit Alexanders Sieg endete, und dass die Gestirne der Tafel einen aufgehenden Mond und eine untergehende Sonne darstellen, musste man sich jedoch von dieser Interpretation lösen.²¹⁰ Doch auch wenn dadurch diese Sinnbilder bedauerlicherweise keinen Sinn mehr ergeben – eine untergehende Sonne würde man kaum als Siegesymbol deuten –, darf die Darstellung des Himmels, der immerhin mehr als ein Drittel des Bildraumes für sich beansprucht, nicht ganz außer Acht gelassen werden. Denn tatsächlich nimmt der bewegte Himmel mit seinen aneinanderdrängenden Wolken die keil- und spiralförmigen Bewegungen des Schlachtgetümmels auf und verstärkt so die Intensität des Kampfes.²¹¹

Auch die offensichtlich mit Phantasiewappen geschmückten Fahnen und Wimpel sind textfremde Signale, die einerseits eine Orientierung über den Standort der jeweiligen Truppen bieten, andererseits aber auch eindeutige Charakterisierungen der Protagonisten darstellen. So zeigen die Wappen Alexanders einen Greif und eine Kränze haltende weibliche Gestalt, die man als Symbole für Klugheit und auch Sieg deuten könnte. Diese Wappen treffen somit Aussagen sowohl zur Person Alexanders als auch zum Ausgang der Schlacht. Darius' Wappen sind von einer in einem Boot knienden, eine Fackel hochhaltenden, geflügelten nackten männlichen Gestalt und einer sitzenden Herrschergestalt mit Flammenschwert geziert, deren Deutung noch aussteht.²¹²

Es ist auch in der ‚Alexanderschlacht‘ der Gebrauch der Farbe, der, noch stärker als die Fahnen und Wimpel, zur Orientierung und zur Lesbarkeit des Bildes beiträgt. Auch in diesem Werk, dem «zielgerichtete Unübersichtlichkeit»²¹³ attestiert wurde und in dem sich die Einzelheiten nur einem «fleißigen Auge»²¹⁴ erschließen, werden die wichtigsten Informationen durch den Einsatz von Farbe

²¹⁰ Goldberg 1983, S. 13. Schon Friedländer 1923, S. 138 sprach von einem Sonnenuntergang. Vgl. Winzinger 1975, S. 42f; Krichbaum 1978, S. 143f.

²¹¹ Die Bedeutsamkeit der Sonne wurde auch schon von Friedländer 1923, S. 138 unterstrichen, der feststellte, dass der «Streit auf der Erde durch Kampf im Himmel» begleitet wird und somit die Bedeutsamkeit der Ereignisse betont, und ohne die das Gemälde eine «pedantische Monstrosität» geblieben wäre.

²¹² Goldberg 1983, S. 13.

²¹³ Piel 1970, S. 10.

²¹⁴ Winzinger 1975, S. 43.

lesbar gemacht.²¹⁵ In das Bild eingeführt wird der Blick durch den durch ein helles Pferd akzentuierten Reiter in der rechten unteren Bildecke. Dieser gibt durch seine diagonal zum Bildzentrum hinggerichtete Position den Richtungsimpuls zu den zentralen und ebenfalls durch helle Goldtöne betonten Figuren des Darius und des Alexander. Selbst das scheinbar ungegliederte Durcheinander der Massen ist farblich geklärt.²¹⁶ Einerseits sind die vielen Figuren zu farblich geordneten Blöcken zusammengefasst worden. In ihrem Kolorit einheitliche Soldatenverbände setzen sich so kontrastreich von anderen ab. Andererseits wird das Chaos gegliedert durch das Verdichten und Auseinanderrücken der Truppen und, vor allem, durch die als Akzente und richtungsweisende Elemente eingesetzten Lanzen, die die Wogen der Heeresbewegungen ordnen.²¹⁷

In der Susannentafel nun ist das Gewand der Susanna, genauso wie das Kleid der sie kämmenden Dienerin und das Unterkleid der ein Flakon haltenden Dienerin, von Rottönen dominiert. Auch die Sohlen der kleinen Pantöffelchen, welche auf dem Teppich vor Susanna liegen, leuchten rot. Dieses Dominieren der Signalfarbe Rot zieht dann auch den Blick zunächst auf die Frauengruppe, leitet den Blick aber auch über den roten Klatschmohn hin zu den zwei die Gruppe beobachtenden Alten, deren Gewand, Haube und Gesichtsfarbe sich ebenfalls rot von dem sie umgebenden Grün und Braun des Buschwerkes abheben. Die Dominanz der roten Farbe schließt so die beiden Alten mit der Frauengruppe zusammen.

Rot ist auch das Gewand der Magd, die sich hinten im Garten auf das geschlossene Tor hin zubewegt und die uns damit den Fortgang der Geschichte andeutet. Hellrot ist das Gewand der lilientragenden Dienerin, die von der Frauengruppe nach rechts auf die Treppe zugeht und somit den Blick treppauf zu den Szenen im Hintergrund leitet.

Auch wenn die weiteren Szenen in und neben dem Palast nur noch mit Schwierigkeit auszumachen sind, wird jedoch auch hier Susanna, sowohl bei der Gerichtsszene als auch bei ihrer Abführung, durch ihren roten Umhang

²¹⁵ Hubel 1981, S. 55.

²¹⁶ Dittmann 1977, S. 100.

²¹⁷ Winzinger 1975, S. 43.

gekennzeichnet. Wiederum rot erscheinen auch die beiden Alten bei ihrer Gerichtsverhandlung.

Gegen den bewussten Einsatz der roten Farbe könnte natürlich eingewendet werden, dass die für die Handlung wichtigen Szenen in der Palastzone dennoch kaum erkenntlich sind. Sowohl das rot gekleidete Kind, das links vom Brunnen auf der Terrasse zu sehen ist und das offenbar nichts mit der Handlung zu tun hat, als auch die Vielzahl von roten Hüten und Gewändern, die die Figuren auf der Terrasse tragen, sprechen gegen den gezielten Einsatz von Rot als Mittel des Signalisierens und Dirigierens. Auffallend ist hingegen, dass die beiden Missetäter in der leicht auszumachenden Steinigungsszene nicht durch ein rotes Gewand hervorgehoben werden müssen.

Verdeutlicht wird die Wichtigkeit von Signalfarben durch die Vorzeichnung, die sich zu dem Susannenbild erhalten hat. Abgesehen von der relativen Größe der weiblichen Figuren im Vordergrund, die die Gartenszene als Hauptszene erkennen lässt, und dem ausgestreckten Arm der Magd, die auf die Steinigungsszene hinweist, gibt es keinerlei Hilfsmittel, die Akteure zu identifizieren und so den Handlungsverlauf zu rekonstruieren.

Während Altdorfer also sowohl vor als auch nach der Entstehung der Susannentafel in der Lage war, eine Erzählung in einer logischen Abfolge zu präsentieren und er den Kunstgriff des Dirigierens durch Farbe offensichtlich ganz gezielt anzuwenden wusste und auch beherrschte, stellt sich die Frage, warum dies nur ansatzweise und verhalten in dieser biblischen Erzählung zum Einsatz kommt. Dass der Künstler natürlich gerade in einer so komplizierten und kleinteiligen Komposition wie der des Simultanbildes besondere Hilfestellung leisten müsste, um den Betrachter durch die Erzählung zu leiten, wurde von Hödl auch im Zusammenhang mit Hans Memlings ‚Turiner Passion‘ festgestellt (Abb. 72). In diesem kleinteiligen und auf den ersten Blick unübersichtlichen Werk werden die handelnden Figuren farblich hervorgehoben und das Auge wird sowohl durch den Einsatz von Farbe als auch durch die Ausrichtung architektonischer Elemente durch das Bild geleitet.²¹⁸ Auffällig ist dies besonders bei der roten Gewandung

²¹⁸ Hödl 2005, S. 29.

Christi in den Szenen nach seiner Auferstehung, die übereinander am rechten Bildrand dargestellt sind.

Bei Altdorfer nun zeigt die rote Farbe im Gartenbereich durchaus eine Signalwirkung. In der aufgrund der Menschenmenge ohnehin schwieriger zu lesenden Darstellung der Szenen in der Palastzone indes wird die Signalwirkung durch den übermäßigen Einsatz der roten Farbe bei nicht-handlungsrelevanten Figuren ad absurdum geführt. Während der Künstler also in anderen Werken Farbe gezielt zum Ordnen und Orientieren einsetzt, benutzt er sie in der Susannentafel dazu, noch mehr Verwirrung zu stiften und die Lesbarkeit des Bildes noch zu verringern.

Wie wichtig dieser Einsatz von Farbe für die Orientierung in einer vielfigurigen Darstellung ist, zeigt der Vergleich mit Altdorfers Holzschnitten, die eben dieser Farbigkeit entbehren. Die um 1513 entstandene Holzschnittfolge, die als ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘ bezeichnet wird, ist vermutlich in Konkurrenz zu Dürers ‚Kleinen Passion‘ entstanden. Es handelt sich um eine Folge von 40 Blättern, die auf winzigem Format - 72 oder 73 x 48 Millimeter – den Sündenfall, die Passion und Szenen aus dem Marienleben darstellen, und die zu einem textlosen, für «das einfache Volk»²¹⁹ gedachten Andachtsbuch zusammengefasst waren. Jedes Blatt ist eine in sich geschlossene Einheit. Die dadurch klar voneinander getrennten Handlungssequenzen, das kleine Format der Blätter, das die Lesbarkeit ohnehin erschwert, und die Tatsache, dass ein breites Publikum dadurch angesprochen werden sollte, lassen eine absolute Klarheit der Darstellung erwarten. Umso erstaunlicher sind die Lösungen, die Altdorfers Kompositionen zeigen, und die offensichtlich auf ein völliges Verschleiern des Dargestellten abzielen. In der ‚Handwaschung des Pilatus‘ wird der römische Präfekt selbst als Rückenfigur auf einem Thron unter einem Baldachin sitzend gezeigt (Abb. 23). Auf die Waschschüssel kann nur aufgrund der leicht gebeugten Haltung der sie ihm reichenden Figur geschlossen werden. Auch der Soldat, der im Vordergrund links von Pilatus steht und den dichtgedrängten Zug der Häscher abschließt, die Christus abführen, ist in Rückenansicht gezeigt.

²¹⁹ Winzinger 1963a, S. 21.

Christus, ebenfalls in einer Rückenansicht, ist in dieser Menschenmenge nur mit größter Not und nur aufgrund des langen Haares erkennbar. Die ungewöhnliche Präsentation der Akteure in Rückenansicht und das der Technik des Holzschnitts eigene Schwarz-Weiß lassen eine unmittelbare Identifikation des Moments nicht zu. Natürlich handelt es sich um eine Bildfolge. Auf die Szene selbst lässt sich durch die vorhergehende und die nachfolgende schließen. Erstaunlich ist die Lösung gerade auch im Vergleich mit Dürers Version des gleichen Themas in der ‚Kleinen Passion‘, in der die Szene mit aller Deutlichkeit präsentiert wird (Abb. 73). Auch hier wird der abgeführte Christus in verlorenem Profil gezeigt, wodurch die Identifikation seiner Person nur noch durch das offene lange Haar möglich ist. Pilatus allerdings ist seitlich, leicht zum Betrachter hin gewandt, gezeigt. Die Bildmitte wird von der für den Moment so bedeutungsvollen Waschschüssel beherrscht, in die der in Frontalansicht gezeigte Helfer das Wasser gießt.

Höchst unübersichtlich ist auch das Blatt mit der Gefangennahme Jesu (Abb. 22). Die Hauptfigur, Christus, ist aufgrund des Formats und der dichtgedrängten Wiedergabe der vielen Figuren in Schwarz-Weiß leicht zu übersehen. Ähnlich versteckt gezeigt ist die Figur Jesu auch in der Szene der Gefangennahme auf dem Altar in St. Florian. Dort jedoch – genauso wie bei den Hauptfiguren der ‚Alexanderschlacht‘ – wird mit Farbakzenten auf ihn aufmerksam gemacht.

Das Verstecken und Verschleiern, das Altdorfers ‚Handwaschung des Pilatus‘ und die ‚Gefangennahme‘ charakterisiert, findet sich auch in der Beschneidungsszene derselben Bildfolge (Abb. 21). Diese ist nur aufgrund des Messers in der Hand des Hohepriesters zu erkennen, während das Kind Jesus zwischen den im Kreis um den obersten Priester stehenden, der Beschneidung beiwohnenden Figuren völlig verschwindet.

Nicht alle Blätter der Folge sind auf eine erschwerte Lesbarkeit hin angelegt. Das zweite Blatt der Folge, die bereits erwähnte Darstellung des Sündenfalls, ist in äußerster Klarheit und absoluter Reduktion auf die wesentlichen Merkmale der Szene wiedergegeben (Abb. 20). Zwei großformatige Akte, links und rechts von Bäumen gerahmt, beherrschen den Bildraum. Die Schlange ringelt sich in der oberen linken Bildecke um einen Ast. Die sich vollziehende Sünde wird durch die aufreizende Stellung Evas und ihre auf Adams Schulter gelegte Hand verdeutlicht.

In ein und derselben Bildfolge werden also Kompositionen, die sich durch äußerste Klarheit und Unmittelbarkeit auszeichnen, solchen gegenübergestellt, die den dargestellten Inhalt eher zu verbergen als zu präsentieren suchen und die vom Betrachter eine wesentlich längere und konzentriertere Auseinandersetzung und ein Entziffern des Dargestellten verlangen. Dies lässt nur auf eine bewusste Anwendung unterschiedlicher Gestaltungsmodi schließen, die den Betrachter dazu anhalten soll, sich einmal länger und einmal weniger lang mit dem jeweiligen Motiv zu beschäftigen. Dies ist damit ein Hinweis darauf, dass Altdorfer die Lesbarkeit auch in der Susannendarstellung ganz bewusst erschwert und verhindert hat. Denn die Fähigkeit, das Gezeigte unmittelbar erfassbar zu präsentieren, findet sich in seinem Werk oft genug.²²⁰ Das Verbergen und Verstecken ist als eine von mehreren Spielarten zu sehen, die der Künstler anwenden kann und die er auch schon früh, bereits vor der Holzschnittfolge, eingesetzt hat. Einen Ansatz dazu findet man in dem Münchner Bild mit dem Heiligen Georg, das bei einer momenthaften Betrachtung zunächst auf eine reine Landschaftsdarstellung schließen lässt (Abb. 56). Erst ein zweiter Blick offenbart dem Betrachter den Ritter in Konfrontation mit dem Drachen. Den absoluten Höhepunkt dieses Darstellungsmodus aber stellt die Susannentafel dar.

Erstaunlich ist dabei, dass etwas Ähnliches in Altdorfers Zeit kaum zu finden ist. Selbst bei Dürers immer wieder als Vergleich herangezogener ‚Marter der Zehntausend‘, die aufgrund ihrer Vielfigurigkeit genauso wie Altdorfers Tafel den Eindruck eines Wimmelbildes hervorruft, kann von einem ähnlichen Verstecken nicht die Rede sein (Abb. 74).²²¹ Die im Bild zentral wiedergegebenen Figuren von Dürer selbst und von Celtis sind schnell erfasst. Sie sind aber nicht als Teil der Narration, also der um sie herum dargestellten Tötung der Soldaten, zu verstehen. Außerdem ist das Morden und Foltern nicht wirklich als Handlungssequenz zu begreifen. Vielmehr ist es eine Schilderung unterschiedlicher Tötungsmethoden, die der Betrachter nicht suchen muss, sondern die er in Ruhe Schritt für Schritt betrachten kann, wobei eine Reihenfolge der Episoden keine Rolle spielt.

²²⁰ Erwähnt sei hier nur die Darstellung von Loth und seinen Töchtern, 1537, Wien, Kunsthistorisches Museum.

²²¹ Problematisch ist in dem Werk vor allem die Identifikation der Dargestellten. Siehe dazu Stöcker 1984.

Ein mit Altdorfer vergleichbares Irreführen und Ablenken vom tatsächlichen Geschehen findet sich in dieser Drastik erst Jahrzehnte später im Werk von Pieter Bruegel d.Ä. wieder. Seine ‚Landschaft mit dem Sturz des Ikarus‘, die nur noch in einer Kopie erhalten ist, lässt auf den ersten Blick eine Genreszene mit einem pflügenden Bauern im Vordergrund erkennen (Abb. 75, 76). Der gefallene Ikarus, nur schwer in der unteren rechten Bildecke auszumachen, ist ausschließlich durch die aus dem Wasser herausragenden Beinen und die herabgleitenden Federn identifizierbar.

Auch in der ‚Bekehrung des Paulus‘, die Bruegel 1567 fertigte, ist das zentrale Ereignis, der Sturz des Saulus von seinem Pferd, nur mit Mühe auszumachen (Abb. 77, 78). Obwohl der Stürzende im Bildzentrum wiedergegeben ist und seine Bekehrung durch die vom oberen Bildrand schräg zur Bildmitte hinführenden Lichtstrahlen versinnbildlicht wird, ist die Lesbarkeit der Szene durch die Kleinteiligkeit des Dargestellten und durch die Menschenmenge des Heerzugs aus Soldaten und Reitern, die das Ereignis umgibt, erschwert. Angesichts dieser Parallele im Verschleiern des dargestellten Bildthemas ist es nicht erstaunlich, dass Bruegel, genau wie Altdorfer, vorgeworfen wurde, die biblische Geschichte nur zum Vorwand zu nehmen, um «seine Fabulierkunst auf Massendarstellungen anzuwenden».²²²

3.2. Leerstellen

Zu der offensichtlich gewollten Verunklärung der Susannenerzählung in ihrer Lesbarkeit kommt noch hinzu, dass wichtigste Momente der Erzählung gänzlich weggelassen oder völlig neu gestaltet wurden. Als Neugestaltung muss die Badeszene gelten, die so in den schriftlichen Quellen gar nicht zu finden ist. In der Bibel wird betont, dass Susanna ihre Dienerinnen fortschickt, bevor sie das eigentliche Bad nimmt. Das Alleinsein Susannas ist schließlich die Voraussetzung für den Überfall der beiden Alten und für die Glaubwürdigkeit ihrer Anschuldigungen. Altdorfer aber wandelt das Bad in eine personenreiche Szene

²²² Baldass 1941, S. 214ff.

der Körperpflege um. Der eigentliche Überfall aber, der wohl dramatischste Moment der Erzählung, wird nicht thematisiert oder lediglich durch die sich entfernenden Mägde angedeutet.

Ein weiterer Höhepunkt der Erzählung, die Anklage und Verurteilung Susannas vor dem Richter, wird in ihrer Dramatik dadurch abgeschwächt, dass die Verhandlung bereits stattgefunden hat und die zum Tode Verurteilte gerade abgeführt wird. Doch nicht nur die dramatischen Steigerungen fehlen. Selbst die glückliche Wendung, die sich durch die getrennte Befragung der Alten durch Daniel ergibt, wird in ihrer Spannung gemildert, indem nicht Daniel selbst in Aktion dargestellt ist, sondern die beiden Alten getrennt jeweils vor oder nach ihrer Befragung gezeigt werden.

Es liegt in der Natur der Bilderzählung, dass sie die Ereignisse der Geschichte nur ausschnittshaft verdichtet wiedergeben kann und dass es Leerstellen geben muss. Die Ausführlichkeit der Erzählung hängt von verschiedensten Faktoren ab. So ist die Wahl der Anzahl der dargestellten Momente nur zum Teil auf den Künstler zurückzuführen, der die Funktion und das Format der Tafel, die Wünsche des Auftraggebers sowie finanzielle Aspekte berücksichtigen muss. Von einer großen Einschränkung Altdorfers in der Anzahl der Szenen kann man bei der Susannentafel nicht sprechen. Es erstaunt jedoch, dass die Vielzahl der Szenen eine absolute Ausführlichkeit der Erzählung verspricht, die nicht gehalten wird. In seiner Umsetzung der Geschichte, für die er weit mehr Personal braucht als seine Zeitgenossen, würde man viel eher noch eine Erweiterung der Szenenanzahl, etwa durch die Darstellung der Reaktion des Dienstpersonals auf die Anschuldigungen, des Flehens Susannas zu Gott oder der Preisung Gottes durch Susannas Familie nach deren Errettung, erwarten. Doch davon sieht er ab. Nicht nur, dass die Hauptszenen einfach nicht dargestellt sind. Durch ihr Weglassen wird die Dramatik der Erzählung, die die unstete Blickführung und die enorm erschwerte Lesbarkeit erwarten lässt, fast gänzlich eliminiert. Gezeigt werden – ganz in Degas'scher Manier – die Momente vor oder eben nach den packendsten Ereignissen. Die tatsächlichen Handlungen werden versteckt und verschleiert, die Möglichkeit, die Spannung der Geschichte zu steigern, lässt Altdorfer vorüberziehen. Umso erstaunlicher ist dies, da seine Zeitgenossen, bei aller

Unterschiedlichkeit in der Ausführlichkeit und in der Umsetzung derselben Geschichte, sich ausschließlich auf eben die spannungsgeladensten Momente der Erzählung festlegen. Es werden natürlich auch bei ihnen nicht alle Szenen gleichberechtigt vorgestellt. Schon durch die Figurengröße wird jeweils ein Moment der Handlung betont. Dies ist sowohl bei Schüfelein als auch bei Breu und bei Schöpfer jeweils die Überfallsszene im Garten, wobei in den Holzschnitten, in denen die Hilflosigkeit Susannas durch ihre Nacktheit noch betont wird, die Dramatik des Moments gesteigert wird. Und selbst Görtzschacher, der in der Wahl des Flehens Susannas zu Gott als zentrales Motiv in seiner Darstellung eine Ausnahme bildet, zeigt die Gartenszene zumindest im Hintergrund. Es wird bei Görtzschacher, Schöpfer und Breu die Anklage Susannas vor dem Richter und die Befragung der beiden Missetäter durch Daniel gezeigt. Schüfelein, dessen Tafel auf zwei Szenen reduziert ist, begnügt sich mit der Befragung der Alten.²²³

Kemp macht darauf aufmerksam, dass die christliche Kunst unzählige Beispiele dafür kennt, dass ein- und dieselbe Geschichte in unterschiedlichster Ausführlichkeit wiedergegeben wird und dabei auch Handlungssequenzen ausgelassen werden können, da die Rekonstruktion der Leerstellen durch die Textkenntnis gewährleistet ist.²²⁴ Darüber hinaus gibt es Geschichten, in denen der zentrale Moment gar nicht dargestellt werden kann.²²⁵ Dass die Geschichte der Susanna durchaus ohne die Erwähnung jeder Handlungssequenz erzählt werden kann, zeigt sich am Beispiel der Henfflin-Bibel von 1477, in welcher die Susannengeschichte mit fünf Miniaturen illustriert wird (Abb. 39-43). Die erste Abbildung zeigt Susanna, die den Garten mit ihren Mägden betritt. Die folgende Szene gibt den Überfall auf die bereits alleine zurückgelassene Frau wieder. Danach steht Susanna vor dem Richter, und in der darauffolgenden Abbildung wird sie von diesem weggeführt. Die Bildfolge schließt mit der Steinigung der beiden Alten. In diesen Miniaturen wird das Bad gar nicht erst angedeutet. Auch hier wird, wie bei Altdorfer, die Abführung Susannas von dem Richter gezeigt,

²²³ Dieser Moment muss aber auch als Neugestaltung des Themas gelten, da im biblischen Bericht nicht die Anwesenheit Susannas bei der zweiten Gerichtsverhandlung erwähnt wird. Popelka 1956, S. 105 führt es auf den Einfluss des geistlichen Spiels zurück.

²²⁴ Kemp 1989a, S. 63.

²²⁵ Kibédi Varga 1990, S. 362 zitiert Bonsignoris Darstellung von Apollo und Daphne, die in zwei Szenen den Moment vor und den Moment nach der Verwandlung in einen Lorbeerbaum darstellt.

jedoch wird die Situation hier verdeutlicht, indem zuvor die Gerichtsszene selbst illustriert wird.

Diese Sprunghaftigkeit in der Abfolge der Ereignisse findet sich auch in der Furtmeyr-Bibel, die um 1468-1472 entstanden sein dürfte (Abb. 45-48).²²⁶ Auch hier wird äußerst ausführlich die Geschichte der Susanna erzählt. Gezeigt wird die Szene der Belauschung, gefolgt vom Überfall. In der folgenden Miniatur betritt ein Diener den Garten und wird so zum Zeugen der Anschuldigung. Daraufhin wird Susanna vor dem Richter dargestellt. Es folgt die Anrufung Gottes durch Susanna und die Erleuchtung Daniels. Die Illustrationsfolge schließt mit der getrennten Befragung der beiden Alten. Auch hier wird die Badeszene ausgelassen. Nur in der Szene, in der der Diener den Garten betritt, wird durch am Boden stehende Gefäße rückwirkend darauf verwiesen. Und vielleicht noch bedeutsamer: Die Steinigung wird nicht gezeigt.

Selbst eine Diskontinuität in der Reihenfolge, wie sie im Mainzer Susannenteppich zu finden ist, in dem die Abfolge von Überfall und Verleumdung vertauscht wurde, belässt die Erzählung noch rekonstruierbar (Abb. 79). Sowohl der Sprung in der Erzählung von Susannas Abführung direkt zur Steinigung, wie sie die Henfflin-Bibel zeigt, als auch das Weglassen der Steinigungsszene, wie es in der Furtmeyr-Bibel geschieht oder die Diskontinuität der Handlungssequenzen im Mainzer Teppich beeinträchtigt hier in keinsten Weise die Kontinuität der Narration, da es sich eben um Textillustrationen handelt oder im Teppich der Text in Form von Schriftbändern beigelegt ist. Das Lesen des Textes kann durch die Betrachtung der Illumination unterbrochen werden, der Leser kann über das Gelesene bei der Betrachtung des Dargestellten nachsinnen.

Bei Altdorfer hingegen fehlen nicht nur bedeutungstragende Momente der Erzählung. Es ist der direkte Bezug zum Text auch nicht gegeben, der diese Lücke füllen könnte. Vielmehr wird vom Betrachter verlangt, die Lücken allein durch sein Erinnerungsvermögen und seine Vorstellungskraft zu füllen. Natürlich tut auch die Tatsache, dass eine Szene dargestellt wird, die das Alte Testament so nicht kennt, der Erkennbarkeit dieses Moments keinen Abbruch. Die Kombination von Garten

²²⁶ Zur Furtmeyr-Bibel: Wagner/Unger 2010.

und Bad lassen auf die entsprechende Geschichte schließen. Die Erkenntnis, dass gerade das Bad und der Überfall nicht gezeigt werden, kann dem Betrachter aber erst nach einem Suchen, Kombinieren und Imaginieren völlig bewusst werden, wodurch die Überraschung noch größer sein muss. Von ihm wird ungeteilte Konzentration und einiges an Anstrengung verlangt, um die Narration als solche entstehen zu lassen. Umso deutlicher wird dadurch, wie weit Altdorfer von einer Illustration entfernt ist und wie sehr vom Betrachter erwartet wird, selbst die Geschichte zu rekonstruieren und Schlussfolgerungen zu ziehen. Dass es gerade das Erregende und Dramatische der Erzählung ist, der Überfall, die tragische Intrige und die Überführung, welches übergangen wird, muss beim Betrachter die Aufregung tatsächlich steigern, da sich die Tragödie ausschließlich in seinem Kopf abspielt. Die Dramatik wird zudem forciert, da die imaginierten Handlungssequenzen der fast schon idyllischen Schilderung der Gartenszene oder der minutiösen Wiedergabe von für die Geschichte völlig belanglosen Details gegenüberstehen und sie so enorm kontrastieren.

Dieser Kunstgriff der Steigerung der Intensität durch die Vorstellungskraft des Betrachters lässt sich tatsächlich schon früh in Altdorfers Werk feststellen und wird besonders deutlich in Vergleich zweier unterschiedlicher Ausführungen desselben Themas. In Altdorfers Holzschnitt von 1511, der den Drachenkampf des Heiligen Georgs wiedergibt, sehen wir die Zuspitzung einer überaus ereignisreichen Geschichte auf einen Moment. Die Bedrohung der Stadt Silena, die auf dem Felsplateau gezeigt ist, und ihrer Söhne und Töchter, die von der ängstlich hinter Buschwerk kauern den Gestalt der Königstochter vertreten werden, und die Verzweiflung angesichts der Hoffnungslosigkeit der Situation werden mit einem Schlage durch die Niederstreckung des überaus bedrohlich wirkenden Drachens durch den kühnen Helden in Wohlgefallen aufgelöst (Abb. 80).²²⁷ Die Intensität der Handlung und die Kraft des Lanzenstichs werden durch den direkten Blickkontakt des darniederliegenden Drachens sowohl mit dem Ritter als auch mit dem Pferd verstärkt. Die Deutlichkeit der Darstellung lässt wenig Raum für die eigene Ausschmückung der Geschichte. Ganz anders operiert Altdorfer in der zuvor

²²⁷ Zum Heiligen Georg: Keller 1964, S. 248-252.

entstandenen Tafel gleichen Themas, die sich heute in München befindet (Abb. 56). Hier wird zunächst der Eindruck einer Landschaftsdarstellung hervorgerufen, das dichte Blattwerk gibt nur einen begrenzten Blick auf die Landschaft im Hintergrund frei. Völlig undramatisch, fast unbemerkt, zeigt sich am unteren Bildrand die Begegnung Georgs mit dem Drachen. Die Begegnung ist nicht als Kampf zu verstehen. Das Heben beider Vorderläufe des Pferdes ist eher ein Zeichen der Überraschung und bewirkt nicht eine stärkere Aufrichtung des Tieres, die die Vehemenz eines Lanzenstichs verstärken könnte. Selbst die Darstellung des Drachens, der von Friedländer als bunte «Kröte»²²⁸ bezeichnet wird, könnte ihn nicht noch stärker seiner Bedrohlichkeit berauben. Die Gefahr durch das Untier und der Kampf selbst aber wird der Vorstellungskraft des Betrachters überlassen. Eine noch stärkere Reduktion der Geschichte, eine Reduktion auf eine Art Sinnbild ihrer selbst, bietet nur noch Cranachs Zeichnung des Heiligen Georgs, die um 1505 entstanden ist und die den Ritter, der den erlegten Drachen einer Stola gleich über den rechten Unterarm gelegt trägt, isoliert auf leerem Grund zeigt (Abb. 81).

Der Vergleich von einem Holzschnitt und einer Tafel könnte zu dem Schluss verleiten, dass Altdorfer diese besondere Herausforderung des Betrachters auf Privatbilder, auf sogenannte Kabinettbilder beschränkte und dass das druckgraphische Massenprodukt, das eher der Bildtradition folgt, somit für einen breiten Kreis verständlich bleibt. Jedoch kann ähnliches in jedem von ihm bearbeiteten Medium entdeckt werden.

So zeigt sein Holzschnitt von 1513 nicht die Verkündigung an Maria selbst (Abb. 82). Auch hier ist der Moment vor dem tatsächlichen Ereignis, vor der Verkündigung gezeigt. Der Erzengel Gabriel, der als Rückenfigur gezeigt wird, betritt gerade, von Maria völlig unbemerkt, den Raum. Die Reaktion Mariens auf die Begegnung mit dem Engel entsteht nur in der Vorstellung des Betrachters. Der dargestellte Gesichtsausdruck der noch völlig in ihre Lektüre versunkenen Frau steht der nur in der Phantasie des Betrachters erfolgenden Überraschung angesichts der himmlischen Erscheinung kontrastreich gegenüber.

²²⁸ Friedländer 1891, S. 19.

Während also in der Tafel mit dem Heiligen Georg und in dem Holzschnitt der Verkündigung Momente vor dem handlungsrelevanten Ereignis gezeigt werden und so die Dramatik des Folgenden in der Vorstellung des Betrachters sich nur steigern kann, zeigt Altdorfer in anderen Fällen nur eben das Folgende, wodurch das Vorangegangene im Gedächtnis des Betrachters rekonstruiert werden muss. Die Sage von Pyramus und Thisbe aus Ovids Metamorphosen (IV/55-166) erzählt die Geschichte eines Liebespaares, welchem eine glückliche Vereinigung durch die Feindschaft der Familien verwehrt bleibt. Nachdem zunächst ein Riss in der Wand, die die Elternhäuser der beiden trennt, den einzigen Weg der Zusammenkunft bildet, beschließen die Unglücklichen gemeinsam die nächtliche Flucht. Thisbe erreicht den vereinbarten Treffpunkt, das Grab des Ninus unter einem Maulbeerbaum, zuerst, flieht aber vor einer in der Nähe an einer Quelle trinkenden Löwin und verliert dabei ihren Schleier. Als schließlich Pyramus den Treffpunkt erreicht, findet er nur den von der Löwin zerrissenen und blutbefleckten Schleier. Überzeugt davon, dass Thisbe von dem Tier getötet worden war, zieht der Verzweifelte sein Schwert und stürzt sich hinein. Thisbe, die wohlbehalten zum Maulbeerbaum zurückkehrt und ihren Geliebten tot auffindet, setzt ihrem eigenen Leben aus Liebesschmerz und Schuldgefühlen mit demselben Schwert ein Ende. Altdorfer hat die dramatische Geschichte mehrfach bearbeitet. In dem Holzschnitt von 1513 sehen wir Pyramus stark verkürzt in zeitgenössischer Tracht auf dem Grab des Ninus liegend (Abb. 83). Zwischen seinen Beinen ragt die leere Schwertscheide hervor, neben ihm liegt der beschmutzte Schleier. Thisbe beugt sich über ihn und scheint gerade nach dem in seiner Brust steckenden Schwert zu greifen. Das nahsichtig gezeigte Paar wird von der Grabesgrotte des Ninus und von Bäumen hinterfangen. Hier wählt Altdorfer den höchst dramatischen Moment der Auffindung des toten Geliebten, der zur Selbsttötung Thisbes führt. Während der Holzschnitt auf die Erkennbarkeit der Szene angelegt ist – eine Kenntnis der Geschichte ist vorauszusetzen –, verzichtet Altdorfer in einer weiteren Behandlung des Themas, in einer Zeichnung von 1510, die den toten Pyramus zeigt, auf fast alle erklärenden Attribute, die eine Zuordnung der Darstellung zu einer Textvorlage ermöglichen würden (Abb. 84). Tatsächlich ist die dem Bild zugrunde liegende Geschichte nur über die identische Wiedergabe der Haltung des liegenden Toten,

die hier allerdings nicht diagonal ins Bild hineingeführt ist, sondern seitlich parallel zum unteren Bildrand liegend dargestellt wird, und die im Hintergrund angedeutete Grotte sowie den Schleier identifizierbar. Kein Löwe, keine Quelle und noch nicht einmal Thisbe selbst tragen zur Narration bei. Auch hier wird vom Betrachter eigentlich schon fast eine Meisterleistung an Vorstellungsvermögen verlangt.

Noch erstaunlicher ist der Kupferstich von 1519/20, der die Suche Marias nach Jesus zeigt (Abb. 85). Dargestellt ist Maria, die ihres vermissten Sohnes offenbar gerade ansichtig wird – die Erleichterung spiegelt sich auf ihrem Gesicht wieder –, der Gesuchte aber, das Kind Jesus, ist nicht zu sehen. Man muss ihn sich vielmehr weit außerhalb der Blattgrenze vorstellen.²²⁹

Die Vorstellungskraft des Betrachters wird aber auch subtiler aktiviert, indem ein traditionelles Darstellungsverfahren abgeändert wird. Dies lässt sich besonders gut beobachten bei Altdorfers Auseinandersetzung mit der Darstellung des Heiligen Christophorus, einem Thema, mit dem sich der Künstler mehrfach beschäftigt hat.²³⁰ Christophorus, der legendäre Riese, der nur den Mächtigsten dienen will, trägt eines Tages das Christuskind über den Fluss. Die überraschende Schwere der Last, die ihn fast zusammenbrechen lässt, lässt ihn das Kind als den mächtigsten Herrscher überhaupt erkennen.²³¹ Christophorus wurde im späten Mittelalter als Nothelfer verehrt. Sein Anblick sollte den Gläubigen vor einem jähen Ableben schützen.²³² Um diesem zu entgehen, wurden Kirchen, weithin sichtbare Mauern und Stadttore mit monumentalen Abbildungen des Heiligen geschmückt.²³³ Das Bild des Christophorus fand aber auch in kleinem Format, als kleines Andachtsbildchen²³⁴, Einzug in die private Frömmigkeitsübung. Das bedeutet, der Anblick des Bildchens diente dem Gläubigen nicht nur zum Schutz, sondern auch der Andacht.²³⁵ Der Kupferstich von 1511 entspricht einem solchen traditionellen Andachtsbildchen. Christophorus, auf einen Ast gestützt, betritt nach

²²⁹ Bushart 2004, S. 153 schlägt für die im Hintergrund gezeigte Familie die simultane Darstellung von Josef, Maria und Kind vor.

²³⁰ Zu den Christophorus-Darstellungen Altdorfers: Noll 2004, S. 280-287.

²³¹ Goldberg 1988, S. 84ff.

²³² Benker 1975, S. 117f.

²³³ Benker 1975, S. 120.

²³⁴ Spamer 1930.

²³⁵ Benker 1975, S. 120.

Überquerung des Flusses gerade den sicheren Boden (Abb. 86). Das auf seinen Schultern sitzende Christuskind ist von einem Heiligenschein umgeben und hat die rechte Hand in einem Segensgestus erhoben. Aus dem Ast, den der Heilige als Stock verwendet, sprießen neue Triebe, die die göttliche Wahrheit bestätigen und bekräftigen.²³⁶ Die Darstellung ist auf das Notwendigste reduziert. Sie ist unmittelbar erfassbar und verständlich. Die Heiligenlegende ist nicht in Handlungssequenzen erzählt. Vielmehr wird ein zentraler Moment gezeigt, der durch das Attribut der sprießenden Triebe erweitert wird. Dies dürfte der üblichen Darstellung der kleinen Andachtsbildchen entsprechen, die weniger die Funktion haben, eine Geschichte zu erzählen, als vielmehr dem Gläubigen als Sinnbild für den Glauben, die Standhaftigkeit und Vorbildhaftigkeit des Heiligen zu dienen. Ganz ähnlich ist Christophorus auch in Form eines über dem Kamin hängenden kolorierten Holzschnittes in der realistischen Darstellung des Innenraums des Verkündigungsbildes zu sehen, das einem Nachfolger des Meisters von Flémalle zugeschrieben wird (Abb. 88, 89). Auch hier sind der Heilige und das Kind in einer Frontalansicht gezeigt. Auch hier ist der Riese gerade im Begriff, das Ufer zu betreten und auch hier wird der blühende Stab als Beweis der Göttlichkeit gezeigt. Während nun aber Altdorfers Kupferstich die ikonographische Tradition wahr, zeigt die Zeichnung mit dem Heiligen Christophorus, die 1512 entstand und in London verwahrt wird, eine höchst ungewöhnliche Abwandlung der Szene (Abb. 87). Der Riese wird von hinten im verlorenen Profil gezeigt. Das auf seinen Schultern kniende Christuskind klammert sich an seinem Haar fest. Die Umgebung ist mit wenigen Federstrichen erfasst. Nichts, kein Nimbus, keine Triebe, weist auf die Göttlichkeit des Kindes hin. Alle Attribute, die die Legende in Erinnerung rufen würden, sind eliminiert. Damit hat die Darstellung sicherlich noch nicht ganz den Bezug zum Inhalt der Geschichte verloren. Die Kombination einer großen, durchs Wasser watenden Gestalt und dem auf ihren Schultern sitzenden Kind kann nur die Christophorus-Legende in Erinnerung rufen. Jedoch verlangt die ungewöhnliche Präsentation, die irritierende Rückenansicht sowie der Verzicht auf

²³⁶ Keller 1964, S. 103-106.

erläuternde Attribute, eine verstärkte Kombinationsgabe und eine gesteigerte Vorstellungskraft des Betrachters.

Die Umsetzung des konservativen Schemas in der Reproduktionsgraphik und die innovative Darstellung in der signierten und datierten Zeichnung, die sicherlich als Sammlerstück gedacht war, lässt zunächst den Schluss zu, dass der Druck für ein wesentlich breiteres Publikum gedacht war und dadurch auch der allgemeinen Erwartung und Verständlichkeit entsprechen musste.²³⁷ Diese Annahme hat nur eine Teilberechtigung, denn wie bereits beobachtet wurde, fand das Motiv der Rückenansicht auch in der Holzschnittfolge ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘ Anwendung. Aber es ist nicht zu leugnen, dass Altdorfer gerade als Zeichner einer absoluten Deutlichkeit in der Darstellung immer wieder ausweicht. Auch in der Zeichnung ‚Samson zerreißt den Löwen‘ verlangt er vom Betrachter diese Fähigkeit der Kombination (Abb. 90).²³⁸ Samson, der mit seinen Eltern zur Brautwerbung unterwegs ist, begegnet einem Löwen, den er mit seiner ungeheuren Kraft sofort zur Strecke bringt, indem er auf den Rücken des Tieres springt und ihm den Rachen auseinanderreißt. Altdorfer scheint in seiner Zeichnung die Erzählung tatsächlich wörtlich zu nehmen und stellt auch hier sowohl den biblischen Helden als auch den Löwen in einer Rückenansicht dar. Samson beugt sich über den Löwen, von dem man nur das Hinterteil und den Schwanz sieht. Der biblische Held selbst ist, worauf Bushart hinweist, nur an der an seiner Hüfte festgeknoteten Eselskinbacke erkennbar, die er eigentlich erst im späteren Verlauf der Geschichte finden sollte.²³⁹ Hier ist zwar ein zentraler Moment der Geschichte dargestellt, doch durch die Abwendung der Figur und die absolute Reduzierung auf Samson und den Löwen erschwert deren Erkennen enorm. Diese Form der Darstellung verlangt nach einem überaus fähigen Betrachter. Als Massenprodukt wäre sie daher auch nicht geeignet. Obwohl Altdorfer auch in Kupferstichen und Holzschnitten die Kombinationsgabe des Betrachters anvisiert, ist doch eine so große Freiheit in der Ausführung und ein so großes Maß an Reduziertheit des Motivs nur in den Zeichnungen zu finden. Diese

²³⁷ Zum Thema des Sammlers von Zeichnungen: Tietze 1923, S. 12; Möseneder 1991, S. 141f; Noll 2004, S. 287.

²³⁸ Zu Samson/Simson: Keller 1964, S. 521-523.

²³⁹ Bushart 2004, S. 141f.

sind durchaus als eigenständige Kunstwerke für Liebhaber gestaltet. Nicht nur, dass sie auf getöntem Papier gestaltet sind. Die weiß gehöhten Tuschzeichnungen sind auch alle signiert und datiert.

Altdorfer fordert den Betrachter auf, aktiv die dargestellte Geschichte zu rekonstruieren. Die Reduktion der Erzählung durch den Verzicht auf ergänzende und erklärende Motive verlangt eine verstärkte Teilnahme des Rezipienten. Es handelt sich dabei ganz offensichtlich um einen von Altdorfer häufig angewendeten Erzählmodus, der in seinem Susannenbild einen Höhepunkt findet. Die Neugestaltung der Hauptszene, die einem Weglassen von zwei handlungsrelevanten Momenten – dem Bad und dem Überfall – gleichkommt, könnte nur noch durch die gänzliche Elimination der Erzählung übertroffen werden. In der Tat, und nicht wirklich überraschend, finden sich in Altdorfers Œuvre Beispiele, in denen genau dies erreicht ist. Erstaunlicherweise ist in diesem Zusammenhang von Altdorfers Landschaftsbildern zu sprechen, mit denen sich die Forschung höchst intensiv beschäftigt hat und die dazu geführt haben, in Altdorfer den Schöpfer der ersten autonomen Landschaftsdarstellungen zu sehen.²⁴⁰ Die Tafeln ‚Landschaft mit Burg‘ von 1526/28 und ‚Landschaft mit Brücke‘ von 1516 zeigen Landschaftsszenarien, die offensichtlich keine Geschichte abbilden und nicht erzählen (Abb. 91, 92). Sie sind befreit von jeglicher Staffage, Mensch oder Tier, die ihnen einen Sinn oder gar eine Bildwürdigkeit geben würde, und sind dadurch auch einem erklärenden oder kommentierenden Kontext entrissen. Aber dennoch weisen sie durchaus bildliche Qualitäten auf, die man normalerweise mit einer Bilderzählung in Verbindung bringen würde.²⁴¹ Der sich in die Tiefe erstreckende Raum beider Bilder, der zu einer Stadt hinführende Weg sowie die Brücke und das Gebäude könnten einer Erzählung einen idealen Schauplatz bieten. Besonders deutlich wird dies auch im Vergleich des Kupferstichs ‚Maria mit dem segnenden Kinde‘ von 1515 und der Radierung ‚Die große Fichte‘ von 1517/1520 (Abb. 93, 94). Der im Vordergrund am rechten Bildrand dargestellte Baum, der architektonisch verbaute Mittelgrund und die den Tiefenraum am linken Bildrand begrenzenden Berge in der Radierung haben durchaus Ähnlichkeit mit der

²⁴⁰ Wood 1993, S. 9.

²⁴¹ Wood 1993, S. 23.

Landschaftsdarstellung des Kupferstichs und die Szenerie scheint wie dafür gemacht, die sitzende Muttergottes mit dem Kind zu rahmen. Die Radierung wirkt also wie ein von Narration und menschlicher Figur befreiter Schauplatz.

Eine Bühne, die ihrer Akteure beraubt und von ihrer Erzählung befreit ist, würde die ultimative Herausforderung an das Imaginationsvermögen des Betrachters bedeuten. Das anfängliche Suchen nach Anhaltspunkten oder Gedankenstützen endet damit in der Konstruktion der Geschichte durch den Rezipienten selbst. Der Betrachter wird zum Erzähler. Der Künstler stellt ihm dazu die Szenerie zur Verfügung. Die Konsequenz davon wäre, dass die Erzählung als solche nicht mehr existiert, sondern durch die Vorstellungskraft jedes einzelnen Betrachters in absoluter Freiheit immer wieder neu gestaltet werden kann. Die Leistung besteht dadurch nicht mehr nur im Reproduzieren, sondern im Neuproduzieren einer Geschichte.

Ist an so eine Möglichkeit überhaupt zu denken? Ist es denkbar, dass die Leerstellen, die der Betrachter in der Susannengeschichte zu füllen hat, die Geschichte schließlich gänzlich eliminieren und dadurch ein Erzählbild ohne Erzählung entstehen lassen? So gewagt diese These anmuten mag: Einem Künstler wie Altdorfer wäre es zuzutrauen, die Erzählung ihrer Erzählung zu berauben. Schließlich gelingt es ihm auch, in einer Darstellung eine nicht vorhandene Erzählung mit allen Mitteln der Kunst vorzutäuschen. Dies legt zumindest die Tafel nahe, die als ‚Ruhe auf der Flucht nach Ägypten‘ in die Literatur einging (Abb. 95). Die Tafel zeigt im Vordergrund, neben einem Schalenbrunnen, die auf einem Sessel sitzende Muttergottes. Sie greift mit ihrer linken Hand nach den ihr von Josef gereichten Kirschen, während sie mit der rechten das sich von ihrem Schoß über den Brunnenrand lehrende Christuskind stützt. Der Bildhintergrund zeigt, was Winzinger als eine «altdeutsche Landschaft»²⁴² bezeichnet. Die spielenden Putten im Brunnen und der reichgeschmückte Brunnen selbst erinnern in ihrer Vielteiligkeit an das Altdorfer apostrophierte ‚Erzählerische‘. Dies erklärt auch, dass die Darstellung von der Forschung als ein Erzählbild wahrgenommen wurde. Mittlerweile wurde erkannt, dass die Bezeichnung als ‚Ruhe auf der Flucht nach

²⁴² Winzinger 1975, S. 75.

Ägypten' irreführend ist und es sich nicht um eine Narration, sondern viel eher um eine Repräsentation der thronenden Gottesmutter handelt.²⁴³ Es handelt sich also um ein Andachtsbild, das durch die nicht-statuarische Haltung der Repräsentierten und durch die Wiedergabe zahlloser narrativer Details mit einem traditionellen Andachtsbild, wie der Tafel ‚Maria mit Kind‘ in Budapest, kaum noch etwas zu tun hat und vielmehr vortäuscht, ein Erzählbild zu sein (Abb. 96). Durch diese Realisierung eines Andachtsbildes in der Verkleidung eines Erzähl- oder Ereignisbildes hat Altdorfer die strikte Trennung zwischen würdevoller Repräsentation und Narration aufgehoben und die Aspekte des Erzählens und des Repräsentierens miteinander gekoppelt.²⁴⁴

3.3. Verweis

Bedenkt man die Leerstellen und den enormen, aus ihnen resultierenden Aufwand, der vom Betrachter verlangt wird, die Geschichte zu rememorieren und rekonstruieren, die Sinnzusammenhänge festzustellen und über den einzelnen Sinnbildern zu reflektieren, kommt man bei der Susannentafel zum Schluss, dass der devotionale Aspekt stärker hervorgerufen wird als die Erzählung selbst. Altdorfer greift auf jedes erdenkliche Mittel zurück, um die Geschichte der Susanna ausführlichst zu präsentieren. Er schafft einen überaus reichen Handlungsraum und eine Vielzahl an Protagonisten, er wählt eine Darstellungsform, die die Wiedergabe mehrerer Handlungssequenzen ermöglicht und dadurch eine lückenlose Erzählung verspricht. Gleichzeitig aber entzieht er dem Betrachter das Erzählte wieder, indem er Szenen auslässt und die Kontinuität der Blickrichtung durch eine Vielzahl von Sinnbildern, die Betrachtung verlangen, und durch das Verstecken der Folgeszenen, die erst gefunden werden müssen, behindert. Es geht aber dabei nicht darum, unter Missbrauch der religiösen Thematik seine Fabulierkunst unter Beweis zu stellen.²⁴⁵ Auch hat es nichts mit einer frühen Form

²⁴³ Noll 1994.

²⁴⁴ Hofmann 1998, S. 33f.

²⁴⁵ Vgl. Baldass 1941, S. 214ff.

von l'art pour l'art oder mit einem Erzählen um des Erzählen willens zu tun.²⁴⁶ Vielmehr führt es dazu, dass der Betrachter die vorgegebene Geschichte selbst mehr und mehr verlässt, sie in Eigenregie neu gestaltet und so auch neue Sinnzusammenhänge herstellt. Durch das Weglassen und durch ein Überdenken-Lassen setzt Altdorfer tatsächlich neue Akzente, die nicht unbedingt eine neue Geschichte entstehen lassen, jedoch verstärkt auf den übergeordneten Inhalt verweisen. Bereits Friedländer stellte fest, dass Altdorfer als Erzähler Geschichten nicht pointiert wiedergibt oder sie gänzlich verschleiert.²⁴⁷ Was aber von ihm als naives und unbedenkliches Sich-Verzetteln im Unwesentlichen diagnostiziert wurde, kann nunmehr als eine bewusste Maskierung verstanden werden, die das Tugendbild im Kleide der Erzählung erscheinen lässt. Alles ist darauf gerichtet, sich nicht die Geschichte selbst vor Augen zu halten, sondern vielmehr das, wofür sie steht. Es ist das Bild der ehelichen Treue, das mit allen gebotenen Mitteln heraufbeschworen wird und das durch eindeutige Symbole wie die Haube, den Hund oder die Orange, aber auch durch weniger direkte, der Mariensymbolik entnommene Symbole, die auf Susanna übertragen werden, versinnbildlicht wird. Das Wissen um die Bedrohung dieser Tugend, das durch die Anwesenheit der beiden Alten, aber auch durch das Schneckenhaus oder die Darstellung der Nesseln hervorgerufen wird, bleibt auch während der Suche nach der folgenden Handlungssequenz präsent und lässt die Nebenszenen tatsächlich auch nebensächlich werden. Dadurch erübrigt sich sogar die Erzählung als solche. Als Sinnbild der Tugend im Gewande der Erzählung verkehrt sich die Funktion der Narration in ihr Gegenteil und wird zu ihrem eigenen Antonym.

Natürlich war die Figur der Susanna schon längst in den Kanon der christlichen Tugendfiguren aufgenommen worden und repräsentierte mit andern antiken und biblischen Helden die Leitbilder der Auftraggeber. Sie stellte das Vorbild für tugendhaftes Verhalten, für Treue, Keuschheit und gerechtes Urteil dar.²⁴⁸ So muss allein ihre Person – auch ohne erläuternde Geschichte – als Verweis auf

²⁴⁶ Vgl. Friedländer 1891, S. 93; Popelka 1956, S. 28; Hauffe 2007, S. 16.

²⁴⁷ Friedländer 1891, S. 25.

²⁴⁸ Bushart 2004, S. 310f betont, dass die Geschichte der Susanna durchaus nicht geschlechtsspezifisch rezipiert wurde und sowohl als Vorbild für Mann als auch Frau verstanden wurde.

Tugendhaftigkeit gelten. Erstaunlich bleibt aber der Aufwand, der betrieben wurde, um die christliche Tugend der ehelichen Keuschheit und Treue mit dieser Vielzahl an Einzelheiten zu präsentieren. Ganz anders verfuhr Altdorfer mit dem Sinnbild der ‚Prudentia‘, die er als Kupferstich fertigte und welche nur als Personifikation der Tugend der Klugheit in Form einer weiblichen Gestalt mit den Attributen des Spiegels, des Füllhorns und des Drachens präsentiert wird (Abb. 97).²⁴⁹ Die Pracht der Tafel lässt auf ein äußerst anspruchsvolles und auch zahlungskräftiges Zielpublikum schließen, während die Reproduktionsgraphik als Massenprodukt gedacht war. Noch aufwendiger als die Susannentafel ist die für den Münchner Hof entstandene ‚Alexanderschlacht‘ gestaltet, die ja ihrerseits als Tugendbild verstanden werden will und innerhalb eines Bildprogramms, das Vorbilder fürstlichen Verhaltens präsentiert, Alexander den Großen als Modell ritterlicher Tugenden zeigt.²⁵⁰

Die Wiedergabe der Susannengeschichte in zeitgenössischer Bekleidung bot dem Betrachter eine direktere Identifikationsmöglichkeit und förderte auch die Aktualität des versinnbildlichten Themas. Genauso wie in Schöpfers und auch Görtzschachers Susannenbildern, lässt auch bei Altdorfer das überaus reiche architektonische Ambiente, das elegante Gewand der Protagonisten und der erlesene Schmuck am Halse der weiblichen Figuren auf einen höfischen Auftraggeber und auf einen repräsentativen Rahmen schließen.²⁵¹ Ob es sich beim Auftraggeber tatsächlich um den Herzog von Bayern, Wilhelm IV. und seine Frau Jacobäa handelt, oder ob das Werk gar eine Dedikation an den Herrscher darstellt, durch die sich Altdorfer weitere Aufträge erhoffte und wodurch ihm schließlich der Auftrag für die der Susannentafel in vielerlei Hinsicht so ähnlichen ‚Alexanderschlacht‘ zufiel, ist hier nicht relevant.²⁵² Anders als Schöpfers

²⁴⁹ Wie bei Altdorfer nicht anders zu erwarten, gibt es in der Identifikation der Personifikation auch Unklarheiten. Siehe Winzinger 1963a, S. 89.

²⁵⁰ Goldberg 1983, S. 7; Greiselmayer 1996, S. 175; Bushart 2004, S. 311.

²⁵¹ Bushart 2004, S. 286; Hauffe 2007, S. 170.

²⁵² Für Wilhelm IV. als Auftraggeber spricht, dass sowohl Hans Schöpfer als auch Sebald Beham, zwei Künstler, die in den Historienzyklus involviert waren, in ihren Werken auf Altdorfers Susannentafel Bezug nehmen. Siehe Bushart 2004, S. 285f. Zu Wilhelm IV. als Auftraggeber: Friedländer 1891, S. 93; S. 112; Hildebrandt 1908, S. 79; Winzinger 1975, S. 36f; Goldberg 1988, S. 5 u. 88; Greiselmayer 1996, S. 171; Bushart 2004, S. 310f; Hauffe 2007, S. 168. Zur Möglichkeit der Funktion des Werkes als eine Art Probestück, das zum Auftrag der ‚Alexanderschlacht‘ führen

Susannentafel für den Historienzyklus, in der es um äußerste Klarheit der Darstellung und damit auch um die Unmittelbarkeit der transportierten Botschaft geht, anders auch als die Tafeln Görtschachers und Schäußeles, denen das Übermaß an Verweisen und Symbolen fehlt, zielt Altdorfers Tafel auf ein intellektuelles Publikum ab, das Gefallen daran findet, die versteckten Hinweise, die Bezüge und Symbole zu suchen und auch zu entschlüsseln. Die Verkleidung des Sinnbildes in eine Erzählung muss für den Betrachter den Reiz des Bildes ausmachen. Wie auch die virtuoson Zeichnungen, in denen Altdorfer, zum Teil mit viel Humor, von der herkömmlichen Darstellungstradition abweicht, den Inhalt verschleiert und Leerstellen entstehen lässt, die den Betrachter zur aktiven Rekonstruktion des Darstellungsgegenstands zwingt, ist das Susannenbild für ein gebildetes Publikum gedacht, das der intellektuellen Herausforderung, die Mehrdeutigkeit der Symbole, den versteckten Sinn und die subtilen Anspielungen zu entschlüsseln, standhält und sie auch genießen kann.²⁵³ Die Suche nach dem übergeordneten Sinn, die durch die tatsächliche Suche nach den Handlungssequenzen noch parallelisiert und intensiviert wird, kann als Denkspiel verstanden werden. Wie Shearman in Bezug auf den Manierismus meint, kann das Denken, das durch die Anstrengung beim Verarbeiten von Informationen stimuliert wird, als besondere Form des Vergnügens gelten: «Der Leser fühlt sich geschmeichelt, wenn er die Kompliziertheiten eines Kunstwerkes nachvollziehen kann.»²⁵⁴ Dies besitzt durchaus allgemeine Gültigkeit und lässt sich auch für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts annehmen. Selbst das Scheitern bei der Entschlüsselung oder das Erahnen von weiteren Sinnbezügen, die der Betrachter übersehen oder nicht verstanden hat, muss einen gewissen Nervenkitzel auslösen, wie auch der heutige Liebhaber von Denksport nachvollziehen kann. Das Denkspiel, das bestimmt auch mit einem ästhetischen Vergnügen der Bildbetrachtung und mit einer Bewunderung des Künstlers für die Fähigkeit zur genauen Wiedergabe der Einzelheiten verbunden ist, ist aber von dem moralischen Inhalt des Bildes nicht zu trennen. Vielmehr erscheint es geradezu absurd, die

sollte: Winzinger 1975, S. 37; Stadlober 2006, S. 268. Zur humanistischen Dedikationspraxis: Warnke 1985, S. 124f.

²⁵³ Eschenburg 1987, S. 40ff; Möseneder 1991, S. 140f; Bischoff 1996, S. 33; Bushart 2004, S. 40.

²⁵⁴ Shearman 1967, S. 188.

Darstellung einer religiösen Geschichte, die christliche Tugendvorstellungen postuliert, von ihrem devotionalen Aspekt loszulösen. Diese Moral ist es ja, die der Betrachter durch sein Wissen und seine Kombinationsgabe rekonstruiert und deren Kenntnis und deren Akzeptanz als verbindliche Verhaltensregel er dadurch beweist. Das Bild hat also nicht den neuen Zweck, ausschließlich ergötzende oder ästhetische Bedürfnisse zu stillen.²⁵⁵ Neu ist allerdings die Umsetzung, die nicht nur für den gehobenen intellektuellen Anspruch des Auftraggebers oder des Rezipienten spricht, sondern auch den Künstler als geradezu genialen Schöpfer zeigt, der alle Möglichkeiten auslotet, diesem Anspruch zu genügen. Die Originalität der Bilderfindung, die sich erst auf den zweiten Blick erschließt, und die Subtilität in der Neuinterpretation eines in der Tafelmalerei ohnehin neuen Themas, die Jahrhunderte später noch übersehen und missverstanden wird, fanden keine unmittelbare Nachfolge. Dass sie von den Zeitgenossen nicht durchschaut oder einfach nicht geschätzt wurden, lässt sich allerdings bezweifeln. Tatsächlich war Altdorfer in finanzieller Hinsicht überaus erfolgreich und muss sogar bereits im Jahre 1508 ein angesehener und begüterter Regensburger Bürger gewesen sein, der nach seiner Berufung zum Ratsherrn – wie Tietze gar meinte – überhaupt nicht mehr malen musste.²⁵⁶ Diese finanzielle Unabhängigkeit allerdings muss gerade auf Altdorfers Fähigkeit zurückzuführen sein, die unterschiedlichen Gestaltungsmodi, über die er verfügen konnte, richtig einzusetzen und somit auf unterschiedlichste Bedürfnisse zu reagieren. Gerade in der erschwingeren Reproduktionsgraphik finden sich häufig traditionelle Bildlösungen. Wie der bereits erwähnte Kupferstich mit dem Heiligen Christophorus, zeigt auch der Farbholzschnitt, der für die Wallfahrt zur ‚Schönen Maria‘ in Regensburg entstanden ist und daher enormen Gewinn versprechen musste, eine herkömmliche Behandlung des Themas der Gottesmutter mit Kind (Abb. 98). Das lukrative Geschäft, welches das in mehreren tausend Exemplaren gedruckte Wallfahrtsbildchen versprach, wurde nicht durch eine bewusst originelle und nur durch höchste ikonographische Kompetenz verständliche

²⁵⁵ Vgl. Eschenburg 1987, S. 37ff.

²⁵⁶ Tietze 1923, S. 13; Riesel 1998, S. 29.

Umsetzung gefährdet.²⁵⁷ Jedoch finden sich, wie die Bildfolge ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘ zeigt, auch in Altdorfers Reproduktionsgraphik Beispiele, die nicht einer einfachen und eingängigen Bildlösung entsprechen und die nicht mehr mit der Darstellungstradition übereinstimmen. Dies zeigt vielmehr, dass Altdorfer in Kauf nahm, eine Vielzahl an Käufern, die einer intellektuellen Herausforderung nicht gewachsen oder ihrer nicht willig waren, abzuschrecken. Es mag daher beweisen, wie sehr er sich schon vom Bild des einfachen Handwerkers entfernt hat. Es zeigt sicherlich auch, dass seine Kunst sich zwar von ihrer religiösen Kanonik nicht gänzlich löst, die religiöse Komponente jedoch durch ästhetische Tendenzen bereichert wird. Genau daran ist zu ersehen, dass Altdorfer nicht einfach nur einen Markt bedient hat, sondern dass er es anstrebte, in unterschiedlichen Präsentationen desselben Themas mehrere Käuferschichten zu erreichen und in den verschiedenen Bildformulierungen dem jeweiligen Adressaten auch zu genügen.

Das Suchen nach bewusst eigenständigen Bildlösungen und das Neuinterpretieren traditioneller Darstellungsmuster muss daher auch auf seinen Wunsch nach Einzigartigkeit und Unverkennbarkeit zurückgeführt werden können. Dass Altdorfer dabei seinen Konkurrenten, den alles überstrahlenden Dürer mitbedacht haben könnte, liegt nahe.²⁵⁸

Gleichzeitig zeigt sich aber darin auch eine offensichtliche Nachfrage nach religiösen Werken, die sowohl ästhetischen Genuss bereiten als auch eine Herausforderung an die Bildung des Betrachters darstellen können. Da die Zeichnungen, wie die des ‚Heiligen Christophorus‘ oder die des ‚Samson im Kampfe mit dem Löwen‘, und selbst die Druckgraphiken, wie die Bildfolge ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘ oder ‚Verkündigung an Maria‘ ohne vorherigen Auftrag entstanden sein dürften und es der freien Entscheidung des Käufers entsprach, sich diesen auf Klarheit in der Botschaft verzichtenden Werken zu stellen, waren dem Künstler keine Grenzen gesetzt. Hier fand er ein Feld des

²⁵⁷ Riesel 1998, S. 31 u. 71 sieht darin eine Form von gewissenlosem Opportunismus: «Jede Gelegenheit nahm er wahr, um – zu seinem Vorteil – an den Vorhaben der staatlichen, städtischen und klerikalen Obrigkeit mitzuwirken.»

²⁵⁸ So hat er ja bereits die ligierten Initialen Dürers als Signatur übernommen. Siehe Wood 1993, S. 72; Bushart 2004, S. 67ff u. 287.

Experimentierens, das bei Misserfolg auch keine Folgen für seinen Ruf als Maler und damit keine Bedrohung seiner Existenz bedeuten würde. Die Zeit allerdings, die in die Herstellung der Susannentafel investiert wurde, die Folgen für Altdorfers Ruf als Maler, die ein Versagen angesichts des offensichtlichen Status des Auftraggebers bedeutet hätte, zwangen den Künstler zu der subtilsten Form der Modernisierung überhaupt. Genauso wie die dargestellte Geschichte selbst wird die Modernität der Bildlösung in einer traditionellen Darstellungsform versteckt. So bleibt es dem Betrachter überlassen, seine Vorstellungskraft zu aktivieren und sich die biblische Geschichte der Susanna vor Augen zu halten. Jedoch muss der naive Betrachter von der Fähigkeit des Altdorfers, eine Geschichte im Bild zu erzählen, enttäuscht werden. Nur dem willigen Betrachter, der über eine entsprechende Bildung und über die Fähigkeit verfügt, Bezüge herzustellen, wird die tatsächliche Bedeutung des Bildes offenbart.

Es ist nicht erstaunlich, dass Ähnliches bei Pieter Bruegel d.Ä. festgestellt werden kann, in dessen Werken die dargestellten Geschichten fast bis zur Unkenntlichkeit versteckt sind. So konnte der aufmerksame Betrachter in der ‚Bekehrung des Paulus‘ eine zeitgeschichtliche Aussage finden, die sich auf die Spanische Herrschaft in den Niederlanden bezieht (Abb. 77, 78).²⁵⁹ Die schwarzgekleidete Rückenfigur, die auf einem Schimmel sitzt und den Sturz des Paulus direkt vor Augen hat, ist möglicherweise als ein Hinweis auf den Herzog von Alba zu verstehen, den ‚schwarzen‘ Alba, der 1567, im Entstehungsjahr des Bildes also, als Statthalter der Spanischen Niederlande eingesetzt worden war und als Ketzerfolger in die niederländische Geschichte einging. Die ‚Landschaft mit dem Ikarussturz‘ schließlich, deren Entdeckung eine Herausforderung für die Wahrnehmung von Bruegels Gesamtwerk bedeutete und dazu führte, den Künstler als Vertreter des philologischen Humanismus zu sehen, dürfte nur von einem äußerst gebildeten Betrachter in seiner ganzen Bedeutung erfasst worden sein (Abb. 75, 76).²⁶⁰ Die Vielzahl der Deutungen, die sich mittlerweile zu dem Bild finden und die von philosophischen über allegorische bis hin zu geschichtstypologischen und biographischen reichen, beweist damit, dass die

²⁵⁹ Hagen/Hagen 1994, S. 8ff.

²⁶⁰ Vöhringer 2002, S. 23.

dargestellten Bezüge heute ihre kulturelle Selbstverständlichkeit verloren haben und dass die Charakterisierung des Künstlers als «Bauern-Bruegel»²⁶¹, die lange postuliert wurde, durch die Anerkennung des Künstlers als *pictor doctus* korrigiert werden musste.²⁶²

²⁶¹ Hagen/Hagen 1994, S. 91; Vöhringer 2002, S. 23.

²⁶² Vöhringer 2002, S. 23-40.

Conclusio

Albrecht Altdorfer ist durchaus nicht der einzige Künstler, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts im süddeutschen Raum die biblische Geschichte der keuschen Susanna in einem Bild erzählt. Wie seine Zeitgenossen greift er auf die Form des Simultanbildes zurück, um die Ereignisse in Babylon zu schildern, und hebt, wie die meisten, dabei die Gartenszene als Hauptmoment hervor. Und dennoch ist seine Lösung ungewöhnlich: Altdorfer erzählt anders.

Zunächst scheint seine Bilderzählung ausführlicher zu sein. Die Anzahl der Figuren und der Szenarien ist höher, die Vielteiligkeit in der Darstellung erstaunlich, der Handlungsraum in seiner Tiefenerstreckung gesteigert, wodurch nicht nur eine Bühne für die tatsächlich gezeigten Handlungen geschaffen wird, sondern noch Raum für die gedankliche Erweiterung der Geschichte bleibt. Dem Postulat der Erzählung, die Geschichte über einen Zeitverlauf zu entwickeln, wird durch die wiederholte Darstellung derselben Charaktere genauso entsprochen wie durch Zeitlichkeit evozierende Bewegungen und Gesten der Figuren. Schließlich ist die Zahl der Symbole und Sinnbilder, die der Künstler in die Erzählung integriert und durch die sie erweitert wird, beachtlich. Er bedient sich für die bildliche Inszenierung des Dramas tatsächlich jeden erdenklichen narrativen Mittels, und dennoch entzieht er dem Betrachter die Geschichte im gleichen Moment wieder auf fast perfide Weise. Handlungsrelevante Szenen werden ausgespart und durch Neuschöpfungen ersetzt. Dargestellte Handlungssequenzen verlieren sich in der Kleinteiligkeit der Darstellung. Die Leserichtung ist irritierend willkürlich, der Handlungsverlauf wird durch die unstete Blickführung unterbrochen. Der die versteckten Folgeszenen suchende Blick wird durch die Wiedergabe von zahlreichen äußerst realistisch wiedergegebenen Details aufgehalten. Die Präsentation der Momente vor oder nach dem relevanten Ereignis nivelliert die Dramatik. Jede Spannung der an sich spannungsgeladenen alttestamentlichen Erzählung wird vermieden oder findet nur in der Vorstellung des Betrachters statt. Jede Hilfestellung von Seiten des Erzählers, jedes Signalisieren oder Orientieren durch Farbe und Gestik, welche er in der Gartenszene überdeutlich verspricht, wird dem Betrachter in den darauffolgenden Episoden entzogen. Durch die auf die Steinigungsszene weisende weibliche Figur oberhalb der Treppe evoziert Altdorfer

die Idee der Gleichzeitigkeit der Bade- und der Steinigungsszene und macht die auf so viele Weisen betonte zeitliche Kontinuität obsolet. Die Darstellung des Geschehens in mehreren Episoden hebt sich dadurch auf, dass die fortlaufenden Szenen so gut wie unsichtbar sind. Alles zielt darauf ab, von der Bilderzählung abzulenken und sie scheitern zu lassen: Die Erzählung wird ihrer Erzählung beraubt. Übrig bleibt allein das Bild des Gartens.

Der Vorwurf, der Künstler habe die biblische Geschichte benutzt, um sich in detaillierter Schilderung zu ergehen, ist wohl nachvollziehbar. Gleichzeitig belegt diese Kritik aber, dass die Forschung die Tafel zu lange aus der Geistesverfassung ihrer eigenen Zeit heraus beurteilte. In dem Werk nur ein Schaustück zu sehen, in dem Altdorfer seine Meisterschaft in der Feinmalerei unter Beweis stellt, hieße, die Alterität der süddeutschen Kunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu ignorieren und die Tafel nach der Denkweise der heutigen Zeit zu beurteilen. Die Tatsache, dass die darzustellende Geschichte nahezu eliminiert ist, ist jedoch nicht auf die Unfähigkeit des Künstlers zurückzuführen. Das Scheitern der Erzählung kommt somit nicht dem Scheitern Altdorfers an seiner Aufgabe gleich. Die Charakterisierung Altdorfers als großer Erzähler muss dadurch nicht relativiert werden. Der Widerspruch, ein großer Erzähler zu sein, die Geschichte aber nicht zu erzählen, löst sich dadurch auf, dass es ihm eben durch das Beherrschen der Prinzipien der Bilderzählung auch möglich ist, diese zu manipulieren, sie zu verfremden und zu verkehren. Dieses Paradox erklärt sich bereits durch die Neugestaltung der Gartenszene, die die Erwartungshaltung des Betrachters enttäuschen muss und dadurch seine Aufmerksamkeit erregt. Allein dadurch wird bereits eine konzentriertere Auseinandersetzung mit dem Dargestellten gefördert. Das Fehlen so wichtiger und sicherlich auch erwarteter Momente muss die Suche nach einer Erklärung dafür hervorrufen. Eben diese Erklärung findet sich in den einzigen deutlich erkennbaren Szenen, nämlich der Gartenszene und der Steinigung. Die Quintessenz der Bildaussage ist tatsächlich in diesen zwei Momenten konzentriert wiedergegeben und wird durch den Kunstgriff des Verschleierns der übrigen Szenen noch betont: Die Tugend der ehelichen Keuschheit und die Folgen für jene, die eben diese gefährden. Die Statuarik der Figuren, das Stillebenhafte der Badeszene und die vielen Bezüge zur

Mariensymbolik rücken die Tafel in die Nähe eines Andachtsbildes. Die verzögerte Auffindung der zwischen dem Bade und der Steinigung liegenden Handlungssequenzen durch die diskontinuierliche Blickführung, durch das Verstecken der Ereignisse im Tumult und durch die Aufforderung zur genauen Betrachtung der minutiös wiedergegebenen Symbole, intensiviert nur noch die übergeordnete Bedeutung des Dargestellten. Dadurch werden die Nebenszenen tatsächlich überflüssig, da sie zwar für eine Erzählung der Geschichte relevant wären, für das Sinnbild der Tugend hingegen nicht weiter erforderlich sind. Die Erzählung existiert nicht mehr. Dies geschieht mit der Absicht, den Sinngehalt, für den die Erzählung an sich steht, dem Betrachter zu verdeutlichen und ihn über diesen Inhalt auch nachsinnen zu lassen. Die Geschichte sowie die Darstellungsform des Simultanbildes, die eine Narration erwarten lässt, wird zweckentfremdet, um den abstrakten Begriff der Keuschheit zu präsentieren. Als antonyme Erzählung, als Sinnbild in der Verkleidung einer Narration, bietet sie dabei eine wesentlich unterhaltendere und fesselndere Form der moralischen Unterweisung. Die Vielfältigkeit der Bezüge und Symbole verlangen einen Betrachter, der damit auch umzugehen weiß und diese erschließen kann. Ein weniger gebildeter Rezipient, der zwar über die Kenntnis der Geschichte verfügt und trotz der Abweichungen eine inhaltliche Kohärenz durch eine thematische Kontinuität herstellen kann, muss von Altdorfers Fähigkeit zu erzählen ganz einfach enttäuscht sein.

Dass es sich nicht um den gescheiterten Versuch handelt, eine Geschichte zu illustrieren, und dass er die Technik des Versteckens, des Verschleierns, des Suchen-Lassens, des Weglassens sowie der Minderung von Spannung ganz bewusst einsetzt, lässt sich daraus schließen, dass sie von Beginn an und konsequent in seinen Werken zu finden ist. Es handelt sich dabei auch nicht um eine konstante Steigerung im Einsatz dieser Technik, die sich in jungen Jahren langsam entfaltet und ihren Höhepunkt in den späten Jahren findet. Aber offensichtlich wird sie in jenen Medien verstärkt eingesetzt, die Altdorfer auch eine größere Freiheit erlauben und findet in den Tafelwerken dort Eingang, wo die intellektuelle Herausforderung vom Auftraggeber auch erwünscht ist. Dass sie

dabei auch einen Kunstgenuss, eine Bewunderung seiner Könnerschaft im Handwerklichen hervorrufen kann oder muss, liegt auf der Hand.

Diese Fähigkeit entfernt Altdorfer meilenweit vom Illustrator, der sich strikt an die Textvorgabe hält. Es rückt ihn weit weg vom mittelalterlichen Handwerker, der sich mit der Umsetzung altbewährter Formeln begnügt. Dass diese Erfindungen dem Künstler selbst zuzuschreiben sind und nicht ausschließlich den Forderungen eines Auftraggebers entsprechen, ergibt sich aus ihrer über Jahrzehnte hinweg wiederholten Anwendung in unterschiedlichsten Werken, die sich sowohl in Format und Funktion unterscheiden. Es zeigt aber auch, welche Freiheiten der Künstler zu der damaligen Zeit bereits genießen, welche Geistesarbeit er schon selbständig leisten kann. Die Susannentafel bestätigt durch ihre Umsetzung als antonyme Erzählung das Bild eines Künstlers höchsten Niveaus, dem allein diese Einfälle zugeschrieben werden müssen und der dadurch seine eigene Geistesfähigkeit unter Beweis stellt. Die Neuheit der Bildfindung, der sichere Umgang mit den ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, das Spiel mit Bildformen und -traditionen, lässt Altdorfer im Licht der Genialität erscheinen und stellt ihn auf eine Stufe mit Albrecht Dürer. Sicherlich bewusst und gewollt anders als dieser erzählt er nicht die Geschichte selbst, sondern lässt durch die Verzögerung, durch Verschweigen und durch Andeuten den Betrachter selbst die Geschichte erzählen und so den ihr übergeordneten Sinn spürbar erfahren.

Abbildungen



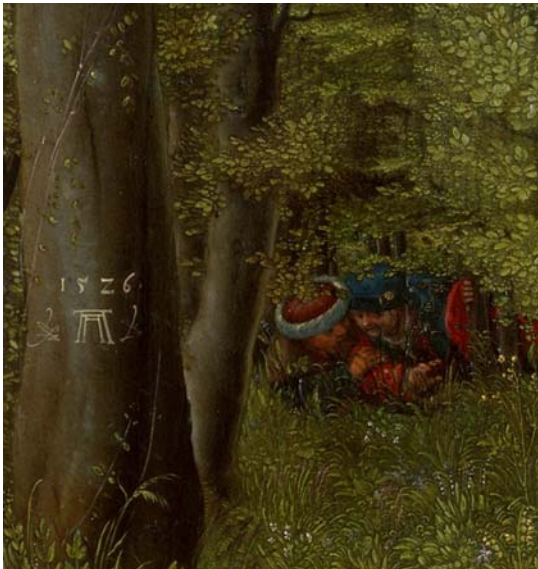
1. A. Altdorfer: Geschichte der Susanna, 1526, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



2. Frauengruppe (Detail Abb. 1)



3. Hund und Frucht (Detail Abb. 1)



4. Die alten Richter (Detail Abb. 1)



5. Lilienträgerin (Detail Abb. 1)



6. Weibliche Figur (Detail Abb. 1)



7. Haube und Sitzbank (Detail Abb. 1)



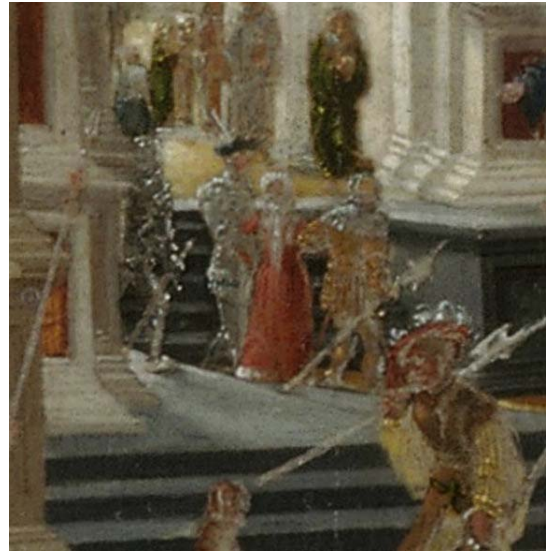
8. Magd (Detail Abb. 1)



9. Narr (Detail Abb. 1)



10. Abführung (Detail Abb. 1)



11. Gang zur Hinrichtung (Detail Abb. 1)



12. Daniel (Detail Abb. 1)



13. Befragung der Alten (Detail Abb. 1)



14. Steinigung (Detail Abb. 1)



15. Pflanzen (Detail Abb. 1)



16. Erdbeeren (Detail Abb. 1)



17. Schneckenhaus (Detail Abb. 1)



18. A. Altdorfer: Geschichte der Susanna, um 1526, Düsseldorf, museum kunst palast, Sammlung der Kunstakademie



19. A. Altdorfer: Alexanderschlacht, 1529, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



20. Sündenfall aus der Folge ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘, um 1513, Holzschnitt



21. Beschneidung aus der Folge ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘, um 1513, Holzschnitt



22. Gefangennahme aus der Folge ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘, um 1513, Holzschnitt



23. Handwaschung des Pilatus aus der Folge ‚Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts‘, um 1513, Holzschnitt



24. A. Altdorfer: Die Satyrfamilie, 1507, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



25. A. Altdorfer: Maria Magdalena am Grabe Christi, um 1516/18, München, Bayerische Staatsgemäldeesammlungen, Alte Pinakothek



26. A. Altdorfer: Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe, 1531, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



27. A. Altdorfer: Passionszyklus Sebastiansaltar, um 1509-1516, St. Florian, Augustiner Chorherrenstift



28. Christus am Ölberg, St. Florian

29. Gefangennahme, St. Florian



30. Christus vor Kaiphas, St. Florian



31. Geißelung, St. Florian



32. Dornenkrönung, St. Florian



33. Handwaschung des Pilatus, St. Florian



34. Kreuztragung, St. Florian



35. Kreuzigung, St. Florian



37. Christus vor Pilatus (Detail Abb. 31)



38. Ecce Homo (Detail Abb. 32)



39. Henfflin-Bibel (Cod. Pal. Germ. 18), fol. 327r, 1477, Universitätsbibliothek Heidelberg



40. Henfflin-Bibel (Cod. Pal. Germ. 18), fol. 327v, 1477, Universitätsbibliothek Heidelberg



41. Henfflin-Bibel (Cod. Pal. Germ. 18), fol. 328r, 1477, Universitätsbibliothek Heidelberg



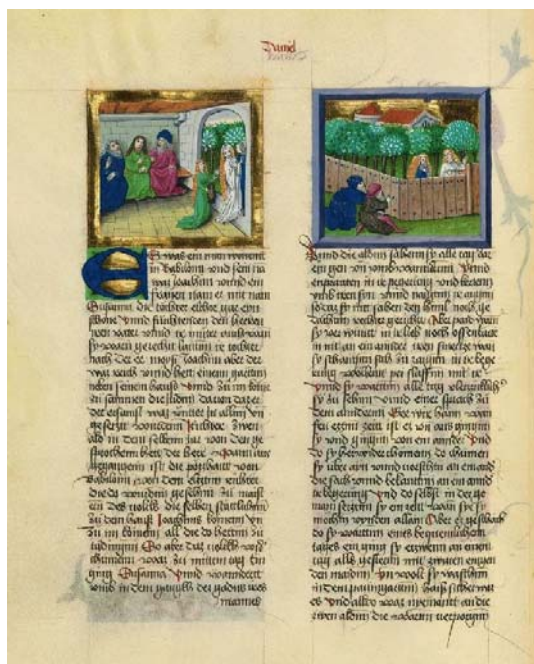
42. Henfflin-Bibel (Cod. Pal. Germ. 18), fol. 329r, 1477, Universitätsbibliothek Heidelberg



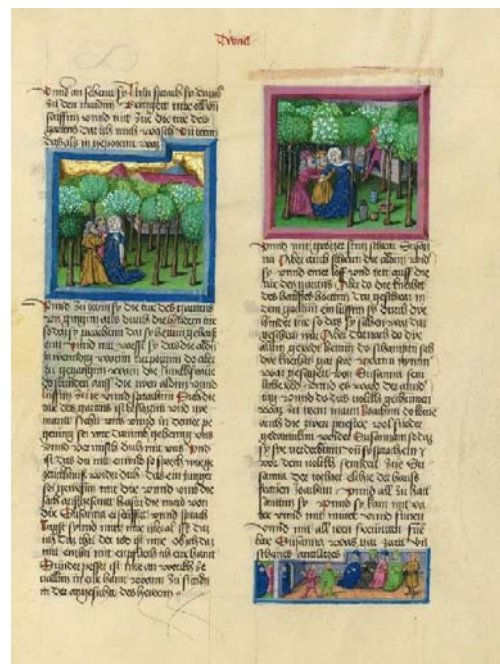
43. Henfflin-Bibel (Cod. Pal. Germ. 18), fol. 329v, 1477, Universitätsbibliothek Heidelberg



44. Biblia Sacra (Cod. 1191, fol. 322v), 14. Jh., Wien, Österreichische Nationalbibliothek



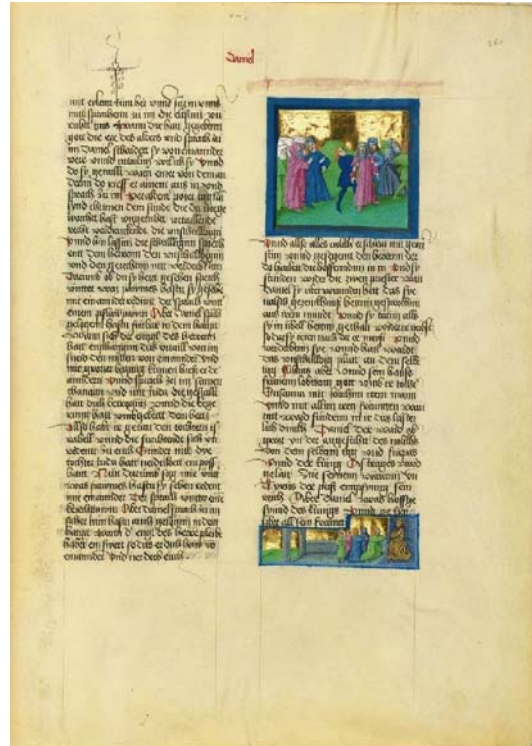
45. Furtmeyr-Bibel (Cod. I.3.2.IV), fol. 259v, 1468-1472, Universitätsbibliothek Augsburg



46. Furtmeyr-Bibel (Cod. I.3.2.IV), fol. 260r, 1468-1472, Universitätsbibliothek Augsburg



47. Furtmeyr-Bibel (Cod. I.3.2.IV), fol. 260v, 1468-1472, Universitätsbibliothek Augsburg



48. Furtmeyr-Bibel (Cod. I.3.2.IV), fol. 261r, 1468-1472, Universitätsbibliothek Augsburg



49. H. Schüpflein: Susanna im Bade, um 1516/17, Stuttgart, Staatsgalerie



50. H. Schäufelein: Die Geschichte der Susanna, 1536, Holzschnitt



51. U. Göttschacher: Die Susannenlegende, um 1520, Wien, Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst, Österreichische Galerie Belvedere



52. H. Schöpfer: Susanna weist die sie widerrechtlich begehrenden Ältesten zurück und bleibt unschuldig, 1537, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



53. J. Breu: Susanna im Bade, 1540, Holzschnitt



54. A. Altdorfer: Kreuzigung, um 1512/18, Budapest, Szépművészeti Múzeum



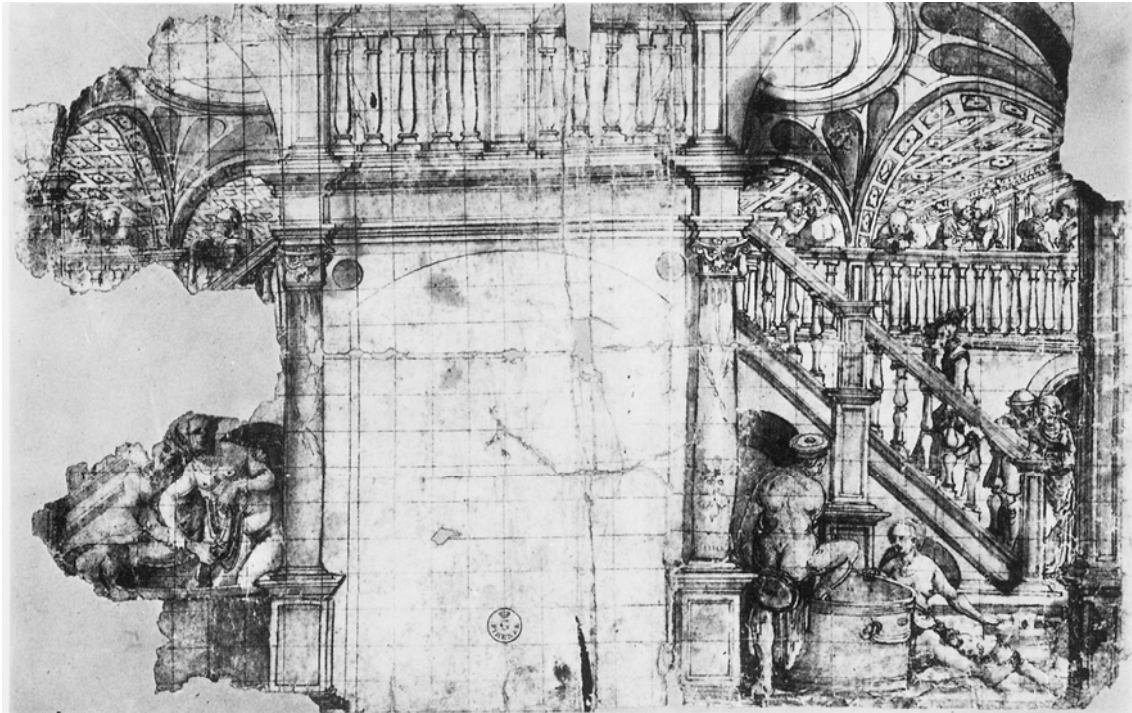
55. C. Laib: Kreuzigung, um 1457, Graz, Domkirche



56. A. Altdorfer: Der Drachenkampf des heiligen Georg, 1510, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



57. A. Altdorfer: Mariengeburt, um 1520, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



58. A. Altdorfer: Vorzeichnung für das Wandbild im Kaiserbad in Regensburg, um 1530, Florenz, Uffizien



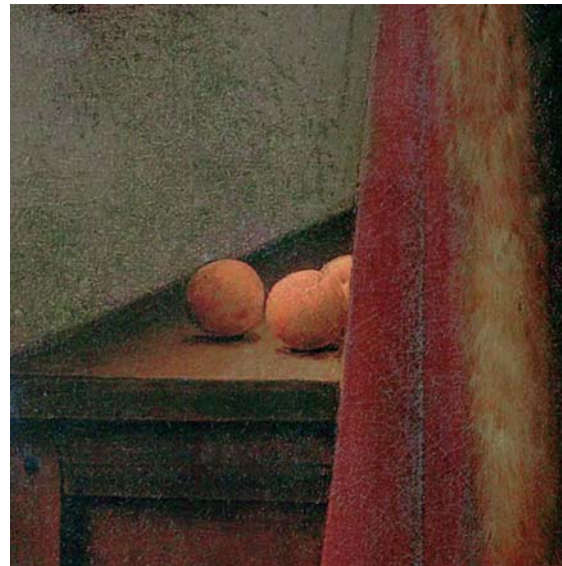
59. Meister des Paradiesgärtlein: Paradiesgärtlein, um 1410/20, Frankfurt, Städel Museum



60. H. Schüpfelin: Illustration für den Cicero Teutsch, Susanna im Bade, 1536, Holzschnitt



61. J. van Eyck: Arnolfini-Doppelportrait, 1434, London, National Gallery



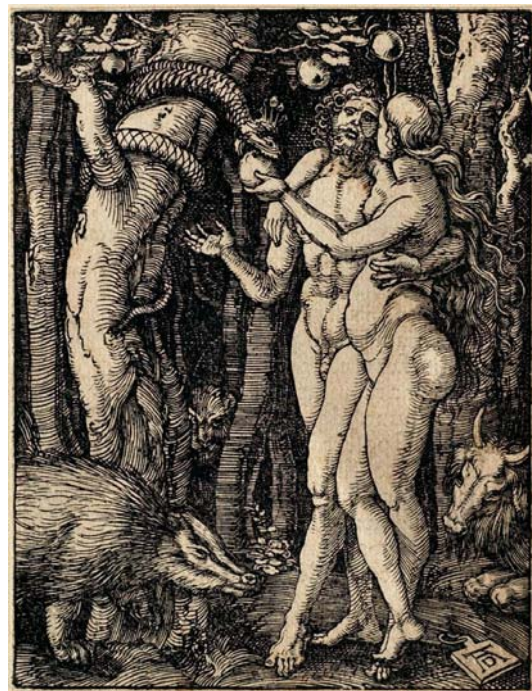
62. Orangen (Detail Abb. 61)



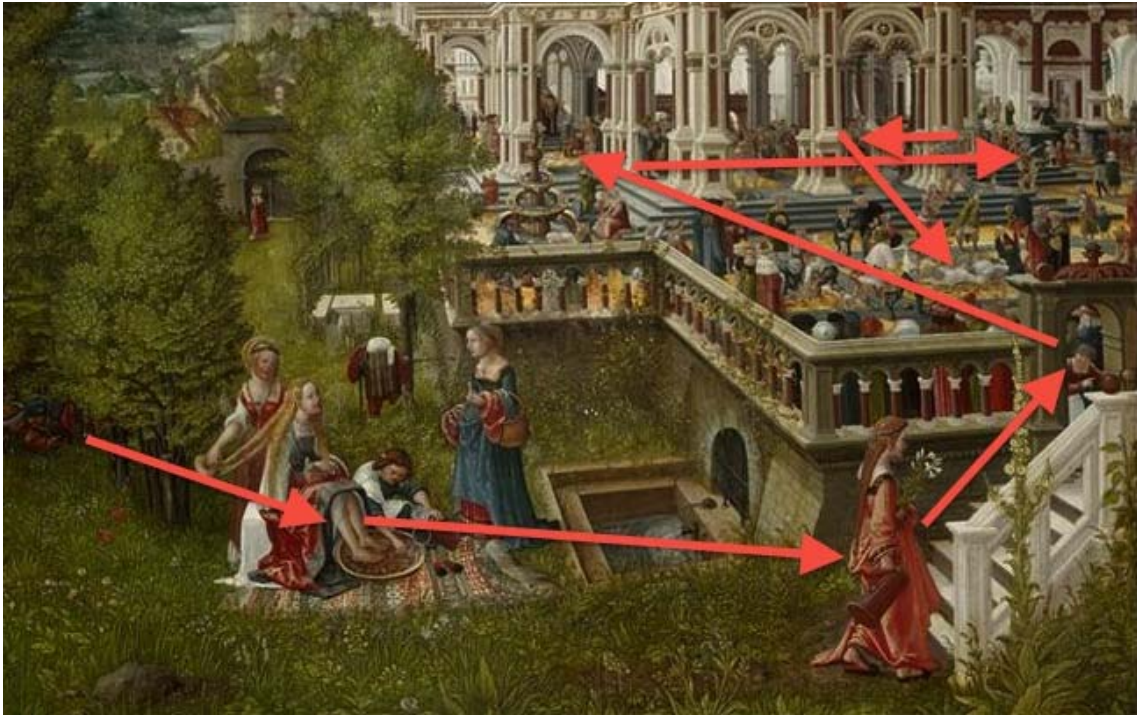
63. A. Altdorfer: Die beiden Johannes, um 1513/15, Regensburg, Städtisches Museum



64. A. Dürer: Adam und Eva, 1504, Kupferstich



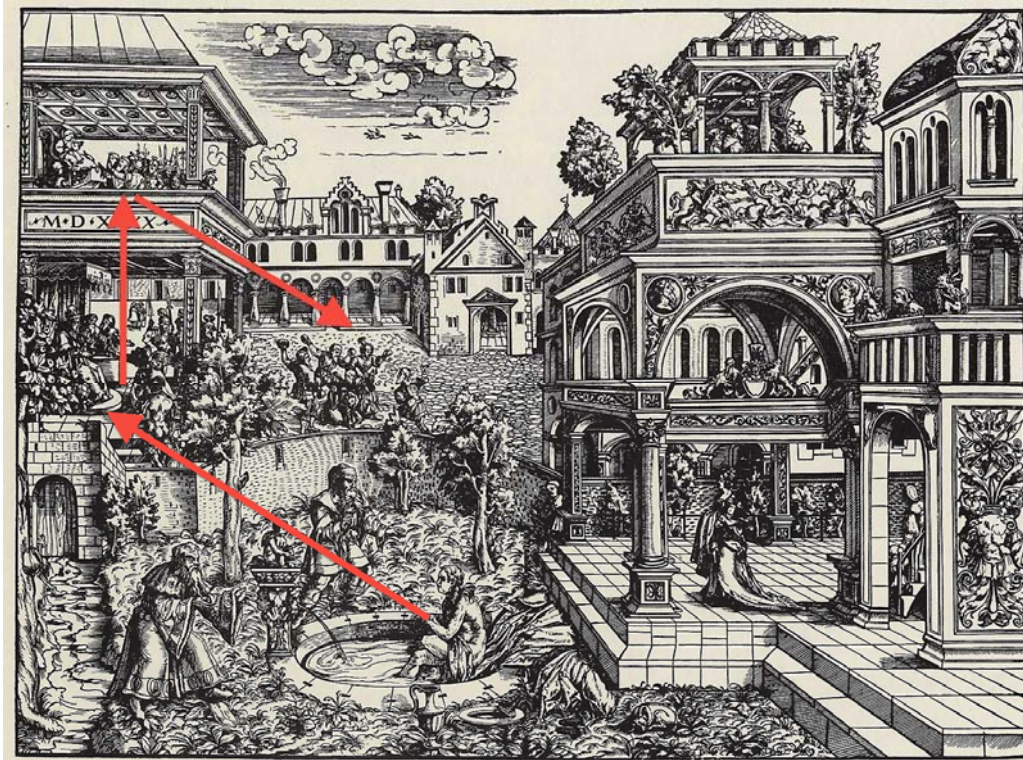
65. A. Dürer: Der Sündenfall, Kleine Passion, 1510/11, Holzschnitt



66. A. Altdorfer: Geschichte der Susanna (Detail), Blickführung, 1526, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



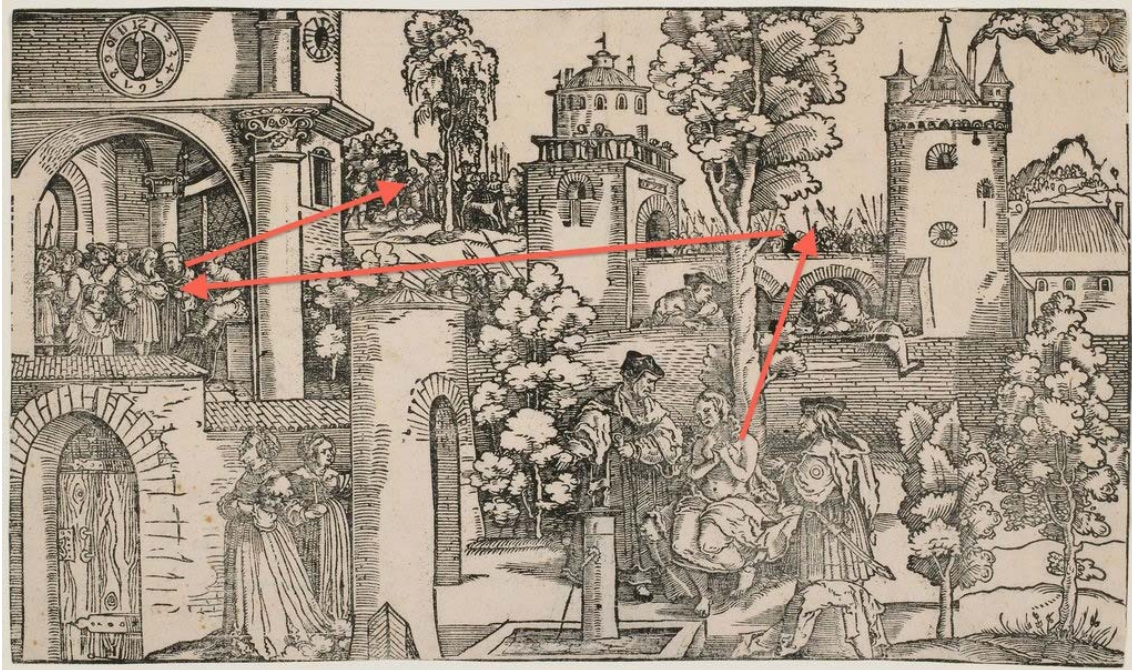
67. H. Schüpflein: Susanna im Bade, Blickführung, um 1516/17, Stuttgart, Staatsgalerie



68. J. Breu: Susanna im Bade, Blickführung, 1540, Holzschnitt



69. U. Götschacher: Die Susannenlegende, Blickführung, um 1520, Wien, Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst, Österreichische Galerie Belvedere.



70. H. Schäufelein: Die Geschichte der Susanna, Blickführung, 1536, Holzschnitt



71. H. Schöpfer: Susanna weist die sie widerrechtlich begehrenden Ältesten zurück und bleibt unschuldig, Blickführung, 1537, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



72. H. Memling: Passion Christi, um 1465, Turin, Galleria Sabauda



73. A. Dürer: Die Handwaschung Pilatus, Kleine Passion, 1510/11, Holzschnitt



74. A. Dürer: Marter der zehntausend Christen, 1508, Wien, Kunsthistorisches Museum



75. P. Bruegel d.Ä. (fraglich): Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, 1555/68, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



76. Sturz des Ikarus (Detail Abb. 75)



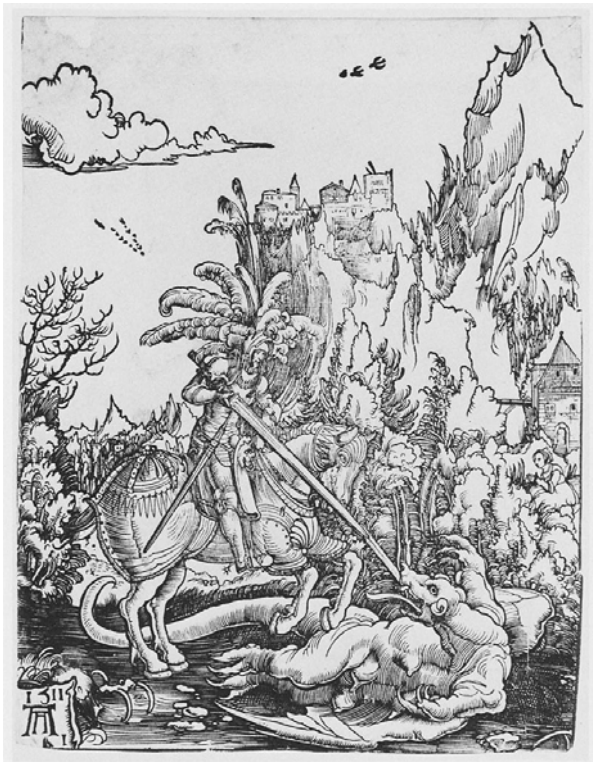
77. P. Bruegel d.Ä.: Die Bekehrung des Paulus, 1567, Wien, Kunsthistorisches Museum



78. Bekehrung des Paulus (Detail Abb. 77)



79. Mainzer Susannenteppich, um 1500, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum



80. A. Altdorfer: Drachenkampf des Hl. Georg, 1511, Holzschnitt



81. L. Cranach d.Ä.: Hl. Georg, um 1505, Budapest, Szépművészeti Múzeum



82. A. Altdorfer: Verkündigung, 1513, Holzschnitt



83. A. Altdorfer: Pyramus und Thisbe, 1513, Holzschnitt



84. Toter Pyramus, 1510, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



85. A. Altdorfer: Maria sucht den zwölfjährigen Jesus im Tempel, 1519/20, Kupferstich



86. A. Altdorfer: Hl. Christophorus, 1511, Kupferstich



87. A. Altdorfer: Hl. Christophorus, 1512, London, British Museum



88. Meister von Flémalle (Nachfolger): Verkündigung, 1420/1440, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



89. Andachtsbild (Detail Abb. 88)



90. A. Altdorfer: Samson zerreißt den Löwen, um 1512, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett



91. A. Altdorfer: Landschaft mit Burg, um 1526/28, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek



92. A. Altdorfer: Landschaft mit Brücke, 1516 (?), London, National Gallery



93. A. Altdorfer: Maria mit dem segnenden Kinde, um 1515, Kupferstich



94. A. Altdorfer: Die große Fichte, um 1517/20, Radierung



95. A. Altdorfer: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 1510, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



96. A. Altdorfer: Maria mit dem Kind, um 1516/18, Budapest, Szépművészeti Múzeum



97. A. Altdorfer: Prudentia, um 1512/15, Kupferstich



98. A. Altdorfer: Die ‚Schöne Maria‘, um 1519/20, kolorierter Holzschnitt

Literatur

AIKEMA/MARTIN 1999

Aikema, B. und A.J. Martin: Crosscurrents with Germany: The Spread of the Venetian Renaissance. In: Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian. B. Aikema und B.L. Brown (Hrsg.). London, 1999. S. 332-423

ANDREWS 1994

Andrews, L.: Ordering Space in Renaissance Times. Position and Meaning in Continuous Narration. In: Word & Image, 10 (1994), S. 84-94

ANDREWS 1995

Andrews, L.: Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative. New York, 1995

ANTOR

Antor, Heinz: Erzählung. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze- Personen-Grundbegriffe. A. Nünning (Hrsg.). Stuttgart (u.a.), 2008. S. 179

ANZELEWSKI 1984

Anzelewski, F.: Albrecht Altdorfer und das Problem der Donauschule. In: Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst. J. Guillaud (Hrsg.). Paris 1984. S. 10-41

ARONBERG LAVIN 1990

Aronberg Lavin, M.: The place of narrative. Chicago (u.a.), 1990

BALDASS 1923

Baldass, L.: Albrecht Altdorfer. Studien über die Entwicklungsfaktoren im Werke des Künstlers. Wien, 1923

BALDASS 1941

Baldass, L.: Albrecht Altdorfer. Wien, 1941

BAUM 1971

Baum, E.: Katalog des Museums Mittelalterlicher Österreichischer Kunst. Wien (u.a.), 1971

BECKER 1938

Becker, H.L.: Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers. München, 1938

BEHLING 1957

Behling, L.: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar, 1957

BELTING 1985

Belting, H.: The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory. In: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages. H.L. Kessler und M. Shreve Simpson (Hrsg.). Hanover (u.a.), 1985. S. 151-168

BENESCH 1939

Benesch, O.: Der Maler Albrecht Altdorfer. Wien, 1939

BENKER 1975

Benker, G.: Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol. München, 1975

BIAŁOSTOCKI 1961

Białostocki, J.: Das Modusproblem in den bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des «Modusbriefes» von Nicolas Poussin. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 24 (1961), S. 128-141

BISCHOFF 1996

Bischoff, C.: Albrecht Altdorfers Susanna and the Elders. In: *Racar: Revue d'art canadienne*, 1/2 (1996), S. 22-35

BOEHM 1987

Boehm, G.: Bild und Zeit. In: *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. H. Paflik (Hrsg.). Weinheim, 1987. S. 1-23

BOEHM 1994

Boehm, G.: Die Wiederkehr der Bilder. In: *Was ist ein Bild*. Ders. (Hrsg.). München, 2006 (4. Aufl.). S. 11-38

BONNET 2006

Bonnet, J.: *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*. Berlin, 2006

BÖRSCH-SUPAN 1970

Börsch-Supan, E.: Garten. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Zweiter Band. Allgemeine Ikonographie. Fabelwesen bis Kynokephalen. E. Kirschbaum SJ (u.a.) (Hrsg.). Rom (u.a.), 1994 (Nachdr.). S. 77-81

BREDT 1919

Bredt, E.W.: *Albrecht Altdorfer*. München, 1919

BRUCHER 1978

Brucher, G.: Farbe und Licht in Albrecht Altdorfers Sebastiansaltar in St. Florian. In: *Kunsthistorisches Jahrbuch*, 13 (1978), S. 1-139

BUCHNER 1938

Buchner, E. (Hrsg.): *Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers*. München, 1938

BUSHART 2004

Bushart, M.: Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder. München (u.a.), 2004

BUSHART 2010

Bushart, M.: Betrogene Sinneslust. Albrecht Altdorfers Wandmalereien im Bischofshof zu Regensburg. In: Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance. C. Wagner und K. Unger (Hrsg.). Regensburg, 2010. S. 179-190

CHAZELLE 1990

Chazelle, C.M.: Pictures, books, and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles. In: Word & Image. 6/2 (1990), S. 138-153

DITTMANN 1977

Dittmann, L.: Über das Verhältnis von Zeitstruktur und Farbgestaltung in Werken der Malerei. In: Festschrift Wolfgang Braunfels. Wolfgang Braunfels zum 65. Geburtstag. F. Piel und J. Träger (Hrsg.). Tübingen, 1977. S. 93-109

DITTMANN 1987

Dittmann, L.: Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei. In: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. H. Paflík (Hrsg.). Weinheim, 1987. S. 89-124

DITTRICH/DITTRICH 2004

Dittrich, S. und L. Dittrich: Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts. Petersberg, 2004

EMISON 1995

Emison, P.: Rezension zu: Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape von Christopher S. Wood. In: The Art Bulletin, 77/1 (1995), S. 143-145

ENGELSING 1974

Engelsing, R.: Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800. Stuttgart, 1974

ESCHENBURG 1987

Eschenburg, B.: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute. München, 1987

FEISTNER 2007

Feistner, E.: Das spätmittelalterliche Regensburg als Literaturstadt: Werke, Sammlungen, Fragmente. In: Regensburg im Spätmittelalter. Bestandsaufnahme und Impulse. P. Schmid (Hrsg.). Regensburg, 2007. S. 125-136

FELD 1990

Feld, H.: Der Ikonoklasmus des Westens. Leiden (u.a.), 1990

FICKER 1977

Ficker, F.: Altdorfer. Mailand, 1977

FLUDERNIK 2006

Fludernik, M.: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt, 2006

FRANK/FRANK 1999

Frank H. und T. Frank: Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft. In: Erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste. E. Lämmert (Hrsg.). Berlin, 1999. S. 35-51

FREY 1929

Frey, D.: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg, 1929

FRIEDLÄNDER 1891

Friedländer, M.J.: Albrecht Altdorfer – Der Maler von Regensburg. Leipzig, 1891

FRIEDLÄNDER 1923

Friedländer, M.J.: Albrecht Altdorfer. Berlin, 1923

FRIEDLÄNDER 1946

Friedländer, M.J.: Von Kunst und Kennerschaft. Leipzig, 1992 (Nachdr.)

GLASER 1924

Glaser, C.: Die Altdeutsche Malerei. München, 1924

GOLDBERG 1968

Goldberg, G.: Die ursprüngliche Inschrifttafel der «Alexanderschlacht» Albrecht Altdorfers. In: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, 19 (1968), S. 121-126

GOLDBERG 1983

Goldberg, G.: Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz. München, 1983

GOLDBERG 1988

Goldberg, G.: Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht. München (u.a.), 1988

GOMBRICH 1964

Gombrich, E.H.: Moment and Movement in Art. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 27 (1964), S. 293-306

GREISELMAYER 1996

Greiselmayer, V.: Kunst und Geschichte. Die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobäa. Versuch einer Interpretation. Berlin, 1996

GUILLAUD 1984

Guillaud, J. (Hrsg.): Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst. Paris 1984

GULDAN 1966

Guldan, E.: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Graz (u.a.), 1966

HAGEN/HAGEN 1994

Hagen, R. und R. Hagen: Pieter Bruegel d. Ä. um 1525-1569. Bauern, Narren, Dämonen. Köln, 1994

HALM 1932

Halm, P.: Ein Entwurf A. Altdorfers zu den Wandmalereien im Kaiserbad zu Regensburg. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 53 (1932), S. 207-230

HALM 1951

Halm, P.: Eine Gruppe von Architekturzeichnungen aus dem Umkreis Albrecht Altdorfers. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 2 (1951), S. 127-178

HARNEST 1971

Harnest, J.: Das Problem der konstruierten Perspektive in der altdeutschen Malerei. Diss. München, 1971

HAUFFE 2007

Hauffe, F.: Architektur als selbständiger Bildgegenstand bei Albrecht Altdorfer. Weimar, 2007

HEIDRICH 1909

Heidrich, E.: Die Altdeutsche Malerei. Jena, 1909

HILDEBRANDT 1908

Hildebrandt, H.: Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Strassburg, 1908

HÖDL 2005

Hödl, B.: Simultanbilder im Œuvre von Hans Memling. Dipl. Wien, 2005

HOFMANN 1998

Hofmann, W.: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte. München, 1998

HOFSTÄTTER 1995

Hofstätter, H.H.: Geschichten um Daniel: Susanna und die beiden Alten. In: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft. 3/4 (1995), S. 276-279 u. 365-269

HORAZ/SCHÄFER 1972

Horatius Flaccus, Q.: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. E. Schäfer (Übers. u. Hrsg.). Stuttgart, 1998 (Nachdr.)

HUBEL 1981

Hubel, A.: Albrecht Altdorfer als Maler – Beobachtungen zu Form, Farbe und Licht. In: Albrecht Altdorfer und seine Zeit. Vortragsreihe der Universität Regensburg. D. Henrich (Hrsg.). Regensburg, 1981. S. 21-59

ILL. BARTSCH 1980

Koch, R. A. (Hrsg.): The Illustrated Bartsch. Early German Masters: Albrecht Altdorfer; monogrammists. Bd. 14. New York, 1980

IMDAHL 1980

Imdahl, M.: Giotto: Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. München, 1980

JANITSCHKE 1890

Janitschek, H.: Geschichte der Deutschen Malerei. Berlin, 1890

KARPF 1994

Karpf, J.: Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung. Marburg, 1994

KELLER 1964

Keller, H.L.: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart, 1996 (8. Aufl.)

KEMP 1987

Kemp, W.: Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster. München, 1987

KEMP 1989a

Kemp, W.: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung. In: Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel der eigenständigen Bilderzählung. Ders. (Hrsg.). München, 1989. S. 62-88

KEMP 1989b

Kemp, W. (Hrsg.): Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel der eigenständigen Bilderzählung. München, 1989

KEMP 1994

Kemp, W.: Über Bilderzählungen. In: Erzählen. M. Glasmeier (Hrsg.). Ostfildern, 1994. S. 55-69

KEMP 1996

Kemp, W.: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München, 1996

KEMP 2003

Kemp, W.: Bilderzählung. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. U. Pfisterer (Hrsg.). Stuttgart (u.a.), 2003. S. 46-48

KESSLER 1994

Kessler, H.L.: Studies in pictorial narrative. London, 1994

KESSLER/SHREVE SIMPSON 1985

Kessler, H.L. und M. Shreve Simpson (Hrsg.): Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages. Hanover (u.a.), 1985

KIBÉDI VARGA 1990

Kibédi Varga, A.: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. In: Text und Bild, Bild und Text. W. Harms (Hrsg.). Stuttgart, 1990. S. 356-367

KILLERMANN 1939

Killermann, S.: Albrecht Altdorfers Susannenbild (1526) und der deutsche Garten im Mittelalter. In: Natur und Kultur. Monatszeitschrift für Naturforschung und Kulturpflege, 36 (1939), S. 76-80

KLUCKERT 1974

Kluckert, E.: Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes. Diss. Tübingen, 1974

KOHLHEIM/KOHLHEIM 2007

Kohlheim, R. und V. Kohlheim: Duden. Lexikon der Vornamen. Herkunft, Bedeutung und Gebrauch von über 8000 Vornamen. Mannheim (u.a.), 2007

KRICHBaum 1978

Krichbaum, J.: Albrecht Altdorfer. Meister der Alexanderschlacht. Köln, 1978

LÄMMERT 1999

Lämmert, E. (Hrsg.): Die Erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste. Berlin, 1999

LEE 1940

Lee, R. W.: Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. In: The Art Bulletin, 22/4 (1940), S. 197-269

LESSING 1766/2006

Lessing, G.E.: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart, 2006 (Nachdr.)

LÖCHER 1970

Löcher, K.: Hans Schöpfers «Geschichte der Susanna» in der Alten Pinakothek in München. In: Pantheon, 28 (1970), S. 279-283

MAMMEL 1951

Mammel, G.: Albrecht Altdorfers „Nachfolger“ in Altbayern und die Landschaft als Bildgegenstand. Ein Beitrag zur Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei. Diss. Erlangen, 1951

MARKIEWICZ 1987

Markiewicz, H.: Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem. In: New Literary History 18/3 (1987), S. 535-558

MARTIN 1960

Martin, K.: Albrecht Altdorfer. Susanna im Bade. In: Kunstwerke der Welt aus dem öffentlichen Bayerischen Kunstbesitz. Loseblatt-Ausgabe. Erster Bild- und

Textband zur Sendereihe des Sonderprogramms im Bayerischen Rundfunk. R. Netzer (Hrsg.). München, 1960. O.S.

MECKSEPER 1968

Meckseper, C.: Zur Ikonographie von Altdorfers Alexanderschlacht. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 22 (1968), S. 179-185

MESSLING 2011

Messling, G.: Cranach et son temps. Paris, 2011

METZGER 2002

Metzger, C.: Hans Schäufelin als Maler. Berlin, 2002

MIELKE 1988

Mielke, H.: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen. Deckfarbenmalerei. Druckgraphik. Ausst.kat. Berlin/Regensburg 1988. Berlin, 1988

MITCHELL 2008

Mitchell, W.J.T.: Bildtheorie. G. Frank (Hrsg.). Frankfurt a.M., 2008

MÖSENER 1991

Möseneder, K.: Gestaltungsmittel Albrecht Altdorfers und ihre ikonologische Entsprechung. In: Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag. Möseneder, K. und A. Prater (Hrsg.). Hildesheim (u.a.), 1991. S. 137-149

NEUMANN 1872

Neumann, C.W.: Albrecht Altdorfer. In: Allgemeines Künstlerlexikon. J. Meyer (Hrsg.). 1. Band. Leipzig, 1872. S. 536-540

NOLL 1994

Noll, T.: Albrecht Altdorfers ›Ruhe auf der Flucht nach Ägypten‹. Annäherung an eine Deutung. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 45 (1994), S. 83-108

NOLL 2004

Noll, T.: Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500. München (u.a.), 2004

NOLL 2010

Noll, T.: Gestaltungsmodi im Werk von Albrecht Altdorfer. In: Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance. C. Wagner und K. Unger (Hrsg.). Regensburg, 2010. S. 167-177

NÜNNING/NÜNNING 2002

Nünning V. und A. Nünning: Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie. In: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. V. Nünning, und A. Nünning (Hrsg.). Trier, 2002. S. 1-22

OETTINGER 1959

Oettinger, K.: Altdorfer-Studien. Nürnberg, 1959

PÄCHT 1962

Pächt, O.: The rise of the pictorial narrative in twelfth-century England. Oxford, 1962

PFISTER-BURKHALTER 1971

Pfister-Burkhalter, M.: Lilie. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Dritter Band. Allgemeine Ikonographie. Laban-Ruth. E. Kirschbaum SJ (u.a.) (Hrsg.). Rom (u.a.), 1994 (Nachdr.). S. 100-102

PIEL 1970

Piel, F.: Altdorfers Alexanderschlacht. Systemanalytische Versuche. 1. München, 1970

POCHAT 1996

Pochat, G.: Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Wien (u.a.), 1996

POCHAT 2004

Pochat, G.: Bild – Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts. Wien (u.a.), 2004

POPELKA 1956

Popelka, L.: Susanna Hebraea. Theatrum castitatis sive innocentia liberata. Diss. Wien, 1956

PRÊTRE 1990

Prêtre, J.-C.: Suzanne par Suzanne. Essai d'iconographie. In: Suzanne. Le procès du modèle. Ders. (Hrsg.). Paris, 1990. S. 29-127

REHM 2002

Rehm, U.: Stumme Sprache der Bilder. München, 2002

RIESEL 1998

Riesel, M.: Die Zeit, in der Albrecht Altdorfer lebte. In: Müssen wir alles glauben, was man uns erzählt? Kritische Betrachtungen zu Darstellungen in der Kunst – Sein und Schein. 5 Essays. Frankfurt a.M. (u.a.), 1998. S. 15-98

ROTH 1958/1967

Roth, E.: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters. Berlin, 1967 (2. überarb. Aufl.)

RUHMER 1965

Ruhmer, E.: Albrecht Altdorfer. München, 1965

SACHS/BADSTÜBNER/NEUMANN 2004

Sachs, H., E. Badstübner und H. Neumann: Wörterbuch der christlichen Ikonographie. Regensburg, 2004

SALM/GOLDBERG 1963

Salm, C.A. zu und G. Goldberg: Altdeutsche Malerei. Katalog Alte Pinakothek München, Bd. II. München, 1993

SCHAWE 1999

Schawe, M.: Albrecht Altdorfers ‚Susanna im Bade‘ von 1526. Überlegungen zum Werkprozeß. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Band 38. München (u.a.), 1999. S. 93-103

SCHLOSSER 1972

Schlosser, H.: Susanna. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Vierter Band. Allgemeine Ikonographie. Saba, Königin von – Zypresse. E. Kirschbaum SJ (u.a.) (Hrsg.). Rom (u.a.), 1994 (Nachdr.). S. 228-231

SCHMIDT 1872

Schmidt, W.: Altdorfer als Maler. In: Allgemeines Künstlerlexikon. J. Meyer (Hrsg.). 1. Band. Leipzig, 1872. S. 540-553

SCHMITZ 1919

Schmitz, H.: Mitteldeutsche Bildteppiche. In: Berliner Museen. Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, 41/1 (1919/1920), S. 21-52

SCHNEIDER 1995

Schneider, E.: Dürer als Erzähler. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II. Ausstellung vom 10.12.1995 – 31.3.1996 Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt. Schweinfurt, 1995

SCHRECKENBERG 1996

Schreckenberg, H.: Die Juden in der Kunst Europas. Ein historischer Bildatlas. Göttingen (u.a.), 1996

SCOTT 2009

Scott, M.: Kleidung und Mode im Mittelalter. Stuttgart, 2009

SHEARMAN 1967

Shearman, J.: Manierismus. Das Künstliche in der Kunst. Frankfurt a. M., 1988 (dt. Ausg.)

SEIDEL 1998

Seidel, M.: Die moralischen Nutzen und die delectatio der christlichen Gemälde. Zur tridentinischen Bilderlehre am Beispiel von venezianischen Darstellungen der „Susanna im Bade“. In: Das Münster, 15 (1998), S. 178-186

SETTIS 1978

Settis, S.: Giorgiones ›Gewitter‹. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes der Renaissance. Berlin, 1982 (dt. Ausg.)

SPAMER 1930

Spamer, A.: Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert. München, 1930

STANGE 1964

Stange, A.: Malerei der Donauschule. München, 1971 (2. überarb. u. erw. Ausg.)

STADLOBER 2006

Stadlober, M.: Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils. Wien (u.a.), 2006

STEIN-KECKS 2003

Stein-Kecks, H.: Venezianisches im Werk Albrecht Altdorfers? Regionalstil oder Kulturtransfer. In: Venezianisch-deutsche Kulturbeziehungen in der Renaissance. Akten des interdisziplinären Symposions vom 8. und 10. November 2001 im Centro Tedesco di Studi Veneziani in Venedig. K. Arnold (Hrsg.). Wiesbaden, 2003. S. 143-163

STIASSNY 1890

Stiassny, R.: Die Kleinmeister und die italienische Kunst. Ein Beitrag zur Quellenkunde der deutschen Renaissance. Teil II: Albrecht Altdorfer und Heinrich Aldegrever. In: Chronik für vervielfältigende Kunst, 5 (1890), S. 35-38

STIASSNY 1893

Stiassny, R.: Eine Altdorfer-Biographie. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 28/N.F.4 (1893), S. 237-240

STÖCKER 1984

Stöcker, C.: Dürer, Celtis und der falsche Bischof Achatius. Zur Ikonographie von Dürers Marter der Zehntausend. In: Artibus et historiae, 5/9 (1984), S. 121-137

STÖLNER 1988

Stölner, S.: „Susanna im Bade“. Die literarische und bildliche Darstellung im Mittelalter. Dipl. Wien, 1988

STROHMER 1946

Strohmer, E. v.: Der Altdorferaltar in St. Florian. Wien, 1946

STURGIS 2000

Sturgis, A.: Telling Time. London, 2000

SUCKALE 1990

Suckale, R.: Süddeutsche Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild. In: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. W. Harms (Hrsg.). Stuttgart, 1990. S. 15-34

TALBOT 1968

Talbot, C.W. Jr.: The Passion Cycle by Albrecht Altdorfer at St. Florian: a Study of Program and Style. Diss. Ann Arbor/Mich., 1968 (Mikrofilm Faks. 1978)

THÜRLEMANN 1985

Thürlemann, F.: Die narrative Sequenz mit doppelter Figurenidentität. Zur Erzählstruktur der Rota Fortunae. In: Variorum munera florum. Festschrift für Hans H. Haefele zu seinem 60. Geburtstag. A. Reinle (u.a.) (Hrsg.). Sigmaringen, 1985. S. 141-156

TIETZE 1923

Tietze, H.: Albrecht Altdorfer. Leipzig, 1923

VAISSE 1977

Vaisse, P.: Rezension von: F. Winzinger: Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Tafelbilder-Miniaturen-Wandbilder-Bildhauerarbeiten-Werkstatt und Umkreis. München (u.a.), 1975. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 40 (1977), S. 310-324

VAISSE 1984

Vaisse, P.: Überlegungen zum Thema Donauschule. In: Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst. J. Guillaud (Hrsg.). Paris, 1984. S. 149-164

VÖHRINGER 2002

Vöhringer, C.: Pieter Bruegels d.Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz. Mythenkritik und Kalendermotivik im 16. Jahrhundert. München, 2002

VOLKERT 1981

Volkert, W.: Die Spätmittelalterliche Judengemeinde in Regensburg. In: Albrecht Altdorfer und seine Zeit. Vortragsreihe der Universität Regensburg. D. Henrich (Hrsg.). Regensburg, 1981. S. 123-149

VOLLMANN 2007

Vollmann, B.K.: Lateinische Literatur im spätmittelalterlichen Regensburg. In: Regensburg im Spätmittelalter. Bestandsaufnahme und Impulse. P. Schmid (Hrsg.). Regensburg, 2007. S. 137-145

WAGNER/UNGER 2010

Wagner, C. und K. Unger (Hrsg.): Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance. Regensburg, 2010

WARBURG 1968

Warburg, C.: Susanna im Bade. In: Die Kunst und das schöne Heim, 66 (1968), S. 73-77

WARNKE 1985

Warnke, M.: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln, 1986 (2. Aufl.)

WICKHOFF 1912

Wickhoff, F.: Römische Kunst (Die Wiener Genesis). Berlin, 1912

WINZINGER 1952

Winzinger, F.: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen. München, 1952

WINZINGER 1962

Winzinger, F.: Offene Fragen der Altdorferforschung. In: Kunstchronik, 15 (1962), S. 261-263

WINZINGER 1963a

Winzinger, F.: Albrecht Altdorfer. Graphik-Holzschnitte-Kupferstiche-Radierungen. München, 1963

WINZINGER 1963b

Winzinger, F.: Der Altdorfer Brunnen. In: Berliner Museen, 1/2 (1963), S. 27-32

WINZINGER 1975

Winzinger, F.: Albrecht Altdorfer. Die Gemälde. Tafelbilder-Miniaturen-Wandbilder-Bildhauerarbeiten-Werkstatt und Umkreis. München (u.a.), 1975

WINZINGER 1981

Winzinger, F.: Albrecht Altdorfer. In: Albrecht Altdorfer und seine Zeit. Vortragsreihe der Universität Regensburg. D. Henrich (Hrsg.). Regensburg, 1981. S. 9-19

WOLF 1925

Wolf, G.J.: Altdorfer. Bielefeld (u.a.), 1925

WOLF 1990

Wolf, G.: Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter. Weinheim, 1990

WOOD 1993

Wood, C.S.: Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. London, 1993

ZERLING 2007

Zerling, C.H.: Lexikon der Pflanzensymbolik. Baden, 2007

Digitale Datenträger

YORCK 2002

The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002

YORCK 2005

The Yorck Project: 25.000 Meisterwerke. DVD-ROM, 2005

Bildquellen

bpk, Berlin: Abb. 84

British Museum, London: Abb. 87

Erich Lessing Culture and Fine Arts Archives/ART RESOURCE, New York.: Abb. 19, 28-38, 61, 62, 74, 77, 78

Fine Arts Museum of San Francisco: Abb. 93

Herzogliches Museum (Landesmuseum), Gotha: Abb. 53, 68

Kunstmarkt Media: Abb. 25

Minneapolis Institute of Arts: Abb. 50, 70

Museum of Fine Arts, Boston: Abb. 73

National Gallery Washington: Abb. 98

Österreichische Galerie Belvedere, Wien: Abb. 51, 69

Österreichische Nationalbibliothek, Wien: Abb. 44

reproarte: Abb. 63

SCALA, Florence/Art Resource New York: Abb. 1-17, 66, 72, 75, 76, 88, 89, 91

Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown: Abb. 65

Szépművészeti Múzeum Budapest: Abb. 96

The Detroit Institute of Arts: Abb. 64

Universität Augsburg: Abb. 45-48

Universität Heidelberg: Abb. 39-43

Wolfgang Weningen: Abb. 55

Reproduktionen: Abb. 54, 58 (Ficker 1977), Abb. 52, 71 (Greiselmayer 1996), Abb. 24 (Guillaud 1984), Abb. 20-23, 60, 80, 82, 83, 85 (Ill. Bartsch 1980), Abb. 81 (Messling 2011), Abb. 49, 67 (Metzger 2002), Abb. 90 (Mielke 1988), Abb. 79 (Schmitz 1919), Abb. 18, (Winzinger 1952), Abb. 94, 97 (Winzinger 1963a), Abb. 56, 57, 86 (Winzinger 1975), Abb. 92 (Wood 1993), Abb. 26, 27, 59 (Yorck 2002), Abb. 95 (Yorck 2005)

Abstract

Die vorliegende Arbeit beleuchtet anhand von Albrecht Altdorfers Susannentafel die Erzählstrategien des Künstlers. Die Arbeit stellt zunächst fest, dass sich Altdorfer aller ihm zu Verfügung stehender Mittel bedient, um die Geschichte der Susanna in eine Bilderzählung umzusetzen. Dem Problem der Bildkunst, eine zeitliche Dimension zu entfalten, kommt er mit unterschiedlichen Methoden nach. So bedient er sich der Simultankomposition, um den zeitlichen Verlauf von mehreren zeitlich aufeinanderfolgenden Handlungssequenzen darzustellen und setzt Gestik und Räumlichkeit ein, um das Vergehen der Zeit zu betonen. Mit perspektivischen Kenntnissen erschafft er Räumlichkeit, die der Erzählung nicht nur als konkrete Bühne dient, sondern die die Geschichte zu erweitern vermag. Er setzt Sinnbilder und Symbole ein, um den Inhalt des Dargestellten zu kommentieren und zu erweitern. Gleichzeitig aber versucht er, die tatsächliche Erzählung zu verschleiern, indem er Teile der Handlungssequenzen versteckt oder gar unerwähnt lässt. Das Irreführen des Betrachters, der durch eine Vielzahl von detailliert wiedergegebenen Motiven von der eigentlichen Erzählung abgelenkt wird, hat das Ziel, den übergeordneten Sinn, die Moral der Geschichte verstärkt bemerkbar zu machen. Der Betrachter soll die folgenden Handlungssequenzen gar nicht finden, sondern vielmehr das Bild der Susanna als Vorbild der Tugend der ehelichen Keuschheit und der Standhaftigkeit verinnerlichen. Dadurch verlieren die Szenen aber ihren Sinn und ihre Daseinsberechtigung: Das Bild wird seiner Geschichte beraubt und zu einer Repräsentation der Tugend. Die Erzählung selbst wird zu ihrem eigenen Antonym.

Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE INFORMATION

Julia Zaunbauer

* 10. März 1977 in Bern / Schweiz

SCHULE

01/1997 Matura an der Kantonsschule St. Gallen / Schweiz

STUDIUM

02/1997 – 06/1997 Université de la Sorbonne, Paris (Vorlesungen in Kunstgeschichte und Geschichte)

10/1997 Studium der Kunstgeschichte und der Germanistik an der Universität Wien

10/2001 – 06/2002 Auslandsstudium an der University of Edinburgh

10/2004 Studium der Keltologie an der Universität Wien

TÄTIGKEITEN

11/2000 – 06/2001 Volontariat im Museum mittelalterlicher Kunst, Österreichischen Galerie Belvedere, Wien

03/2001 Mitarbeit in der Galerie Koller/Auktionshaus, Zürich

08/2002 – 06/2006 Reiseleitung für Dr. Maiers Studienreisen, Wien

Seit 09/2003 Kunstvermittlung im Albertina Museum, Wien

11/2011 Lehrauftrag der Pädagogischen Hochschule Oberösterreich

