



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Die Architekturkonstruktion in Jan van Scorels
„Darbringung Christi im Tempel““

verfasst von

Richard Ehmann, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreut von:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Forschungslage	4
3 Voraussetzungen in der Malerei	6
3.1 Gemalte Innenräume seit der frühen Neuzeit und der Kirchenraum der „Darbringung“	6
3.2 Die Rolle der Architektur in Darbringungsdarstellungen	12
3.3 Komposition und Architektur	14
3.4 Raumdarstellungstraditionen	17
3.5 Synthese von Darstellungstraditionen	25
4 Architektur als Handlungsraum	41
4.1 Synthese von Darbringung und Reinigung	41
4.2 Architektur als Mittel der Verbildlichung von Fortbewegung	42
4.3 Verschränkung der Architektur mit der figuralen Komposition	44
4.4 Mit dem Pinsel bauen	53
4.5 Figuren in Relation zur Architektur	57
5 Der Einfluss Raffaels	62
6 Voraussetzungen in der Architektur	70
7 Zusammenfassung	80
Bibliografie	82
Abbildungsnachweis	95
Abbildungen	97
Abriss	121
Abstract	122
Lebenslauf	123

1 Einleitung

Jan van Scorels Werk „Darbringung Christi im Tempel“ (Abb. 1), das sich im Kunsthistorischen Museum Wien befindet, datiert aus den 1530er-Jahren und ist ein kunsthistorisch außerordentlich fruchtbares bildnerisches Erzeugnis, dessen Untersuchung in Bezug auf seine bestimmenden eingearbeiteten Einflüsse einen Überblick der Kunst des gesamten europäischen Kernraumes der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts liefert. Diese spezielle Position des Bildes in der Kunstgeschichte ist einerseits auf die Vita des Malers, andererseits auf das Thema der Darstellung zurückzuführen. Scorels Horizont der in seinen Werken rezipierbaren Eindrücke wurde durch seine Reisen überdurchschnittlich erweitert.¹ Die Anzahl der für die Darbringung, eine themenspezifisch in einem Innenraum stattfindende Szene, relevanten Eindrücke ist thematisch bedingt größer als für Darstellungen, die sich nur mit Vorbildern aus der Gattung der Malerei – und aus der Natur an sich – und nicht mit der Darstellung des Produktes einer anderen Gattung beschäftigen, weil Maler bei Darstellungen mit Architekturen die Erzeugnisse der Gattung Architektur ähnlich studieren müssen wie Vorbilder aus der eigenen Gattung der Malerei und die Natur. Für die Architektur der „Darbringung“ ist somit einerseits relevant, in welchem Zusammenhang sie mit Erzeugnissen der Architektur steht – hierzu zählen seit der Renaissance neben den realisierten gebauten Architekturen auch Pläne an sich –, andererseits, wie die Architektur als Bedeutungsträgerin ins Bild übertragen und dort konstruiert wird und in welchem Zusammenhang sie mit anderen gemalten Architekturen steht. Hierbei muss zwischen Architekturdarstellungen mit einem porträthaften Anspruch, bei denen die dargestellte Architektur durch ihre – trotz ihrer Zweidimensionalität – möglichst enge Übereinstimmung mit dem Dargestellten² bereits ihre Funktion erfüllt hat, und Architekturdarstellungen, bei denen die

¹ Zu den Schwierigkeiten, die eine Reise mit sich brachte und die die Anzahl der Reisenden beschränkten, siehe Büttner 2000, S. 209–217.

² Sofern es sich um Architekturstudien, -skizzen oder -porträts handelt, ist der Grad der Übereinstimmung mit dem existierenden Dargestellten durch einen Vergleich verifizierbar, während bei dem Bau vorangehender Pläne, szenografischer Ansichten und Aufrisse die Übereinstimmung der Darstellenden mit dem Dargestellten bis zum eigentlichen Bau vollkommen ist. Schon Alberti erwähnte diese Sonderstellung des Plans (Thoenes 2004, S. 142).

Architektur in eine Erzählstruktur eingebunden ist, wobei die Architektur weitere Funktionen erfüllen muss, unterschieden werden. Bei letzteren verwendet Kemp den von Bachtin übernommenen Begriff des „Chronotopos“, bei dessen Erläuterung Bachtin den Raum so charakterisiert: Er „gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“³ Daraus folgt, dass, wenn der Raum – in diesem Fall spezifisch die Architektur – zum Handlungsraum wird und in Dialog mit der Handlung, mit der zeitlichen, tritt, sie ihre Bedeutung und Ausdruckskraft gegenseitig bereichern und steigern. Der Maler stellt Zusammenhänge zwischen der Architektur und den Figuren her, sodass durch die Aufeinander-Beziehung beider Komponenten komplexe Programme kommuniziert werden.

Die Architektur der „Darbringung“ hat zwar die Wirkung eines vermeintlichen Architekturporträts, wobei sie – wie die meisten gemalten Architekturen zu jener Zeit – keine Abbildung eines tatsächlich ausgeführten Baus ist, sie fungiert jedoch nicht als bloße Kulisse, sondern die Szene ist in sie eingebunden. Scorel zeigt die „Darbringung“ in einer zeitgemäßen italienischen Architektur der Hochrenaissance, die in den meisten Beschreibungen des Bildes ihrer beeindruckenden Ausführung und mimetischer Qualitäten wegen erwähnt und gepriesen wird.⁴ Jedoch wurde in der Forschung nicht genau untersucht, wie die Architektur mit den Figuren interagiert und welche die „Darbringung“ bereichernde Deutungen hieraus zu gewinnen sind. Das Leben Scorels und einige seiner Werke – so auch die „Darbringung“ – sind von Karel van Mander beschrieben, wobei die Vermittlerrolle des Malers zwischen Italien und den Niederlanden betont wird.⁵

Diese Vermittlerrolle ist auch in der „Darbringung“ ersichtlich, deren Architektur formal von dem Italienaufenthalt Scorels geprägt ist, während die Raumvorstellung eines Innenraumes auf Traditionen des nördlichen Einflussbereiches zurückgeht und die Hervorhebung Josefs einerseits der niederländischen Tradition und andererseits der Tendenz zu einer verstärkten Verehrung des Heiligen in Italien entspricht. Van

³ Bachtin 1989, S. 8; Kemp 1996, S. 31.

⁴ van Mander 2000, S. 165; Baldass 1925, S. 50; Buschbeck 1925, S. 81; Wescher 1938, S. 230.

⁵ Justi 1881, S. 194.

Mander überliefert, dass der am 1. August 1495 geborene Scorel nach 1517, als 22-Jähriger, eine Reise in den Süden unternahm, in deren Rahmen er Köln, Speyer, Straßburg, Basel, Nürnberg, Steyer und von Venedig aus Kreta, Zypern, Rhodos und Jerusalem bereiste.⁶ Während seiner Ausflüge von Venedig aus fertigte er naturgetreue Zeichnungen an, wodurch er Aufnahmen von den heiligen Stätten gewann, die er später für die Hintergründe seiner religiösen Darstellungen verwendete – den Einzug Christi in Jerusalem zum Beispiel zeigt er im „Lokhorst-Triptychon“ (Centraal Museum Utrecht inv. no. 6078a) vor einer authentischen Ansicht der Stadt.⁷

Nach seiner Pilgerfahrt suchte er Rom auf und studierte die Reste der antiken Baukunst und Skulpturen sowie die Schöpfungen Raffaels und Michelangelos.⁸ In seiner „Darbringung“ rezipierte er die gesehenen Bauwerke, deren Architektur durch eine Synthese verschiedener architektonischer Elemente italienischen Ursprungs entstanden war. Als sich Scorel noch in Rom aufhielt, wurde Adriaan Boeyens 1522 als Hadrian VI. zum Papst gewählt. Dieser stammte aus Utrecht und machte seinen Landsmann Scorel zum Aufseher der vatikanischen Sammlung im Belvedere. Hadrian starb aber bereits im darauffolgenden Jahr. Scorel, der seinen Patron verloren hatte, kehrte nach dem 26. Mai 1524⁹ nach Holland zurück und ließ sich in Haarlem und schließlich in Utrecht nieder,¹⁰ wo er zuerst Vikar und dann Kanoniker der Mariakerk wurde¹¹ und in den 30er-Jahren die „Darbringung“ malte. Die mit seiner kirchlichen Position einhergehende finanzielle Stabilität ermöglichte ihm in den Jahren zwischen

⁶ van Mander 2000, S. 160–161.

⁷ van Mander 2000, S. 162; Kat. Ausst. Centraal Museum Utrecht 1955, S. 33–34; de Meyere 1981, S. 41–43; Kat. Ausst. Palais des Beaux-Arts Brüssel/Palazzo delle Esposizioni Rom 1995, S. 322; Dacos 2004, S. 56. Der Tempel ist hier, dem zu jener Zeit verbreiteten Typ entsprechend, in Form des Felsendoms gezeigt (Hamblin/Seely 2007, S. 168–170; siehe weiter zu diesem Typus Goldhill 2005, S. 120–123).

⁸ van Mander 2000, S. 162.

⁹ Hoogewerff 1923, S. 39; Friedländer 1935, S. 123; Faries 1970, S. 4; De Meyere 1981, S. 14. Mit dem Datum ist ein Brief erhalten (Königliche Bibliothek, Brüssel), den Scorel noch aus Rom nach Antwerpen adressiert hatte.

¹⁰ Faries 1970, S. 5. Scorel mietete ein Haus in Utrecht am 28. September 1530 von Matheus Block (Faries 1970, doc. no. 12); Faries 1975, S. 91, Anm. 11.

¹¹ Faries 2003.

1535 und 1545, weitere Objekte in Utrecht zu mieten und seine Werkstatt zu vergrößern, sodass es aus dieser Zeit mehrere Dokumente gibt, die ihn dort fassbar machen.¹²

Die „Darbringung“ nimmt im gesicherten Œuvre Scorels eine Ausnahmestellung ein, denn sie ist die einzige bekannte Innenraumdarstellung, abgesehen von dem um 1540 datierenden Entwurf „Ignoto Deo“ (Abb. 2).¹³ Das Bild, zu dessen Vorbereitung dieser Entwurf entstand, ist jedoch nicht bekannt¹⁴ und die Architektur tritt darin, im Gegensatz zur „Darbringung“, als eine bloße Kulisse in Erscheinung. Auch in dem größeren Rahmen der niederländischen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besticht die Darstellung mit der Kohäsion des Renaissance-Innenraumes.

2 Forschungslage

Die erste Überlieferung der „Darbringung“ stammt von van Mander, nach dessen Angaben sich das Bild, als er sein „Schilderboek“ schrieb, in Privatbesitz bei Geert Willemsz Schoterbosch in Haarlem befand.¹⁵ Die nächste Überlieferung fällt mit der Publikation des am Kunstmarkt neu aufgetauchten Bildes als ein Werk Scorels zusammen: Im Dorotheum wurde es mit der Bezeichnung „Regensburger Schule“ der Richtung Altdorfers versteigert, kurz danach schrieb Glück im Jahre 1910 die „Darbringung“ Scorel zu und wies zum ersten Mal auf die van mandersche Quelle hin – wobei er erwähnt, dass Wilhelm Bode der Erste war, der „nur nach der kleinen Wiedergabe des Bildes im Versteigerungskataloge [...] die niederländische Art und den Stil Jan Scorels darin erkannte“. ¹⁶ In seiner kurzen Beschreibung des Bildes weist Glück schon darauf hin, dass es die Darbringung „in einer eigenartigen und merkwürdigen Auffassung“ in einer „reiche[n] konsequent durchgeführte[n] und

¹² Faries 1999, S. 2, 3.

¹³ Die Zeichnung ist in der Forschung als eine Eigenhändige von Scorel anerkannt. Vgl. Kat. Ausst. Centraal Museum Utrecht 1977, S. 103; Lucassen-Mackert 1985, S. 25.

¹⁴ Kat. Ausst. Centraal Museum Utrecht 1977, S. 103.

¹⁵ van Mander 2000, S. 165.

¹⁶ Glück 1910, S. 589.

Übertreibungen vermeidende[n] Renaissancearchitektur“ zeigt.¹⁷ Schon im selben Jahr wurde die Architektur mit Bramantes Plänen für die Peterskirche von Jantzen in Zusammenhang gebracht.¹⁸ Hoogewerff¹⁹ wies auf Gemeinsamkeiten mit Raffaels Architekturen hin, wobei er die zuvor erwähnte Verwandtschaft mit St. Peter auch anerkannte, er verglich den Figurentyp mit Mantegnas Figuren seiner zerstörten Fresken aus den Jahren 1488/89 im Belvedere und die Fortbewegung der Figuren im Bildraum verglich er mit einem langsam ablaufenden Uhrwerk.²⁰ Das Bild wurde bisher nicht ausführlich beschrieben, wenn es in der Forschung erwähnt wird, wird meist auf den Romaufenthalt des Künstlers im Hinblick auf die manieristischen Tendenzen der Komposition und die Bramanteske Architektur hingewiesen, die durch ihre Harmonie besticht.²¹ In den 1970er-Jahren fand eine Untersuchung der Unterzeichnung der „Darbringung“ im Rahmen einer umfangreichen Analyse des Œuvre Scorels mit Infrarotfotografie statt, deren Ergebnisse Faries 1975 publizierte.²² Faries datiert die Darbringung anhand der Ergebnisse der Untersuchung, die Ähnlichkeiten mit den Unterzeichnungen der Haarlemer Werke und auch mit denen der 1530er-Jahre erkennen ließ, in die Zeit nach 1530, als Scorel Haarlem verlassen hatte und sich in Utrecht niederließ.²³ Zuletzt wies Dacos auf stilistische Gemeinsamkeiten mit den Fresken Andrea del Sartos im Chostro dello Scalzo und mit den Werken von Peruzzi hin.²⁴ Allerdings geht Dacos, wie es der Fall bei den anderen Behandlungen des Bildes seit Glück und Jantzen war, nicht ins Detail bezüglich ihrer Beobachtungen, sodass diese nicht genau nachweisbar sind. Bis jetzt müssen die ersten beiden Aufsätze immer noch als die ausführlichsten Auseinandersetzungen mit dem Bild gelten.²⁵

¹⁷ Glück 1910, S. 589.

¹⁸ Jantzen 1910b, S. 646–647.

¹⁹ Hoogewerff 1923, S. 74; Hoogewerff 1942, S. 96.

²⁰ Hoogewerff 1942, S. 96.

²¹ de Jonge 1940, S. 44; Kugler 1982, S. 72; Klock 1986, S. 27; Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 2009, S. 7.

²² Faries 1975.

²³ Brief von Molly Faires an Dr. Demus im Kunsthistorischen Museum Wien.

²⁴ Dacos 2004, S. 56.

²⁵ Glück 1910; Jantzen 1910b.

3 Voraussetzungen in der Malerei

Die Erscheinung der Architektur der „Darbringung“ als ihre bestechendste Eigenschaft hervorzuheben lässt die Frage, wie die Architektur im Bild eingesetzt wird außer Betracht. Es ist eine Synthese verschiedener Entwicklungen in verschiedenen Einflussräumen in der Rezeption Scorels, die es ihm ermöglicht die Renaissance-Architektur zur Schaffung einer Innenraumdarstellung einzusetzen.

3.1 Gemalte Innenräume seit der frühen Neuzeit und der Kirchenraum der „Darbringung“

In der Forschung wurde auf den wichtigen Unterschied zwischen den Gattungen der Raumdarstellung, zwischen der Landschaftsmalerei und dem Architekturbild, hingewiesen und betont, dass Letzteres „eine künstlerische Ausdrucksform (Bild) dar[stellt], die ihrerseits ein anderes künstlerisches Medium (Architektur) zum Gegenstand hat“.²⁶ Der Intermedialität zufolge ist daher „in Abhängigkeit von der bildnerischen Umsetzung [...] zu berücksichtigen, welche Qualitäten das dargestellte Bauwerk selbst auszeichnen. Das betrifft sowohl seine stilistische Eigenart als auch seinen symbolischen Ausdruckswert, der etwa Gotteshäusern als spirituellen Räumen [...] traditionell zukommt.“²⁷ Hierbei wurde unterstrichen, dass bei der Umsetzung von Architektur in ein anderes Medium sich diese verändert, da sie dort „den dafür geltenden Prinzipien [...] unterliegt“, was aber nicht heißt, „daß die Gesetze der Baukunst, wird die illusionistische Wiedergabe von Architektur angestrebt, nicht berücksichtigt werden können, [obwohl] sie [...] für das Architekturbild jedoch immer sekundäre Kriterien [bleiben]“.²⁸ Deshalb ist die „bildbezogene Analyse von Architektur“ von großer Bedeutung bei der Analyse der Bilder, wobei die

²⁶ Hauffe 2007, S. 16. Siehe auch Linfert 1931, S. 141-145; Ploder 1987, S. 17. Ploder schreibt über ein „metasprachliches“ Phänomen. Eine intensivere Forschung über Metaisierung in den letzten Jahren führte eine genauere Terminologie ein, sodass Ploders Einordnung sich inzwischen verschärfen lässt, denn der von ihm verwendete Metasprachenbegriff bezieht sich auf Rückbezüge einer Gattung auf dieselbe Gattung, beim Architekturbild bezieht sich zwar Kunst auf Kunst, genauer aber die Gattung der Malerei auf die Gattung der Architektur, sodass hier der Begriff Intermedialität zutreffender ist. Zur Metaisierung und Intermedialität siehe Wolf 1999, 2007.

²⁷ Hauffe 2007, S. 16.

²⁸ Hauffe 2007, S. 16.

„materielle[...] Beschaffenheit der dargestellten Bauwerke [...] erhellend hinzugezogen“ werden soll.²⁹ Diese Herangehensweise zählt sich bei der Betrachtung von gemalten Innenräumen der Renaissance und des Manierismus aus, denn die Künstler zogen keine Bildnisse tatsächlich existierender Räume als Schauplatz für ihre Szenen heran, sondern passten ihre gemalten Innenräume, die an existierende Räume erinnern und von solchen inspiriert sind, an ihre Vorstellungen oder an die Bedürfnisse der dargestellten Szene an. Folglich stimmt die Beobachtung Schütz', dass „trotz der Überzeugungskraft der vielen Details, die eine überwältigende Illusion erzeugen, [...] es sich nicht um einen genau dargestellten existierenden Raum wie etwa in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts [handelt], sondern um eine geniale künstlerische Erfindung“. Dies trifft nicht nur auf Jan van Eycks „Arnolfini-Hochzeit“, sondern auch auf die meisten gemalten Innenräume des 15. und 16. Jahrhunderts zu – und so auch auf Scorels „Darbringung Christi“.³⁰

Bei Scorels Tempelraum wurden in der Forschung die römischen Großbauprojekte der Zeit seines dortigen Aufenthaltes, wie die Villa Madama und der Petersdom, als Vorbilder erwähnt.³¹ Vor allem der Vergleich von Scorels bildparallelem Raum mit dem Langhaus oder der Vierung von Bramantes Petersdom ist überzeugend, wobei der Bau während Scorels Romaufenthalt und auch noch in den 30er-Jahren, in denen das Bild gemalt wurde, noch längst nicht fertig war. Daraus folgt, dass Scorel den bis 1524 gebauten Bestand und die vorgelegten Pläne, als Aufseher der Sammlungen des Belvedere, zwar wohl kannte und diese die Gestaltung seines Kircheninneren mitbestimmten, die Vollendung der Dekoration des Raumes jedoch als seine Erfindung gelten darf.

In der Forschung wird angenommen, dass in Italien seit der Renaissance die möglichst realistische Wiedergabe von gebauter Architektur als gemalte Architektur im Vordergrund stand.³² Analog wurden Architekturdarstellungen als „träumerische Variante[n] von Architekturentwürfen“ aufgefasst und es wurde angenommen, dass

²⁹ Hauffe 2007, S. 16.

³⁰ Schütz 2009, S. 64.

³¹ Glück 1910; Hoogewerff 1923, 1942.

³² Hauffe 2007, S. 17. Siehe auch Eisenwerth 1970, Maurer 1980 zur Problematik der Stilepocheneinheit.

die für Italien beobachtete illusionistische Wiedergabe schließlich im Norden aufgegriffen wurde.³³ Die Bedeutung der Zentralperspektive als Mittel der „Projizierung der dreidimensionalen Wirklichkeit in die Fläche“ wurde betont, „weil ihre Konstruktion an den geometrischen Architekturen besonders gut ablesbar ist. Als vermeintlich objektiv nachprüfbares technisches Mittel spielte sie eine entsprechend große Rolle bei der Betrachtung von Architekturdarstellungen. Als weitere Faktoren berücksichtigte man besonders die architektonische Form und Motivik, was sich häufig in der Aufzählung möglicher Vorbilder erschöpfte. Daß die nordalpinen Maler dabei den italienischen Stil anstrebten, wurde als selbstverständlich vorausgesetzt.“³⁴ Laut einer anderen Interpretation sind gemalte Architekturen „Ausdruck von Stimmungen“,³⁵ die mittels der durch das Licht und durch die Farbe und Komposition hervorgerufenen Atmosphäre ausgedrückt werden.³⁶ Statt sich auf die „haptischen Werte der Architektur“ zu konzentrieren, wird der Raum in der „Raumanschauung des Nordens“ „durch das Mittel des Hell-dunkels optisch [...] erfasst“.³⁷ Diese optische Erfassung des Raumes trug zur Integration des Blickpunktes und damit des Betrachters in den dargestellten Raum bei. Schütz schreibt in Zusammenhang mit dem „Beleuchtungscontrast zwischen Freiraum und Interieur“ in Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“ (Abb. 3): „[S]obald es gelang, ein Interieur allein durch ein besonderes Innenraumlicht zu charakterisieren und den Eindruck des Innenraums durch eine spezifische Beleuchtungssituation hervorzurufen, war es nicht mehr notwendig, die Grenzen des Raums, seine Wände darzustellen, sondern es genügte auch ein beliebiger Ausschnitt aus dem Innenraum.“³⁸

In einer anderen frühen erhaltenen Darstellung eines Innenraumausschnittes, in der Miniatur der „Geburt Johannes des Täuflers“ im Turin-Mailänder Stundenbuch (Abb. 4), ist das Raumgefühl weniger durch die Lichtführung hervorgerufen, sondern es ergibt sich aus den Größenverhältnissen der Figuren zum Raum und zu den

³³ Hauffe 2007, S. 18. Siehe auch Dohmann 1967, S. 44-45.

³⁴ Hauffe 2007, S. 18; Linfert 1931, S. 136.

³⁵ Hauffe 2007, S. 18.

³⁶ Hauffe 2007, S. 19.

³⁷ Hauffe 2007, S. 19. Siehe auch Winzinger 1950, S. 159.

³⁸ Schütz 2009, S. 67.

Einrichtungsgegenständen und aus deren Positionierung im Raum. Das Stundenbuch wurde vom Herzog von Berry vor 1400 in Auftrag gegeben und bis zu seinem Tod 1416 nicht vollendet. Die Geburtsminiatur wurde nach 1416, als ein Teil des Stundenbuches in die Niederlande gelangt war, im Auftrag des Grafen Wilhelm IV. von Holland von einem unbekannten Miniator gefertigt, wobei in der Forschung angenommen wird, dass er aus dem Umkreis Jan van Eycks oder der Meister selbst war.³⁹ Seit Jan van Eyck täuschten niederländische Künstler, als ihr Interesse an dem illusionistischen Innenraum geweckt wurde und nicht mehr die Bildfläche die Verteilung der Figuren und Objekte bestimmte, einen dreidimensionalen Innenraum auf der Bildfläche weniger durch die den Raum begrenzenden Wand-, Flur- und Plafondflächen vor, die seit der Erfindung der zentralperspektivischen Konstruktion durch Filippo Brunelleschi in Italien die bevorzugten Elemente der Architektur zur Betonung des Tiefenzuges waren, sondern vielmehr durch die Relation der sich im Raum befindenden Gegenstände zueinander. Der Miniator der Johannesgeburtsszene im Turin-Mailänder Stundenbuch füllte den Raum zwar nicht mit Objekten, jedoch tragen die Figuren selbst und die Einrichtungsgegenstände zur Definition des Raumes mehr bei als die an der linken Seite verhüllten und an der rechten Seite nicht gezeigten Wände. Max Dvořák brachte bereits auf den Punkt, wie diese Elemente den Raum bestimmen: Die Darstellung zeigt „[...] [einen] Ausschnitt aus größeren räumlichen Verbänden, deren Grenzen nur teilweise in der Malfläche liegen und deren Raumkörper, soweit er dargestellt ist, vor allem durch seinen malerischen Inhalt umschrieben wird. Man ahnt mehr die eine Wand, als dass man sie sähe; die andere fehlt ganz; die Gegenstände werden vom Rahmen überschritten, der Raum erstreckt sich über ihn hinaus, wie er auch in die Tiefe durch den Ausblick in anstoßende Wohnräume fortgeführt wird. Diesem Streben nach freiem räumlichen Sichausbreiten passt sich auch die figurale Komposition an. In der mittleren Tiefenachse der Darstellung gibt es keine Figuren, sie sind exzentrisch links und rechts davon angeordnet, und die inhaltlich wichtigste Szene befindet sich nicht im Vordergrund, sondern ist nach rückwärts in die Zimmerecke verlegt, so dass das Auge beim Betrachten des Gemäldes gezwungen ist, den Raum nach allen Richtungen hin zu durchheilen, um ihn auf diese Weise in seiner freien Ausdehnung und Tiefenbewegung

³⁹ Schütz 2009, S. 60.

stärker und lebendiger als durch die perspektivische Konstruktion allein dem Beschauer zum Bewusstsein zu bringen.“⁴⁰ Die Miniatur bestätigt somit das von Riegl als ein Stilmerkmal im nordischen Einflussbereich seit den Brüdern van Eyck beschriebene Streben „nach Wiedergabe des zwischen den Figuren Befindlichen, des freien Raumes“, ⁴¹ aber auch Kemps Beobachtung, dass „es im 15. Jahrhundert im Bild zu einer Ordnung des Hintereinander kommt und eine Erzählachse in die Tiefe geschlagen wird“. ⁴²

Die zukunftsweisenden Qualitäten der Miniatur sind dadurch unterstrichen, dass Dvořáks Beschreibung auf die gut 100 Jahre später entstandene Raumkonstruktion Scorels in seiner „Darbringung Christi“ noch zutrifft. Scorel legt Wert darauf, dass er die Ausschnitthaftigkeit des Raumes betont, und unterstreicht die Tiefenwirkung durch die Anfügung des in die Tiefe führenden Nebenraums, wo die Hauptszene vom Vordergrund und von der Mittelachse verschoben dargestellt ist. Obwohl die Ausbreitung der Figuren im gemalten Innenraum auch im Gemälde, wie in der Miniatur, die Erfassung der Ausdehnung des Raumes mit den Augen des Betrachters provoziert, kann hier keine Rede von einem freien räumlichen Sichausbreiten sein, da die Ausbreitung der Figuren nicht nur von dem zur Verfügung stehenden Raum, sondern auch von der zielgerichteten Ausrichtung der Prozession bedingt ist.

Dvořák greift die „Totenmesse“ (Abb. 5) als eine weitere Miniatur aus dem Turin-Mailänder Stundenbuch heraus, die sich im Hinblick auf die Steigerung der Bedeutung der Architektur in Relation zu den Figuren, deren Verteilung im Raum die Ausdehnung des Raumes definiert, mit der „Johannesgeburt“ vergleichen lässt.⁴³ In seiner Analyse arbeitet er heraus, dass neben dem Hauptschiff auch die Seitenschiffe und das Querhaus „in die räumliche Wirkung der Darstellung [...] einbezogen sind. In Verbindung mit den natürlicheren Maßverhältnissen des Baues den Figuren gegenüber gewinnt man dadurch eine Vorstellung von der Weite des Raumes, von der die Darstellung nur einen Bruchteil bedeutet. Und wiederum und in ganz ähnlicher Weise wie in der Wochenstube wird dieser Eindruck durch die seitliche Anordnung

⁴⁰ Dvořák 1999, S. 232–233.

⁴¹ Riegl 1902, S. 85; Jantzen 1938, S. 29–30.

⁴² Kemp 1996, S. 13.

⁴³ Dvořák 1999, S. 233.

der Gruppe der klagenden Frauen wie auch durch die in der Richtung der Tiefenachse aufsteigenden Reihen der dem Altare zugewendeten Kirchenbesucher unterstützt.“⁴⁴ Die „Totenmesse“ des Turin-Mailänder Stundenbuches bietet sich zu einem Vergleich mit Scorels „Darbringung Christi“ neben der offensichtlichen Gemeinsamkeit, dass es sich in beiden Fällen um in Kirchenräume versetzte Szenen handelt, auch deshalb an, weil das von Dvořák über die Miniatur Geschriebene auch auf das scorelsche Bild zutrifft. Im Kirchenraum kann das Mobiliar nicht, wie im Wohnraum der Wochenstube der Johannesgeburt, mit seiner Platzierung, mit der Relation der verschiedenen Möbelstücke zueinander den Raum definieren, denn der einzige Einrichtungsgegenstand ist in beiden Kirchenräumen der Altar. Er trägt zur Erfassung des Raumes dadurch bei, dass er in beiden Szenen die Figuren, die sich zu ihm hin bewegen, dadurch anlockt, dass er den Ort der respektiven Zeremonien markiert. Die Bewegung der Figuren von verschiedenen Raumteilen, vom Querhaus und von den Seitenschiffen in der Miniatur und vom Langhaus in der „Darbringung“, zum Altar hin akzentuiert in beiden Darstellungen die Gegebenheiten der Räume. Die diagonale Stellung des sich in die Tiefe erstreckenden Raumes ist in beiden Darstellungen vergleichbar, genauso wie die Einschiebung eines bildparallelen Raumes vor dem schräg gestellten hinteren Raum, dessen Tiefenzug durch die Platzierung der Figuren – und in der Miniatur durch die Stellung des mit einem Baldachin überhöhten Sarges – hervorgehoben wird. Die Architektur nimmt in der Miniatur einen noch größeren Anteil der Bildfläche im Verhältnis zu den Figuren ein als in der „Darbringung“, wodurch ihre Maße noch klarer angedeutet werden als im Bild von Scorel, der den Bildausschnitt so wählt, dass der Raum stärker fragmentiert ist. In der Miniatur ist der Bogen, der von der Vierung in den Chor führt, in der vollen Breite wiedergegeben; sogar der Scheitel des Bogens ist hinter dem Rand gezeigt. An den beiden Seiten des Bogens sind dem Betrachter schmale, vom Rahmen überschchnittene Einblicke in die Seitenschiffe gewährt, sodass der Grundriss des Chorbereiches erfassbar wird. Scorel gibt nur einen Ausschnitt des Überganges vom vorderen in den hinteren Raum wieder. Nur die größere Höhe des vorderen Raumes und der einfache Abschluss des hinteren Raumes lassen darauf schließen, dass bildparallel das Langhaus verläuft und dass der hintere Raum nicht der Chor sein kann, sondern ein seitlicher Kappellenraum ist. Diese starke Fragmentiertheit des Raumes deutet auf die beträchtlichen Maße des

⁴⁴ Dvořák 1999, S. 233.

Kirchenraumes hin. Dadurch wird derselbe Effekt, der in der „Totenmesse“ mit der Kleinheit der Figuren im Verhältnis zur Architektur erreicht wird, in der „Darbringung“ mit anderen Mitteln erlangt.

3.2 Die Rolle der Architektur in Darbringungsdarstellungen

In Darbringungsdarstellungen ist der Architektur bereits in früheren Beispielen eine wichtige Rolle beigemessen, die darin besteht, der westlichen Tradition entsprechend die Szene in einer Kirchenarchitektur zu verorten oder sie der östlichen Tradition gemäß vor der Kirchenarchitektur darzustellen. Das westliche Fest, das die Gottesmutter und ihre Reinigung – in der Kirche – in den Mittelpunkt stellt, geht auf das östliche zurück, das sich auf die Begegnung Simeons mit Christus – vor der Kirche – konzentriert.⁴⁵ Da die östliche Tradition die ältere ist, beschränken sich die früheren Darstellungen des Themas auf die Begegnung Simeons mit Christus, die außerhalb des Tempels, beim Eingang, gezeigt wird. Das früheste bekannte Beispiel ist das Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom (Abb. 6). Die Orientierung an der östlichen Tradition ist zu erwarten, denn das Fest der Reinigung wurde zu dieser Zeit noch nicht eingeführt.⁴⁶ Es ist hier kein Altar gezeigt, die Reinigung ist lediglich durch die beiden Tauben beim Eingang des Tempels angedeutet.⁴⁷ Der „Simeon-Aspekt“ der Geschichte wird in byzantinischen und östlichen orthodoxen Darstellungen auch später bevorzugt. In den Darstellungen, die die westliche Tradition verbildlichen, ist gewöhnlich ein Altar als Ort der Reinigung präsent, hier wird das Geschehen oft im Tempel gezeigt. In den späteren Darbringungsdarstellungen sind diese beiden Traditionen vereint, indem sich die Szene am Altar abspielt, wo sowohl die Begegnung mit Simeon als auch die Darbringung Christi stattfindet.⁴⁸ Künstler, die verschiedenen Einflussräumen angehören, wählen, dem Begriff des Chronotopos⁴⁹ entsprechend, denselben Handlungsraum der Kirche oder des Tempels, fokussieren aber auf zeitlich unterschiedliche Aspekte, sodass der Raum durch die Zeitlichkeit bedingt modifiziert

⁴⁵ Shorr 1946, S. 19.

⁴⁶ Das Fest der Reinigung wurde in Rom erst Ende des 5. Jahrhunderts eingeführt. Shorr 1946, S. 19.

⁴⁷ Shorr 1946, S. 19.

⁴⁸ Shorr 1946, S. 22.

⁴⁹ Bachtin 1989, S. 8; Kemp 1996, S. 31.

wird. Die Architektur der Darstellungen dieses Themas in der Zeit vom Ende des 5. Jahrhunderts bis ins 9. Jahrhundert verortet diese, je nachdem, welcher Typus des Chronotopos Kirche – vor oder in ihr – gewählt wurde, in einer der beiden Darstellungstraditionen.

Der Hohepriester, der in kostbaren Gewändern am Altar amtierend gezeigt wird, erscheint das erste Mal in einem datierten Bild in Ambrogio Lorenzettis „Darbringung im Tempel“ (Abb. 7). Der Architektur wird hier mehr Bedeutung beigemessen, als es bei den früheren Beispielen der Fall war, indem sie zusätzlich dazu, dass sie die Darstellung Christi in einem Tempel ermöglicht, als Bedeutungsträgerin fungiert: Über den beiden vordersten Pfeilern sind die Skulpturen von Moses und David angebracht; Moses, der über Maria platziert ist, deutet auf die Reinigung nach dem Gesetz Mose hin, während David, der über dem Christkind dargestellt ist, auf seine königliche Abstammung hinweist.⁵⁰ Hierdurch wird die Architektur zum aktiven Teil der Erzählung, statt eine passive Kulisse zu sein. Die skulpturale Ausstattung der Architektur hat bei Scorel eine ähnliche Funktion, wobei im scorelschen Bild die einzelnen Elemente der Architektur auch aufeinander verweisen und somit komplexere Bezüge zu den Figuren herstellen.⁵¹

Der Betrachter ist in Rogier van der Weydens „Darbringung im Tempel“ (Abb. 8) in die Kirche gebracht. Der schräge Verlauf des Raumes, in dem sich die Szene abspielt, lässt sich mit der Stellung des Raumes des Scorel-Bildes vergleichen. Ein wichtiger Unterschied ist jedoch, dass, während van der Weyden die Darbringung dem Betrachter nahe bringt, Scorel sie tiefer im Raum unterbringt. Folglich scheint die Szene bei Scorel der Architektur und den Figuren im Vordergrund untergeordnet zu sein, wobei die Figur des Josef in Kombination mit der skulpturalen Ausstattung der Architektur so gelesen werden kann, dass sie sich auf Maria und ihre Reinigung bezieht und er diese so, trotz ihrer hinteren Position, betont.⁵² Die scheinbar die Bildfläche dominierende Architektur verweist auf die in ihr weiter hinten abspielende Hauptszene, sodass der Handlungsraum und die Handlung auch auf der symbolischen Ebene verschränkt sind. Eine weitere Rolle der Architektur besteht darin, den schieren Umfang des mittels der Figuren und ihrer Handlung Darstellbaren zu erweitern,

⁵⁰ Shorr 1946, S. 28.

⁵¹ Siehe S. 47-56 dieser Arbeit.

⁵² Siehe S. 48-53 dieser Arbeit.

indem der Betrachter bei der Aufschlüsselung der symbolischen Verweise in der Architektur auf die Szene Zusatzinformationen – ähnlich wie man Zusatzinformationen im Anmerkungsapparat bei Texten zum Haupttext findet – zu ihr gewinnt.

3.3 Komposition und Architektur

Das Thema der „Darbringung Christi im Tempel“ legt die Darstellung von Architektur, die Unterbringung der Szene in oder vor einer jüdischen Tempel- oder christlichen Kirchenarchitektur nahe. Beim Betrachten des scorelschen Bildes scheint der Schwerpunkt gar auf der Kirchenarchitektur der italienischen Hochrenaissance zu liegen. Das Kircheninterieur ist derart detailliert und in der Zusammenfügung der dekorativen Elemente so überzeugend dargestellt, dass ein Effekt eines vermeintlichen Architekturporträts entsteht. Die wichtige Stellung der Architektur im Bild ist bereits in van Manders Beschreibung widergespiegelt: „Es zeigt eine prächtige Architektur, namentlich ein zierliches Gewölbe mit vielen mit Farbe ausgeführten goldenen Ornamenten, das einen wunderbaren Eindruck macht. Außerdem sind auch die kleinen Figuren sehr hübsch und machen einen sehr angenehmen Eindruck.“⁵³

Die gleich beim Erblicken des Bildes den Gesamteindruck bestimmende Dominanz der Architektur wird dadurch hervorgerufen, dass die von van Mander als klein beschriebenen Figuren⁵⁴ lediglich die untere Bildhälfte einnehmen und sogar dort, in der unteren rechten Bildecke, ein Element der Architektur, nämlich das Paviment, prominent, von den Figuren nicht verdeckt, zur Geltung kommt. Jedoch ist es falsch, die Figuren, wie van Mander es tut, als klein zu bezeichnen, wenn nicht unbedingt in Bezug auf den von ihnen eingenommenen Anteil der Bildfläche, dann betreffend ihre Größe in Relation zu der sie umfangenden Architektur.⁵⁵

Der gewählte Betrachterstandpunkt hebt die Architektur hervor, indem im Bildausschnitt durch das Aufeinandertreffen verschiedener Räume eine komplexe

⁵³ van Mander 2000, S. 165.

⁵⁴ van Mander 2000, S. 165. Auch Glück (1910, S. 589) schreibt, die Figuren seien klein. Es ist jedoch problematisch, die Figuren im Verhältnis zu den Proportionen des Innenraumes als klein zu bezeichnen (siehe S. 60-61 dieser Arbeit).

⁵⁵ Siehe S. 61 dieser Arbeit.

Raumsituation entsteht, die für die Schilderung der Darbringung an sich nicht essenziell wäre und somit darauf, im Sinne des Manierismus, hinweist, dass der Architektur in diesem Fall eine größere Bedeutung beigemessen wird, als es in früheren Darstellungen des Themas üblich ist. Gleichzeitig fügt sich die komplexe Raumsituation in Traditionen ein, die vor allem im Einflussbereich nördlich der Alpen verbreitet waren.⁵⁶ Statt der eigentlichen Darbringung, die leicht rechts und weiter in die Tiefe verschoben ist, ist ein sich am Treffpunkt zweier Räume befindender Eckpunkt der Architektur in die Mittelachse des Bildes gerückt. Der Betrachter ist im bildparallelen Raum der Kirche situiert, in den durch den Ansatz des Bogens in der Mittelachse des Bildes beginnend der andere, schräg in die Tiefe führende Raum mündet, der vor seiner Mittelachse durch den rechten Bildrand überschritten ist.

Die Komplexität des Raumes ist, ungleich der Form der dargestellten Architektur, nicht als römisch oder italienisch anzusehen. Zu jener Zeit waren vergleichbare Raumkonstruktionen eher für nördliche Künstler wie Dürer typisch.⁵⁷ Wie Panofsky beobachtet, ist „die Interieurdarstellung [...] eine spezifisch nordische Kunstgattung“.⁵⁸ Scorel besuchte Dürer, bevor er nach Italien weiterreiste, und lernte nach van Mander von einem Geistlichen in Speyer, Architektur darzustellen.⁵⁹ In Dürers Holzschnitt der „Darbringung im Tempel“ (Abb. 9) ist die Architektur gleichermaßen betont wie in Scorels Bild. Dürers Architektur ist durch die sehr prominenten Balken und Säulen hervorgehoben, während bei Scorel das Detailreichtum und die Komplexität des Raumgefüges den gleichen Effekt erzielen. Panofsky sieht die Architektur Piero della Francescas Aretiner Freskos der Begegnung Sabas und Salomos als ein Vorbild für die Architektur der „Darbringung“ Dürers, die er mit der in beiden Bildern vergleichbaren Darstellung einer antikischen Säulenhalle begründet.⁶⁰ Er nutzt den Vergleich, um zu zeigen, welche Mittel Dürer im Gegensatz zu Piero della Francesca einsetzt, um bei dem Betrachter das Gefühl zu erzeugen, in dem Raum zu sein. Einige seiner Beobachtungen bezüglich des Holzschnittes treffen

⁵⁶ Siehe S. 18-27 dieser Arbeit.

⁵⁷ Baumgart 1934, bes. S. 233; Panofsky 1978, bes. S. 315.

⁵⁸ Panofsky 1978, S. 315.

⁵⁹ van Mander 2000, S. 161.

⁶⁰ Panofsky 1978, S. 315.

auch auf das scorelsche Bild zu.⁶¹ Im Holzschnitt ist die Ausdehnung des Raumes über die Bildgrenzen hinaus durch den Abschnitt des Raumes an den Seiten zwischen den Säulen betont: „Das Fortlassen der Decke und des hinteren Wandabschlusses gibt dem Raum eine unbestimmbare Ausweitung; trotz der großen Säule im Vordergrund wird durch die fehlende seitliche Begrenzung an den Bildrändern der Eindruck eines Ausschnitts aus einem großen Raumganzen erzeugt.“⁶² Im Bild schließt zwar der linke Ausschnitt mit einem Pilaster, wobei aber die Frauengestalt eindeutig vom Rand übergeschritten ist; und an der rechten Seite sind der ganze Raum – Paviment, Apsis, Gewölbe und Kuppel – sowie die Figuren der Maria und des hinter ihr stehenden jungen Mannes vom Bildrand übergeschritten. Der Schnitt durch den oberen Bildrand ist durch das Beschneiden der Pilaster, der Skulptur und des Bogens ebenso betont. Der Anschluss von Räumlichkeiten an den Bildraum ist im Dürer-Schnitt durch die dunklen Öffnungen im Hintergrund und im Scorel-Bild durch den in den Mittelgrund versetzten bildparallelen Raum gegeben. Eindeutig vergleichen lässt sich noch die dürersche Säule mit dem scorelschen Josef. Die Säule und die Figur sind in den beiden Darstellungen an vergleichbarer Stelle angebracht und haben vergleichbare kompositorische Funktionen. Beide betonen, wie gering die Distanz zwischen dem Betrachter und ihnen ist, dadurch, dass sich beide sehr nah am unteren Bildrand befinden, wobei Dürers Säule von diesem sogar überschritten wird. Auf Josef trifft auch das zu, was Panofsky über die dürersche Säule schreibt: „[Sie wirkt], auch vorne noch von Raum umgeben und dennoch ganz nahe an unseren eigenen Standort herangerückt, gerade in ihrer Vereinzelung als ein gewaltiges Repoussoir, das aber die Intensivierung des Tiefeneindrucks nicht dadurch erreicht, daß es den Raum von uns wegschiebt, sondern gerade umgekehrt dadurch, daß es aus dem Raume gegen uns vorgetrieben wird.“⁶³

Die von Dürer angewandten ähnlichen Mittel, mit denen Scorel die Integration des Beschauers in den Bildraum erreicht, zeugen von seiner nordischen Herkunft und distanzieren seinen Raum, trotz der italienischen Form der Architektur, von den

⁶¹ Es folgt ein Vergleich zwischen dem Dürer-Holzschnitt und dem Scorel-Bild, der auf den von Panofsky (1978, S. 314–319) herausgearbeiteten Charakteristika des Holzschnittes basiert.

⁶² Krönig 1974, S. 123.

⁶³ Panofsky 1978, S. 318.

Raumkonstruktionen italienischer Künstler. So ist Raffaels Tempel von Jerusalem in der „Vertreibung Heliodors aus dem Tempel“ (Abb. 10) in seiner von der Renaissance geprägten Formensprache mit Scorels Kirchenraum vergleichbar; aber die Raumkonstruktionen sind verschieden, denn während der Betrachter beim Fresko von außen in das bildparallele und streng symmetrische Interieur blickt – mit den Worten Kemps: „[D]er Betrachter wird eingeladen, aber nicht hineingenommen“⁶⁴ –, steht er *in* der scorelschen Kirche und erblickt dabei nur einen unvollkommenen Ausschnitt des Raumes.

Es ist in der Architektur des Scorel-Bildes durch die Kombination der italienischen Form der Architektur mit der nördlichen Raumvorstellung eines Innenraumes eine Synthese von Charakteristika verschiedener Einflussräume zu beobachten.

3.4 Raumdarstellungstraditionen

Die Entwicklung im nordalpinen Bereich zu einer realistischeren Proportionierung der Innenräume zu den Figuren und zur Positionierung des Betrachters im dargestellten Innenraum hin seit dem Meister von Flémalle, Jan van Eyck und Rogier van der Weyden wurde in der Forschung bereits beschrieben.⁶⁵ Ein Vergleich zweier aufeinander bezogener Darbringungsdarstellungen, jener von Martin Schongauer (Abb. 11) und jener von Albrecht Dürer (Abb. 12), wurde von Hauffe herangezogen, um diese Entwicklungen zu veranschaulichen.⁶⁶ Das schongauersche Blatt beschränkt sich auf die „wesentlichen funktionalen Merkmale“ der Architektur, „deutet den Handlungsort nur an“ und integriert die Figuren in einen bühnenhaften Raum, der „gerade so groß [ist], daß [er] alle für die Bilderzählung notwendigen Personen aufnehmen kann, ihnen darüber hinaus aber kaum Handlungsraum bietet“. ⁶⁷ Schlussfolgernd wird beobachtet, dass der Künstler „im wesentlichen noch an den altertümlichen Architekturtypus des Schauraums an[knüpfte], wie er sich in der italienischen Kunst am Ende des Duecento bei Giotto herausgebildet und im Weichen

⁶⁴ Kemp 1996, S. 139–140.

⁶⁵ Schütz 2009, S. 50–74; Hauffe 2007, S. 12.

⁶⁶ Hauffe 2007, S. 13.

⁶⁷ Hauffe 2007, S. 13.

Stil um und nach 1400 international verbreitet hatte“.⁶⁸ Somit kann auch der von Rohlf-von Wittich eingeführte Begriff der „Schau- oder Scheinöffnung“ bis zu einem gewissen Grade zur Beschreibung der vorderen Öffnung herangezogen werden.⁶⁹ Sie schreibt über die Schauöffnung, dass „die Personen der Bildwelt [...] [durch sie den Raum nicht] betreten könnten. Sie können auch nicht hindurchblicken in das Innere, die Offenheit gilt nur für den Betrachter.“⁷⁰ Die Gültigkeit dieser Aussagen ist in der Schongauer-Darstellung verunklärt. Drei der Raum begrenzenden vier Wände sind wiedergegeben und der Bogen des vorderen Durchganges oder der vorderen Wand ist angedeutet durch die Ränder und durch den Bogen im oberen Bereich. Die Frage ist, ob es sich hier um einen Durchgang handelt, wie bei der linken Wand, durch deren Öffnung die Figuren in den Hauptraum der Darstellung gelangen, oder ob der rahmende vordere Bogen, wie der der Rückwand, eine Mauerfläche umgibt, die nur für die Augen des Betrachters geöffnet wurde. An den Rändern sind keine Elemente von Außenarchitektur wiedergegeben, sodass die vordere Öffnung ein Durchgang sein muss; folglich befindet sich der Betrachter in der Kirche, aber in einem vorderen, nicht mehr sichtbaren Raum, der an den durch den Rahmen angedeuteten Durchgang in den Raum mit der Darbringung anschließt. Die bildparallele Stellung der Frau, die sich links hinter Maria befindet und den Betrachter anschaut, spricht für eine in der Bildwelt existierende Öffnung. Jedoch ist die Bemerkung bezüglich der Anknüpfung des dargestellten Raumes an den Schauraum angebracht und erhellend, da die grundlegende Raumkonstruktion des fast frontal gezeigten und an drei Seiten sowie auch unten und oben klar definierten Raumes den Merkmalen eines Schauraums entspricht. So ist hier der Betrachter nicht in den Raum integriert, in dem sich die Szene abspielt. Es ist hier, trotz der Kontaktaufnahme mit dem Betrachter, kein Ausschnitt eines Raumes gezeigt; der Betrachter befindet sich zwar in derselben Kirche wie die Figuren, aber nicht im selben Raum, in dem sich die Hauptfiguren aufhalten.

Obwohl Hauffe bemerkt, dass das Blatt von Dürer (Abb. 12) den Raum ausweitet und diesen mit mehr Details wiedergibt, unterstreicht sie, dass die Architektur

⁶⁸ Hauffe 2007, S. 13.

⁶⁹ Rohlf-von Wittich 1955.

⁷⁰ Rohlf-von Wittich 1955, S. 110.

„kompositorisch nicht wirklich an Bedeutung [gewinnt]“, weil die großen bildparallel angeordneten Figuren die Komposition „dominier[en] und [...] den Vordergrund hermetisch gegen die Tiefe ab[schließen], so daß die Raumwirkung unterdrückt wird“. ⁷¹ Bei diesem Vergleich bleibt jedoch unbeachtet, dass in dem Dürer zugeschriebenen Blatt durch den Verzicht des Künstlers auf den Abschluss der Darstellung im oberen Bereich durch einen Bogen der Betrachter stärker in den Raum versetzt wird. In Schongauers Darstellung verstärkt der Bogen des Rahmens, der der Wölbung des Raumes folgt, den Eindruck, dass der Betrachter in den überwölbten Raum hereinklickt, also dass man sich nicht in demselben Raum befindet, in dem sich die Szene abspielt. Der Bogen umschließt den Raum wie eine Türöffnung und separiert den Betrachter von diesem, indem er die Grenze zwischen dem Kirchenraum und dem Raum, den der Betrachter einnimmt, hervorhebt. Der Eindruck, dass sich der Raum in der dürerschen Darstellung weitet, wird neben dem Einblick in einen weiteren Raum im Hintergrund am stärksten erreicht durch die Erweiterung des Raumes nach oben hin über den Rahmen hinaus. Angespielt wird es auf dem im Bild nicht mehr explizit dargestellten oberen Bereich des Interieurs durch den herabhängenden Lüster, der oben befestigt sein muss. Dass der obere Abschluss des Raumes im Bild nicht gezeigt wird, entspricht eher der Perspektive eines Betrachters, der sich im selben Raum befindet, in dem sich die Szene abspielt, und der diese anschaut. Obwohl die Komposition der Figuren hauptsächlich der des früheren Blattes folgt, wird der Effekt des Abschließens des Vordergrundes durch die Figuren im Dürer-Blatt unterdrückt. Dies geschieht dadurch, dass die Tiefenwirkung des Raumes durch den Einblick in den sich in die Tiefe erstreckenden Raum im Hintergrund – wo sich in der älteren Darstellung ein bildparalleles Fenster ohne jeglichen Ausblick zeigt – erhöht wird. Noch mehr Bedeutung ist der Architektur in Dürers Holzschnitten der Serie zum Marienleben beigemessen. In der „Verkündigung“ und „Darbringung“ (Abb. 9) sind die Architekturen „mit den Figuren kompositorisch gleich gewichtet und verleihen der Handlung einen repräsentativen Rahmen“. ⁷²

Die scorelsche Darbringung steigert das Gefühl des Betrachters, im selben Raum wie die Figuren zu sein, im Vergleich zum Dürer-Stich noch einmal so stark, wie Dürer dies im Vergleich zu der Darstellung Schongauers durch das Weglassen des Bogens

⁷¹ Hauffe 2007, S. 13.

⁷² Hauffe 2007, S. 14.

erreicht. Der in diesem Zusammenhang wichtigste kompositorische Unterschied ist, dass im Gemälde durch die Einschlebung des bildparallelen Raumes vor dem sich in die Tiefe erstreckenden hinteren Raum dessen seitliche Wände nicht mit den Rändern des Bildes und somit des Ausschnittes konvergieren. Der typisch manieristisch forcierte komplizierte Raumausschnitt positioniert den Betrachter nicht auf der Mittelachse des hinteren – oder des vorderen – Raumes und unterdrückt hiermit eine Trennung des Betrachters vom dargestellten Raum, der durch dessen alles erfassenden Blick bühnenhaft erscheinen würde. Dieser Aspekt der Betonung der Rolle des Betrachters als Beschauer statt als Teilhabender ist auch in Rohlfs-von Wittichs Begriff der Schauöffnung mit einbegriffen.⁷³ Mit der Auflösung der Bühnenhaftigkeit des Raumausschnittes ist bei der Beschreibung der scorelschen Komposition auch der Begriff der Schauöffnung inadäquat. Es sind beide dargestellten Räume betont fragmentiert dargestellt, sodass sich der Betrachterstandpunkt explizit im dargestellten Raum befindet und der von der Bildfläche repräsentierte Schnitt durch den Raum nicht mit dessen vorderem Abschluss übereinstimmt. Die Frage kommt nicht auf, ob eine in der Bildwelt existierende oder nur für den Betrachter auf einer anderen Ebene geschaffene Öffnung in den vorderen Abschluss des Raumes geschaffen wurde, denn der vordere Abschluss des Raumes ist durch das Fehlen der seitlichen Wände betont nicht im Ausschnitt dargestellt. Der von einer der Figuren aufgenommene Blickkontakt mit dem Betrachter spielt hier keine entscheidende Rolle in der Verankerung des Betrachterstandpunktes in der Bildwelt – im Gegensatz zur schongauerschen Darbringung, in der die Position des Betrachters in der Relation zur Bildwelt abgesehen von der Aufnahme des Blickkontakts wegen der unklaren Definition der vorderen Schwelle des Kirchenraumes verunklärt ist.

Folglich trifft der den Begriff der Schauöffnung gut ergänzende und im Zusammenhang mit Giottos Fresken in der Arena-Kapelle eingeführte Begriff des Voyeurismus auf das Betrachten der „Darbringung“ Scorels weniger zu als auf Schongauers Komposition.⁷⁴ Indem der Betrachterstandpunkt in denselben

⁷³ Rohlfs-von Wittich 1955.

⁷⁴ Pinkus definiert den von ihm verwendeten Begriff des Voyeurismus „im kulturellen und sozialen Kontext, der Neugier, Spähen, Verletzung der Privatsphäre, das Begehren nach Wissen und dessen erkenntnistheoretischen Implikationen einschließt“: „In this context [...] the term does [...] refer [...] to its broader cultural and social context, which involves curiosity, peering, violation of privacy, the desire

architektonischen Raum, in dem die dargestellte Szene sich abspielt, versetzt wird – und das Fenster Albertis, „durch das ich [der Maler] betrachte, was hier gemalt werden soll“, ⁷⁵ nicht nochmals innerhalb des Rahmens in Form von Öffnungen, durch die man die Szene betrachtet, wiederholt wird –, tritt der Betrachter weniger als Außenseiter, als Voyeur in Erscheinung: Obwohl die Erfüllung der Funktion des Bildes, die dargestellte Geschichte dem Betrachter gut lesbar herzuzeigen, eine gewisse räumliche Distanz zwischen dem Betrachterstandpunkt und der dargestellten Szene bedingt, legitimiert die Präsenz des Betrachters im selben Raum das Erblicken der Geschehnisse – die in diesem Fall ohnehin nicht in der Privatsphäre der Akteure, sondern im öffentlicheren, für die Gläubigen zugänglichen Kirchenraum stattfinden. Der Aufenthalt im selben Interieur suggeriert, dass die Präsenz des Betrachters den Akteuren bekannt ist, wie der mit ihm vom Kind aufgenommene Blickkontakt unterstreicht. Eine von Pinkus diskutierte Eigenschaft des voyeuristischen Sehens, das „von der Neugier und vom voyeuristischen Instinkt des Betrachters“ motivierte aktive Durchdringen des Bildraumes ⁷⁶, die zur Erfassung der weiter nach hinten gerückten Geschehnisse nötig ist, ist für die Betrachtung der Darbringung jedoch von Belang: Die Darbringung ist in den hinteren Nebenraum verschoben und der Blick des Betrachters muss den Bildraum, geleitet von den Gegebenheiten des architektonischen Raumes, durchdringen und in den hinteren Raum hereinklicken, um die Hauptszene sehen zu können.

Bei der Öffnung, die vom vorderen Raum in den hinteren führt, hat Kamps Bemerkung zur niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts Geltung, dass „unter dem Regiment der Tiefendimension Handlungsöffnung und Schauöffnung zusammenfallen können“. ⁷⁷ Folglich ist hier auch seine ergänzende Erklärung gerechtfertigt: „Wenn wir diese [Öffnungen] weiterhin Schauöffnungen nennen wollen, müssen wir dazu erklären, daß ihr Status kein fiktiver ist, sondern daß sie als realistisch motivierte Türen und Fenster [oder in diesem Falle Bögen] weitere Aspekte des Geschehens oder

for knowledge and its epistemological implications.“ Pinkus 2011, S. 107. Siehe auch Schwarz 2008, S. 14, 100.

⁷⁵ Alberti 2002, S. 93; S. 92: „... una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto“.

⁷⁶ Pinkus 2011, S. 112.

⁷⁷ Kemp 1996, S. 113.

des Umfeldes präsentieren. Realistisch motiviert bedeutet aber nichts anderes, als daß diese Öffnungen auch für Aktionen durchlässig sind.“⁷⁸ Die Aktion, für die die Bogenöffnung der Darbringung betont durchlässig ist, ist die Fortbewegung der an der Prozession teilnehmenden Figuren vom vorderen Raum in den hinteren hinein.

Dürers Raumgestaltungen beeinflussten neben Scorel andere nordische Künstler wie etwa Martin Schaffner⁷⁹, der in der Darbringung des 1524 vollendeten „Wettenhauser Altars“ (Abb. 13), der für den Hochaltar im kurz zuvor fertiggestellten Chor der Kirche der Augustinerchorherren von Wettenhausen gemalt wurde, die Szene in eine vergleichbare Raumsituation versetzt wie Scorel. Dass Schaffner Dürers Marienleben kannte und dass die Darbringung aus dem Marienleben eine Voraussetzung für das Bild ist – wie auch für Scorels „Darbringung“ –, ist an der weiblichen Figur in der unteren rechten Bildecke zu erkennen, die Dürers Stich entnommen wurde.⁸⁰ Die Haltung des Hohepriesters ist auch von dem Holzschnitt abhängig.⁸¹ Die Kompositionen Scorels und Schaffners stellen die Schnittstelle zwischen einem bildparallelen Hauptraum und einem sich in die Tiefe erstreckenden Kappellenraum dar. Jedoch erweckt Scorels Komposition stärker den Eindruck, dass der Betrachter sich im selben Raum befindet, in dem sich die Szene abspielt. Dieser Eindruck ist einerseits motiviert durch die Entscheidung Scorels, den Fluchtpunkt außerhalb des Bildausschnittes zu positionieren, und andererseits durch das Fehlen jeglicher Barriere zwischen den dargestellten Figuren und dem Betrachter. Schaffner positioniert den Betrachter in einer idealen – und deshalb gleichzeitig unrealistischen – Position, von der aus betrachtet Simeon sich genau auf der Mittelachse befindet und von der sich eine zentralperspektivische Einsicht in die Kapelle ergibt, sodass der Altar durch den Fluchtpunkt hervorgehoben ist. Hier ist die eigentliche Darbringung mit den Hauptfiguren nicht – wie bei Scorel – in den Hintergrund verschoben; das Auge des Betrachters ist nicht gezwungen, den Innenraum zu bewandern auf der Suche nach ihnen. Trotzdem ist seine Aufmerksamkeit in die Tiefe gelenkt, indem der

⁷⁸ Kemp 1996, S. 113.

⁷⁹ Hauffe 2007, S. 15, Anm. 13.

⁸⁰ Teget-Welz 2008, S. 110.

⁸¹ Kat. Ausst. Ulmer Museum Ulm 1959, S. 172.

„Fluchtpunkt“⁸² des hinteren Raumes mit dem Sakramentstabernakel, der auch durch seine goldene Farbe von seiner Umgebung abgesetzt ist, übereinstimmt. Bei Scorel ist Simeon aus der Mittelachse verrückt und der Fluchtpunkt befindet sich außerhalb des Bildes, weil der Nebenraum stärker von dem rechten Bildrand beschnitten ist als seine Mittelachse. Die hieraus resultierende weniger ausgewogene und weniger idealisierte Raumsituation entspricht mehr dem individualisierten Bild, das man von einem im Raum integrierten Betrachterstandpunkt aus sehen würde. Der Betrachterstandpunkt, von dem aus sich im Schaffner-Bild eine in ihrer Ausgewogenheit idealisierte Raumsituation zeigt, schafft Distanz zwischen dem Betrachter und der Szene, indem das Gefühl verstärkt wird, ein idealisiertes Bild anzuschauen, statt von mittendrin auf die Szene zu schauen. Der Betrachter ist im Schaffner-Bild durch die überschritten dargestellte Säule am linken Rand räumlich von den Hauptfiguren im bildparallelen Raum und auch von den Figuren in der Kapelle im Hintergrund isoliert. Obwohl man sich im selben Hauptraum befindet wie die Hauptfiguren, ist man, wie Josef, in einen anderen Teil des Raumes versetzt, der durch die Säulen markiert ist. Im Dürer-Holzschnitt (Abb. 9) ist diese raumgliedernde Wirkung der Säule durch das von den Paduaner Werken Donatellos und Mantegnas und von Jacopo Bellinis Skizzenbüchern abgeleitete Motiv der sie umarmenden Figur vermindert, die so den Raum vor und hinter der Säule optisch verbindet.⁸³ Die räumliche Abgesondertheit des Betrachters ist am stärksten bei Scorel aufgehoben, indem das dem Betrachter am nächsten liegende Element der Komposition keine Säule, sondern eine Figur – die des Josef – ist, weil die Figur zwar die Distanz des Betrachters zu den weiter hinten liegenden Elementen der Komposition signalisiert, aber selbst keine architektonische raumgliedernde Funktion hat.

Vergleichbar ist die Größe der Figuren in Relation zu dem sie umfangenden Raum. Die „großzügige[...] Raum- und Figurenkomposition“ der Schaffner-Darbringung wurde

⁸² Fluchtpunkt ist hier unter Anführungszeichen gesetzt, weil der Raum „nicht nach mathematisch exakter Perspektive aufgebaut wurde“ (Teget-Welz 2008, S. 110).

⁸³ Kecks 1989, S. 289, S. 291. Kecks wies auf Donatellos Legendenszenen des Hochaltars im Santo, auf Mantegnas „Assunta“ in der Ovetari-Kapelle und auf Bellinis „Geißelung Christi“ in seinem Pariser Skizzenbuch (fol. 15) im Louvre als mögliche Vorbilder Dürers für seine Figur, die die Säule umarmt, hin.

auf Dürer zurückgeführt.⁸⁴ Über den „Wettenhauser Altar“ wurde geschrieben, dass „entscheidend für die Entstehung von Monumentalität [...]“⁸⁵ der den Figuren im Verhältnis zur Fläche großzügig beigemessene Maßstab [ist] [...]. Hinzu tritt die ausnehmend weite Erstreckung des Raums in die Bildtiefe hinein, welche dem Künstler genügend Platz bot, seine Protagonisten auch in figurenreichen Darstellungen [...] frei aufbauen und interagieren lassen zu können, ohne dadurch Gefahr zu laufen, die Bildfläche allein mit Figuren ausfüllen zu müssen. [...] Der Ulmer Meister [neigte] im Wettenhauser Hochaltar wieder dazu, die Figuren im Bildvordergrund zu gruppieren und ihnen die untere Hälfte der zur Verfügung stehenden Bildfläche zuzuweisen. Diese Beschränkung der figuralen Bestandteile der Malereien dürfte möglicherweise durch das Bestreben um frei einsichtbaren Raum und damit um suggerierte Weite im Bild zu erklären sein.“⁸⁶ Bei Scorel ermöglicht auch der sich in die Tiefe entwickelnde Nebenraum, die Figuren der Prozession, die hier auch nur die untere Hälfte der Bildfläche einnehmen, auf der Bildfläche so zu verteilen, dass die Kirchenarchitektur nicht als bloße Kulisse wahrgenommen wird, etwa wenn sich die Prozession nicht in die von der Architektur vorgegebene Tiefe erstrecken würde, sondern bildparallel im Vordergrund verlaufen würde. Auch Schaffner bezieht den hinteren Kapellenraum in die sich im Vordergrund abspielende Szene der Darbringung ein, indem sich der Altar und kerzentragende Teilnehmer des Fests in dem kleineren Raum befinden, der hierdurch in den narrativen Zusammenhang der sich weiter vorne abspielenden Darbringung eingebunden wird. Die mit Scorel vergleichbare Raumstruktur ist in Schaffners Darbringung mit einer Architektur verbunden, die in ihrer Form vor allem von Renaissance-Elementen, wie den marmornen Säulen mit den korinthisch anmutenden Kapitellen des vorderen Hauptraumes oder dem Ornamentdekor der zum Kapellenraum führenden Durchgang flankierenden Pilaster und des Bogens über dem Eingang, gekennzeichnet ist. Stilfremd sind die rosenartigen Dekorationen der Bögen. Es wird nicht die Illusion erzeugt, dass eine existierende italienische Renaissance-Architektur abgebildet ist.

⁸⁴ Kat. Samml. Alte Pinakothek 1986, S. 490.

⁸⁵ Teget-Welz 2008, S. 109.

⁸⁶ Teget-Welz 2008, S. 109.

Im Hinblick auf die kompositorischen Ähnlichkeiten ist es interessant, dass in der Forschung eine mögliche Italienreise, die bei Scorel gesichert ist und seine „Darbringung“ maßgebend bestimmt, auch des Ulmer Künstlers diskutiert wurde.⁸⁷ Es wurden hierbei Argumente für und gegen eine Reise aufgeführt, wobei die Möglichkeit einer Reise von der bedeutenden Handelsstadt Ulm nach Italien mittels frequenter Handelsreisen geschildert wurde. Es wurde aber auch auf Quellen der indirekten Rezeption, wie druckgrafische Erzeugnisse und italienische Werke beinhaltende Sammlungen von Auftraggebern, wie der von Schaffner porträtierte Raymund Fugger, verwiesen, sodass die Frage nach einer Reise bisher unbeantwortet geblieben ist.⁸⁸ Die Spekulation zeigt jedoch, dass die Analyse des scorelschen Bildes und der mit ihm vergleichbaren Darstellungen auch eine Untersuchung der italienischen Traditionen voraussetzt.

3.5 Synthese von Darstellungstraditionen

Scorels Raumkonstruktion verbindet Elemente des Einflussbereiches nördlich der Alpen mit italienischen: Der niedrige, zur Seite verschobene Fluchtpunkt und die Staffelung der Figuren, die Verknüpfung der Figuren mit dem Raum ist auf die zerstörten Fresken Andrea Mantegnas und Ansuino da Forlì in der Cappella Ovetari der Eremitanikirche zu Padua (Abb. 14–15) zurückzuführen, während die Verbindung eines bildparallelen vorderen Raumes mit einem schräg gestellten, sich trichterförmig verjüngenden hinteren Raum von der Verbindung des Portalrahmens mit Schauräumen, wie in den Werken Rogier van der Weydens (zum Beispiel im „Johannesaltar“, Abb. 19), ableitbar ist.

Im Fresko, das die Darstellung des heiligen Jakobus bei der Taufe des Zauberers Hermogenes (Abb. 14) zeigt, sind die Figuren, ähnlich wie bei Scorel, an einer Seite von schräg gestellter Architektur hinterfangen und die bildparallele, den Raum im Hintergrund abschließende Wand ist vom Bildrand überschritten. Jedoch ist die Schrägachse im Fresko durch die Kolonnaden stärker betont als bei Scorel, der das bildparallele Wandstück der linken Bildhälfte durch die markanten Pilaster

⁸⁷ Zur Zusammenfassung der Forschungslage bezüglich einer Italienreise Schaffners siehe Teget-Welz 2008, S. 97.

⁸⁸ Teget-Welz 2008, S. 96–107.

hervorhebt. Vergleichbar mit Scorels Prozession ist, wie die hintereinander gestaffelten Figuren des Freskos den durch die Architektur bedingten Raum nutzen und wie ihre Positionierung die Tiefenwirkung hervorhebt, indem Gebrauch gemacht wird von einem der beiden – wie Kemp betonte, für die Erzählstruktur eines Bildes neuen – möglichen Wege der Dinge im Bildraum in die Tiefe hinein, oder wie hier, zum Betrachter hin, nach vorne.⁸⁹ Pächt leitete die im Fresko beobachtbare Tendenz, gemäß der „das Figürliche sich der architektonischen Struktur des Bildraums einzupassen strebt, so etwa, wenn [...] die Begleitfiguren des Apostels die Intervalle der Pfeiler der schräggestellten Fassade füllen und der Apostel sich nur durch das Vorbeugen des Oberkörpers mit dem zum Taufen ausgestreckten Arm von der Front des Gebäudes löst“, auf den venezianischen Einfluss, auf Darstellungen in Jacopo Bellinis Skizzenbüchern zurück.⁹⁰ Als eine Erneuerung Mantegnas gegenüber Bellini arbeitet er heraus, dass es in den paduanischen Fresken „die Sichtlinien der perspektivischen Konstruktion [...] [den Betrachtern] zwangsläufig den Geschehenszusammenhang [erschließen]“, indem „zwischen den beiden den knienden Täufling flankierenden Gruppen ein Pfeiler eingezogen erscheint, der wie eine Last auf dem demütig Niedergeknieten ruht und ihn zum Sich-Bücken zwingt. Zugleich führt durch diese Spalte eine Blickstraße quer durch den Bildraum von den Zuschauern auf dem Balkon herab zu den Kindern vorne in der linken Bildecke.“⁹¹ Der Raum der scorelschen „Darbringung“ und die Positionierung der Figuren in ihm bewirken vergleichbarerweise das Darstellen des Geschehenszusammenhanges. Die Prozession bewegt sich entlang der vom hinteren Raum vorgegebenen Diagonale in die Tiefe. Die von der Mittelachse leicht nach rechts verschobene Darbringung ist vom Betrachterstandpunkt her gesehen gleichsam von den architektonischen Gegebenheiten und von der Positionierung der Figuren hervorgehoben: Der Altar, der auf leicht erhöhtem Boden steht, markiert als einziger Einrichtungsgegenstand den Ort der Zeremonie. Dieser Bereich ist für den Betrachter neben dem Altar betont durch die drei bildparallelen Einschnitte in der linken Wandfläche des orthogonalen hinteren Raumes, gebildet vom tonnengewölbten Durchgang und von den beiden diesen flankierenden Nischen, die sich hinter der Hauptgruppe der Darbringung

⁸⁹ Kemp 1996, S. 88; Alberti 1877, S. 124.

⁹⁰ Pächt 2002, S. 106.

⁹¹ Pächt 2002, S. 107.

befinden. Die linke Nische hebt den Altar hervor, der Durchgang befindet sich auf der Bildfläche hinter Simeon, Hanna und dem Christkind, und die rechte Nische befindet sich in der Achse des Kopfes der Gottesmutter. Die hellgoldene Ecke des Pendentifs zeigt auf die Hauptgruppe. Zwischen dem Betrachter und dem Altar steht ein Kind, sodass über ihm die Sicht auf Christus freigegeben ist. Josef, der von der Hauptgruppe isoliert ist, ist durch seine Nähe zum Betrachter und seine hieraus resultierende Größe sowie durch die ihn flankierenden Kolossalpfeiler hervorgehoben.

Im Fresko, das den heiligen Jakobus vor dem Richterstuhl des Herodes Agrippa zeigt (Abb. 15), ist der sinnliche Zusammenhang zwischen der Tiefenraum betonenden, sich in die Tiefe erstreckenden Figurenreihe und dem inhaltlichen Mittelpunkt der Szene vergleichbar mit Scorels „Darbringung“. In beiden Darstellungen bewegen sich die Figuren zur – in beiden Fällen seitlich gezeigten – Hauptfigurengruppe, um das Ereignis von möglichst nahe her miterleben zu können. Ähnlich verhält es sich mit den Besuchern, die sich in die Wochenstube hineinbewegen, in dem Masaccio zugeschriebenen Wochenteller (Abb. 16), der um 1427 datiert wird und über den Kemp schrieb, dass er „das erste (erhaltene) Werk der Malerei [ist], das den Tiefenraum zum Erzählraum macht. [...] [D]ie Instrumentalisierung der neuen Raumdimension [der Tiefe], die Einrichtung eines Aktionsraumes und seine Erfüllung durch die Tiefenbewegung“, die im Fresko wie auch in Scorels Darbringung gegeben ist, ist somit auf die Errungenschaften des Masaccio-Umkreises zurückzuführen.⁹² Ähnlich wie im Fresko des heiligen Jakobus vor Herodes sind der Hauptraum der Darstellung und der hinten anschließende Raum durch den Strom der Figuren von dem einen in den anderen Raum miteinander optisch wie auch funktionell in Dürers Holzschnitt der „Beschneidung Christi“ (Abb. 17) verschränkt. Die Öffnung, die den vorderen Raum mit dem hinteren verbindet, ist viel größer im Scorel-Bild, in dem ihre Zusammengehörigkeit neben den Proportionen auch dadurch hervorgehoben ist, dass die Öffnung nicht in ihrer Vollkommenheit wiedergegeben ist und somit der beide Räume verbindende Freiraum die volle rechte Bildhälfte einnimmt. Der zur Seite verschobene, niedrige Fluchtpunkt der Fresken, des Holzschnittes und des Bildes unterstreicht in allen Darstellungen die Tiefenwirkung. Die Figuren der „Taufe des Hermogenes“, die zwischen den Pfeilern der Kolonnade eingestellt sind, betonen den Raum zwischen diesen, ähnlich wie die Unterbringung des Altartisches und des

⁹² Kemp 1996, S. 93.

Hohepriesters vor beziehungsweise in einer Nische in Scorels „Darbringung“, sodass diese Positionierung auf den von der Nische begrenzten Hohlraum hinweist: Die Figuren nutzen den durch die Architektur geschaffenen Raum. Das Bild wird als Raum und nicht als Fläche aufgegriffen. Die ordnende Funktion der Architektur in der Organisation des Bildraumes wurde durch die von Molly Faries in den 1970ern durchgeführte Infrarotuntersuchung des Scorel-Bildes unterstrichen, die zeigte, dass „die Architektur vollständig vorgezeichnet ist und die Figuren dann über diese grundsätzliche Struktur vorgezeichnet wurden (Abb. 18)“.⁹³ Sie hebt die Bedingung der Präzision bei der perspektivischen Konstruktion als einen Grund für die komplette Unterzeichnung der Architektur hervor.⁹⁴

Diese Merkmale, die für den italienischen Einflussraum typisch sind, treffen auf die rechte Bildhälfte der Scorel-Darbringung zu, während die Verbindung des schräg gestellten Raumes mit dem bildparallelen Wandstück der linken Bildhälfte auf den niederländischen Portalrahmen zurückgehen kann. Dieser ist in Rogier van der Weydens „Geburt Johannes des Täufers des Johannesaltars“ (Abb. 19), gewöhnlich um 1455 datiert, durch eine unterschiedliche Architektursprache ausgezeichnet als der hintere Raum. Die gotische Architektur des Rahmens fügt sich in den symbolischen Raum einer gotischen Kirche, während sich der vermeintlich gleich hinter dem Portal angesetzte Raum durch seinen profanen Charakter deutlich von ihm unterscheidet. Ähnlich verhält es sich in der Darstellung der Enthauptung, in der nicht die Inkongruenz der sakralen Portalarchitektur und der sich dahinter befindenden Palastarchitektur betont wird, sondern die Kontinuität durch die Überschreitung der Schwelle zwischen den beiden Räumen hervorgehoben wird: Der Körper des Johannes befindet sich im hinteren Raum, wobei sein linker Arm und seine rechte Hand in den vorderen Raum vordringen, wo sich sein enthaupteter Kopf auch befindet. Der Zusammenhang zwischen Haupt und Körper ist in der Haltung des Schergen visuell angedeutet, dessen Schwert die Schwelle zwischen beiden Räumen überschreitet. Die Unterschiede der Architekturen und der Perspektiven des frontal gezeigten Rahmens und der schräg gestellten hinteren Räume werden verdrängt und die Möglichkeit der

⁹³ Brief Molly Faries' vom 23. 4. 1974 in der Bildakte im Kunsthistorischen Museum Wien: „The architecture is completely underdrawn, and the figures are then underdrawn over this basic structure.“ Ergebnisse publiziert in Faries 1975, S. 104.

⁹⁴ Faries 1975, S. 104.

Überschreitung der Grenze zwischen den verschiedenen Bildräumen und dem Realraum wird betont. Das Portal steht dem Raum des Betrachters näher als die hinteren Räume und die Überschreitung der Grenzen zwischen diesen zielt auf die Vergegenwärtigung des dargestellten Geschehens im Raum des Betrachters. Die Wirkung der vom Rahmen der Bilder überschrittenen Bogen- oder Türöffnung, „die sich zwischen diesen Rahmen und den Bildraum zu schieben scheint“ und die er Diaphragmabogen nannte, fasste Panofsky allgemeingültig so zusammen, dass, „was [hinter dem Bogen] sichtbar ist, [...] von der Maloberfläche entfernt [scheint], und was dem Blick verborgen ist, scheint sich in alle Richtungen auszudehnen“. ⁹⁵ Die Einschubung des Portalrahmens zwischen den Bildraum und den Rahmen ist bei den seitlichen Tafeln des Johannesaltars, bei der Geburt und der Enthauptung Johannes', durch die Inkongruenz der Architekturen des Portalrahmens und der dahinter gezeigten Innenräume betont und verstärkt die Wirkung des Spiels mit dem durch die Positionierung der Figuren erreichten Überschreiten der Grenze zwischen diesen Realitätsebenen. Als Schwelle, die in einen sakralen Bereich führt, wurden die drei Bögen des Altars mit den drei Portalen der Kathedrale verglichen. ⁹⁶ Panofsky hebt als eine Errungenschaft von der Weydens heraus, dass seine Architekturrahmen „sich gleichermaßen als mit architektonischer Solidität versehene ‚Diaphragmen‘ und als ins Bild selbst hineingenommene ‚Architekturrahmen‘ begreifen [lassen]. Sie schneiden [...] ein Blickfeld aus dem Zusammenhang der Wirklichkeit aus. Dennoch sind sie dreidimensionale Gebilde, die zu eben diesem Wirklichkeitszusammenhang gehören: nämlich voll entwickelte, über und über mit Skulpturen geschmückte gotische Portale [...]“. ⁹⁷ Beim Johannesaltar ist die Integration des Architekturrahmens in die Architektur des hinteren Bildraumes perspektivisch und stilistisch bei der mittleren Tafel der Taufe Christi auch ohne die die beiden Ebenen überschreitenden und so miteinander verbindenden Ebenen gegeben, während diese bei den seitlichen Darstellungen die Figuren zur Herstellung einer Verschränkung der Bildräume benötigt.

⁹⁵ Panofsky 2001, S. 59.

⁹⁶ Birkmeyer 1961, S. 3.

⁹⁷ Panofsky 2001, S. 256.

Michael Pacher verarbeitet das Motiv des Portalrahmens in seiner „Versuchten Steinigung Christi“ des St.-Wolfgang-Altars (Abb. 20), in der er auch die Errungenschaften Mantegnas, wie „die regelrechte Verquickung von Figur und Architektur in der zentralperspektivischen Raumdarstellung“ und die Nutzung der „dynamischen Ausdrucksqualitäten des eigenständigen architektonisch gefaßten Tiefenraumes“, rezipiert.⁹⁸ Hauffe arbeitet verschiedene relevante Einflüsse für Pachers Raum in der folgenden Beschreibung heraus: „[Die] Fresken in der Chiesa degli Eremitani zu Padua regten ihn [Pacher] zu der perspektivischen Raumanlage mit niedrigem, seitlichen Fluchtpunkt an, in dessen Architekturfluchten sich in charakteristischer Weise zu Reihen formierte und manchmal, gegenübergestellt, Gassen bildende Figuren einfügen. Die frei bleibende, im Mittelgrund durch einen Bogen in einen korridorartigen Raum mündende Blickachse geht allerdings nicht auf italienische Vorbilder zurück. Vielmehr schachtelte Pacher die Tiefe in Form eines ‚Trichterraumes‘ mit kleinen Figuren wie Niederländer in der Rogier-Nachfolge.“⁹⁹ Die Perspektive ist bei Scorel vergleichbar und die Figuren fügen sich hier auch in die Fluchten der Architektur ein, der Nebenraum kann als eine Form des Trichterraumes angesehen werden. Die viermal wiederholten sich immer verjüngenden Gurtbögen des Raumes betonen den Effekt eines Trichterraumes, obwohl dieser Effekt dadurch gleichzeitig geschwächt ist, dass die Bögen fragmentiert sind, weil sie durch den rechten Bildrand überschritten sind. Der Tiefenzug ist durch die Anordnung der Figuren sowie durch den sie umgebenden architektonischen Raum betont: Die „Darbringung“ steht in der Tradition des im Laufe des 15. Jahrhunderts ausgebildeten niederländischen Raumbildes, über das Kemp Folgendes schrieb: „Die Energien des neuen Raumbildes der Niederländer verlagern sich in die Tiefe: aus der Ordnung des Nebeneinander wird eine des Hintereinander.“¹⁰⁰

Im Unterschied zu Rogiers Johannesaltar gehören bei Pacher das Portal und der hintere Raum betont zur selben Architektur. Es besteht hier weder eine Inkongruenz in der Architekturform noch in der Ansicht. Der gestreifte Bogen des Portals ist hinten mehrmals wiederholt und die Schrägstellung des Portals entspricht der Ansicht des hinteren Raumes. Diese Homogenität des durch die Architektur geschaffenen Raumes

⁹⁸ Hauffe 2007, S. 92.

⁹⁹ Hauffe 2007, S. 95 und Anm. 322.

¹⁰⁰ Kemp 1996, S. 109.

steht mit der Beobachtung Hauffes in Zusammenhang, dass „der Raum [...] seine Eigenexistenz im Bild [behauptet] und [...] die bisher von der Flächenkomposition bestimmte Anordnung der Architekturmotive beeinflusst. Wände, Arkaden usw. hinterlegen nicht mehr nur als Einzelkulissen folienhaft szenische Handlung, sondern fügen sich in logischem Bezug zum auch unabhängig von den Akteuren standhaltenden Baukörper von fester Konsistenz zusammen.“¹⁰¹ Die Architekturelemente sind bei Scorel ähnlich tektonisch plausibel in die Architektur eingebunden. So deuten die mächtigen Pilaster der bildparallelen Wandfläche auf einen höheren Hauptraum im Vordergrund, und die Auszeichnung des mittleren der drei Joche des Nebenraumes durch eine Kuppel ist eine glaubhafte Lösung. Das Portal „öffnet [bei Pacher] nicht mehr wie dort [bei Rogier] eine ganze Raumseite, sondern nähert sich in den Maßverhältnissen auch einer möglichen Eingangssituation an“.¹⁰² Bei Scorel gehören der vordere, bildparallele und hintere Raum ähnlich eindeutig zur selben Architektur wie bei Pacher, wobei die Kontinuität zwischen beiden Räumen dadurch stärker zur Wirkung kommt, dass weder der obere noch der rechte Abschluss der Öffnung im Bildausschnitt gezeigt werden. Die Öffnung ist auf Kosten der trennenden Wandmasse maximiert. Die Positionierung Josefs an der dem Betrachter nächstgelegenen Stelle, im vorderen Raum, die der des Raumes vor dem Portal bei Pacher und Rogier entspricht, lässt sich mit seiner Vermittlerrolle vereinbaren.¹⁰³ Seine Figur dient der Minderung der Distanz zwischen der dargestellten Szene und dem Betrachter, ähnlich wie die Figuren des Rahmenraumes der früheren Darstellungen.

Von Pacher ausgehend rezipierte Albrecht Altdorfer dieselben Errungenschaften. Altdorfer übernahm von Pacher die Eigenschaft, „Innenräume spannungsreich entgegenzusetzen“, aber „betont[e] die Kontinuität des Tiefenzuges nicht wie [...] Pacher“.¹⁰⁴ Halm schreibt über die Architekturkonstruktionen Altdorfers in den 1510er-Jahren, dass „bei niedrig liegendem Augenpunkt [...] Raumfolgen von

¹⁰¹ Hauffe 2007, S. 94–95. Zum Einfluss Mantegnas „Raum- und Körperanschauung“ auf Pacher siehe auch Stange 1960, Bd. 10, S. 169–170.

¹⁰² Hauffe 2007, S. 94.

¹⁰³ Siehe S. 49–52 und 62–63 dieser Arbeit.

¹⁰⁴ Hauffe 2007, S. 97–98.

überzeugender Tiefe [entstehen], die mit den sie umschließenden und sie erfüllenden Baukörpern in innige Wechselwirkung treten. Der Wandel äußert sich auch in Einzelfigur und Gruppe, die nicht mehr in malerischer Formverflechtung, sondern mit einer gewissen plastischen Isolierbarkeit in ihrer Umgebung stehen und durch ihre körperhafte Erscheinung selbst den Raum fühlbar machen.“¹⁰⁵ Der Trichterraum ist zum Beispiel in Altdorfers „Dornenkrönung“ (Abb. 21) und „Christus vor Kaiphas“ (Abb. 22) zu finden. „In beiden Passionstafeln wird ähnlich wie in Pachers Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel der Blick in zwei Schritten in die Tiefe geleitet, zunächst an den den Vordergrund besetzenden großen Figuren vorbei zum Mittelgrund, wo eine Wand den hohen ausschnitthaft gegebenen vorderen Raum rückwärts abschließt, danach durch einen engeren Korridor in den Hintergrund. Den reibungslosen Übergang zwischen beiden Schritten forciert der auf das bogenförmige Wandfeld antwortende Eingangsbogen. An dieser Stelle platzierte Altdorfer wie Pacher auch kleine Figuren, die in der Bildfläche neben den großen Hauptakteuren des Vordergrundes sitzen. Die auf diese Weise immer zusammen wahrgenommenen Personen [...] lassen den Blick des Betrachters ständig zwischen vorne und hinten wechseln. Die freie Tiefenachse kontrastiert also mit dem von großen Figuren beherrschten Vordergrund, Fülle wird gegen Leere abgewogen und Nähe gegen Ferne.“¹⁰⁶ Bei Scorel wird hingegen, wie bei Mantegna und Pacher, stärker auf die Kontinuität des Tiefenzuges Wert gelegt. Hier sind der rechte sowie der linke Raum mit Figuren gefüllt, die sich aber nicht im Vordergrund flächenhaft ausbreiten und sich somit – wie über die Figuren Pachers und Altdorfers geschrieben wurde – von der „für die niederländische Malerei charakteristischen [...] starken Flächengebundenheit“ lösen, weil sie „in die sich perspektivisch verjüngende Architektur eingebunden“ sind.¹⁰⁷ Über die Figurengruppen in Dürers Holzschnitten wurde geschrieben, dass sie „die Fluchtlinien des Raumes [verdecken], um die Tiefentendenz zurückzunehmen. Diese hermetische Abriegelung der Raumtiefe brach[...] Altdorfer [...] wie vor ih[m] Pacher auf.“¹⁰⁸ Wenn man jedoch konkret die „Darbringung“ betrachtet (Abb. 9), stellt man fest, dass diese Behauptung zwar auf die

¹⁰⁵ Halm 1932, S. 222.

¹⁰⁶ Hauffe 2007, S. 98. Siehe auch Winziger 1950, S. 159.

¹⁰⁷ Hauffe 2007, S. 100–101.

¹⁰⁸ Hauffe 2007, S. 101.

untere Bildhälfte zutrifft, aber die auffallend prominenten Balken des Daches die in der unteren Bildhälfte verdeckte Tiefenwirkung doch zum Vorschein bringen. Ähnlich verhält es sich in Scorels „Darbringung“, in der die obere Bildhälfte vergleichbarerweise von einer Architektur dominiert ist, die die Tiefenwirkung betont; hier breitet sich die Figurengruppe auch nicht flächenhaft aus, sondern in die Tiefe hinein.

Altdorfer rezipierte nicht nur Merkmale des italienischen Einflussraumes der Raumkonstruktion indirekt, durch Pachters Werke vermittelt, sondern auch Elementen der Renaissance-Architektur begegnete er auf indirekte Weise. Altdorfer verbindet den Einfluss Bramantes Architektur auf einigen seiner Kompositionen mit Scorels „Darbringung“, wobei der kurze Vergleich die Unterschiede im Ergebnis der indirekten und direkten Rezeption aufzeigen soll. Es ist in der Forschung umstritten, ob Altdorfer jemals in Italien war,¹⁰⁹ er kannte aber sicherlich den Stich, der Elemente Bramantes Architektur vor Augen führt¹¹⁰ (Abb. 23) und den er als Vorlage für die Innenraumdarstellungen des Sebastiansaltars heranzog.¹¹¹ Der Stich steht „als weitgehend selbständige Architekturdarstellung innerhalb der italienischen Druckgraphik ohne Vergleich“.¹¹² In der „Niederknüppelung des heiligen Sebastian“ (Abb. 24) übernimmt Altdorfer einen „begrenzten, aber relativ treuen Ausschnitt der Graphik“ und „in die übrigen drei Innenraumdarstellungen des Sebastiansaltars – in die Dornenkrönung Christi (Abb. 21), in Christus vor Kaiphas (Abb. 22) und in das Verhör des hl. Sebastian – übernahm Altdorfer keinen Ausschnitt mehr, sondern nur noch einzelne Architekturmotive, die er neu kombinierte und mitunter auch mit stilfremden, vor allem gotischen Elementen mischte“.¹¹³ Diese Vorgehensweise ist für Künstler im nordalpinen Bereich typisch und verdeutlicht ein wichtiges Merkmal der

¹⁰⁹ Hildebrandt (1908, S. 54), Halm (1932, S. 228) und Anzelewsky (1984, S. 40) argumentieren für eine Italienreise des Künstlers, während Winzinger diese ausschließt (1952, S. 47; 1975, S. 9, 14, 38). Siehe auch Hauffe 2007, S. 148–149.

¹¹⁰ Bernardo Prevedari, Innenansicht eines Tempels, 1481, Kupferstich (vermutlich nach einer Zeichnung Bramantes), 70,5 x 51,3 cm; ausführlicher zum Stich siehe Förster 1956, S. 86–89.

¹¹¹ Altdorfers Sebastiansaltar und Wolf Hubers Annenaltar werden im Zusammenhang mit dem Prevedari-Stich ausführlich behandelt in Hauffe 2007, S. 104–108.

¹¹² Hauffe 2007, S. 86.

¹¹³ Hauffe 2007, S. 104.

scorelschen „Darbringung“: Herausragend für einen nordischen Künstler dieser Zeit, sogar für solche, die selbst die Renaissance-Architekturen in Italien studieren konnten, ist die formale Einheit des von Scorel in der „Darbringung“ geschaffenen Kirchenraumes.¹¹⁴ In der Forschung wurde der am Anfang des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen herrschende Stilpluralismus der gemalten Architekturen so erklärt, dass der Wille der Künstler, die Betrachter mittels neuer Formen der Renaissance zu beeindrucken, das Ziel, ein einheitliches Erscheinungsbild zu schaffen, übertrug: „Formen und Motive der italienischen Renaissance kamen vielgestaltig über die Alpen. Sie fügten sich in die vertraute nordalpine Formenwelt ein, ohne sie sogleich zu verdrängen. Der traditionellen Stilgeschichte bereiteten frühe Beispiele dieser Akkulturation oft ein Problem, da sie der postulierten Reinheit ihres Formenkanons widersprachen. Ihre Werturteile erwiesen sich als beständig, und mehr oder weniger latent bestimmen sie bis heute kunstgeschichtliche Herangehensweisen. Dabei wurden Formen nicht für die Augen von Stilkundlern geschaffen – sie sollten vielmehr zeitgenössische Betrachter beeindrucken, in deren Wahrnehmung das Neuartige der Form die fehlende formale Geschlossenheit überwog.“¹¹⁵ In diesem Zeitraum setzten sich die zeitgenössischen niederländischen Künstler, als eine Folge der mit „dem Wiederaufleben altklassischer Studien Ende des 15. Jahrhunderts [parallel laufenden] Erforschung der nationalen Vergangenheit“,¹¹⁶ bewusst mit der altniederländischen Malerei auseinander. Dies geschah, indem sie Werke kopierten, „in bestimmten Bereichen erneuer[te]n“ oder „im Stil der Altniederländer neue Gemälde [erfanden]“, ¹¹⁷ sodass dieser Umstand zur Herausbildung des Stilpluralismus beitrug, indem die italienischen Formen in der Zeit „der Wahrnehmung einer nordischen Kunsttradition, der Aufwertung der eigenen Vergangenheit und der Bewahrung ihrer Kultur“ ¹¹⁸ nicht widerstandslos aufgenommen wurden, sondern die verschiedenen Einflüsse miteinander verbunden

¹¹⁴ Kloek 1986, S. 27.

¹¹⁵ Borggreve 2008, S. 105.

¹¹⁶ Weissert 2011, S. 62.

¹¹⁷ Weissert 2011, S. 64.

¹¹⁸ Weissert 2011, S. 66. 1550 wurde der Genter Altar mit der Beteiligung von Scorel restauriert (Weissert 2011, S. 66).

wurden.¹¹⁹ In dieser Hinsicht ist der Kirchenraum der „Darbringung“ außerordentlich, weil Scorel die formale Geschlossenheit der Architektur bewahrt, indem er die Renaissance-Formen nicht mit spätgotischen Elementen mischt. Es ist nicht die Kenntnis der Formen, die bei Scorel direkt infolge seiner Reisen gegeben war, und bei den niederländischen Betrachtern um 1530 infolge der Werke gegeben war, die Einzelformen bereits seit Jahren in der Regel in die Architekturen integrierten, die Scorels Kirchenraum bemerkenswert macht; im Rahmen von Baxandalls Theorie ausgedrückt ist der scorelsche Raum nicht deshalb interessant, weil es eine Inkongruenz zwischen ihm – seiner Form – und den Kompetenzen der Betrachter – oder des Künstlers – gäbe, sondern weil die neuen Kompetenzen des Einflussraumes nördlich der Alpen zu einem außerordentlichen Grad ausgenutzt wurden.¹²⁰

Mantegnas Fresken in der Ovetari-Kapelle (Abb. 14, 15) wurden bereits als Vergleichsbeispiele betreffend die Raumkonstruktion und die Verschränkung der Figuren mit der Architektur genannt. Es lässt sich auch die geschlossene Formensprache der Architekturen vergleichen. Mantegna orientierte sich bei der antiken Dekoration der triumphbogenartigen Architektur des Freskos, das den heiligen Jakobus vor dem Richterstuhl des Agrippa (Abb. 15) zeigt, an „Münzen, Medaillen und Reliefs aus Gips oder Marmor“, zu denen er durch seinen Lehrer, Squarcione, der sie sammelte, Zugang hatte.¹²¹ Neben der Monumentalität des Triumphbogens, die durch „die genaue Definition der Gebäudestrukturen auch im Verhältnis zu den Figuren“ entsteht, wirkt dieser wegen der verwendeten Dekorationselemente überzeugend antikisch.¹²² Das zwischen den beiden kannelierten Kolossalpilastern sichtbare Wandfeld ist mit antikisierendem Dekor

¹¹⁹ Dohmann schreibt über den Einflussraum nördlich der Alpen generell: „Der Einfluß des antiken Erbes, die Hilfe der Humanisten, die sprachliche Verwandtschaft und das Bewußtsein der Nachfolge zum Alten Rom, alle diese Dinge fehlten im Norden“ (1967, S. 46). Auf die Niederlande trifft diese Bemerkung nur teilweise zu, denn hier wurde das Moment der Benutzung der eigenen Traditionen zum Antrieb der Kunstproduktion auf die eigene niederländische Tradition übertragen.

¹²⁰ Kuglers Formulierung, dass Scorel „die Heraufkunft des neuen Geschmacks“ repräsentiere, trifft hier zu (1982, S. 72). Zu Baxandalls Begriff der Kompetenz, was er „interpretative skill“ nennt, siehe 1972, S. 29–36 und Schwarz 2006, S. 22–23, sowie Tanner 2010, S. 234–235.

¹²¹ Nicolò Salmazo 2004, S. 104.

¹²² Nicolò Salmazo 2004, S. 105.

geschmückt: Mantegna entdeckte die „dekorative[...] Qualität des klassischen Alphabets“ und brachte hier eine Inschrift an, worüber zwei Porträtmedaillons sichtbar sind, und an oberster Stelle unter dem Gebälk zeigt er ein Relief.¹²³ Dass die mit Mantegnas Architektur vergleichbare, formal konsequent geschlossene Anwendung von Architekturdekoration in Scorels Kirchenraum der „Darbringung“ nördlich der Alpen zu jener Zeit nicht die Norm war, unterstreicht weiter ein Vergleich einer deutschen Radierung nach Mantegnas Fresko mit dem Original. Daniel Hopfers „Christus vor Pilatus“ (Abb. 25) orientiert sich eindeutig an Mantegna, er verändert aber den Triumphbogen in seinen Details so, dass dieser seine formale Geschlossenheit verliert. Die Grundstruktur der Architektur ist beibehalten, an einer Seite ist die den mittleren Durchgang flankierende Wandmasse von einer davor stehenden Architektur verdeckt, so ist der Blick auf zweieinhalb der vier gliedernden Pilaster freigegeben. Verändert sind jedoch diejenigen Dekorationselemente, die Mantegnas Architektur Monumentalität verleihen und sie mit einer antiken Formensprache versehen: Hopfer übernimmt die Kannelierung der Pilaster, die ihre Erstreckung in die Vertikale und somit ihre Maße unterstreicht, von Mantegna nicht und gestaltet auch ihre Kapitelle fantastischer. Mantegnas in seiner Schlichtheit seine Monumentalität betonendes Gebälk ist in der Radierung mit einem bewegten figürlichen Relief überzogen und figurale Skulpturen sind auf das Gebälk gesetzt, die durch ihre beträchtliche Größe die ihr unterliegende Architektur zusammenzudrücken scheinen und sie kleiner erscheinen lassen. Das Weglassen der antiken Dekorationen, des Reliefs, der Medaillons und der Inschrift im Wandfeld zwischen den beiden Pilastern ist mit einer Lösung erreicht, die nicht nur den antiken Charakter, sondern auch die monumentale Erscheinung der Architektur maßgebend mindert. Hopfer lässt nicht nur die Dekorationselemente weg, sondern ersetzt die ihnen Untergrund bereitenden Wandfelder mit Öffnungen, die die Wandmasse der Architektur erheblich vermindern und sie filigraner wirken lassen. Der Vergleich der deutschen Radierung mit der italienischen Vorlage macht deutlich, dass es dem deutschen Künstler bei der Wiedergabe der Architektur weniger um die Übernahme der formalen

¹²³ Nicolò Salmazo 2004, S. 104. Im Zusammenhang mit der Form der Schrift wurde die Verwendung der lateinischen Schriftzeichen bei dem Schreiben von entsprechenden Inhalten auch nördlich der Alpen gefördert, etwa von Erasmus, der schrieb: „... man [glaubt] kaum, wie sehr eine elegante, klare und deutliche Schrift, die lateinische Wörter in lateinischen Zeichen wiedergibt, einer Sache zu deren Vorteil verhelfen kann“ (Erasmus 1978, S. 53).

Geschlossenheit ging, die sich aus der Verbindung einer antiken Grundstruktur – Triumphbogen – mit antik anmutenden Dekorationselementen – Reliefs, Medaillons und Inschrift – ergibt, vielmehr scheint es ihm um die Belebung der Architektur mittels der bewegten skulpturalen Ausstattung zu gehen. In diesem Zusammenhang lässt sich über das Kircheninnere der scorelschen Darbringung sagen, dass Dekoration nur an solchen Stellen und in solcher Quantität eingesetzt ist, als es zeitgenössischen italienischen Plänen und ausgeführten Architekturen entspricht. Scorel verschränkt die Architektur mit der Szene mittels der skulpturalen Ausstattung, die sich jedoch erwartungsgemäß in die architektonische Struktur einfügt: Die Figuren sind in für sie vorgesehenen Nischen aufgestellt und das Relief ist in die Sockelzone integriert. Das nicht übertriebene Einsetzen von Dekoration verleiht dem Kirchenraum eine Monumentalität, die den Eindruck eines mächtigen Baus, wie des Petersdoms, verstärkt und die Wirkung des diesem Effekt entgegenwirkenden Maßstabs der Figuren unterdrückt.

Der Verzicht auf einen Ausblick trägt zur formalen Geschlossenheit des Kirchenraumes der „Darbringung“ bei, denn niederländische Künstler kombinierten zu jener Zeit überwiegend schlüssige Renaissance-Innenräume im Vordergrund mit Ausblicken und zeigten dort gotische Architekturen, wie zum Beispiel die von Renaissance-Dekoration ausgezeichnete Hallenarchitektur in Gossaerts früherer „Lukas-Madonna“ (Abb. 26), in der Forschung ins Jahr 1513 datiert,¹²⁴ in der Nationalgalerie in Prag, den Blick im Hintergrund auf gotische Gebäude freigibt. Die Hallenarchitektur, in der Lukas die Madonna porträtiert, weist keine gotischen Dekorationselemente auf, erreicht jedoch nicht den Grad der Illusion eines existierenden Renaissance-Innenraums, vor allem wegen der auffallend unarchitektonischen Positionierung der beiden Skulpturen des Engels und Herkules' an den Eckpunkten der profilierten Gesimse oberhalb der Figur der Madonna. Hier tritt der von Borggreve beschriebene Wille des Künstlers zum Beeindrucken mittels neuer Formen in Erscheinung, jedoch nicht auf Kosten der formalen Geschlossenheit, die gewährt bleibt, denn die Skulpturen sind Teil der neuen Formen, sie beruhen auf

¹²⁴ Mensger 2002, S. 72, Anm. 35.

Studien Gossaerts antiker Skulpturen.¹²⁵ Die auffallende Platzierung der Skulpturen in der Nähe der einen Hauptfigur, in etwa auf ihrer Achse, führt sie dem Betrachter wirksam vor Augen, opfert aber die Illusion eines plausiblen, existierenden Innenraums. In der späteren Lukas-Madonna Gossaerts (Abb. 27) ist das Erscheinungsbild der Architektur von reinen Renaissance-Elementen bestimmt, ein Ausblick auf gotische Architekturen ist hier nicht gegeben, jedoch entsteht hier auch nicht die Illusion eines existierenden Raumes, denn man erfährt generell wenig über den Raum, der überwiegend von der hinteren Wand bestimmt wird. Es ist wieder die gemalte Skulptur, genauer ihr Sockel, die nicht in den architektonischen Zusammenhang des Innenraumes in ihrer Monumentalität und in ihrer architektonische Elemente – wie Säulen – aufweisenden Struktur passt.

Als ein Vorgänger von Scorels „Darbringung“ kann Jan van Eycks „Madonna in der Kriche“ (Abb. 28), datiert um 1440, in Hinsicht auf die Erzeugung der Illusion eines realen – wobei hier gotischen – Kircheninnenraumes gelten, trotz seiner Erfindung in beiden Fällen durch die Maler. Von der Bedeutungsperspektive, die die Bildtradition Maria als Kirche mit der im Verhältnis zur Architektur zu großen Figur der Madonna ausdrückt, und der hiermit aufgegebenen illusionistischen Beziehung zwischen Architektur und Figur, und der symbolischen Lichtführung abgesehen, ist die angestrebte Realität der gemalten Kircheninnenräume vergleichbar. Schütz fasste den von van Eycks Architektur erlangten Realitätsgrad zusammen: „Die Arkaden und Triforien des Langhauses zeigen die architektonischen Formen des 13. Jahrhunderts, während der höhere und schlanker dimensionierte Chor etwa hundert Jahre später entstanden sein könnte. Triforium und Obergaden des Chors überragen das Kirchenschiff, so daß das Vierungsgewölbe für den Betrachter unsichtbar bleibt, weil es von niedrigeren Bögen verdeckt wird. Die von van Eyck wiedergegebene Bausituation ergab sich als Folge der langen Bauzeiten der gotischen Kathedralen immer wieder. Allerdings ist van Eyck hier wie auch in seinen anderen Bildern weit davon entfernt, bestehende Bauten zu portraituren [...].“¹²⁶ Scorel orientiert sich bei

¹²⁵ In der Forschung wurde im Zusammenhang mit der Figur des Herkules auf eine Zeichnung Gossaerts nach dem kapitolinischen Herkules verwiesen und die Gruppe des Putto mit Gans geht auf eine in Sammlungen und römischen Gartenanlagen in drei Versionen bekannte Skulpturengruppe zurück. Siehe Mensger 2002, S. 64.

¹²⁶ Schütz 2009, S. 65.

der Konstruktion seiner Kirche vorwiegend an Entwürfen Bramantes für St. Peter, porträtiert aber auch keine gebaute Kirche. Bestechend ist die stilistische Einheit der dekorativen Elemente der Architektur. Es ist vor allem die einzige bildparallele Wand, die folglich nicht durch die Perspektive verzerrt ist, hinter der Figur Josef an Bramantes Entwürfe angelehnt. Die Positionierung dieser Wand, die sich eindeutig an damals gebauten und geplanten Architekturen orientiert, an einer Stelle, wo sie für den Betrachter klar sichtbar ist und gleich in die Augen springt, trägt dazu bei, dass der Kirchenraum als Ganzes eine hervorragende Illusion einer gebauten Renaissance-Architektur erreicht.

Der Kirchenraum Scorels ist nicht primär durch die Lichtführung, wie zum Beispiel bei den Kirchenräumen Altdorfers, bestimmt. Seit Jan van Eycks „Rolin-Madonna“ (Abb. 3), mit der Gegenüberstellung des dunkleren Innenraums im Vordergrund und des hellen Außenraums im Hintergrund, wurden Innenräume nicht nur durch die sie umgebenden Wände, durch die diese Wände schmückende und als Innenwände auszeichnende Dekoration und durch die im Raum vorzufindende Einrichtung als Innenräume visuell gekennzeichnet, sondern der „Eindruck des Innenraums [ist auch] durch eine spezifische Beleuchtungssituation hervor[ge]rufen“. ¹²⁷ In der „Darbringung“ ist kein Ausblick in den Außenraum gegeben, es kann somit kein Kontrast zwischen innen und außen geschaffen werden. Auskunft über eine außerhalb des Raumausschnittes liegende Lichtquelle geben die von rechts beleuchteten Figuren, ihre Gewänder sowie die von ihnen nach links und nach hinten geworfenen Schlagschatten, die auf eine Lichtquelle rechts des Betrachterstandpunkts und weiter vorne verweisen. Hoogewerff spricht hierbei von einem abstrakten Licht, das dafür sorgt, dass jede Figur scharfe Konturen und eigene Schatten hat. ¹²⁸ Es gibt keine Abstufung der Helligkeit von rechts nach links und nach hinten hin, wie man mit der wachsenden Entfernung von der Lichtquelle erwarten könnte und wie sie in der „Rolin-Madonna“ oder sogar in der Druckgrafik in Dürers „Hieronymus im Gehäus“ gegeben ist, in dem Dürer die Raumwirkung neben der Perspektive mit der

¹²⁷ Schütz 2009, S. 67.

¹²⁸ Hoogewerff 1942, S. 96.

Schattenkonstruktion steigert.¹²⁹ So sind Raumkontraste zwischen dem Langhaus und dem Nebenraum vermieden. Scorel verwendet das Hell-Dunkel vor allem zur Hervorhebung der Profile der Gewänder der Figuren und der Architektur, wodurch ihre Plastizität betont wird. Der Verzicht auf die Schaffung von Atmosphäre bedeutet, dass keine Teile der Architektur in Dunkelheit verborgen sind, und sorgt für eine ungehinderte Sichtbarkeit der Architektur, unabhängig davon, wie weit ihre Elemente vom Betrachter entfernt sind.

Bereits Glück brachte die Lichtsituation auf den Punkt: „Die Farbenwirkung ist in unserm Bilde ganz von den Goldverzierungen der Architektur bedingt, die Van Mander in seiner Beschreibung besonders hervorhebt; die goldgelbe Farbe kehrt in den Gewändern der Figuren mehrfach wieder und beherrscht und erwärmt das ganze Bild.“¹³⁰ Die golden schimmernde Farbigkeit, die für die klare Lesung der Details sorgt, ist durch die Reflexion des Lichtes durch die Goldmosaiken entstanden und weist auf Scorels Aufenthalt in Venedig und auf die venezianische Malerei hin, die, wie Pächt schreibt, sich das „Reflexlicht byzantinischer Goldmosaiken zunutze gemacht [hatte], um in den ganzen Bildraum, Körperliches und Unkörperliches durchdringendes malerisches Fluidum herauszudestillieren. Im Zeichen der byzantinischen Mosaiken wurde das berühmte Goldlicht des venezianischen Kolorits geboren.“¹³¹ Diese Farbigkeit kann auch im Fall von Scorels „Darbringung“ als „das von oben durch das Mosaik reflektierte sakrale Licht“¹³² gelesen werden, unterstützt dadurch, dass die Lichtquelle im Bildausschnitt nicht identifizierbar ist. Als eine andere Lesung bietet sich im Kontext des Themas und dessen Fokus auf Maria die Deutung der goldenen Farbigkeit als eine Anspielung auf das *domus aurea* im Sinne der dreißigsten Anrufung Mariä in der Lauretanischen Litanei. Während die älteste bekannte gedruckte Fassung der Litanei im Jahr 1558, also nach der Entstehung des Bildes, im deutschen Dillingen entstand, geht die Forschung davon aus, dass diese

¹²⁹ Schon Rapke bemerkt, dass „das Hieronymusblatt in der Perspektive über die bisherigen Arbeiten hinaus[weist] und [...] ihnen gegenüber durch die Aufnahme der Schattenkonstruktion einen bedeutenden Fortschritt dar[stellt]“ (1902, S. 74).

¹³⁰ Glück 1910, S. 589.

¹³¹ Pächt 2002, S. 224.

¹³² Pächt 2002, S. 224.

deutsche Fassung auf eine ältere italienische zurückgeht.¹³³ Obwohl es unklar ist, wann der vorausgesetzte ältere Text verfasst wurde, ist jedoch anzunehmen, dass im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, als Scorel in Italien unterwegs war, die „in Loreto übliche Form der Marienlitanei bekannt und beliebt“ war.¹³⁴ In der Lauretanischen Litanei wird der Salomonische Tempel als das Goldene Haus angesprochen, und Maria wird, als „der wahre Tempel Gottes“, mit diesem gleichgesetzt.¹³⁵ Die bestimmende goldene Farbgebung deutet somit gleichzeitig auf die im Tempel stattgefundene Darbringung Christi und auf die mariazentrische Reinigung.

4 Architektur als Handlungsraum

In dem Innenraum der „Darbringung“ ist die Darbringung und eine zu ihr hinführenden Prozession untergebracht. Die gemalte Architektur trägt dazu bei, die beide Handlungen miteinander zu verbinden. Indem sie zum Handlungsraum wird, trägt sie zur Narration der Geschichte bei.

4.1 Synthese von Darbringung und Reinigung

Die Auswahl der Hauptfiguren und die Handlung der Dargestellten gehen einerseits auf die Überlieferung von Lukas in der Bibel,¹³⁶ andererseits auf die jährlich stattfindende kirchliche Feier am Tag der Darbringung zurück. Schon Lukas vermischt zwei Ereignisse, die nach jüdischer Vorschrift zu verschiedenen Zeitpunkten nach der Geburt zu erfolgen hatten. Der Evangelist überliefert, dass, als Maria nach der Geburt gereinigt werden sollte, sie und Josef Christus nach Jerusalem brachten, um ihn dem Herrn darzustellen. Es ist noch erwähnt, dass bei der Darbringung nach dem Gesetz des Herrn ein Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben als Opfer mitzubringen sind und dass neben Maria und Josef Simeon im Tempel war und er, um an ihm den Brauch

¹³³ Santi 1910; Kammer 1960, S. 11.

¹³⁴ Kammer 1960, S. 11. Siehe auch: Santi 1910, laut dem es wahrscheinlich ist, dass die Litanei in den Anfangsjahren des 16. Jahrhunderts oder Ende des 15. Jahrhunderts verfasst wurde.

¹³⁵ Kammer 1960, S. 137.

¹³⁶ Lukas 2,21–40.

des Gesetzes zu erfüllen, das Kind in seine Arme nahm.¹³⁷ Der Überlieferung nach war noch Hanna, eine alte Prophetin, zugegen.¹³⁸

Tatsächlich wurden aber erstgeborene Söhne vom Vater dreißig Tage nach der Geburt für fünf Shekels erlöst, und die Mutter wurde nach der Geburt eines Sohnes nach vierzig, und nach der Geburt einer Tochter nach achtzig Tagen durch die Opferung von zwei Tauben gereinigt.¹³⁹ Darstellungen der Darbringung zeigen häufig, der Überlieferung Lukas' entsprechend, eine Synthese der beiden Gebräuche.¹⁴⁰ Dies trifft auch auf das scorelsche Bild zu, in dem die Präsenz Simeons und Hannas neben Christus die Darbringung andeutet, während die Tauben in den Händen Mariä auf die Reinigung hindeuten. Dass Maria in der Komposition weiter in den Hintergrund verschoben ist, scheint sie auf den ersten Blick nicht als die Hauptfigur der Darstellung erkennbar zu machen. Jedoch werden sie und ihre Reinheit durch die zwischen den Figuren und der Architektur konstruierten Bezüge – wie es gezeigt wird – in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt.

4.2 Architektur als Mittel der Verbildlichung von Fortbewegung

Die sukzessive Bewegung zum Altar hin suggerierende Verteilung der Figuren im Kirchenraum entspricht dem Fest der Reinigung der gesegneten Jungfrau Maria.¹⁴¹ Papst Sergius I. soll gegen Ende des 7. Jahrhunderts am Festtag eine Prozession mit Kerzen eingeführt haben, während die Gläubigen und Priester singend und Kerzen tragend durch die Kirchen gingen, wovon der Name des Festes, Mariä Lichtmess, abzuleiten ist.¹⁴² Die Staffelung der Figuren in die Tiefe hin und die schreitende Beinhaltung, die am eindeutigsten an der Figur von Josef, an der Rückenfigur des gold gekleideten Knaben und an Maria zu erkennen ist, deuten auf die prozessionsartige Bewegung der Figuren hin; wobei die Bewegung der einzelnen Figuren, die statuarisch im Bewegungsablauf erstarrt dargestellt sind, nur in ihrer Einbindung in die

¹³⁷ Lukas 2,24–28.

¹³⁸ Lukas 2,36–38.

¹³⁹ Shorr 1946, S. 17; Jolly 2000, S. 429–430.

¹⁴⁰ Shorr 1946 liefert einen Überblick.

¹⁴¹ Zur Geschichte des Festes siehe Shorr 1946 und Jolly 2000.

¹⁴² Shorr 1946, S. 18; Jolly 2000, S. 431.

Prozession nachvollziehbar wird.¹⁴³ Dass der Knabe, der von hinten gezeigt ist, und der rot gekleidete junge Mann hinter Maria Kerzen in ihren Händen halten, deutet auf die tatsächliche Prozession am Festtag, auf Mariä Lichtmess, hin.

Der abrupte Abschluss der Prozession durch das Überschneiden der sich in der Prozession an der hintersten Stelle befindenden Frauenfigur durch den linken Bildrand suggeriert, dass der Bildrand nicht das Ende der Prozession markiert. Der so angedeutete Strom der Figuren von außen in die Kirche und weiter in den Bildausschnitt verbindet die Szene mit der Außenwelt und verankert sie in dieser. Die Szene der Prozession mit den daran teilnehmenden Kerzenträgern, die in den Bildausschnitt hineinströmen, lässt sich mit der Prozession der dürerschen Beschneidung (Abb. 17) vergleichen.

Die Raumsituation, die die Drehung der Figuren bedingt, ist dazu besonders geeignet, die Figuren als eine Prozession darzustellen, indem das Sich-Drehen die Bewegung der Figuren, ihre sich mit der Zeit verändernde Position im konstanten Innenraum hervorhebt. So ist der sich vor dem Bogen befindende Josef von der Seite gezeigt, während die sich vor ihm befindende Frau, die gerade dabei ist, sich dem Seitenraum zuzuwenden, in Dreiviertel-Rückenansicht und der sich noch weiter vorne befindende Knabe schon in Rückenansicht sichtbar sind. Während in einem bildparallelen Raum die schreitende Geste und die Abfolge der Figuren genügen müssten, sie als Teilnehmer einer Prozession zu definieren, ermöglicht die von Scorel geschaffene Raumsituation das Addieren des Drehens als ein weiteres Mittel zur Verbildlichung der Bewegung. Die Gegebenheiten der im Bild geschaffenen Architektur tragen dazu bei, die im Medium der Malerei schwer darstellbare Bewegung einer Prozession zu schildern. Kemps Beobachtung zur „Narrativierung der Tiefe“, dass der Raum „dem Richtungssinn der Tiefe eine zeitliche Bedeutung unterlegen kann“, hat hier Gültigkeit, denn die Staffelung der Figuren in die Tiefe stellt die Prozession und die mit ihr verbundene Bewegung der Figuren dar.¹⁴⁴

¹⁴³ Buschbeck 1925, S. 81.

¹⁴⁴ Kemp 1996, S. 89.

Die sich in die Tiefe erstreckende Prozession integriert die Figuren gleichsam in den sich auch in die Tiefe erstreckenden Raum.¹⁴⁵ Die Einbindung der Figuren in die Architektur ist auch durch die Kolorierung der Figuren gegeben, die sich mit ihr „zu einer vollen freien Harmonie“, infolge des von der Architektur golden reflektierten Lichts, zusammenschließen.¹⁴⁶

Des Weiteren trägt die Architektur zur Betonung der Szene bei: Die auf die Architektur reagierende, im Bild prominente Drehung der Figuren ist dadurch motiviert, dass sie die Darbringung Christi von nächster Nähe sehen wollen. Kecks schreibt über die Wirkung des Motivs des „Säulenkletterers“, einer Figur, die eine Stütze der dargestellten Architektur dazu verwendet, um an der dargestellten Hauptszene aus einer vorteilhaften Position teilzuhaben, dass sie „nicht nur verstärkt auf das Wesentliche der Handlung hin[führt], sondern [...] die inhaltliche Aussage des Bildthemas [steigert]“.¹⁴⁷ Die Anordnung der Figuren Scorels steigert die inhaltliche Aussage des Themas, indem die zum Fest Mariä Lichtmess übliche Prozession verbildlicht wird. In diesem Sinne entspricht die Komposition der Darbringung Albertis Anforderung, die Assistenzfiguren mit der Hauptszene in Verbindung zu setzen: „Es erscheint mir als erste Forderung, daß die Bewegung aller Figuren durch das bestimmt werde, worum es sich auf dem Bilde handelt. Es gefiele mir dann, daß Jemand auf dem Bilde uns zur Anteilnahme an dem weckt, was man dort tut [...]“.¹⁴⁸ Die Bewegung der Figuren zu Christus hin lenkt den Blick des Betrachters auf die in die Tiefe verrückte Darbringung. Trotz der relativ versteckten Position der Darbringung dreht sich im Bild wortwörtlich alles um sie.

4.3 Verschränkung der Architektur mit der figuralen Komposition

Die minutiös wiedergegebene, reiche Dekoration der Räume markiert das Kircheninterieur als ein aktuelles, von der italienischen Hochrenaissance des frühen

¹⁴⁵ Buschbeck sieht in dem „nach der Tiefe gestaffelte[n] Zug [der Figuren] zugleich eine Parallelführung und eine Kontrastierung zu der strengen Perspektive der prachtvollen Architektur“ (Buschbeck 1925, S. 81).

¹⁴⁶ Baldass 1925, S. 50.

¹⁴⁷ Kecks 1989, S. 260.

¹⁴⁸ Alberti 1877, S. 122; Kecks 1989, S. 264.

16. Jahrhunderts geprägtes Interieur; und die plastische Ausstattung der Architektur ist so konzipiert, dass sie sich auf die Figuren bezieht.

Der Aufriss des höher anmutenden ¹⁴⁹ vorderen Raumes ist an der bildparallelen Wandfläche links ablesbar. Hier befindet sich im Sockelbereich ein Relief, das in seiner bildparallelen Reihung von Figuren an antike Reliefe erinnert, welche Scorel bei seinen Studien gesehen haben könnte, als er „nach den antiken Überbleibseln, Statuen sowohl wie Ruinen [...] zeichnete“. ¹⁵⁰ Es ist hier das von Kemp als das für die „hochmimetische[...]“ niederländische Malerei typisch beschriebene Phänomen der „eingebetteten Erzählungen“ [...] [, die sich] vor allem in Innenräumen und in architekturgebundenen Medien [realisieren]“, ¹⁵¹ mit der antikisierenden Formensprache der Renaissance verwirklicht. Während die die Bundeslade tragenden Figuren keine Zitate sind, erinnern sie an die Figuren, die die Menora aus dem zerstörten Tempel von Jerusalem im Beuterelief im Durchgang des Titusbogens (Abb. 29) tragen.

Die antike Form stellt hier jedoch ein Thema dar, das zu der Zeit der Entstehung des Bildes aktuell auf Maria bezogen wurde. Der Aspekt der Bundeslade Gottes, die im Relief mit einem Tuch abgedeckt gezeigt ist, wird in der Lauretanischen Litanei in der Anrufung „Foederis arca“, „Arche des Bundes“ auf Maria übertragen. Die Litanei folgt der Logik bei dem Vergleich der Bundeslade mit Maria, dass, während die Bundeslade die Wohnung Gottes ist, Maria die Wohnung des Sohnes Gottes war. So würde die Architektur durch das Relief auf Marias Stellung als Gottesmutter und folglich auf ihre Reinigung im Tempel, die sie trotz ihrer Reinheit unternahm, anspielen. Die Anrufung Mariä, Arche des Bundes, wurde mit der Offenbarung des Johannes in Zusammenhang gebracht, in der es heißt, dass im Tempel Gottes „die Lade seines Bundes sichtbar [wurde]“ (Offb. 11,19). ¹⁵² In Scorels Tempel der Darbringung ist die Lade des Bundes einmal im Relief sichtbar und der Anrufung Mariä in der

¹⁴⁹ Der bildparallele Raum muss höher sein als der in die Tiefe führende, solange er durch eine gewölbte Decke bedeckt ist, was im Bild nicht explizit gezeigt wird, jedoch angesichts der Wölbung der Nebenräume anzunehmen ist.

¹⁵⁰ van Mander 2000, S. 162.

¹⁵¹ Kemp 1996, S. 100.

¹⁵² Barker 2010, S. 126.

Lauretanischen Litanei folgend ist diese noch einmal in der Gestalt der Gottesmutter im Tempel sichtbar.

Jedoch ist eine andere Lesung des Reliefs angesichts der prominenten Stellung Josefs im Vordergrund des Bildes möglich. Nach dem Hebräerbrief befanden sich in der Bundeslade „eine goldene Urne mit Manna, Aarons grünender Stab, sowie die Bundestafeln“ (Hebr 9, 4). Es ist Aarons Stab, der die Bundeslade und somit das Relief und die Architektur mit der Figur Josefs in Zusammenhang bringt: Der Legende nach war es Josefs Stab, der dem des Aaron ähnlich grünte und so anzeigte, dass er der von Gott erwählte Bräutigam Mariä sei. Diese Deutung bietet sich vor allem wegen der Nähe des Reliefs der Bundeslade zur Figur Josefs auf der Bildfläche an. Angesichts der Anspielung der Bundeslade auf Maria, auf die Arche des Bundes, kann auch der Stab mit ihr in Verbindung gebracht werden. Im Kanon des Akathists, der am Feiertag der Gottesmutter in der orthodoxen Kirche gesungen wurde, wird Maria als „mystischer Stab, der grünte“, angerufen (Lied 7, Troparion).¹⁵³

Die dreißigste Anrufung der Lauretanischen Litanei, „Domus aurea“, „Goldenes Haus“, die sich einerseits auf die in den christlichen Überlieferungen betonte goldene Ausstattung des Salomonischen Tempels (1 Kön 6, 20–22),¹⁵⁴ andererseits auf die Identifikation der Gottesmutter als Haus Christi bezieht,¹⁵⁵ mag aufschlussreich sein in Bezug auf die Farbwirkung des Bildes, die durch die bereits bei van Mander hervorgehobenen Goldverzierungen bestimmt wird.¹⁵⁶ Der scorelsche Kirchenraum ist von einem gleichmäßigen, von den Schlagschatten der Figuren abgesehen, undefinierten und somit sakralen goldenen Licht überflutet, das der aktuellen Renaissance-Architektur einen über die Abbildung eines zeitgemäßen Kirchenraumes hinausreichenden Anspruch verleiht. Der dargestellte Kirchenraum ist als idealer, neuer Salomonischer Tempel ausgezeichnet, indem die alttestamentarische Bundeslade in der Form des darauf nur hinweisenden Reliefs in den Kirchenraum

¹⁵³ Barker 2010, S. 126.

¹⁵⁴ Die Überlieferungen, die sich vor allem auf die die Architektur als eine religiöse Stätte auszeichnenden Elemente konzentrieren, sind weniger aufschlussreich bezüglich der Gesamterscheinung, die für die Architektur an sich entscheidend ist (Waterman 1943, S. 284).

¹⁵⁵ Kammer 1960, S. 137–138.

¹⁵⁶ van Mander 2000, S. 165; Glück 1910, S. 589.

überlagert ist, wobei die neutestamentarische Arche des Bundes, Maria, sich persönlich in der Kirche befindet. Die Personifikation der Kirche als Maria wird im Zusammenhang mit der Anrufung Goldenes Haus und der goldenen Farbigkeit des Kirchenraumes widerspiegelt.

Die Prominenz Josefs, die sich durch seine dem Betrachter nahe gerückte Position verdeutlicht, lässt sich mit der Aufwertung seiner Rolle Anfang des 15. Jahrhunderts und mit der Utrechter Tradition seiner Verehrung vereinbaren.¹⁵⁷ Nach dem beim Konzil von Konstanz 1418 vorgeführten und schließlich abgelehnten Vorschlag hätte Josef eine Stellung über jener der Apostel, näher zu der der Gottesmutter beigemessen werden sollen, und ein Fest der Hochzeit Mariä und Josefs wäre weltweit einzuführen.¹⁵⁸ Trotz der Ablehnung des Vorschlags beim Konzil wird ab dem frühen 15. Jahrhundert das Fest Josefs in Kirchen in Löwen, Lüttich und Utrecht zelebriert.¹⁵⁹ Die besondere Verehrung Josefs in Lüttich, wo ein Fest zu Ehren des Heiligen bereits im 13. Jahrhundert vorgeschlagen wurde,¹⁶⁰ ist durch ein erhaltenes Mysterienspiel¹⁶¹ kulturgeschichtlich unterstrichen. In den römischen Kalender wurde ein Fest im Ehren des Heiligen von Sixtus IV. um 1479 eingeführt.¹⁶² Nachdem in den Jahren 1508 bis 1517 das Fest des heiligen Josef im gesamten Dominikanerorden vorgeschrieben wurde, beendete 1521 das Ordensmitglied Isidoro Isolano in Pavia seine Schrift „Summa de donis Sancti Joseph“, die als die erste scholastisch argumentierte theologische Schrift über den Heiligen gilt.¹⁶³ 1522 wurde der Text in Pavia publiziert und im Vatikan Hadrian VI. präsentiert, den der Verfasser in der dem Papst gewidmeten Einleitung bittet, das Fest des heiligen Josef weiter auszubauen.¹⁶⁴ Scorel, der als Aufseher der vatikanischen Sammlung im Belvedere im Dienst des Papstes stand, hätte so den Text kennen können, der den heiligen Josef als Leiter der Ecclesia

¹⁵⁷ Zur Rolle Josefs siehe Hahn 1986.

¹⁵⁸ Schapiro 1945, S. 184; Jolly 2000, S. 442; Wilson 2001, S. 6.

¹⁵⁹ Schapiro 1945, S. 184.

¹⁶⁰ Wilson 2001, S. 6, S. 178, Anm. 20.

¹⁶¹ Siehe S 63-64 dieser Arbeit.

¹⁶² Wilson 2001, S. 20.

¹⁶³ Isolano 1861; Wilson 2001, S. 8–9; Albury/Weisz 2011, S. 99.

¹⁶⁴ Isolano 1861, S. 2–6; Wilson 2001, S. 9, S. 19.

militans vorstellt und seine Beschützerrolle als Ehemann und Vater betont¹⁶⁵, wie es bereits im 14. Jahrhundert in der „*Meditationes de vita Christi*“ getan wurde.¹⁶⁶ Im Kontext der Darbringung und Reinigung ist die Argumentation ertragreich, dass die Ehe Josefs mit Maria sie vor der Beschuldigung des Ehebruchs beschützte.¹⁶⁷ Mit anderen Worten ist Josef der Beschützer der Reinheit Mariä. Diese Rolle Josefs ist in der „Darbringung“ von Scorel mit seiner Positionierung vor den Kolossalpilastern ausgedrückt, die eine tragende Funktion visualisieren. So wie die Pilaster die stützende Funktion der hinter ihnen liegenden Pfeiler unterstreichen, so „stützt und beschützt“ Josef die Kirche und genauer Maria als Kirche.¹⁶⁸ Die Einsetzung der Architektur im Bild zur Andeutung der Hochzeit durch die Bundeslade und durch den Stab Josefs sowie die auffallende Positionierung Josefs im Vordergrund vor den Kolossalpilastern lassen sich mit dem aktuellen Interesse in der Verehrung Josefs in Italien und im Utrechter Raum in Zusammenhang bringen.

Im Spätmittelalter ist Josef in der Kunst nicht mehr als ein unbedeutender alter Mann dargestellt, wie es früher oft der Fall war, sondern seiner neuen theologischen Auslegung entsprechend als oft von der Familie körperlich abgegrenzter Arbeitender, der seine Familie unterstützt.¹⁶⁹ Hahn fasst es so zusammen: „He is prominent and dignified and perhaps more accessible, more representative of humanity, than his holy wife and child.“¹⁷⁰ Für Scorels Josef sind nur einige dieser Beobachtungen zutreffend, unter ihnen, dass er von Maria und Christus abgesondert und prominent dargestellt ist. Die Betonung Josefs in einer Darbringungsdarstellung, die gleichzeitig eine Darstellung der Reinigung Mariä ist, ließe sich mit der Lehre des Bernhard von Clairvaux rechtfertigen, nach der Josef als ihr Mann der treueste Zeuge Marias

¹⁶⁵ Isolano 1861, S. 261; Wilson 2001, S. 9, S. 62.

¹⁶⁶ Ragusa/Green 1961, S. 27; Taney 2000, S. 21.

¹⁶⁷ Wilson 2001, S. 62.

¹⁶⁸ Wilson 2001, S. 49.

¹⁶⁹ Hahn 1986, S. 56.

¹⁷⁰ Hahn 1986, S. 56. [Er ist prominent und ehrwürdig und vielleicht einfacher zugänglich, die Menschheit besser darstellend, als seine heilige Frau und sein heiliges Kind.] Siehe auch Schapiro 1945, S. 184.

Reinheit ist.¹⁷¹ Josef ist bei Mariä Lichtmess wortwörtlich ein Zeuge der Reinigung und Reinheit Mariä, und sein Status als Mann Mariä ist betont durch die Anspielung des Reliefs der Bundeslade auf Aarons und Josefs Stab und somit auf Josefs – von Gott bestätigte – Hochzeit mit Maria. Der Hut in Josefs rechter Hand ist auch eine Anspielung auf die Reinheit Mariä, denn in der *Legenda aurea* steht über Josefs Hut: „[D]a er ihrer hütete, so ist bezeugt, daß sie reine Magd blieb.“¹⁷² Josefs Hervorhebung durch die Architektur ist also gleichzeitig eine indirekte Betonung Mariä, die, mit Josef verglichen, eine untergeordnete Stellung in der Komposition einnimmt.

Die klassische Form des Bundesladereliefs wird durch das sich darüber befindende Fries weitergeführt, das mit Medaillons dekoriert ist. Über der Frieszone flankieren zwei kannelierte Pilaster übereinander positionierte Nischen, in denen sich Skulpturen befinden. Die Architektur tritt hier wieder in Dialog mit den Figuren und folglich mit der Szene, denn die Positionierung der Skulptur des Moses über dem Relief mit der Bundeslade und hinter Josef, genau auf seiner Achse, verweist darauf, dass ihre Aussagen verwandt sind. Die Gesetzestafeln, die Moses in der linken Hand hält, befanden sich in der Bundeslade, wodurch die Verbindung zwischen dem Relief und der Skulptur gegeben ist. Der Kreis der wechselseitigen Verweise schließt sich, indem Moses und Josef – beziehungsweise der Betrachter – so positioniert sind, dass sich die Zeigegeste der rechten Hand der Skulptur nicht nur auf die in der anderen Hand gehaltenen Gesetzestafeln, sondern auch auf das Haupt des Josef richtet.

Die Konstruiertheit der Szene wird auch dadurch unterstrichen, dass sie normalerweise – als höhere Erwachsene sich in der Prozession fortbewegen und die Stelle zwischen Simeon und dem Betrachter einnehmen – vom gewählten Betrachterstandpunkt aus gar nicht ersichtlich wäre und zum Zeitpunkt der Darstellung nur dadurch ungehindert sichtbar ist, dass sich gerade das Kind im goldenen Gewand mit der Kerze vor Simeon und Christus befindet, das durch seine niedrigere Höhe den Blick auf die beiden Hinteren freigibt. Die Kalkuliertheit dieser Komposition ist an der Präzision ablesbar, mit welcher die Übergabe Christi vom Betrachterstandpunkt gesehen genau über dem Haupt des Kindes angebracht ist. Die vom Kind getragene Kerze rahmt Christus und verläuft gleichzeitig auf der Achse der

¹⁷¹ Bernhard von Clairvaux zitiert in Hahn 1986, S. 62. Wilson 2001, S. 3.

¹⁷² Voragine 1984, S. 49.

beiden von Maria gehaltenen Tauben, was geschickt darauf hinweist, dass das Licht der Kerzen genauso die Reinheit Mariä bedeutet wie die Tauben.¹⁷³ Dass die Kerze sich so zwischen Christus und Maria befindet, verbildlicht, dass die Mutter-Kind-Beziehung zwischen beiden eine außerordentliche ist und dass eine Reinigung nicht notwendig ist. Die ansonsten von der Hauptgruppe isolierte Figur Josef ist mit den Figuren Simeon und Hanna, die das Christkind in den Händen halten und somit mit ihm im nächsten Kontakt stehen, trotz der räumlichen Distanz durch die vergleichbare Farbe des Umhanges der drei Figuren mit den letzteren verbunden.

Es lässt sich ein weiteres Element der Architektur mit der biblischen Überlieferung der Darbringung in Zusammenhang bringen, denn Simeon mahnt Maria:

„Dieses Kind ist von Gott dazu bestimmt, viele in Israel zu Fall zu bringen und viele aufzurichten. Es wird ein Zeichen Gottes sein, gegen das sich viele auflehnen werden. So sollen ihre innersten Gedanken an den Tag kommen. Du aber wirst um dieses Kind viele Schmerzen leiden müssen; wie ein scharfes Schwert werden sie dir ins Herz schneiden.“¹⁷⁴

Die Skulptur des Paulus in der obersten Nische der bildparallelen Wandfläche ist vom oberen Bildrand so beschnitten, dass der Kopf nicht mehr im Bildausschnitt liegt, aber das Schwert in seiner vollen Länge wiedergegeben ist.¹⁷⁵ Dies lässt auf die Wichtigkeit des Schwertes für die Komposition schließen: Das Schwert könnte eine Anspielung sein auf Simeons Warnung an Maria, dass die vielen Schmerzen, die sie während der Leiden Christi durchstehen muss, wie ein scharfes Schwert ihr ins Herz schneiden werden. Und das Martyrium Pauli durch das Schwert kann als Folge dessen gesehen werden, dass er in Christus den von Simeon und Hanna erkannten Retter gesehen hatte und so seine Lehren verbreitete.

¹⁷³ Bezüglich Makellosigkeit und Licht siehe Jolly 2000, S. 435–439. Auch in der *Legenda aurea* steht: „Mit dem Lichterschein erzeugt werde die lautere Reinheit Mariae. Denn es könnte jemand, der von Marien Reinigung hört, glauben, sie habe der Reinigung bedurft; damit nun offenbar werde, daß sie rein sei und ohne Makel, ordnete die Kirche, daß man brennende Kerzen trüge, als wolle sie damit sprechen: Heilige Jungfrau, du bedarfst der Reinigung nicht, du leuchtest und glänzt ganz und gar.“ Voragine 1984, S. 191.

¹⁷⁴ Lukas 2, 34–35.

¹⁷⁵ Diese Art der Darstellung kann auch als eine – düstere – Anspielung auf die Behauptung Pauli gelesen werden.

Die klare Wandgliederung der bildparallelen Wandfläche ist im anschließenden Raum fortgesetzt, der in der Mitte durch eine Pendentifkuppel mit Muschelprofil überwölbt ist. Unter der Kuppel schließt links ein bildparalleler, überwölbter Raum an den Nebenraum, der von jeweils einer Wandfläche mit einer Nische umgeben ist. Die Form der Nischen ist in der den Raum in der Tiefe abschließenden Apsis prominenter wiederholt. Das Gurtgewölbe ist über der Kämpferzone kassettiert, wobei die Gurte durch Quadrate und die dazwischen liegenden Gewölbeflächen durch ineinandergreifende Hexagone geschmückt sind. Während die Kassettierung ein häufiges Antikenzitat ist, sind die Rankenmosaiken¹⁷⁶ des Pendentifs, der Kalotten der Nischen und der Apsis zu jener Zeit weniger verbreitet.

Der Detailreichtum der Architekturschilderung im Scorel-Bild geht auch auf das Paviment über, das eine alternierende Abfolge von quadratischen Flächen aufzeigt, wobei jedes zweite Feld statt einer größeren viereckigen Kachel aus acht kleineren dreieckigen Kacheln besteht.

Die skulpturale Ausstattung der gemalten Architektur nimmt in ähnlicher Weise Bezug zur dargestellten Szene in Jan Gossaerts späterer Lukas-Madonna, im Kunsthistorischen Museum Wien, gewöhnlich um 1520 datiert (Abb. 27). Es ist hier wieder die Figur des Moses, die in den Kontext der Szene eingebunden ist. Es wurde darauf hingewiesen, dass die Bezugnahme der Skulptur zur Figur, mit der sie in Zusammenhang gelesen werden soll, durch die Komposition optisch zum Vorschein gebracht ist, indem die Skulptur auf der Bildfläche auf der Achse der jeweiligen Figur positioniert ist – wie auch die Moses-Skulptur der „Darbringung“ auf der Achse Josefs gezeigt ist.¹⁷⁷ Die vor dem Schreibpult Lukas' in exponierter Lage ausgezogenen Schuhe des Zeichnenden wurden mit der vor Lukas als Vision erscheinenden Gottesmutter und Moses in Verbindung gebracht: „Genau wie Moses vor der Vision des brennenden Dornbuschs (Ex. 3,4–5) hat nun Lukas angesichts seiner Vision der Maria mit dem Kind die Schuhe ehrfürchtig abgelegt. In Gossaerts Bild werden damit zwei Vertreter der Gottesschau einander gegenübergestellt, so daß die visionäre

¹⁷⁶ Van Mander beschrieb die Ranken als „mit Farbe ausgeführte[n] goldene[n] Ornamente[n]“ (van Mander 2000, S. 165), also als Fresken. Die punktuell hellere Kolorierung lässt jedoch an die Reflexion des Lichtes durch Tesserae denken.

¹⁷⁷ Mensger 2002, S. 204.

Erscheinung als Offenbarung göttlicher Wahrheit zum zentralen Thema des Bildes wird.“¹⁷⁸ Wie hier auf die Einwirkung Gottes in der Hervorrufung der Vision, wird auch in Scorels „Darbringung“ auf die Rolle Gottes in der Wahl Josefs zum Ehemann Mariä durch die skulpturale Ausstattung der Architektur, durch das Beziehen der Figur Moses auf die jeweilige Szene hingewiesen. Dass dies in beiden Fällen mit der Figur Moses geschieht, kann im Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen gesehen werden. In der Forschung wurde im Bezug auf Gossaerts Bild auf das damals im Zug der Gegenreformation oft diskutierte zweite Mosaische Gebot „Du sollst Dir kein Bildnis machen“ (Ex. 20, 4) hingewiesen.¹⁷⁹ Die 1522 in Deutschland erschienene und Ende des Jahres auch in den Niederlanden verfügbare Schrift „Von Abtuhung der Bilder des Andreas Bodenstein“ traf bei vielen, die religiöse Bilder hinterfragten, auf offene Ohren.¹⁸⁰ Als Gegenargument, also als Argument für die Unterstützer der religiösen Bilder, wurden oft die Lehren des Thomas von Aquin herangezogen. Nach seiner Auffassung löste das Neue Testament mit der Menschwerdung Christi das Alte Testament ab.¹⁸¹ „Die Fleischwerdung Gottes in Christus liefert dabei gleichzeitig die legitimierte Grundlage seiner Verehrung über körperliche Bilder. Des weiteren wurde darauf verwiesen, daß man in einem Bild immer das dahinterstehende ‚Urbild‘ anbete, nicht aber das materielle Bild selber, das immer nur ein ‚Abbild‘ sein könne. Die Darstellung von Christus und den Heiligen sowie der Gebrauch der Bilder im christlichen Bilderkult sei in diesem Sinne also gestattet.“¹⁸² Auch das im Gossaert-Bild thematisierte, authentische Abbild, das Lukas nach Maria schuf, wurde in die Argumentation als ein Bild göttlichen Ursprungs mit einbezogen. Der göttliche Ursprung des Lukas-Porträts betont Gossaert, indem die Gottesmutter als Vision vor den geistigen Augen des Heiligen erscheint: Sein Modell erscheint somit mit der Hilfe Gottes vor seinen Augen und nicht nur das Abgebildete, sondern auch die Zeichnung selbst entsteht mit Gottes Hilfe, was verbildlicht ist, indem ein Engel die zeichnende Hand des Lukas leitet. Die Figur des Moses ist in der Darbringung nicht so eindeutig auf die Frage nach der Berechtigung von Bildern in der christlichen Kultur zu

¹⁷⁸ Mensger 2002, S. 204.

¹⁷⁹ Mensger 2002, S. 204.

¹⁸⁰ Mensger 2002, S. 204.

¹⁸¹ Mensger 2002, S. 204.

¹⁸² Mensger 2002, S. 205.

beziehen, jedoch kann sie neben der Verbindung der von der Figur gehaltenen Gesetzestafeln mit der darunter in dem Relief gezeigten Bundeslade auch als eine Anspielung auf die Argumentation Thomas' von Aquin gedeutet werden. Das von Moses symbolisierte Alte Testament ist mit der Menschwerdung Christi durch das Neue Testament abgelöst. Die Figur Moses gehört als Skulptur in die Vergangenheit, während die vergegenwärtigte Darbringung Christi, in der Christus wie ein erstgeborener Sohn, wie ein Mensch behandelt wird und somit seine Menschwerdung betont ist, sich gerade vor den Augen des Betrachters abspielt. Die Figur des Moses mit den Gesetzestafeln wird öfter als Skulptur in die die Szene der Darbringung umfangende Architektur eingebunden. In diesem Zusammenhang wurde in der Forschung bei der Behandlung Andrea Mantegnas Darbringung (Abb. 30) auf Jakobus de Voragines Goldene Legende verwiesen. Die *Legenda aurea* deutet „den Ritus der Beschneidung als Vorverweis auf die Passion Christi [...]; dieselbe typologische Bedeutung haben auch die beiden Szenen des Isaakopfers und des Moses mit den Gesetzestafeln, die Mantegna in den Grisaille-Reliefs der beiden Bogenfelder der für ihn so charakteristischen Scheinarchitektur dargestellt hat“.¹⁸³ Scorel stellt zwar die Beschneidung nicht, wie Mantegna, während der Darbringung dar, die bestehende Tradition der Kombination der zwei Themen erlaubt jedoch die Deutung des Moses mit den Gesetzestafeln auch im Zusammenhang mit der Darbringung als eine Anspielung auf die Passion im Sinne der Goldenen Legende und der *Meditationes de vita Christi*, in der die Beschneidung, als der Beginn der Leiden Christi für die Menschheit, ebenfalls mit der Passion in Verbindung gebracht ist.¹⁸⁴

4.4 Mit dem Pinsel bauen

Vergleichbar mit Scorels „Darbringung“ ist in Mantegnas Kombination der Beschneidung Christi und Darbringung im Tempel (Abb. 30), in der Forschung nach stilistischen und motivischen Gesichtspunkten datiert in die zweite Hälfte des Jahres 1465,¹⁸⁵ dass die illusionistische Wiedergabe von Architektur mittels der detailreichen Darstellung ihrer Dekorationselemente, wie der verschiedenen, in kassettierten

¹⁸³ Nicolò Salmazo 2004, S. 158.

¹⁸⁴ Taney 2000, S. 30.

¹⁸⁵ Zur Datierung siehe Nicolò Salmazo 2004, S. 158–160.

Wandfeldern eingefassten Marmorsorten, angestrebt wird.¹⁸⁶ Mantegna ruft, wie auch Scorel, durch die von den Rahmen überschrittene Architektur die Illusion eines „kontinuierlichen [...] über die Bildgrenzen hinaus reichenden Raumes“¹⁸⁷ hervor.

Jedoch wirkt hier die Architektur stärker wie eine Kulisse, denn die Figuren sind hier vor der bildparallelen, nahe an den Betrachter herangerückten, einen Ausblick in die Tiefe verhindernden Wand bildparallel aufgereiht. Weder der Erstreckung des Raumes in die Tiefe noch der Verquickung der Figuren mit der Architektur durch ihre Nutzung von den Figuren wird in der Beschneidung eine solche Wichtigkeit zugewiesen wie in den Fresken der Ovetari-Kapelle oder in Scorels „Darbringung“. Scorel zeigt mehrere Elemente seiner Architektur in dem Bildausschnitt, deren Beziehung zueinander zur illusionistischen Wirkung beiträgt. So ist die Wand unter der Kämpferzone glaubhaft durch Pilaster in Felder gegliedert, wie auch Mantegnas Wand. Scorel zeigt jedoch auch den Bereich über der Kämpferzone und wählt den Ausschnitt so, dass ein Übergangsbereich, wo verschiedene Räume ineinander übergehen, sichtbar ist. So zeichnen die kolossalen Pilaster der bildparallelen Wand den vorderen Raum als einen in der Hierarchie über den hinteren Räumen liegenden Raum – wie ein Langhaus – aus. Es entsteht eine plausible in der Kirchenarchitektur bestehende Relation zwischen den gemalten Räumen. Auch die Kombination der verschiedenen Elemente in der Überdachung des hinteren Raumgefüges ist mit der sich zwischen zwei kassettierten Tonnengewölben in der Mitte befindenden, über Pendentifs errichteten Kuppel aus dem zeitgemäßen italienischen Architekturformenkanon entliehen. Wie die Figuren in der gemalten Architektur verteilt sind, trägt zum Illusionismus des Raumes wesentlich bei, indem sie sich entsprechend den räumlichen Gegebenheiten des Innenraumes verteilen und seine Tiefenerstreckung betonen.

Gossaert, der ein gutes Jahrzehnt vor Scorel, 1508/09, in Italien war, nahm 1508 an einer diplomatischen Reise seines Mäzens, Philipp von Burgund, nach Rom zu Papst Julius II. teil.¹⁸⁸ Dort fertigte er, wie auch Scorel, Skizzen nach antiken Skulpturen an.

¹⁸⁶ In der Forschung wurden die orientalischen Marmorsorten von San Marco als eine Anregung für Mantegnas Marmorplatten vorgeschlagen: Nicolò Salmazo 2004, S. 160.

¹⁸⁷ Lightbown 1986, S. 92. „A continuity of extending space is suggested from which our scene is isolated.“

¹⁸⁸ Gossart 1903, S. 125–142; Wauters 1904.

Er verwertet seine Kenntnisse der italienischen Renaissance-Architektur im Bild des Madonna zeichnenden heiligen Lukas (Abb. 27): Die Szene ist in einen Innenraum versetzt, der hinten von einer bildparallelen Wand begrenzt ist, die durch Pilaster in Wandfeldern gegliedert ist. In den Wandfeldern befinden sich von Bögen umrahmte Nischen, von denen nur eine auf der Achse des Lukas sichtbar ist. Ein ähnliches Wandfeld ist links davon durch den noch oberhalb der erschienenen Vision sichtbaren Bogen angedeutet. Der Betrachterstandpunkt ist in den Raum integriert und nahe an die Figuren herangeschoben. Dies hat den Effekt, dass der Raum an allen Seiten von den Rändern überschritten ist. Es ist nicht klar, ob die auf den Pilastern aufruhende horizontale Wandmasse die Decke ist oder ein plastisch vorspringender Sims. Nur von der Regelmäßigkeit der hinteren Wandgliederung ausgehend kann der Betrachter annehmen, dass sich die hintere Wand nach links und rechts außerhalb der Rahmen des Ausschnittes ähnlich strukturiert fortsetzt. Der Umfang, die Dimensionen des Raumes bleibt undefiniert. Das Element, das stark vom linken Rand beschnitten ist, gibt in dieser fragmentierten Form auch keine ausschlaggebenden Anhaltspunkte über den Innenraum. Das im unteren linken Eckpunkt der Bildfläche sichtbare Fragment lässt auf einen Sockel schließen. Es bleibt unklar, ob es sich bei dem Element um eine frei stehende Säule handelt, was für den Raum bedeuten würde, dass an der Stelle, wo die Vision erscheint, der Raum sich nicht verengt gegenüber dem Raum, in dem sich der Heilige befindet. Das Element am linken Rand könnte jedoch auch ein plastisch stark ausgebildeter Pilaster sein, hinter dem sich eine Wand anschließt. Dies würde bedeuten, dass der Raum vor dem Schreibtisch links nach dem vorderen Sockel enger wird, denn der Betrachterstandpunkt muss weiter vorne sein, als eine nach vorne hin hinter dem Sockel anschließende Wand wäre, damit der Sockel noch sichtbar ist. Dass der Betrachter nicht vor einem wie im Hintergrund sichtbaren Wandfeld zwischen zwei Pilastern steht, wovon der eine am linken Rand angedeutet ist, und dass vorne hinter dem Betrachterstandpunkt der Raum nicht mit einer bildparallelen Wand wie nach hinten abschließt, ist von den beiden rechts vor dem Sockel der unteren linken Ecke des Ausschnittes vorbeilaufenden Abstufung des Bodens angedeutet. Wenn es sich am linken Rand um einen Pilaster handeln würde, der nach rechts von einer Wand weitergeführt wird, müssten die beiden Abstufungen vor dem Sockel des Pilasters – wie es an der hinteren Wand sichtbar ist – enden und sich nicht über dem vorderen Rahmen des Ausschnittes hinaus erstrecken. Die vordere Stütze, die von dem rechten Rand überschritten wird, trägt zur Minderung des kulissenhaften Charakters

der Architektur bei, die ansonsten im Bildausschnitt nur von der hinteren Wand und dem Boden konstituiert wird.

Vergleichbar mit Scorels „Darbringung“ ist, dass ein nordischer Künstler hier einen mit Renaissance-Dekoration überzeugend überzogenen Raumausschnitt schafft. Die Pilaster und die zwischen ihnen eingeschriebenen Bögen der Lukas-Madonna sind mit Ornamenten überzogen, die in der italienischen Renaissance, wie auch im Bild, auf den die Wände gliedernden Elementen, wie Pilaster, angebracht waren oder in Form von Fresken diese vortäuschten. Als ein mögliches Vorbild wurde hierbei die Ausstattung der Cappella Carafa in Santa Maria Sopra Minerva in Rom von Filippo Lippi genannt, wobei auch auf die auch im Norden weitverbreiteten Ornamentstiche als mögliche Quellen der Dekoration verwiesen wurde.¹⁸⁹ Die Medaillons, die an den mit Ornamenten verzierten Pilastern und Bögen der Architektur der Lukas-Madonna angebracht sind, wurden auf zu jener Zeit in Italien bei Sammlern beliebte Münzen zurückgeführt.¹⁹⁰ Die Renaissance-Formen sind, von der Enge des Ausschnittes und von der als einzige gezeigten, bildparallelen hinteren Wandfläche bedingt, auf eine Architektur angebracht, die trotz den Bezügen zur dargestellten Szene stärker als eine Kulisse in Erscheinung tritt als auf Scorels „Darbringung“, wo im Gegensatz zur Lukas-Madonna die Figuren, die sich im Rahmen einer Prozession fortbewegen, die Architektur benutzen und somit auf diese reagieren. Dieser Unterschied ist jedoch themenbedingt, denn die in der Lukas-Madonna einzige auf der Realitätsebene der Architektur präsente Figur, der heilige Lukas, ist in der Skizzierung der Vision versunken und nimmt plausibel keinen Bezug zum sie umgebenden realen Raum, außer zu dem auf dem Schreibpult liegenden Blatt, worauf Lukas mit der Hilfe des Engels zeichnet.

Die Dekorationselemente sind aus der italienischen Renaissance entlehnt und überzeugend auf die hintere Wandfläche appliziert. Jedoch ist der halbrunde Sockel der Moses-Statue mit den drei Säulen hinter Lukas zu fantasievoll in seiner Erscheinung, um den Eindruck eines real existierenden Raumes zu bewahren. Im Gegensatz dazu sind die bronzefarbenen Skulpturen in ihren Nischen des Kirchenraumes der Darbringung glaubhafter in die Architektur integriert und vertuschen die Konstruiertheit des Innenraumes. Ihre Bedeutung für die Szene ist

¹⁸⁹ Mensger 2002, S. 203

¹⁹⁰ Demus 1981, S. 194–195.

durch ihre Lage auf der Bildfläche und ihre axiale Übereinstimmung mit der Figur Josefs kompositorisch zum Ausdruck gebracht. Sie sind jedoch nicht auf der Ebene der Bildwelt von der Architektur, etwa durch fantastische Sockel, wie bei Gossaerts Lukas-Madonna, abgesetzt und bewahren so auch ihre Funktion zur Schaffung eines vermeintlich realen, in den Zusammenhängen der Architektur und der Dekoration plausiblen Kircheninneren. Die Platzierung der Skulpturen, die „die Plastizität mit der Architektur und die figurale Sprache mit dem Mosaik oder mit gemalten Szenen teilen [...] [und so als die] entscheidende vermittelnde Verzierung auftraten“, zwischen den Pilastern in Nischen entspricht der „neuen Disziplin der Platzierung und Rolle von Skulptur“ in der Architektur, seitdem das System der Ordnungen von Vitruv bestimmend wurde.¹⁹¹

4.5 Figuren in Relation zur Architektur

In der minutiös dargestellten Architektur agieren Figuren, die zwar viel Freiraum für das Interieur lassen, aber an sich nicht als klein¹⁹² gelten, da sie verglichen mit den Proportionen der Architektur überproportioniert erscheinen.¹⁹³ So ist die Kämpferzone im Nebenraum nicht einmal doppelt so hoch angesiedelt wie die vorderen Figuren, die unweit vor der bildparallelen Wand der linken Bildhälfte stehen. Wenn man die Architektur mit St. Peter vergleicht, was angesichts der Gegebenheiten des abgebildeten Raumes durchaus möglich ist, wird ersichtlich, dass entweder die Figuren im Verhältnis zu der Architektur überdimensioniert sind oder andersrum, dass die Maße der Architektur bei Weitem nicht denen einer Kirche wie St. Peter entsprechen und näher zu den Dimensionen einer privaten Kapelle stehen.

Die beachtlichen Maße von St. Peter müssen Scorel bei seinem Romaufenthalt aufgefallen sein und ihn beeindruckt haben, denn das Langhaus von Alt-St. Peter, das damals noch stand, machte die Größe des Altbaus ablesbar und die dahinter errichteten Pfeiler Bramantes ließen auf die selbst die Maße des Altbaus

¹⁹¹ Weil-Garris Brandt 1994, S. 77. „Sharing in the plasticity of the architecture and in the figural language of mosaic or painted scenes, sculpture acted as the essential mediating ornament ...“

¹⁹² In van Manders Beschreibung heißt es, dass „auch die kleinen Figuren sehr hübsch [sind] und einen sehr angenehmen Eindruck [machen]“ (van Mander 2000, S. 165).

¹⁹³ Oder aber die Maße des scorelschen Raumes entsprechen nicht den Maßen einer Kirche.

übertreffenden Dimensionen des Neubaus schließen. Obwohl Alt-St. Peter kleiner wirken mochte, als es war – wie es aus Giovanni Rucellais Beobachtung, dass der Florentiner Dom größer sei, abzuleiten ist –, war es als kaiserlicher Bau, der die kaiserliche Macht durch seine Dimensionen zum Vorschein bringen sollte, groß.¹⁹⁴ So trifft, was Arbeiter über die frühchristliche Sakralbaukunst generell schreibt, auch spezifisch auf Alt-St. Peter zu: „Der Kaiser konnte sich hier in seinem neuen Selbstverständnis durch demonstrative Monumentalität öffentlich darstellen.“¹⁹⁵ Papst Nikolaus V., der sich im 15. Jahrhundert für den Neubau entschloss, wollte auch groß bauen.¹⁹⁶ Dementsprechend „bewunderten [die Humanisten] vor allem die kolossalen Dimensionen des Projekts: Die neue Peterskirche sei der größte Bau der Welt, größer als alle Tempel der Antike, größer als das Pantheon, größer als der Dianatempel von Ephesos, der zu den Weltwundern zählte, sie sei selbst ein neues Weltwunder, ‚fast wie von Giganten gebaut sei sie und dergleichen rühmten sie‘.“¹⁹⁷ Thoenes unterstreicht eine problematische Qualität solcher Bauvorhaben, indem er im Zusammenhang mit Großarchitektur auf einen „Kontaktbruch[...] zwischen Mensch und Bauwerk“ durch das Verschwinden des Einzelmenschen im Innenraum hinweist.¹⁹⁸ Er erwähnt in diesem Zusammenhang als Kontraargument Serlios Aussage, dass „in einem großen Raum [...] auch die Menschen größer erscheinen [müssten] als sie sind“.¹⁹⁹ Es ist diese Bemerkung, die doch sehr gut auf das Bild Scorels zutrifft. Obwohl auf den ersten Blick die Architektur dominiert und das auf die Figuren zuzutreffen scheint, was Thoenes über den Einzelmenschen in einer Großarchitektur schreibt – dass er im Innenraum verschwinden würde –, bereichert die Architektur die Bedeutung der Figuren, die in Relation zu der Architektur überproportioniert sind. Dies lässt sich an der Rückenfigur des gold gekleideten Knaben zeigen, der sich in einer Linie mit der bildparallelen Wandfläche mit den

¹⁹⁴ Thoenes 2006, S. 10.

¹⁹⁵ Arbeiter 1988, S. 194.

¹⁹⁶ Thoenes 2006, S. 10. Siehe auch Biographie Nikolaus V. von Gianozzo Manetti, in: Muratori 1734.

¹⁹⁷ Günther 1997, S. 86, Anm. 100.

¹⁹⁸ Thoenes 2006, S. 11.

¹⁹⁹ „Le persone che si veggono quivi dentro, ancora che habbino mediocre aspetto e presenza, se gli accresce un non sò che di grandezza.“ Serlio 1964, S. 50; Thoenes 2006, S. 11, Anm. 9.

Kolossalpilastern befindet, sodass die Rolle der Verkürzung beim Vergleich negiert wird. Diese Figur ist in etwa so breit wie ein Kolossalpilaster. Obwohl bei den geplanten Langhauspfeilern die Breite der Wand mit den Nischen zwischen den Pilastern bei der idealen rhythmischen Travée, bei dem unter Bramante gebauten Bestand und bei dem Projekt Giulianos da Sangallo (Uff. A 9) variiert (15, 18 und 28 palmi respektive), blieb die Breite der Pilaster konstant 12 palmi (2,68 m)²⁰⁰. Folglich wäre die Figur des Knaben 2,68 m breit. Die Monumentalität des Raumes wird somit nicht durch die Proportionen der Figuren etabliert, nicht etwa wie bei Darstellungen, die dem Anspruch eines Architekturporträts gerecht werden (Abb. 31, 32)²⁰¹. Solche Darstellungen machen gerade durch das „Verschwinden der Einzelfiguren“, vor allem in ihrer Relation zu den Kuppelpfeilern, die Dimensionen der Architektur deutlich. Bei Scorel hingegen sollen die Figuren bei aller Bedeutung der Architektur in einer gut erkennbaren Größe dargestellt werden. Während in den Skizzen der Bildausschnitt so gewählt ist, dass bei der Integration des Blickpunktes die Gesamtkonzeption des Innenraumes möglichst gut erfassbar ist, dient der Ausschnitt bei Scorel ähnlich der Unterteilung von St. Peter bei der liturgischen Verwendung durch Einbauten zur Anpassung „an menschliche[...] Dimensionen“.²⁰² Die Konzentration auf die dargestellte Szene auf diese Weise unterbindet aber eine klare Definition des Gesamtraumes: Es ist nicht klar festgelegt, ob man sich in einem Langhaus- oder in einem Zentralbau befindet. Hervorzuheben ist, dass dadurch, dass Scorel einen wichtigen Aspekt der Architektur Bramantes in sein Bild übernimmt, auch wenn es im Bild nicht zwingend um den Petersdom per se geht, er es schafft, den Effekt der Vergrößerung der Figuren auf Kosten der Architektur zu negieren. Über Bramantes Pläne für die Peterskirche wurde geschrieben, dass er die „Größe [...] in Gestalt seiner Pfeiler und der Pilaster, die diese gliedern [, anschaulich macht]“.²⁰³ In Scorels Architektur sind es wiederum die Kolossalpilaster, die ihr Monumentalität verleihen, und ihre Wirkung ist weder durch die Größe der Figuren noch durch den

²⁰⁰ Niebaum 2006, S. 70, Fig. 21.

²⁰¹ Zu den Skizzen Heemskercks siehe weiter: Hülsen/Egger 1916, S. 32–33; Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 122–123.

²⁰² Thoenes 2006, S. 11–12.

²⁰³ Thoenes 2006, S. 12.

Bildausschnitt beeinträchtigt. Sie sind unter den dem Betrachter am nächsten gelegenen Architekturelementen und durch ihre bildparallele Lage von keiner durch die perspektivische Verkürzung hervorgerufenen Verzerrung betroffen.

Die Übergabe Christi an den Hohepriester geschieht an einem leicht erhöhten Altartisch, der vor der vorderen Nische des in die Tiefe führenden Raumes angebracht ist. So erreichen die Figuren den Altar von links bis zur Bildmitte durch den bildparallelen Raum, wo sie sich nach links wenden und den in die Tiefe führenden Raum betreten.

Der Bibelstelle entsprechend hält Simeon Christus in seinen Händen und amtiert am Tisch als derjenige, der den Brauch des Gesetzes erfüllt. Das Kind wird ihm nicht von Maria, die dem Gesetz entsprechend zwei Tauben als Opfer in ihren Händen hält, sondern von der sich hinter ihm befindenden Hanna überreicht. Im Kontrast zu Hanna befindet sich Josef an prominenter Stelle, dem Betrachter am nächsten, und ist dementsprechend die größte Figur. Er ist jedoch von der Darbringung, von Christus, Simeon und Maria isoliert.

Es wurde schon erwähnt, dass die Architektur Josefs Rolle als Ehemann Mariä hervorhebt und dass dies Bernhard von Clairvaux entsprechend auf seine Stellung als wichtigster Zeuge der Reinheit Mariä anspielen könnte. Seine dem Betrachter am nächsten liegende Position lässt sich mit dieser Deutung vereinbaren, indem hierdurch seine bereits erwähnte Qualität, einfacher zugänglich zu sein als seine heilige Frau und das Kind, in dem Bild umgesetzt wird, wodurch seine Wichtigkeit als Zeuge, als Vermittler zwischen der nicht so einfach zugänglichen Gottesmutter und dem Betrachter unterstrichen wird. Wie weit die Idee, Josef als Vermittler zu sehen, bereits im 15. Jahrhundert verbreitet war, zeigt ein Lütticher Mysterienspiel, in dem Josef, als die Zeit der Reinigung Mariä kommt, das Publikum belehrt, dass ihre Reinigung unnötig sei, da sie auch nach der Geburt jungfräulich und rein war.²⁰⁴ Die scorelsche Szene kann als eine bildliche Umsetzung der Mysterienspielszene gelesen werden. Wenn Scorel nicht unbedingt dieses Mysterienspiel kannte, ist es wahrscheinlich, dass er das Werk Isidoro Isolanos, die „Summa de donis Sancti Joseph“ kannte, denn dieses wurde Hadrian im Vatikan zu der Zeit, als Scorel auch dort war, präsentiert. Die in der „Summa“ besonders hervorgehobene Beschützerrolle

²⁰⁴ Jolly 2000, S. 438, zitiert Suite du jeu de la Nativité (Chantilly, Musée Condé ms 617), Zeilen 249–251; transkribiert bei Cohen 1953, S. 199.

Josefs ist auch eine vermittelnde Rolle, die seine Position zwischen der mondänen Welt und der heiligen Sphäre Christi und Mariä impliziert. Diese theologische Auslegung des heiligen Josef ist in die Komposition mithilfe der Relation zwischen der Figur und der Architektur aufgenommen und ausgedrückt: Die intermediäre Position des Heiligen und seine Vermittlerrolle sind verbildlicht, indem Josef den vorderen Raum einnimmt, in dem auch der Betrachterstandpunkt liegt, aber sich näher zur Hauptszene befindet; seine Beschützerrolle ist durch die hinter ihm liegenden, eine stützende Funktion ausdrückenden Kolossalpilaster verdeutlicht.

Das von religiösen Texten mit einer andachtsfördernden Funktion geförderte „spirituelle Sehen im Geist“²⁰⁵ wurde in der Malkunst durch die Zeigegeste der Figur des heiligen Johannes des Täufers²⁰⁶ zu einer Aufforderung des visuellen Sehens – das wiederum das spirituelle Sehen und die Verinnerlichung des Dargestellten fördert – umgedeutet. Diese zuvor dem heiligen Johannes dem Täufer vorbehaltene Vermittlerrolle ist in Scorels Darbringung als ein Ergebnis der in der Literatur, wie in der „Summa“ des Isidoro Isolano,²⁰⁷ zuvor ausgedrückten intensivierten Verehrung des heiligen Josef von der Figur des Josef ausgeübt, wobei hier die Kenntnis der theologischen Auslegung des Heiligen zu der Lesung der Figur nötig ist, da eine Zeigegeste fehlt.

Die besondere Bedeutung Josefs in Utrecht und im Bild unterstützt die auf Infrarotuntersuchungen und stilistischen Vergleichen gestützte These, dass das Bild in Utrecht entstanden ist.²⁰⁸ Die Tatsache, dass die Bedeutung der Figur Josefs im Bild die Entschlüsselung komplexer Verweise in der Architektur bedingt, bedeutet, dass das Bild entweder für einen gebildeten privaten Auftraggeber oder, wahrscheinlicher, für einen Geistlichen oder für eine Kirche gemalt wurde. Die Radikalität des Raumausschnittes und die Ausrichtung der Komposition im architektonischen sowie

²⁰⁵ Die „Meditationes de vita Christi“ wurden als Beispiel eines zum „spirituellen Sehen [...] im Sinne von Augustins zweitem Modus des Sehens“ auffordernden Texts genannt (Pinkus 2011, S. 112–114). Baxandall führt das Buch „Zardino de Oration“, das 1454 geschrieben und in Venedig veröffentlicht wurde, als Beispiel des Aufrufs der gläubigen Leser zur Verinnerlichung der Heilsgeschichte mittels der Kontextualisierung der Heilsgeschichte in ihrer unmittelbaren Umgebung an (1972, S. 46).

²⁰⁶ Schwartz 1997, S. 475–477.

²⁰⁷ Isolano 1861.

²⁰⁸ Zu Dokumenten aus Scorels Utrechter Periode siehe Faries 1970.

figuralen Teil nach rechts können neutralisiert und den Erwartungen der Kunsthistoriker angepasst werden, indem angenommen wird, dass die Darbringung als den linken Flügel eines Altares entstand, dessen anderen Teile nicht erhalten oder bekannt sind.²⁰⁹ In diesem Zusammenhang könnte ein Dokument vom 25. Oktober 1531 von Belang sein, laut dem Scorel innerhalb eines Jahres bestimmte Werke – „certa opera picture sue“ – für die Marienkirche in Utrecht hatte fertigstellen sollen.²¹⁰ Dem Dokument ist also nicht zu entnehmen, um welche Werke es sich konkret handelt. Folglich lässt sich nicht beweisen, ob es tatsächlich infrage käme, dass die „Darbringung“ sich unter diesen bestimmten Werken befand. Jedoch bezieht sich die prominente Figur des Josef im Bild auf Maria, die sowieso die Hauptfigur der Darstellung ist; und diese Stellung Mariä ließe sich mit einem Auftrag der Marienkirche gut vereinbaren.

Wenn man annimmt, dass die „Darbringung“ als Teil eines Altares entstand, wurde das Bild mit transportablen Maßen im Zuge des Bildersturms aus dem Zusammenhang entfernt und nach Haarlem gebracht, wo Scorel gelebt hatte, bevor er nach Utrecht zog, und wo sein Werk bekannt war und Interesse zum Erwerb der Darbringung bestand, denn van Mander berichtet, dass es sich in Privatbesitz bei Geert Willemsz Schoterbosch in Haarlem befand.²¹¹

5 Der Einfluss Raffaels

Eine ähnlich prominente Darstellung einer hexagonalen Kassettierung wie im Scorel-Bild ist in Raffaels „Schule von Athen“ (Abb. 33) zu finden, die Scorel als Günstling

²⁰⁹ Die Maße des Bildes schließen eine Verwendung der Darstellung in einem mehrflügeligen Altar, der in den Niederlanden immer noch der bevorzugte Altartypus war, nicht aus. Darbringungen wurden meist in zyklischen Bildzusammenhängen – der Vita Christi – dargestellt.

²¹⁰ Faries 1970, S. 5, 14: inv. no. 40 VIII, fol. 325r.

²¹¹ van Mander 2000, S. 165. „Ick can niet verzwijgen, dat te Haerlem by d’Heer Geert Willemsz. Schoterbosch, is van hem een uitnemende stukken, ader Maria Christum in den Tempel den Simeoni, offert, ware te sien is een heerlijke Metselrije met ee sierlijk verwelk, ader veel vergulds okt gulden versieringen met der verwen zijn gedaen, dat wonder heerlijk staat, en is ader benevens seer aerdigh van beeldekens, die seer bevallick te sien zijn.“

des Papstes Hadrian IV. und Aufseher der vatikanischen Sammlungen im Belvedere²¹² sicherlich kannte. Schon Jantzen wies auf Gemeinsamkeiten zwischen Scorels „Darbringung“ und Raffaels „Schule von Athen“ hin.²¹³ Er zählt hierbei die Ähnlichkeit der „perspektivische[n] Anordnung der Architektur“ des Bildausschnittes Scorels zum oberen linken Viertel des Freskos sowie die kassettierte Decke und die Positionierung von Reliefschmuck auf den Pilastersockeln als Gemeinsamkeiten auf.²¹⁴ Es wurde in der Forschung argumentiert, dass Raffaels Architektur – ähnlich wie die Architektur des scorelschen Bildes – auf Plänen von Bramante für St. Peter beruht.²¹⁵ Vergleichbare Elemente der Architektur sind neben der Kassettierung die strenge Gliederung der Wände durch Pilaster und die Unterbringung von Skulpturen in Nischen über Reliefs. Als kompositorische Ähnlichkeiten sind die von der Handlung und von den Hauptfiguren bestimmte Anordnung der Assistenzfiguren und die Einbindung der skulpturalen Ausstattung in die Handlung zu nennen. In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass „die Bewegungen der beiden [zentralen Figuren des Freskos, Platon und Aristoteles,] [...] im Gespräch der umgebenden Gruppen nachhallen, [...] so dass sich der Effekt einer Prozession ergibt“.²¹⁶ Obwohl der Vergleich der Bewegung und Anordnung der Figuren, die sich in der vom Durchgang markierten mittleren Achse befinden, wegen der gegenseitigen Ausrichtung der beiden Gruppen, die die mittleren Protagonisten flankieren, mit einer Prozession nicht unbedingt überzeugend ist und sich formal nicht mit dem linearen Ablauf einer Prozession darstellenden Anordnung der Figuren der Darbringung vergleichen lässt, ist das Konzept, dass die Bewegung der Assistenzfiguren von der Ausrichtung und Handlung der Protagonisten bestimmt ist, für beide Kompositionen ausschlaggebend. Die auf diese Weise motivierte Ausdehnung des figuralen Teils der Komposition schmiegt sich bei beiden Kompositionen, bei Raffael weniger und bei Scorel mehr, an die Wände des von der Architektur geschaffenen Hohlraumes. Die

²¹² van Mander 2000, S. 163. Van Mander hebt auch hervor, dass Scorel nach „den kunstreichen Bildern von Raffael“ zeichnete (S. 162).

²¹³ Jantzen 1910b, S. 647.

²¹⁴ Jantzen 1910b, S. 647.

²¹⁵ Hülsen, 1911, S. 229; Most 1996, S. 173.

²¹⁶ „The gestures of both seem to reverberate in the interlocution of the surrounding groups, like grapples in water, giving the overall effect of a procession.“ Temple 2010, S. 137.

zwei mittleren Figuren der „Schule von Athen“ bewegen sich gerade vor dem gewölbten Durchgang der Architektur zum Betrachter hin. Die an den beiden Seiten um sie herum formierte Gruppe ist lose vor die Wände des Durchganges gestellt, sodass die beiden mittleren Protagonisten von einer schmälere Gasse in der Menschenmasse in dem Durchgang von diesem gerahmt, hinterfangen und flankiert sind. Diese Gruppen scheinen sich mit den mittleren Figuren mitzubewegen, sodass die von den Figuren gebildete Gasse nicht weit hinter die Hauptfiguren reicht und die seitlichen Figurengruppen sich im Vordergrund, wo der Raum vor dem Durchgang breiter wird, entsprechend ausbreiten. In der Darbringung agieren die Figuren entlang der bildparallelen und schräg in die Tiefe führenden Wände, der Enge des Bildausschnittes entsprechend, enger an sie gebunden. Folglich trifft Wölfflins Bemerkung zur „Schule von Athen“, „man nehme das Architektonische weg und die ganze Komposition fällt zusammen“, ²¹⁷ die Ermers mit anderen Worten so formulierte, dass „die gruppierten Menschen [...] und die über sie sich spannende Architektur [...] unzertrennliche Korrelata [sind]“ ²¹⁸, nicht nur auf das Fresko, sondern auch auf die „Darbringung“ Scorels zu.

Die vergleichbarerweise zwischen Pilastern in Rundbogennischen platzierten Statuen sind in beiden Kompositionen auf das respektive von den Figuren aufgeführte Geschehen bezogen. Apoll, auf der linken Seite in der „Schule von Athen“, korrespondiert mit den von der Gruppe um Platon repräsentierten Gattungen der Grammatik, Arithmetik und Musik; Minerva, Göttin der Weisheit, entspricht der von der rechten Gruppe repräsentierten Geometrie und Astronomie. ²¹⁹ In der „Darbringung“ ist die Moses-Statue auf die Figur Josefs bezogen.

Den beiden Künstlern scheint gemeinsam zu sein, dass sie sich von Bramantes Entwurf anregen ließen, sich aber nicht nur an ihm bei der Konstruktion ihrer Architekturen orientierten. Dass es sich in der Schule von Athen nicht um eine Übertragung von Bramantes Plan in die Komposition handeln kann, wird dadurch deutlich, dass Raffaels gemaltes griechisches Kreuz an zwei Seiten geöffnet ist und nicht über eine einer Kirchenarchitektur angemessene Fassade verfügt; dass die

²¹⁷ Wölfflin 1983, S. 116.

²¹⁸ Ermers 1909, S. 38.

²¹⁹ Temple 2010, S. 137.

gemalte Kuppel Bramantes Strebungen widersprechend auf massiven Stützen ruht; und dass der gemalte Raum – von den Maßen der Figuren her – viel kleiner sein muss als der Petersdom.²²⁰ Von diesen Beobachtungen ausgehend wurde argumentiert, dass Raffael mit Berücksichtigung des Bramante-Planes und des Grundrisses des Janus Quadrifrons bei San Giorgio in Velabro für seine „Schule von Athen“ eine eigenständige Architektur entwarf.²²¹ Im Zusammenhang mit dem Bautypus des Janus Quadrifrons wurde noch eine Rekonstruktion des Janus Quadrifrons in Malborghetto von Giuliano da Sangallo (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 4424, fol. 36v.; Abb. 34) als eine mögliche Anregung der Architektur der „Schule von Athen“ vorgeschlagen.²²² Temple hebt überzeugend das kassettierte Tonnengewölbe des Janus Quadrifrons und seine Proportionen sowie die Projektion, die Sangallo wählt, als Übereinstimmungen mit der Architektur des Freskos Raffaels hervor.²²³ Interessant im Zusammenhang mit Scorels „Darbringung“ sind die Verbindung des Janus Quadrifrons mit dem Thema des Triumphes und schließlich die Übertragung der mit Janus und mit dem Triumph verbundenen Symbolik auf Raffaels Architektur, die zu der möglichen Lesung führt, dass es im Fresko um „einen Triumphzug des menschlichen Wissens geht, dessen Ziel Neu-Sankt-Peter ist“.²²⁴ Das Vorgehen, bestimmte markante Elemente einer Architektur in eine dargestellte Architektur zu übernehmen, um mit der „Donorarchitektur“ verbundene Bedeutungen in die eigene Architektur und somit in das Bild zu übernehmen, wäre mit Scorels Vorgehensweise bei der „Darbringung“ vergleichbar. Während in der Schule von Athen das Thema des Triumphs mittels Architektur in die Darstellung eingeführt wird, unterstreicht die Kombination der modernen Architektursprache der bramantesken vorderen Wand

²²⁰ Hülsen 1911; Most 1996, S. 173.

²²¹ Hülsen 1911, S. 234–236; Most 1996, S. 178–179.

²²² Temple 2010, S. 144; Temple 2011, S. 241.

²²³ Temple 2011, S. 241. Temple verbindet in seiner Argumentation die Fresken der Stanza della Segnatura mit topografischen und geografischen Objekten entsprechend ihrer Lage und Ikonografie. Er unterstützt seinen Vorschlag des Sangallo-Stiches als Vorlage noch mit dem Hinweis, dass Malborghetto, am östlichen Ufer des Tiber gelegen, besser der östlichen Ausrichtung der Schule von Athen entsprechen würde.

²²⁴ „... could we not then argue that the philosophical deliberations represented in the *School of Athens* were intentionally conceived as a form of victory procession of human knowledge, whose ultimate destination is the new St Peter’s Basilica [...]?“ Temple 2011, S. 241.

mit Dekorationsformen, wie die Goldgrundmosaiken, die auf das Frühchristentum und auf die Geschichte des christlichen Glaubens hinweisen, die Mehrdeutigkeit des Themas der Darbringung, die auf die Verbindung des jüdischen und christlichen Glaubens hinweist. Somit ist die „Schule von Athen“ als ein Vorbild für die hinter der Architektur der Darbringung liegende künstlerische Methode des Bauens anzusehen, bei der durch die Kombination verschiedener Architekturen die gemalte Architektur mit Symbolik aufgerüstet wird, die von den Architekturen übernommen ist, deren Elemente in die gemalte Architektur aufgenommen wurden.

Ähnliche Bedeutung kommt der Architektur in einem anderen Fresko im Belvedere, in der „Vertreibung Heliadors“ (Abb. 10), zu. Hier fungiert ein betont basilikaler Bau als Tempel von Jerusalem, sodass ein typisch christlicher Bautypus – der Ort im Belvedere lässt spezifisch an den Bautyp von Alt-St. Peter denken – auf den jüdischen Tempel übertragen wird. Genauere Übereinstimmungen mit St. Peter, zwar nicht mit Alt-St. Peter oder mit dem zur Verwirklichung ausgewählten Plan, sondern mit einem Plan Fra Giocondos für Neu-St. Peter, führte Ermers vor.²²⁵ Er zählt hierbei auf, dass sowohl die gemalte als auch die geplante Kirche dreischiffige Basiliken sind mit breiterem Mittelschiff, das von drei Kuppeln überdacht ist, und dass „die Pfeiler [...] gekuppelt, resp. als rhythmische Traveen angeordnet [sind], bei Raffael in nur wenig engerer Stellung. Die Pfeilerformen, die Kuppeltragbögen, die Wandpilaster der Nebenbögen, deren Gurtbögen und flache Decken entsprechen einander fast vollständig.“²²⁶ Ein bezeichnendes und durch die goldene Farbgebung – die hier als eine Anspielung auf die biblische Ausstattung des Tempels von Jerusalem (1 Kön 6, 20–22) gelesen werden kann – besonders betontes Merkmal des raffaelschen Kirchenraumes ist die Kämpferzone der überkuppelten Nische, in der sich der Hohepriester zum Gebet niedergekniet hat. Die kolossalen Halbsäulen reichen hier bis zu einem direkt auf ihnen auferlegten vorspringenden Tambourfußring herauf. Diese Lösung bindet den gemalten Kirchenraum auch in den Kreis der Neu-St.-Peter-Entwürfe ein, denn Bramante zog sie in seinen Skizzen (Abb. 35) auf der Rückseite der Rötelstudie Uff. 7945A für St. Peter in Erwägung.²²⁷ In der „Vertreibung Heliadors“ wird wieder Neu-St. Peter – zwar in anderer Form – als der Tempel von Jerusalem,

²²⁵ Ermers 1909, S. 58–62.

²²⁶ Ermers 1909, S. 61.

²²⁷ Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 99; Shearman 1986, S. 79.

wie in Scorels „Darbringung“ dargestellt, wodurch die Kontinuität zwischen dem Alten und dem Neuen Testament, zwischen Jerusalem und Rom verbildlicht wird.

Der Tiefenzug ist hier durch die Verteilung der Figuren weniger betont als in der „Schule von Athen“, jedoch ist hier die Bewegung einzelner Assistenzfiguren, wie die des „Säulenkletterers“, ²²⁸ so eingesetzt, dass eine Verbindung zwischen den verschiedenen Figurengruppen und hintereinanderliegenden Erzählschichten entsteht, wodurch die Räumlichkeit auch betont wird. Einen ähnlichen Effekt hat die Verteilung der beiden vorderen Figurengruppen an den beiden Seiten, sodass die Mittelachse und der Blick auf den Hohepriester im Hintergrund frei bleiben.

Es wurde bereits in der Forschung darauf hingewiesen, dass der vordere Raum vor allem durch die verschiedenen Böden von dem hinteren Kirchenraum unterschieden wird und dass dieser Unterschied durch die schwellenartige Erhöhung des Bodenniveaus des hinteren Raumes betont wird; sowie dass hierdurch der hintere Raum den vorderen wie ein Bühnenbild hinterfängt. ²²⁹ Wenn man diesem Gedankengang folgt, nimmt der Betrachter die Rolle des Publikums ein, und die Figuren des vorderen Raumes, der Bühne, sind die Schauspieler, die die Geschichte dem Publikum vermitteln. Die Bezeichnung als Schauspieler trifft besonders gut auf die linke Figurengruppe zu, denn in dieser Gruppe gibt es mehrere Figuren, die entweder mit Zeigegesten oder durch ihre Stellung nach rechts, zur eigentlichen Vertreibung des Heliodors, und auf der Wand auch auf die hintere Szene mit Onias im Tempel hindeuten, die sich auch rechts von der linken vorderen Figurengruppe befindet. Durch diese deutenden Gesten und Stellungen wird auf ihre für Schauspieler charakteristische Vermittlerrolle visuell hingewiesen. ²³⁰ In dieser Gruppe wurde der Mann, der die Sedia gestatoria vorne links trägt und auf dessen Kopf Julius II. mit seiner linken Hand hinweist, mit Raffael identifiziert. ²³¹ Die Vermittlerrolle dieser Figur ist, vergleichbar mit der Vermittlerrolle Josefs in der „Darbringung“, mehr durch ihrer Person – vorausgesetzt, man liest die Figur als Raffael – als durch Gesten zum Ausdruck gebracht: Der Künstler ist derjenige, der die Geschichte der

²²⁸ Kecks 1989.

²²⁹ Schwartz 1997, S. 484.

²³⁰ Eine detaillierte Analyse der linken Figurengruppe im Hinblick auf ihre Funktion in Relation zu den anderen Gruppen des Freskos ist in Schwartz 1997 gegeben.

²³¹ Schwartz 1997, S. 471, Anm. 26.

Vertreibung für den Betrachter darstellt, der die Geschichte vermittelt, und es ist Josef, der als Mensch, der nicht so innig mit den transzendentalen Qualitäten Christi, wie Maria, verbunden ist, die heilige Familie und die Heilsgeschichte für die Gläubigen zugänglich macht. Bei beiden Figuren drückt ihre Position in der jeweiligen Architektur ihre vermittelnde Funktion aus, indem sie beide in vorderen Räumen positioniert und von den Hauptszenen isoliert sind, wodurch ihre narratorische Position zwischen dem Dargestellten und dem Betrachter kompositorisch ausgedrückt wird.

Hoogewerffs Meinung, dass Scorels Architektur weniger an Bramantes St. Peter als an Raffaels Architekturen erinnere, trifft mehr auf Raffaels gemalte Architekturen zu, also auf solche, die er als Maler mit dem Ziel, sie in eine Komposition einzubinden – wie die Halle der „Schule von Athen“ oder die Kirche der „Vertreibung Heliodors“ –, entwarf, als auf solche, die er als Architekt mit dem Ziel, sie tatsächlich bauen zu lassen, schuf, denn die Gemeinsamkeit besteht darin, wie die Architektur in die Komposition formal und thematisch eingebunden ist. Onians fasste treffend zusammen, dass es weder bei der Architektur der „Schule von Athen“ noch bei der „Vertreibung Heliodors“ um eine „historische oder archäologische Rekonstruktion [geht, sondern um eine] Erfindung, die die Botschaft des Freskos anreichern oder verdeutlichen soll“.²³² Diese Bemerkung trifft auch auf die Kirche der „Darbringung“ zu. Hoogewerffs Bemerkung, die auf formale Ähnlichkeiten hinweist, nimmt das Zitat „zierliches Gewölbe“²³³ aus van Manders Beschreibung der „Darbringung“ als Anregung zum Vergleich mit dem Belvedere und mit der Villa Madama.²³⁴ Bei der Betrachtung der Gewölbezone der scorelschen Kirche ist der Hinweis auf die Villa Madama²³⁵ mit Berücksichtigung der Rankendekoration und der von Giovanni da Udine in der Dekoration der Gartenhalle der Villa von Bramantes St. Peter übernommenen „Verbindung von Kassetten und Muscheln“²³⁶ durchaus angebracht,

²³² Onians 1988, S. 252: „In no case is the architecture in any sense an historical or archeological reconstruction; in each it is an imaginary creation designed to enhance or elaborate on the message of the fresco.“

²³³ van Mander 2000, S. 165.

²³⁴ Hoogewerff 1942, S. 96.

²³⁵ Hoogewerff 1923, S. 74; Hoogewerff 1942, S. 96.

²³⁶ Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 119.

wobei Scorel in den Apsiskalotten statt des Muschelmotivs Rankendekor einsetzt, der jedoch wiederum an die Villa Madama denken lässt. Das Gewölbe der „Darbringung“ als Ausgangspunkt der Suche nach architektonischen Vorbildern zu nehmen, ist jedoch problematisch, denn die Kombination von kassettierten Tonnengewölben und Pendentifs sowie Apsiskalotten mit gold grundierten Rankendekoration geht auf Vorbilder zurück, die jeweils nur zum Teil dem scorelschen Gewölbe entsprechen. So ist Rankendekoration in Rom in der Villa Madama großzügig angewandt, wobei hier der bei Scorel so bezeichnende Goldgrund fehlt. Ranken auf Goldgrund hätte Scorel in der Architektur sowie in der Malerei während seiner Reisen in Venedig sehen können. Die auch als Mosaiken lesbaren Ranken auf Goldgrund deuten auf das Frühchristentum und somit auf die lange Geschichte des Christentums hin, indem sie Goldmosaiken in den Renaissance-Innenraum miteinbeziehen, die im Frühchristentum wegen ihrer leuchtenden Farben als Symbole des transzendental Himmlischen oft in der Dekoration von christlichen Versammlungsräumen Verwendung fanden.²³⁷ Als ein wichtiges Vorbild der oktogonalen Kassettierung der Tonnengewölbe bietet sich in Rom die Maxentiusbasilika an, wobei dort die Oktagone nicht ineinandergreifen. Im Gegensatz zum „zierlichen Gewölbe“ lässt die vordere Wand mit den Kolossalpilastern und den Figurennischen, deren Ähnlichkeit zum Petersdom auch Hoogewerff anerkennt,²³⁸ an ein konkreteres Vorbild, an St. Peter, denken. Es sind diese formale Übereinstimmung sowie die Tatsache, dass es sich in beiden Fällen um einen Kirchenraum handelt – nicht wie etwa im Falle der Villa Madama –, die zu der Annahme führen, dass der Petersdom die Hauptinspirationsquelle für Scorels Kirchenraum bildete. Diese in der Forschung überwiegend geteilte These wird auch dadurch gestützt, dass die dargestellte Raumfolge, die wegen der Enge des Bildausschnittes zwar nicht eindeutig lesbar ist, sich mit den räumlichen Gegebenheiten des geplanten Petersdoms vereinbaren und sich entweder in einem der Kreuzarme des bramantesken Zentralraumes oder in dem Mittelschiff von Raffaels Langhaus verorten lässt. Scorels Vorgehensweise ist mit Raffaels „Schule von Athen“ und der „Vertreibung Heliodors“ vergleichbar, indem die Architektur mit den Figuren kompositorisch untrennbar verbunden ist und die

²³⁷ Schütz 2009, S. 19.

²³⁸ Hoogewerff 1942, S. 96.

gewählte Form der Architektur im Zusammenhang mit dem dargestellten Thema zusätzliche Bedeutung einnimmt.

6 Voraussetzungen in der Architektur

Scorel benutzt die Architektur zur Herstellung von komplexen Zusammenhängen zwischen den Figuren. Die sorgfältige Darstellung der Architektur zieht den Blick des Betrachters auf sich und dient so der Aufschlüsselung der Zusammenhänge zwischen den architektonischen und figuralen Elementen der Komposition. So wie Egidio von Viterbo überliefert, dass Bramante durch die Maße seines Baus die Pilger „beweg[en] und erschütter[n] (>>commutus attonitusque<<), und dadurch für die Glaubenswahrheiten aufnahmebereit“²³⁹ machen wollte, benutzt Scorel seine Architektur zur Vermittlung von aktuellen Glaubenswahrheiten, wie der verstärkten Verehrung des heiligen Josef. Gleichzeitig ruft sie aber den Eindruck hervor, ein Architekturporträt zu sein. Dementsprechend wird in der Forschung oft der Entwurf Bramantes für St. Peter als Vorbild des scorelschen Kirchenraumes genannt.²⁴⁰ Diese Identifikation ist durchaus richtig, insofern, dass die im Gemälde die Architektur am eindeutigsten bestimmenden Architekturelemente von Bramantes Entwürfen angeregt sind; jedoch klingt diese Behauptung so, als ob es sich bei Scorels Kirchenraum um einen von Bramantes Entwürfen porträtmäßig getreu übernommenen handle, wobei sich Scorel von einer eindeutigen Identifizierung seiner Architektur zu distanzieren scheint, indem der Raumausschnitt keine eindeutigen Schlüsse auf den Raum in seiner Ganzheit ermöglicht und indem verschiedene formale Einflüsse in die gemalte Architektur eingearbeitet wurden.

Beim Vergleich des Raumes des Scorel-Bildes mit Bramantes Grundriss für St. Peter (Abb. 37) und mit der Idealansicht Baldassare Peruzzis (Florenz, Uffizien 2 Ar, Abb. 38), die die Vorstellungen Bramantes zeigt, wird deutlich, dass der gemalte Raumausschnitt sich durchaus im Bramante-Grundriss unterbringen lässt. Peruzzis Ansicht, die bereits Jantzen als Vergleich heranzog,²⁴¹ lässt darauf schließen, dass sich der Betrachter im Scorel-Bild nicht im Zentralraum unter der großen Kuppel befinden

²³⁹ Thoenes 2006, S. 14; Frommel 1976, 89 [Nr. 8].

²⁴⁰ Zum Beispiel: Baldass 1925, S. 50; Buschbeck 1925, S. 81; Wescher 1938, S. 230.

²⁴¹ Jantzen 1910b, S. 646, zitiert Bramantes Entwurf G bei Geymüller (1875, Band 2, Pl. 21).

kann, denn die markante schräge Stellung der Wandfelder unter dem Pendentif entspricht nicht der Situation im Bild. Weiters ist der in die Tiefe führende Raum im Bild niedriger als der bildparallele. Scorel übernimmt die prominenten Pilasterpaare und die Nischen im Nebenraum. Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen dem Perspektivplan Peruzzis und der „Darbringung“, die beide die Formensprache von Bramante aufgreifen, ist – abgesehen davon, dass das Peruzzi-Blatt eindeutig St. Peter zuzuordnen ist – das Einsetzen der illusionistischen Mittel zu entgegengesetzten Zwecken: Thoenes schrieb über Peruzzis Zeichnung, dass sie „den Grundriss mit der ‚scaenographia‘ verbindet und im ‚unfertigen‘ Zustand des Baus ja tatsächlich etwas von der Spontaneität des Entwerfens in die Planzeichnung hinüberrettet, das Projekt gewissermassen vor unseren Augen entstehen lässt“, ²⁴² wobei Scorel den unfertigen Zustand des Baus völlig vertuscht und die Illusion eines fertigen Baus hervorruft. Er steht somit in der Nachfolge von Jan van Eycks „Madonna in der Kirche“ (Abb. 28) in der gelungenen Vortäuschung eines real anmutenden, aber tatsächlich nicht existierenden Kirchenraumes. Dieser Unterschied ergibt sich nicht aus den offensichtlich verschiedenen Funktionen der Darstellungen, denn Pläne betonen in der Regel nicht den Umstand, dass mehr wiedergegeben ist, als tatsächlich schon steht, sondern sie wollen den fertigen Zustand des Baus vor der Fertigstellung oder vor dem Bauanfang herzeigen. Antonio da Sangallo d. J. Orthogonalprojektion des Innenraumes von St. Peter (Abb. 39) hebt das Prozesshafte nicht hervor, wobei der Schnitt durch den Bau, der die Sicht auf das Innere ermöglicht, den hypothetischen Charakter des Gezeigten unterstreicht. Hier sind auch die drei Nischen zwischen den Pilastern sichtbar, die Scorel in der linken Bildhälfte mit Skulpturen gefüllt wiedergibt. Wenn man Scorels Kirchenraum mit Bramantes Zentralbau gleichsetzt, muss der Betrachterstandpunkt vor einem der an den Ecken des griechischen Kreuzes angeschlossenen kleineren griechischen Kreuze sein (Abb. 40). Das Situieren der Darbringung in einen Nebenraum ist durchaus realistisch, denn die Mariä-Lichtmess-Prozession beansprucht den Hauptraum für sich, indem die Teilnehmer durch den Raum durchziehen müssen. Es ist hier aber wichtig, wieder zu betonen, dass sich der Betrachter im Scorel-Bild auch im Mittelschiff eines Langhauses, wie zum Beispiel

²⁴² Thoenes 2004, S. 148. Lotz betont die Funktion der „malerische[n] Veranschaulichung“, die auch auf den suggestiven Charakter von Peruzzis Perspektivkonstruktion hindeutet (1956, S. 226).

Raffaels Plan für St. Peter (Abb. 41), befinden kann. Die erste erhaltene Skizze Raffaels für St. Peter (Uff. 1973 F r, Abb. 42), die nach seiner Ernennung zum Dombaumeister vom April 1514 datiert,²⁴³ zeigt genau einen mit Scorels Ausschnitt vergleichbaren, jedoch höher angesetzten Blick durch eine Langhaustravée im Mittelschiff mit Doppelpilastern, die Nischen flankieren. Obwohl Langhausbauten besser zur Organisation von Prozessionen, wie zum Beispiel des dargestellten Mariä Lichtmess, geeignet sind, nimmt der Architekturausschnitt der Darbringung keine Stellung hierzu und zeigt nicht, wie die Prozession den Gesamtraum benutzt oder wie der Gesamtraum aussieht. Der von Scorel gewählte Bildausschnitt verunklärt nicht nur die Positionierung des gezeigten Ausschnittes in dem Gefüge des gesamten Baus, sondern sorgt gleichzeitig dafür, dass der Ausschnitt glaubhaft erscheint, indem er dem Betrachterstandpunkt gemäß limitiert ist. So ist Peruzzis Ansicht, die den Petersdom von einem erhöhten Blickpunkt zeigt, um die räumliche Situation dem Betrachter möglichst klar zu präsentieren, dazu geeignet, den scorelschen Raumausschnitt in Bramantes Entwurf zu platzieren, aber nicht den verschiedenen Funktionen gemäß als ein Vergleich der respektiv gewählten Ansicht.

Die funktionalen Differenzen bestehen zwischen Entwürfen für spezifische Räume in einer Kirche, wie Kapellen, und der Architektur der „Darbringung“, weil es die primäre Funktion des Entwurfes ist, die Wirkung der vom Architekten vorgeschlagenen Raumgestaltung zur Schau zu stellen, während die gemalte Architektur ein Gerüst zur Einbettung einer figuralen Szene bildet, mit der sie durch ihre formalen Eigenschaften in einen gegenseitig bedeutungsanreichernden Kontakt tritt. Jedoch sind solche Entwürfe zum Vergleich mit dem scorelschen Bildausschnitt geeignet, weil es sich bei Letzterem auch um eine vergleichbare Ansicht von einem vom Hauptraum gesehenen Nebenraum handelt. So ist zum Beispiel ein Kapellenentwurf Peruzzis in Oxford (Ashmolean Museum, Abb. 43) aus einem ähnlich tief angesetzten Blickpunkt gezeigt wie die „Darbringung“, bei der der Bildausschnitt jedoch noch enger ist. Der Ausschnitt der „Darbringung“ entspricht in etwa dem von Peruzzi gewählten in der Vertikalen bis zum Kämpfer des kassettierten Gewölbes, und in der Horizontalen knapp bis zur Mittelachse des Kapellenraumes. Peruzzis Kapelle ist formal mit dem Kirchenraum der „Darbringung“ vergleichbar, indem die Wand des Hauptraumes

²⁴³ Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 162.

durch Kolossalpilaster mit zwischengestellten Figurennischen gegliedert ist und das Tonnengewölbe im Eingangsbereich der Kapelle kassettiert ist. Der Kapellenentwurf ist jedoch nicht dem Petersdom zuzuordnen.²⁴⁴ Hieraus ergeben sich Differenzen, wie etwa dass die Kolossalpilaster beim Entwurf nur bis zum Kämpfer des Kapelleneingangs hinaufreichen und dass die Apsis der Kapelle gleich an den tonnengewölbten Eingangsbereich anschließt.

Die Abfolge von quadratischer und polygonaler Kassettierung in Kombination mit dem Muschelprofil des scorelschen Bildes ist mit der Zeichnung vergleichbar, die den Chor und das Apsisrund von St. Peter zeigt (Abb. 44).²⁴⁵ Von Bramantes Vorliebe für das weitverbreitete Muschelmotiv zeugt neben dem Prevedari-Stich (Abb. 23) die Chornische von S. Maria del Popolo (Abb. 45),²⁴⁶ wo im Chor die im Bild vorhandene Kombination von Rankenmotivik, Kassettierung und abschließender Apsis auch gegeben ist.

Während die Überlegung also grundsätzlich stimmt, dass für Scorel bei der Konstruktion seiner Architektur Bramantes Entwurf für St. Peter als Vorbild diente, integrierte er Architekturelemente, die er aus anderen aktuellen Bauten übernahm, und stellt nicht etwa die Vierung, die Kuppelpfeiler Bramantes dar, die eine Identifizierung des Kirchenraumes mit St. Peter eindeutig machen würden: Die Kapitelle der Pilaster, die bei der Identifizierung konkreter Vorbilder für den scorelschen Kirchenraum aufschlussreich wären, liegen außerhalb der Grenzen des engen Bildausschnittes. Die Ausklammerung der Kapitelle unterstreicht mittels betonter Überschneidungen des Bildraumes den künstlerischen Aspekt, die Hervorrufung der Illusion im Betrachter im dargestellten Raum zu sein, während sie den Aspekt eines malenden Architekten unterdrückt. Die sich auf Vitruv stützende lebhaft Auseinandersetzung mit den Ordnungen in der Hochrenaissance, und spezifisch im Umkreis von Bramante, der den Vitruv nicht unbedingt selbst las, aber

²⁴⁴ Der Entwurf wurde von Frommel als ein Entwurf für die Ponzetti-Kapelle in S. Maria della Pace vorgestellt (1967, S. 84, Kat. 43).

²⁴⁵ Frommel argumentiert, dass die Zeichnung nach Bramantes unvollendetem Holzmodell gefertigt wurde (Frommel 1984, S. 256; Frommel 1994, S. 608). Zu den Zeichnungen weiter: Frommel 1976, S. 91, Nr. 9; Wolff Metternich 1972, S. 41; Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 116–117; Niebaum 2006, S. 56.

²⁴⁶ Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 119.

sicherlich kannte ²⁴⁷, und Raffael, der den Text genau studierte ²⁴⁸, bildet den Hintergrund, vor dem die Schaffung einer betonten Innenraumdarstellung mittels der Überschneidung der Pilaster umso deutlicher als eine Priorität Scorels erscheint. Stünde die Wiedergabe einer Architektur im Sinne eines Architekturtheoretikers im Mittelpunkt, wären die Kapitelle mit Sicherheit abgebildet. Wenn man Bramantes Petersdom als Inspirationsquelle des Kirchenraumes der „Darbringung“ annimmt, hätte ein primär an der Architekturtheorie interessierter Künstler Bramantes Pilasterkapitelle der Vierungspfeiler, die er vertraglich explizit an die Pilasterkapitelle der Vorhalle des Pantheons anknüpfte, ²⁴⁹ detailgetreu wiedergegeben.

Statt der für die Renaissance typischen Muschelnischen dekoriert Scorel seine Pendentifs, die Kalotten seiner Nischen und seiner Apsis mit Mosaiken, die Ranken auf Goldgrund zeigen. Mosaiken finden aktuell in der auf Beständigkeit ausgelegten Cappella Chigi Verwendung, während Ranken in der Dekoration der Villa Madama eingesetzt werden, jedoch ohne den in der „Darbringung“ so bestimmenden Goldgrund (Abb. 36). Vergleichbare Ranken auf Goldgrund an ähnlicher Stelle, an Pendentifs, sind über dem Chor in S. Maria del Popolo zu finden (Abb. 45). Pinturicchio erhielt prestigeträchtige päpstliche Aufträge, weil er den neuen antikisierenden Stil, der von Auftraggebern als ein Mittel zur „Identifizierung des päpstlichen Rom mit der glorreichen Vergangenheit der Stadt“ geschätzt wurde, in seine Fresken zu integrieren wusste. ²⁵⁰ Einen Ausgangspunkt für die von Pinturicchio und anderen Malern in der Dekoration ihrer illusionistisch gemalten Architekturen verwendete Grotteskendekoration bildete die Entdeckung der Überreste des neronischen Domus Aurea in den 1470er-Jahren. ²⁵¹ Pinturicchio verwendete das Grotteskendekor in seinen früheren Fresken nur bei der Dekoration der Wände zur

²⁴⁷ Forssman 1961, S. 19–21; Wolff Metternich 1975, S. 154; Thoenes 1977, S. 62; Günther 1988, S. 51.

²⁴⁸ Siehe Rowland 1994.

²⁴⁹ Frommel 1976, S. 65, 104, Nr. 121; Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 118; Günther 1988, S. 47.

²⁵⁰ „His [Pinturicchio’s] employment of antiquarian elements in his paintings appealed to patrons who were fascinated by antiquity and keen to identify papal Rome with the city’s glorious past.“ La Malfa 2007, S. 140–141.

²⁵¹ La Malfa 2007, S. 127.

Überziehung der illusionistisch gemalten Pilaster und erst später in Deckenfresken.²⁵² Scorel knüpft bei letzteren und bei Raffaels Deckenfresken im Belvedere und in der Villa Madama mit der Rankendekoration der Pendentifs und der Nischen an. Auch der den Ranken unterliegende Goldgrund ist eine Anspielung auf alte und somit verehrungswürdige Glasmosaiken, die schon in der Frühzeit des Christentums gerne wegen ihrer mediumbedingt leuchtenden Farben, die zur Veranschaulichung „der Transzendenz der vom Irdischen abgehobenen Inhalte“ geeignet waren, eingesetzt wurden.²⁵³ Dass die antikischen Formen in Rom die unter den Päpsten neu gebaute Stadt mit dem glorreichen Rom der Vergangenheit gleichsetzen sollen, ist plausibel und somit ist es auch die Integration dieser Dekorationselemente in die römische, illusionistische Architektur Scorels. In Italien wurde die Mosaiktechnik nach dem Spätmittelalter neben Rom in Venedig, wo Scorels Reisen ihn auch hinführten, weitertradiert. In Venedig ist die von Scorel verwendete Kombination, vegetables Ornament, das aus der Antike entlehnt wurde und schon der Formensprache der Frührenaissance entspricht, über traditionellem Goldgrund im Medium des Mosaiks, im Randbereich und im mittleren Streifen am Scheitel der gewölbten Decke der Cappella della Madonna dei Mascoli (Abb. 46) in San Marco zu finden. Die Errichtung des Bereichs wurde 1430 in Auftrag gegeben und die Tatsache, dass nicht auf byzantinische Vorlagen beim Entwurf der Mosaikausstattung zurückgegriffen wurde, ermöglichte das Entstehen von Mosaiken, die vom Geschmack der Frührenaissance bestimmt wurden. Venezianische Beispiele für eine vergleichbare Verwendung von Mosaik, wie in Scorels „Darbringung“, lassen sich neben der Architektur auch im Medium der Malerei finden: Giovanni Bellini verwendete das Mosaik mit Goldgrund in Kalotten von Nischen öfter in seinen gemalten Architekturen, die oft die Figuren seiner Altarpalas hinterfangen. Die 1505 für die Kirche S. Zaccaria gemalte Pala di S. Zaccaria (Abb. 47) setzt den von der Rahmenarchitektur vorgegebenen Raum illusionistisch in die Tiefe fort, indem die rahmenden plastischen Pilaster entsprechend verkürzt an den beiden Seiten der Apsis wiederkehren, vor der der Thron Mariä aufgestellt ist. Die Dekoration der gemalten Bögen, an den Seiten des Raumes und vor der Apsiskalotte, sind auch an die Dekoration des Bogens der

²⁵² La Malfa 2007, S. 129.

²⁵³ Schütz 2009, S. 19.

Rahmenarchitektur angepasst. Das Mosaik mit Goldgrund ist auf der Pala di S. Zaccaria, wie bei Scorels „Darbringung“, in der Apsiskalotte zu finden. Obwohl Bellini das Goldmosaik mehrmals in den Apsiskalotten seiner Architekturen verwendet, dominiert hierbei öfter der Goldgrund.²⁵⁴ Im gemalten Mosaik der Pala di S. Zaccaria ist das Verhältnis des vegetabilen Ornaments zum Goldgrund mit den Mosaiken der scorelschen „Darbringung“ vergleichbar. Das vegetabile Ornament ist in Bellinis Mosaik mit figuralen Elementen verbunden, die im Zusammenhang mit der über der Madonna hängenden Lampe gedeutet wurden: „Im Goldmosaik der Apsiskalotte sind zwei Stein- oder Rebhühner eingezeichnet und der Lampe als Symbole der Erkenntnis Christi zugeordnet.“²⁵⁵ Scorels Goldmosaiken, die sich auf Ranken beschränken, spielen selbst durch die Wahl des Mediums Mosaik auf das Frühchristentum an, an dessen Verehrungswürdigkeit die neuen Renaissance-Kirchenbauten angeknüpft werden sollen. Die Einbindung des traditionellen Goldmosaiks in die neue Architektur zielt auf die Übertragung der mit dem Medium Mosaik einhergehenden Kontinuität des Gebrauchs in dem christlichen Kult auf die neue Architektur der Renaissance. Dass diese Strategie der Legitimation des Neuen durch eine Verbindung mit dem Alten in der Architektur, wie in der gemalten Architektur der „Darbringung“ – oder auch in Bellinis gemalten Architekturen –, tatsächlich verwendet wurde, trägt zur illusionistischen Wirkung der von den Malern erfundenen Architekturen bei, die die verschiedenen Architekturelemente erwartungsgemäß miteinander kombinieren und in der Architektur angestrebte Wirkungen und Ziele aufgreifen.

Die Datierung in die 1530er-Jahre ist gut fundiert, was bedeutet, dass das Bild in Utrecht gemalt wurde. Darbringungsdarstellungen wurden zu jener Zeit nördlich der Alpen meist für mehrflügelige Altäre gemalt. Die klare Ausrichtung der Architektur und der Figuren nach rechts hin würde in diesem Zusammenhang dafür sprechen, dass Scorels „Darbringung“ als ein linker Flügel für einen Altar gemalt wurde. Wenn man annimmt, dass die „Darbringung“ für einen Altar einer Utrechter Kirche gemalt wurde, liegt hier bereits ein frühes Beispiel des Zitierens des neuen Petersdomes in der Ausstattung anderer Kirchen vor, so wie – nachdem der Baufortschritt in Rom

²⁵⁴ Auf der Mitteltafel des Frari-Triptychons ist zum Beispiel das Ornament im Mosaik der Apsiskalotte auf einen schmalen Streifen beschränkt, der im unteren Bereich der Kalotte verläuft.

²⁵⁵ Bättschmann 2008, S. 190.

weiter gediehen ist – die Form des Zitierens sich primär auf die Architektur selbst überlagert.

Sofern der Neubau des Petersdoms als die bestimmende Inspirationsquelle für die Architektur der „Darbringung“ akzeptiert wird, ist bezeichnend für Scorels Architektur, dass der Bildausschnitt so gewählt wurde, dass das gezeigte Raumgefüge sich sowohl in die Räume der Zentralbaupläne als auch in die Langhäuser der Langhauspläne einfügen lässt. Somit greift Scorel die Unentschlossenheit in der Planungsgeschichte von Neu-St. Peter auf und legt sich im Bild weder auf einen Zentralbau noch auf einen Langhausbau fest. Ähnlich wie Bramante „die Frage der Gesamtmaße wohl nicht zufällig offengelassen [hat]“ und wie sein Modell „imperfetto“²⁵⁶ blieb, macht auch Scorel keine Angaben zur Gesamterscheinung seiner Architektur. Jedoch kann man nicht davon reden, dass Scorel die Situation am Bauplatz auch in sein Bild aufgenommen hätte. Thoenes bemerkt bezüglich Carlo Fontanas Beschreibung der Peterskirche „als Idealprodukt fürstlicher Souveränität“, dass eine derartige Behauptung „die Brüche, die [den Bau] durchziehen, die Inkongruenzen, die Kompromisse“ übergehe.²⁵⁷ Wenn angenommen wird, dass im Scorel-Bild tatsächlich die Peterskirche wiedergegeben ist, dann weist es ein ähnliches Verhältnis zum Zustand der Baustelle der frühen 1520er-Jahre auf, als Scorel in Rom war, oder der 1530er-Jahre, in die das Bild datiert wird, wie Fontanas Beschreibung zur Baugeschichte: Es wird eine harmonische und vollendete Architektur präsentiert. Der Bildausschnitt gibt keine Hinweise darauf, dass man sich inmitten einer Baustelle befände; ganz im Gegensatz zu Heemskercks Zeichnungen aus den 1530er-Jahren, die den Zustand auf der Baustelle zeigen (Abb. 31, 32).²⁵⁸

Dieses Distanzieren vom tatsächlichen Bau kann mit der aktuellen Auffassung des Kirchengebäudes und der Kirche generell in Zusammenhang gebracht werden, die seit dem Entschluss zum Bau von Neu-St. Peter aktuell war. In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass auf den 18. April 1506, auf den Tag, den Julius für die Grundsteinlegung des Neubaus festlegte, der Weiße Samstag fiel. Nach dem Missale Romanum wurde an diesem Tag in der Messe der „Passus aus dem I. Petrusbrief (2,1–10) über den Bau der Kirche aus lebendigen Steinen“ gelesen, dessen Bedeutung am

²⁵⁶ Thoenes 2006, S. 14; Serlio 1964, 64v.

²⁵⁷ Thoenes 2006, S. 10.

²⁵⁸ Zu den Zeichnungen Heemskercks in Bezug auf den Baufortschritt siehe Thoenes 1986.

päpstlichen Hof Niebaum so zusammenfasste: „Die Gemeinde wird darin [I. Petrusbrief 2,1–10] aufgefordert, zum Herrn zu kommen als ‚dem lebendigen Stein, der von den Menschen verworfen ist, aber bei Gott auserwählt und kostbar. Und [...] auch ihr als lebendige Steine erbaut euch zum geistlichen Hause und zur heiligen Priesterschaft, zu opfern geistliche Opfer, die Gott wohlgefällig sind.‘ Im folgenden zitiert der Verfasser die alttestamentarischen Passus über den in Sion gelegten Eckstein, den die Bauleute verworfen haben, und adressiert seine Leser bzw. Hörer als ‚das auserwählte Geschlecht, die königliche Priesterschaft, das heilige Volk‘. Der Passus wird zu den bekanntesten baumetaphorischen Stellen des Neuen Testaments gezählt. Er gehört zu den Wurzeln der in patristischer Zeit aufkommenden Vorstellung, das materielle Kirchengebäude symbolisiere die *ecclesia universalis*, verstanden als auf Erden streitende und im Himmel triumphierende Kirche, die gleichermaßen Regentin der Erde wie Ziel der Heilsgeschichte ist.²⁵⁹“ Und: „Die Predigt Cajetans vor dem fünften Laterankonzil am 17. Mai 1512, in der er sich des Bildes der lebendigen Steine bediente“, belegt, dass „solches Gedankengut am Hof Julius’ II. eine nicht unwesentliche Rolle spielte“.²⁶⁰ Als eine weitere Ausdrucksform des Gedankens werden die Entwürfe Raffaels für seine „Disputà“ genannt, in denen „zwei herausgehobene Theologen auf umgedrehten Werksteinen sitzen“ und „die langgezogene Wolkenbank der vier Evangelisten exakt in Höhe des Gebälks der Säulenarchitekturen verläuft“.²⁶¹ Der monumentale Pfeilersockel rechts im ausgeführten Fresko spielt auf die Pläne der neuen Peterskirche und „auf eine baumetaphorische Sinnschicht und ihre Verknüpfung mit dem Neubau“ an.²⁶²

Scorels Bild fügt sich in dieses Gedankengut, indem es die Gleichsetzung Mariä mit der Bundeslade auf Basis der Analogie aufnimmt, dass die Bundeslade die Wohnung Gottes und Maria die Wohnung des Sohnes Gottes ist. Maria befindet sich in der Kirchenarchitektur, so wie sich auch die Bundeslade selbst – im Relief vertreten – im Kirchengebäude befindet, wodurch die Bedeutung des Kirchenbaus anschaulich gemacht wird. Die Tatsache, dass die Architektur des Bildes trotz den übernommenen Aspekten der Architektur Bramantes nicht eindeutig mit Neu-St. Peter gleichgesetzt

²⁵⁹ Niebaum 2006, S. 78 und Anm. 110.

²⁶⁰ Niebaum 2006, S. 78–79.

²⁶¹ Niebaum 2006, S. 79 und Anm. 112.

²⁶² Niebaum 2006, S. 79.

werden kann und in der Weise nur im Bild selbst existiert und so eine ideelle Kirche verkörpert, ermöglicht die Übertragung der erhöhten Bedeutung des gezeigten Gebäudes auf Kirchengebäude generell. Die im Bild durch die Figur Josefs stark gemachte Reinheit Mariä kann in diesem Zusammenhang als eine Anspielung auf die im Himmel triumphierende Kirche gelesen werden und der Streit über die Notwendigkeit ihrer Reinigung als die auf Erden streitende Kirche.

Dass der Maler aus den von verschiedenen Architekturen übernommenen Motiven sowie aus der in ihrer Positionierung genau kalkulierten plastischen Ausstattung, die sich formal wie auch architektonisch in den Renaissance-Raum plausibel einfügt, einen einheitlich erscheinenden Raum erzeugt, bedeutet, dass es sich bei der Ausführung des Bildes nicht um eine Architekturskopie, sondern um gemaltes Bauen handelt, um die Schaffung eines Handlungsraumes, der die Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers bereichert, indem die mit den verschiedenen rezipierten Architekturelementen verbundenen zeitgemäßen Bedeutungen auf die gemalte Architektur übertragbar werden. Hierbei ist die formale Einheit des gemalten Kirchenraumes von Bedeutung, weil eine unvertuscht fantasievoll wirkende Architektur sich von den zugrunde liegenden architektonischen Vorbildern zu sehr distanziert, um eine Übernahme der respektiven Assoziationen zu ermöglichen.

Die formale Einheit der modernen Antikisierung des scorelschen Kirchenraumes ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Ausnahmeerscheinung unter den niederländischen gemalten Architekturen, die als Handlungsraum funktionieren. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, als mehrere Künstler die moderne Architektur in Italien vor Ort studieren und in Skizzen festhalten und als die Perspektiven des Hans Vredeman de Vries als Kupferstichfolge erscheinen, werden die fantastischen Architekturen der Zeit des Stilpluralismus zurückgedrängt und die in der „Darbringung“ bereits angekündigte realistisch anmutende Architekturform wird als Handlungsraum bevorzugt – eine Entwicklung, die im folgenden Jahrhundert zu den berühmten Kirchenstücken führt.²⁶³

²⁶³ Jantzen 1910a, S. 16.

7 Zusammenfassung

Das Thema der Darbringung, das die Schaffung eines Kircheninnenraumes voraussetzt und gleichsam die Darstellung einer Prozession mit der Einbindung der Szene der Reinigung Mariä ermöglicht, bot eine Gelegenheit für Scorel, die verschiedenen Eindrücke, die er während seiner Reisen sammelte, in die Darstellung einzuarbeiten. So spielen bei der Konstruktion der gemalten Architektur, bei der Komposition Traditionen sowohl aus dem Einflussraum nördlich der Alpen, wie die Darstellung eines Innenraumes und die Verbindung verschiedener Raumteile miteinander, als auch aus dem Einflussraum südlich der Alpen, wie die Verschränkung der Architektur mit den Figuren mittels der Aktionen ebendieser, eine Rolle. Die gemalte Architektur ist in ihren Elementen zwar aus der Baukunst in die Malerei übertragen, wobei hier vor allem Werke von Bramante – seine Pläne für den Petersdom und der Chorbereich von S. Maria del Popolo – und Raffael – die Villa Madama – klar als Vorbilder hervortreten, jedoch in ihrer Gesamtheit eigenständig aus den von verschiedenen Bauten übernommenen Elementen konstruiert und auf das Medium der Malerei und die damit verbundenen Ausdrucksmöglichkeiten zugeschnitten, um als Handlungsraum eine Funktion erfüllen zu können. Als solcher ist sie durch die präzise Ausführung und gleichmäßige Lichtführung hervorgehoben, um den Blick des Betrachters auf ihre bedeutungstragenden Elemente zu lenken, die mit den Figuren in Dialog treten und die Aussage der Szene bereichern. So ist durch die Komposition und durch die Verweise in der Architektur auf die Figur die aktuell verstärkte Verehrung des heiligen Josef zum Ausdruck gebracht. Die in den Niederlanden zukunftsweisende Schaffung einer homogenen und somit realistisch anmutenden Architektur ermöglicht die Überrettung der mit den übernommenen Architekturelementen verbundenen Assoziationen in das Bild. Die Kirchenarchitektur gewinnt an Bedeutung gegenüber den Figuren, sodass hier bereits Ansätze der späteren Kirchenstücke vorhanden sind. Der bereits von van Mander anerkannte Beitrag Scorels zu der Vermittlung der aktuellen italienischen Formensprache in seiner Heimat ist in der Architektur der „Darbringung“ klar erkennbar, wobei hier die Form einer Komposition aufliegt, die den Meister darüber hinaus als einen Kenner aktueller Möglichkeiten in verschiedenen Einflussräumen zu der Darstellung von narrativen Szenen in Innenräumen fassbar macht.

Der auffallend betonte Ausschnitt der Bildfläche und die exzentrische Komposition tragen maßgeblich zu der Wirkung der Darstellung als ein von innen erblicktes

Interieur bei. Die Radikalität dieser Qualitäten ist für ein autonomes Tafelbild selbst zu der Zeit des Manierismus exzeptionell, so dass es wahrscheinlicher ist, dass die „Darbringung“ als Teil eines mehrflügeligen Altares, der damals nördlich der Alpen immer noch der bevorzugte Typus war, entstand, in dessen Rahmen der starke Schnitt der Projektion weniger auffallend ist, weil sie neben anderen Darstellungen steht und eine exzentrische Komposition bei Darstellungen der Flügel oft gewählt wurde, um den Blick des Betrachters auf das zentrale Bild zu lenken. Das Thema der Darstellung unterstützt diese Annahme, denn die Darbringung in vergleichbaren Maßen damals meist im Zusammenhang mit mehrflügeligen Altären gemalt wurde. Bis jetzt liegen keine Thesen über einen solchen Entstehungszusammenhang der „Darbringung“ vor, obwohl diesbezügliche Ergebnisse zu einer befriedigenderen Begründung der exzentrischen Komposition und des radikalen Ausschnittes — wofür ein einfacher Hinweis auf den Qualitäten des Manierismus als Erklärung wohl zu vage ist — beitragen würden.

Bibliografie

Alberti 1877

Hubert Jantischek (Hg.), Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften, Wien 1877.

Alberti 2002

Leon Battista Alberti, Über die Malkunst. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Albury/Weisz 2011

William R. Albury, George M. Weisz, St Joseph's Foot Deformity in Italian Renaissance Art, in: Parergon, 28, 2011, S. 91-111.

Anzelewsky 1984

Fedja Anzelewsky, Altdorfer und das Problem der Donauschule, in: Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst (Kat. Ausst., Centre Culturel du Marais, Paris 1984), Paris/Stuttgart 1984, S. 10-47.

Arbeiter 1988

Achim Arbeiter, Alt-St. Peter in Geschichte und Wissenschaft. Abfolge der Bauten, Rekonstruktion, Architekturprogramm, Berlin 1988.

Bachtin 1989

Michail Bachtin, Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt a.M. 1989.

Baldass 1925

Ludwig Baldass, Die altniederländische Malerei, Wien 1925.

Bätschmann 2008

Oskar Bätschmann, Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei, München 2008.

Barker 2010

Margaret Barker, The Images of Mary in the Litany of Loreto, in: Usus Antiquior, 2, 2010, S. 110-131.

Baumgart 1934

Fritz Baumgart, Biagio Betti und Albrecht Dürer. Zur Raumvorstellung in der Malerei des römisch-bolognesischen Manierismus in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 3, 1934, S. 231-249.

Baxandall 1972

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972.

Birkmeyer 1961

Karl M. Birkmeyer, *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century. Part One*, in: *The Art Bulletin*, 43, 1961, S. 1-20.

Borggreffe 2008

Heiner Borggreffe, *Stil - Identität - Repräsentation - Kontext*, in: Stephan Hoppe (Hg.), *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*, Regensburg 2008, S. 104-132.

Buschbeck 1925

Ernst H. Buschbeck, *Führer durch die Gemäldegalerie*, Wien 1937.

Büttner 2000

Nils Büttner, "Quid Siculas sequeris per mille pericula terras?". Ein Beitrag zur Biographie Pieter Bruegels d. Ä. und zur Kulturgeschichte der niederländischen Italienreise, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, 2000, S. 209-242.

Cohen 1953

Gustave Cohen, *Nativités et moralités Liégeoises du Moyen-Age. Publiées avec une Introduction et des Notes d'après le Manuscrit 617 du Musée Condé à Chantilly (Oise)*, Brüssel 1953.

Dacos 2004

Nicole Dacos, *Roma quanta fuit. Ou l'invention du paysage de ruines*, Brüssel/Paris 2004.

Demus 1981

Klaus Demus (Hg.), *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d.Ä.* Katalog der Gemäldegalerie, Wien 1981.

Dohmann 1967

Albrecht Dohmann, *Zu einigen Aspekten des italienischen Einflusses auf die niederländische und deutsche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Acta historiae artium*, 13, 1967, S. 43-49.

Dvořák 1999

Max Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Mit einem Anhang über die Anfänge der holländischen Malerei*, Wien 1999. (Nachdruck der Aufsätze *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des*

Allerhöchsten Kaiserhauses, 1904; und Die Anfänge der holländischen Malerei, in: Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen, 1918).

Eisenwerth 1970

J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang - Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt zum 80. Geburtstag, Köln 1970, S. 77-95.

Erasmus 1978

Desiderius Erasmus, De recta latini graecique sermonis pronuntiatione dialogues. Dialog über die richtige Aussprache der lateinischen und griechischen Sprache. Als Lesetext herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Johannes Kramer, Meisenheim am Glan 1978.

Ermers 1909

Max Ermers, Die Architekturen Raffaels. In seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen, Strassburg 1909.

Faries 1970

Molly Faries, Jan van Scorel. Additional Documents from the Church Records of Utrecht, in: Oud Holland, 85, 1970, S. 2-24.

Faries 1975

Molly Faries, Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 26, 1975, S. 89-228.

Faries 1999

Molly Faries, Jan van Scorel as painter/entrepreneur, in: Hélène Verougstraete/Roger van Schoute (Hg.), La peinture dans les Pays-Bas au 16e Siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et autres méthodes d'investigation, Löwen 1999, S. 1-17.

Faries 2003

Molly Faries, Jan van Scorel, in: Grove Art Online, 2003 (06.05.2014), URL: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/To77004>.

Forssman 1961

Erik Forssman, Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jahrhunderts, Stockholm/Göteborg/Uppsala 1961.

Förster 1956

Otto H. Förster, Bramante, Wien und München 1956.

Friedländer 1935

Max J. Friedländer, Die Altniederländische Malerei. Bd. 12, Pieter Coeck, Jan van Scorel, Leiden 1935.

Frommel 1967

Christoph Luitpold Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien/München 1967.

Frommel 1976

Christoph Luitpold Frommel, Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 16, 1976, S. 57-136.

Frommel 1984

Christoph Luitpold Frommel, San Pietro. Storia della sua costruzione, in: Christoph Luitpold Frommel/Stefano Ray/Manfredo Tafuri (Hg.), Raffaello architetto, Mailand 1984, S. 241-310.

Frommel 1994

Christoph Luitpold Frommel, La fabbrica eterna: San Pietro. Da Bramante a Sangallo (1503-39), in: Henry Millon u.a. (Hg.), Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura (Kat. Ausst., Palazzo Grassi, Venedig, 1994), Mailand 1994, S. 599-632.

Geymüller 1875

Heinrich von Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, den Sangallos u.a.m. Nebst zahlreichen Ergänzungen, und einem Texte. Band 2: Tafelband, Wien/Paris 1875.

Glück 1910

Gustav Glück, Ein neugefundenes Werk Jan Scorels, in: Der Cicerone, 2, 1910, S. 589.

Goldhill 2005

Simon Goldhill, The Temple of Jerusalem, Cambridge, Massachusetts 2005.

Gossart 1903

Maurice Gossart, Jean Gossart de Maubeuge. Sa vie et son œuvre, Lille 1903.

Günther 1988

Hubertus Günther, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988.

Günther 1997

Hubertus Günther, >>Als wäre die Peterskirche mutwillig in flammen gesetzt<<: zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Massstäbe, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, 48, 1997, S. 67-112.

Hahn 1986

Cynthia Hahn, Joseph Will Perfect, Mary Enlighten and Jesus Save Thee: The Holy Family as Marriage Model in the Mérode Triptych, in: The Art Bulletin, 68, 1986, S. 54-66.

Hamblin/Seely 2007

William J. Hamblin/David Rolph Seely, Salomos Tempel. Mythos und Geschichte des Tempelberges in Jerusalem, Stuttgart 2007.

Halm 1932

Peter Halm, Ein Entwurf Albrecht Altdorfers zu den Wandmalereien im Kaiserbad zu Regensburg, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 53, 1932, S. 207-230.

Hauffe 2007

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

Hildebrandt 1908

Hans Hildebrandt, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer, Straßburg 1908.

Hoogewerff 1923

Godfridus Johannes Hoogewerff, Jan van Scorel. Peintre de la renaissance hollandaise, Den Haag 1923.

Hoogewerff 1942

Godfridus Johannes Hoogewerff, De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, Band 4, 's-Gravenhage 1942.

Hülsen 1911

Christian Hülsen, Die Halle in Raffaels "Schule von Athen", in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1, 1911, S. 229-236.

Hülsen/Egger 1916

Christian Hülsen/Hermann Egger (Hg.), Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck. im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Band 2, Berlin 1916.

Isolano 1861

Isidoro Isolano, Summa de donis Sancti Joseph, Padua 1522. Amédée Chaillot (Hg.) mit französischer Übersetzung, Avignon 1861.

Jantzen 1910a

Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910.

Jantzen 1910b

Hans Jantzen, Jan Scorel und Bramante, Der Cicerone, 2, 1910, S. 646-647.

Jantzen 1938

Hans Jantzen, Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, München 1938.

Jolly 2000

Penny Howell Jolly, Learned Reading, Vernacular Seeing: Jacques Daret's Presentation in the Temple, in: The Art Bulletin, 82, 2000, S. 428-452.

de Jonge 1940

Caroline Henriette De Jonge, Jan van Scorel, Amsterdam 1940.

Justi 1881

Karl Justi, Jan van Scorel, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 2, 1881, S. 193-210.

Kammer 1960

Carl Kammer, Die Lauretanische Litanei, Innsbruck 1960.

Kat. Ausst. Centraal Museum Utrecht 1955

Jan van Scorel (Kat. Ausst., Centraal Museum, Utrecht 1955), Utrecht 1955.

Kat. Ausst. Centraal Museum Utrecht 1977

Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540.

Documenten. Technisch onderzoek (Kat. Ausst., Centraal Museum, Utrecht 1977), Utrecht 1977.

Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 2009

Karl Schütz, Raum im Bild. Interieurmalerie 1500 bis 1900 (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum, Wien 2009), München 2009.

Kat. Ausst. Palais des Beaux-Arts Brüssel/Palazzo delle Esposizioni Rom 1995

Fiamminghi a Roma. 1508-1608. artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance (Kat. Ausst., Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1995; Palazzo delle Esposizioni, Rom 1995), Gand 1995.

Kat. Ausst. Ulmer Museum Ulm 1959

Martin Schaffner. Maler zu Ulm (Kat. Ausst., Ulmer Museum, Ulm 1959), Ulm 1959.

Kat. Samml. Alte Pinakothek 1986

Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. Korrigierte und durch einen Anhang erweiterte Ausgabe (Kat. Samml. Alte Pinakothek, München 1986), München 1986.

Kecks 1989

Ronald Kecks, Assistenzfigur und Architekturkulisse. Zur Entwicklung eines Bildmotivs bei Donatello und Raffael, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 33, 1939, S. 257-300.

Kemp 1996

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

Kloek 1986

Wouther Th. Kloek (Hg.), Art before the Iconoclasm, 's-Gravenhage 1986.

Krönig 1974

Wolfgang Krönig, Lambert Lombard - Beiträge zu seinem Werk und zu seiner Kunstauffassung, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 36, 1974, S. 105- 158.

Kugler 1982

Georg J. Kugler (Hg.), Das Kunsthistorische Museum in Wien und seine Sammlungen, Wien 1982.

La Malfa 2007

Claudia La Malfa, Dating Pinturicchios Roman Frescoes and the Creation of a New All'Antica Style, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 70, 2007, S. 119-141.

Lightbown 1986

Ronald Lightbown, Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints, Los Angeles 1986.

Linfert 1931

Carl Linfert, Die Grundlagen der Architekturzeichnung. Mit einem Versuch über französische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen, 1, 1931, S. 133-246.

Lotz 1956

Wolfgang Lotz, Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 7, 1956, S. 193-226.

Lucassen-Mackert 1985

Christa Lucassen-Mackert, Eine Zeichnung aus dem Atelier von Jan van Scorel und einige andere in Breda neugefundene Zeichnungen, in: Oud Holland, 99, 1985, S. 16-29.

van Mander 2000

Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca.1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Wiesbaden 2000.

Maurer 1980

Emil Maurer, Im Niemandsländ der Stile. Bemerkungen zur schweizer Architektur zwischen Gotik und Barock, in: Unsere Kunstdenkmäler, 1980, S. 296-316.

Mensger 2002

Ariane Mensger, Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit, Berlin 2002.

de Meyere 1981

J.A.L. de Meyere, Jan van Scorel. 1495-1562. Schilder voor prinses en prelaten, Utrecht 1981.

Most 1996

Glenn W. Most, Reading Raphael: "The School of Athens" and Its Pre-Text, in: Critical Inquiry, 23, 1996, S. 145-182.

Muratori 1734

Ludovico Antonio Muratori, Rerum italicorum scriptores [...], Bd. 3.2, Mailand 1734, Sp. 950.

Musée Condé ms 617

Suite du jeu de la Nativité, Chantilly, Musée Condé ms 617.

Nicolò Salmazo 2004

Alberta de Nicolò Salmazo, Andrea Mantegna, Köln 2004.

Niebaum 2006

Jens Niebaum, Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513, in: Georg Satzinger, Sebastian Schütze (Hg.), Sankt Peter in Rom: 1506-2006: Beiträge der internationalen Tagung vom 22. - 25. Februar 2006 in Bonn, München 2006.

Onians 1988

John Onians, *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney 1988.

Pächt 2002

Otto Pächt, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, München 2002 (Druck der Vorlesungen, die Otto Pächt 1967/68 an der Universität Wien über die venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts hielt).

Panofsky 1978

Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978 (Deutsche Neuauflage der Aufsatzsammlung *Meaning in the Visual Arts*, New York 1957).

Panofsky 2001

Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei*, Köln 2001. (Übersetzung der Originalausgabe mit dem Titel *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) 1953).

Pinkus 2011

Assaf Pinkus, *A Voyeuristic Invitation in the Arena Chapel*, in: David Ganz, Thomas Lentjes (Hg.), *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, Berlin 2011, S. 106-119.

Ploder 1987

Josef Ploder, *Zur Darstellung des städtischen Ambiente in der italienischen Malerei von 1450 bis 1500*, Wien/Köln/Graz 1987.

Ragusa/Green 1961

Isa Ragusa, Rosalie B. Green (Hg.), *Meditations on the Life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century*. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Ital. 115, Princeton 1961.

Rapke 1902

Karl Rapke, *Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden*, Straßburg 1902.

Riegl 1902

Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1902.

Rohlf-Von Wittich 1955

Anna Rohlf-Von Wittich, *Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 18, 1955, S. 109-135.

Rowland 1994

Ingrid D. Rowland, Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders, in: *The Art Bulletin*, 76, 1994, S. 81-104.

Santi 1910

Angelo de Santi, Litany of Loreto, in: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 9., New York 1910, New Advent (20.2.2012), URL: <http://www.newadvent.org/cathen/09287a.htm>.

Schapiro 1945

Meyer Schapiro, "Muscipula Diaboli," The Symbolism of the Mérode Altarpiece, in: *The Art Bulletin*, 27, 1945, S. 182-187.

Schütz 2009

Karl Schütz, *Das Interieur in der Malerei*, München 2009.

Schwartz 1997

Michael Schwartz, Raphael's Authorship in the *Expulsion of Heliodorus*, in: *The Art Bulletin*, 79, 1997, S. 467-492.

Schwarz 2006

Michael Viktor Schwarz, What Is Style For?, in: *Ars*, 39, 2006, S. 21-31.

Schwarz 2008

Michael Viktor Schwarz, *Giottus Pictor. Band 2: Giottos Werke*, Wien/Köln/Weimar 2008.

Serlio 1964

Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva [...]. Con un'indice copiosissimo [...] da Gio. Domenico Scamozzi, Venedig 1619* (Reproduktion Ridgewood 1964), III.

Shearman 1986

John Shearman, The Expulsion of Heliodorus, in: Christoph Luitpold Frommel (Hg.), *Raffaello a Roma: Il convegno del 1983*, Rom 1986, S. 75-87.

Shorr 1946

Dorothy C. Shorr, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, in: *The Art Bulletin*, 28, 1946, S. 17-32.

Stange 1960

Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Zehnter Band: Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500*, Berlin/München 1960.

Taney 2000

Francis X. Taney (Hg.), *Meditations on the life of Christ*, Asheville 2000.

Tanner 2010

Jeremy Tanner, Michael Baxandall and the Sociological Interpretation of Art, in: *Cultural Sociology*, 4, 2010, S. 231-256.

Teget-Welz 2008

Manuel Teget-Welz, Martin Schaffner. *Leben und Werk eines Ulmer Malers zwischen Spätmittelalter und Renaissance*, Stuttgart 2008.

Temple 2010

Nicholas Temple, *Gesture and Perspective in Raphael's School of Athens*, in: John Hendrix, Charles H. Carman (Hg.), *Renaissance theories of vision*, Farnham/Surrey 2010, S. 135-148.

Temple 2011

Nicholas Temple, *Renovatio urbis: architecture, urbanism, and ceremony in the Rome of Julius II*, London 2011.

Thoenes 1977

Christof Thoenes, Bramante und die Säulenordnungen, in: *Kunstchronik*, 30, 1977, S. 62-63.

Thoenes 1986

Christof Thoenes, St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, S. 481-501.

Thoenes 2004

Christof Thoenes, «architectus docet». Über Imagination und Realität in italienischen Architekturzeichnungen der Renaissance, in: Sylvia Claus, Michael Gnehm (Hg.), *Architektur weiterdenken*, Zürich 2004, S. 142-153.

Thoenes 2006

Christof Thoenes, Über die Größe der Peterskirche, in: Georg Satzinger, Sebastian Schütze (Hg.), *Sankt Peter in Rom: 1506-2006: Beiträge der internationalen Tagung vom 22. - 25. Februar 2006 in Bonn, München 2006*, S. 9-28.

Voragine 1984

Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1984.

Waterman 1943

Leroy Waterman, The Damaged "Blueprints" of the Temple of Solomon, in: *Journal of Near Eastern Studies*, 2, 4, 1943, S. 284-294.

Wauters 1904

Alphonse J. Wauters, Une ambassade flamande, in: *Revue de Belgique*, 40, 1904, S. 290-306.

Weil-Garris Brandt 1994

Kathleen Weil-Garris Brandt, The Relation of Sculpture and Architecture in the Renaissance, in: Henry A. Millon/Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The representation of architecture*, London 1994, S. 75-99.

Weissert 2011

Caecilie Weissert, *Die kunstreichste Kunst der Künste. Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert*, München 2011.

Wescher 1938

Paul Wescher, Heemskerck und Scorel, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 59, 1938, S. 218-230.

Wilson 2001

Carolyn C. Wilson, *St. Joseph in Italian Renaissance Society and Art. New Directions and Interpretations*, Philadelphia 2001.

Winzinger 1950

Franz Winzinger, Die Architekturbilder in Altdorfers Altar von St. Florian, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 4, 1950, S. 159-164.

Winzinger 1952

Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Zeichnungen*, München 1952.

Winzinger 1975

Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, Tafelbilder, Miniaturen, Wandbilder, Bildhauerarbeiten, Werkstatt und Umkreis. Gesamtausgabe*, München/Zürich 1975.

Wolf 1999

Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam 1999.

Wolf 2007

Werner Wolf, Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien, in: Janine Hauthal u.a. (Hg.), *Metaisierung in Literatur und anderen*

Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen. Spectrum Literaturwissenschaft 12, Berlin 2007, S. 25-64.

Wölfflin 1983

Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, Basel 1983 (Nachdruck der Erstausgabe Basel 1898).

Wolff Metternich 1972

Franz Graf Wolff Metternich, Die Erbauung der Peterskirche zu Rom im 16. Jahrhundert, Wien/München 1972.

Wolff Metternich 1975

Franz Graf Wolff Metternich, Bramante und St. Peter, München 1975.

Wolff Metternich/Thoenes 1987

Franz Graf Wolff Metternich/Christof Thoenes, Die frühen St.-Peter-Entwürfe. 1505-1514, Tübingen 1987.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 27: Wien, UNIDAM (Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie).

Abb. 2: Lucassen-Mackert 1985, S. 21, Abb. 5.

Abb. 3-5, 7, 15, 19, 23, 28, 37-38, 44: Wien, UNIDAM (Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien).

Abb. 6, 29: Wien, UNIDAM (Fotothek des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien).

Abb. 8: Web Gallery of Art (13.10.2014), URL: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/weiden/rogier/11columb/ocolumb.html>.

Abb. 9: Wien, UNIDAM (Sonabend, M. (Hg.), Albrecht Dürer. Die Druckgraphiken (Ausst. Kat. Städel), Köln 2007, S. 148.).

Abb. 10: Wien, UNIDAM (Rohlmann Kliemann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510-1600, München 2004, Tafel 37).

Abb. 11: Fedja Anzelewsky, Martin Schongauer's „Presentation in the Temple“, in: Master Drawings, 37, 1999, S. 262-270, S. 263, Abb. 2.

Abb. 12: Fedja Anzelewsky, Martin Schongauer's „Presentation in the Temple“, in: Master Drawings, 37, 1999, S. 262-270, S. 264, Abb. 3.

Abb. 13: Teget-Welz 2008, Taf. 65.

Abb. 14: Hauffe 2007, S. 240, Abb. 73.

Abb. 16: Web Gallery of Art (16.11.2014), URL: http://www.wga.hu/html_m/m/masaccio/z_panels/tondo.html.

Abb. 17: Virtuelles Kupferstichkabinett (13.3.2015), URL: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3¤tWerk=545&>.

Abb. 18: Faries 1975, S. 103, Abb. 11.

Abb. 20: Wien, UNIDAM (Sammlung Pippal).

Abb. 21: Hauffe 2007, S. 244, Abb. 81.

Abb. 22: Hauffe 2007, S. 244, Abb. 82.

Abb. 24: Hauffe 2007, S. 215, Abb. 21.

Abb. 25: Virtuelles Kupferstichkabinett (19.06.2013), URL: <http://kk.haumb-s.de/?id=d-hopfer-ab3-0007>.

Abb. 26: Web Gallery of Art (19.11.2013), URL: http://www.wga.hu/html_m/g/gossart/o3stluke/1luke1.html.

Abb. 30: Web Gallery of Art (3.2.2015), URL: http://www.wga.hu/html_m/m/mantegna/1/chapel3.html.

Abb. 31: Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 122, Abb. 124.

Abb. 32: Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 123, Abb. 125.

Abb. 33: Wien, UNIDAM (Julian Kliemann/Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510-1600, München 2004, Tafel 27).

Abb. 34: Temple 2011, S. 240, Abb. 6.18.

Abb. 35: Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 98, Abb. 102.

Abb. 36: Wien, UNIDAM (Daniel Arasse, Der europäische Manierismus, München 1997, S. 51).

Abb. 39: Lotz 1956, S. 224, Abb. 32.

Abb. 40

Abb. 41: Niebaum 2006, S. 51, Abb. 2.

Abb. 42: Wolff Metternich/Thoenes 1987, S. 160, Abb. 157.

Abb. 43: Frommel 1967, Abb. XXIIIa.

Abb. 45: Arnaldo Bruschi, Bramante architetto, Bari 1969, S. 447, Abb. 297.

Abb. 46: Italcult.ru (7.4.2015), URL: <http://www.italcult.ru/sestiere-san-marco/78-cappella-dei-mascoli-cappella-della-madonna-dei-mascoli.html>.

Abb. 47: Web Gallery of Art (8.11.2014), URL: http://www.wga.hu/html_m/b/bellini/giovanni/1500-09/zaccaria/183madon.html.

Ich bemühte mich, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildungen



Abb. 1: Jan van Scorel, Darbringung Christi im Tempel, um 1530-40, Öl auf Holz, 114 x 85 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien.



Abb. 2: Jan van Scorel, Ignoto Deo, um 1540, Tuschzeichnung, 19,7 x 28,1 cm, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), Institut Néerlandais, Paris.



Abb. 3: Jan van Eyck, Die Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin, 1435, Öl auf Holz, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 4: Turin-Mailänder Stundenbuch, fol. 93 v, Geburt des Johannes, vor 1425, Tempera auf Pergament, 28 x 19 cm, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Turin.



Abb. 5: Turin-Mailänder Stundenbuch, fol. 116 v, Totenmesse, vor 1425, Tempera auf Pergament, 28 x 19 cm, Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama, Turin.

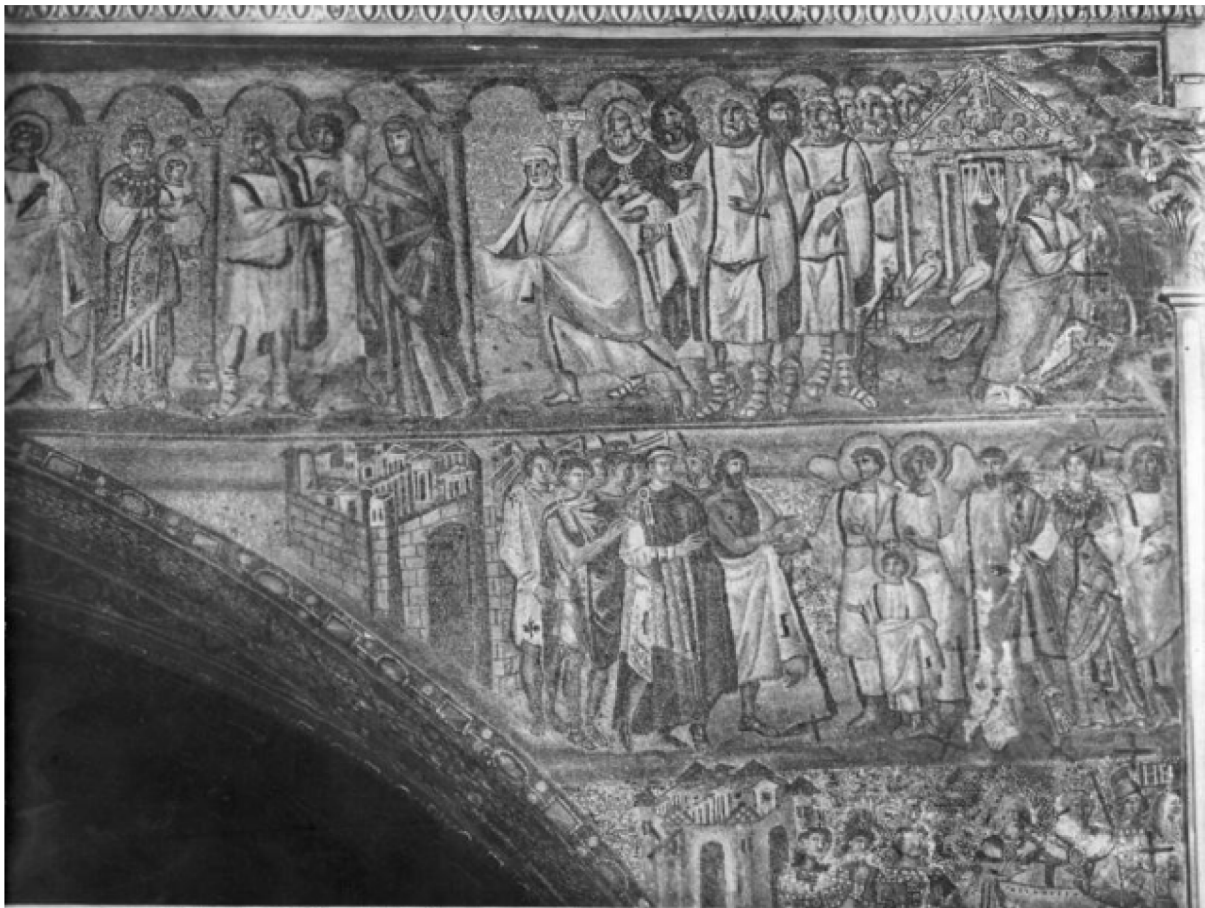


Abb. 6: Szenen aus der Kindheit Christi, 432-440, Mosaik, Triumphbogen, rechte Hälfte, Santa Maria Maggiore, Rom.



Abb. 7: Ambrogio Lorenzetti, Altarpala, Darbringung im Tempel, 1342, Tafelbild, Uffizien, Florenz.



Abb. 8: Rogier van der Weyden, Colomba Altar, rechter Flügel, Darbringung Christi, um 1455, 138 x 70 cm, Alte Pinakothek, München.

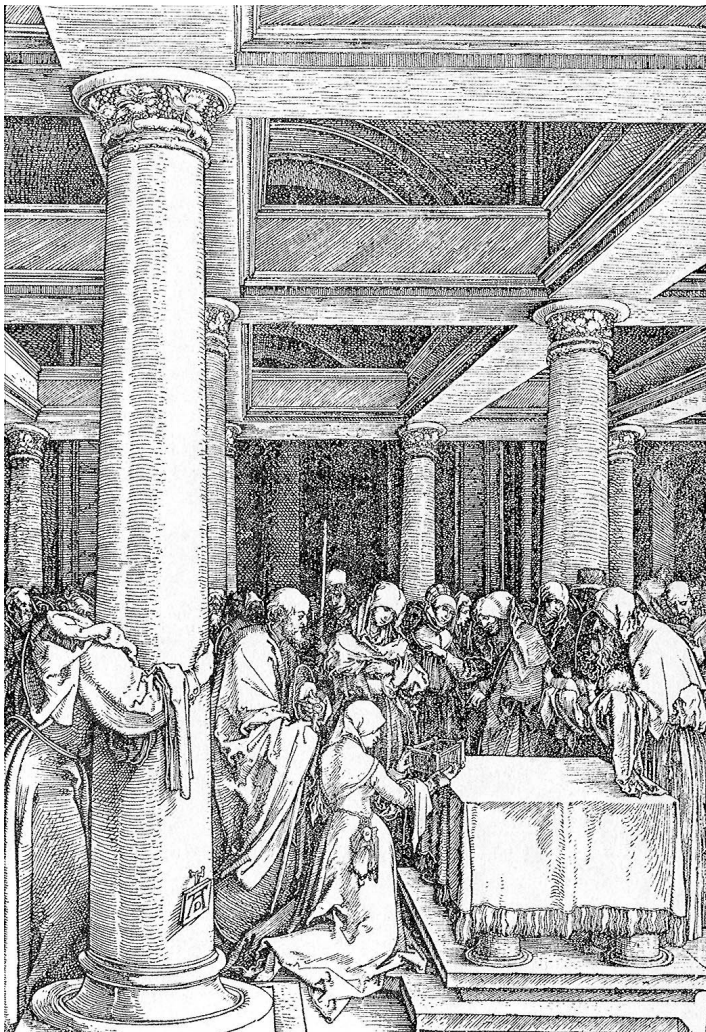


Abb. 9: Albrecht Dürer, Das Marienleben, Darbringung im Tempel, um 1505, Holzschnitt, 29,8 x 21,3 cm, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.



Abb. 10: Raffael, Vertreibung Heliodors aus dem Tempel, um 1511-1514, Fresko, Stanza d'Eliodoro, Vatikanpalast, Vatikan.



Abb. 11: Martin Schongauer, Darbringung im Tempel (Nachzeichnung), Feder in Grauschwarz, 31,7 x 21,7 cm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 12: Albrecht Dürer (zugeschrieben), Darbringung im Tempel, Feder in Schwarz, mit Pinsel braun übergangen, 29,8 x 19,5 cm, British Museum, London.



Abb. 13: Martin Schaffner, Wetttenhausener Hochaltar, Erste Wandlung, linker Flügel, Darbringung Christi im Tempel, 1523/1524, 300 x 158 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 14: Andrea Mantegna, Der heilige Jakobus tauft den Zauberer Hermogenes, 1448-57, Fresko, zerstört, ehemals Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padua.



Abb. 15: Andrea Mantegna, Der heilige Jakobus vor dem Richterstuhl des Herodes Agrippa, 1448-57, Fresko, zerstört, ehemals Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padua.



Abb. 16: Masaccio (zugeschrieben), Wochenstube, 1427-28, Tempera auf Holz, 56,5 cm Durchmesser, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin.

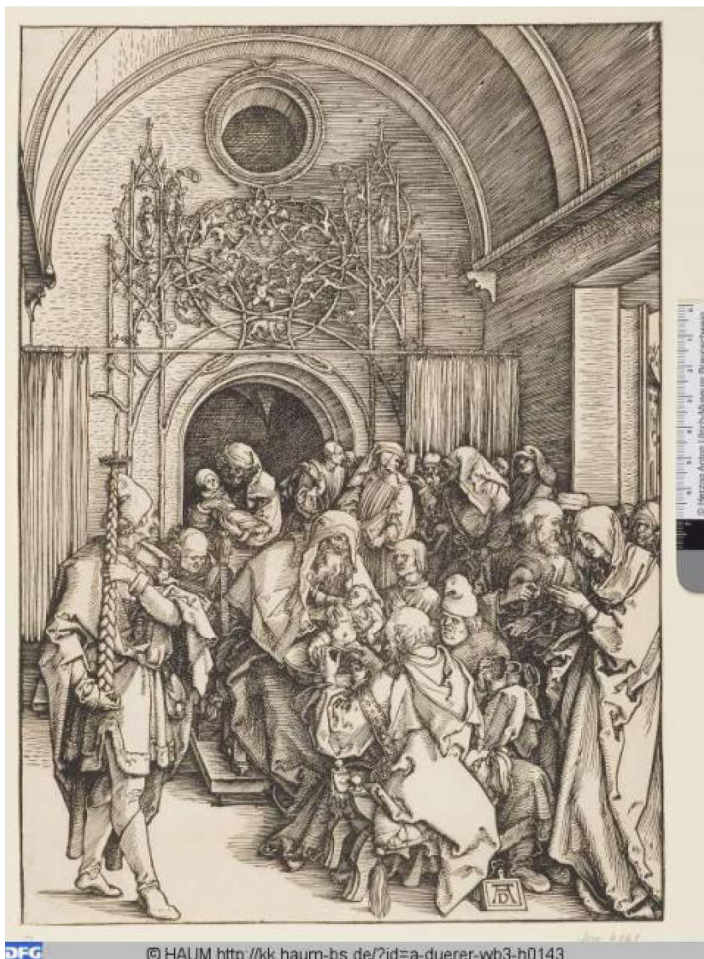


Abb. 17: Albrecht Dürer, Das Marienleben, Die Beschneidung Christi, um 1504, Holzschnitt, 29,5 x 21 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



Abb. 18: Faries' Infrarotaufnahme, Jan van Scorel, Darbringung Christi im Tempel.



Abb. 19: Rogier van der Weyden, Johannes-Altar, 1455-60, Öl auf Holz, 77 x 48 cm (jeder Flügel), Staatliche Museen, Berlin.



Abb. 20: Michael Pacher,
St.-Wolfgang-Altar, Versuchte
Steinigung Christi, 1471-81, Öl auf
Holz, Pfarrkirche, St. Wolfgang.



Abb. 21: Albrecht Altdorfer,
Sebastiansaltar, Dornenkrönung
Christi, 1509-16, Augustiner-
Chorherrenstift, St. Florian.



Abb. 22: Abrecht Altorfer, Sebastiansaltar, Christus vor Kaiphas, 1509-16, Augustiner-Chorherrenstift, St. Florian.

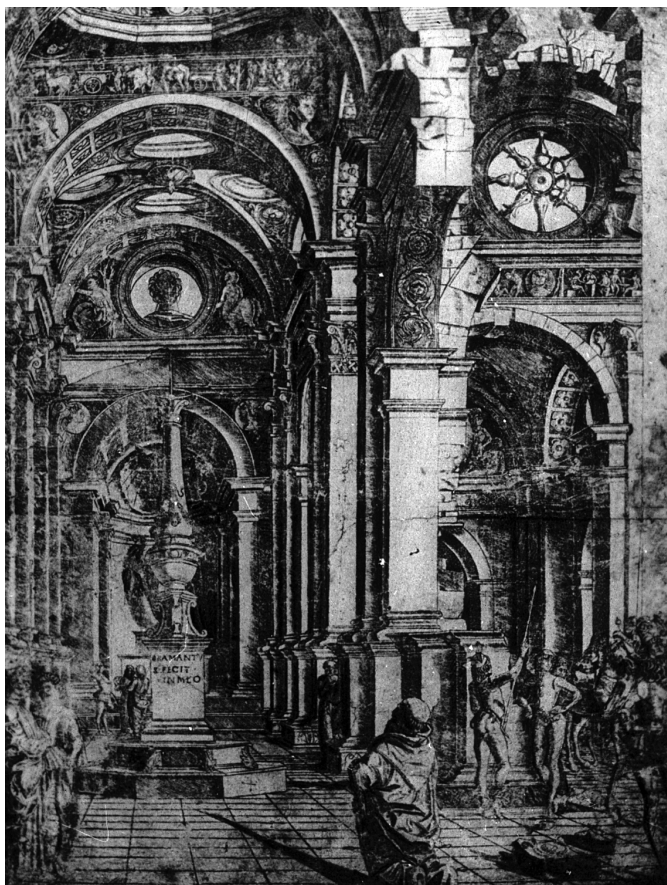


Abb. 23: Bernardo Prevedari (nach Donato Bramante), Inneres einer Tempelruine, 1481, Kupferstich, 70,5 x 51,3 cm, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Mailand.



Abb. 24: Albrecht Altdorfer, Sebastiansaltar, Niederknüppelung des heiligen Sebastian, 1509-16, Augustiner-Chorherrenstift, St. Florian.

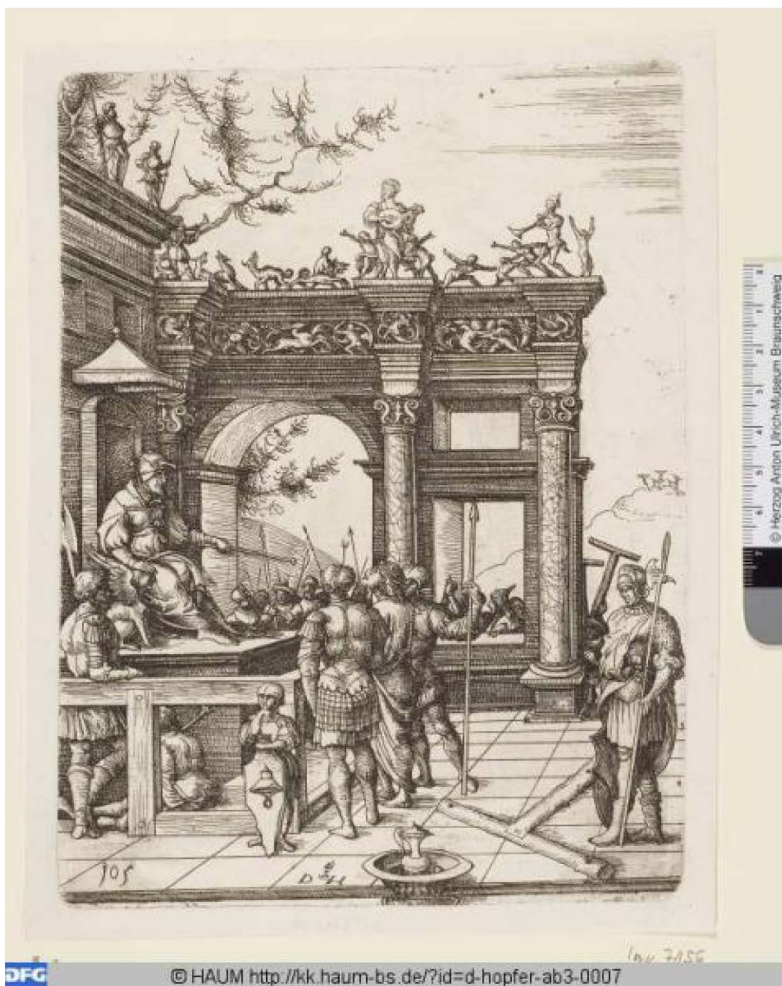


Abb. 25: Daniel Hopfer, Christus vor Pilatus, 1504-36, Radierung, 22,3 x 17,1 cm, Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig.



Abb. 26: Jan Gossaert, Lukas malt die Madonna, um 1513, Tafelbild, 230 x 205 cm, Nationalgalerie, Prag.



Abb. 27: Jan Gossaert, Lukas malt die Madonna, um 1520, Tafelbild, 109,5 x 82 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien.



Abb. 28: Jan van Eyck, Madonna in der Kirche, um 1425, Öl auf Holz, 31 x 14 cm, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin.

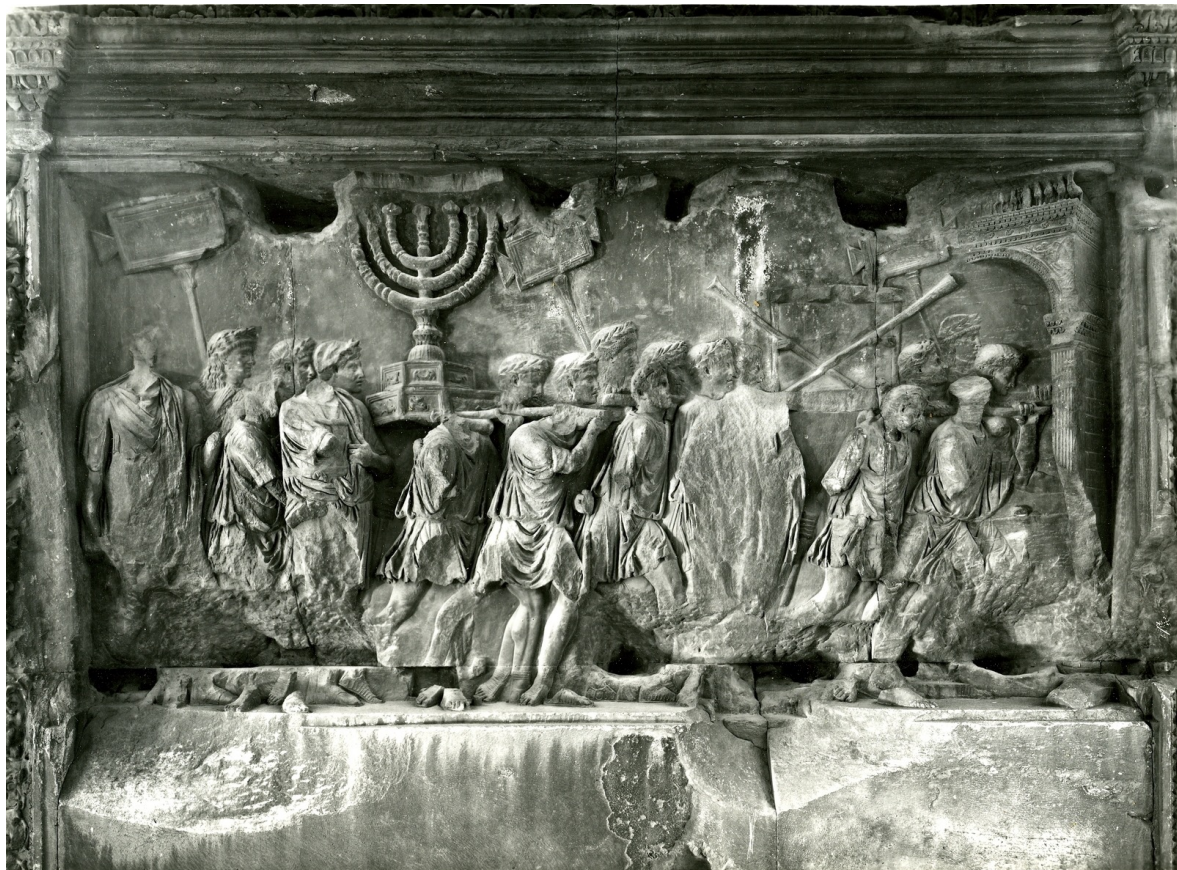


Abb. 29: Beuterelief, Titusbogen, nach 81, Steinrelief, Bogendurchgang, Südseite, Rom.



Abb. 30: Andrea Mantegna, Die Beschneidung Christi, 1460-64, Öl auf Holz, Galleria degli Uffizi, Florenz.

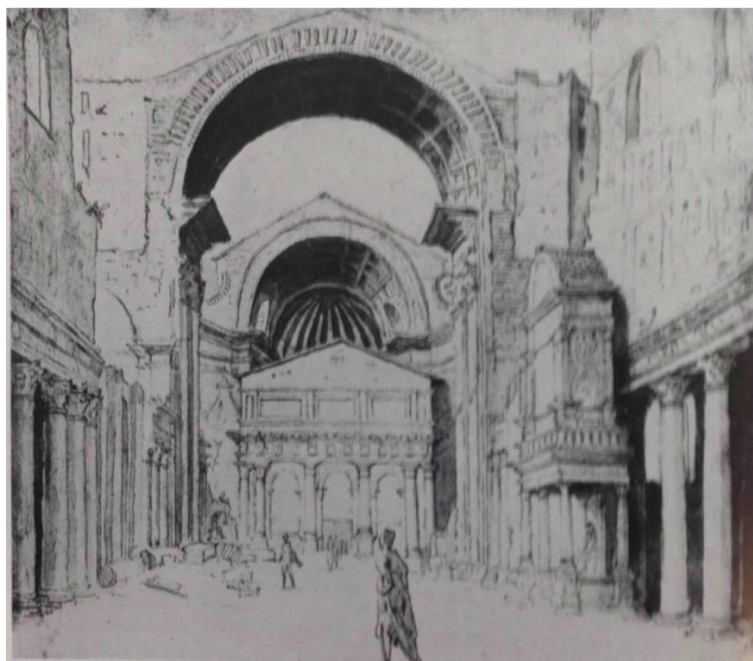


Abb. 31: Berliner Skizzenbücher, II, fol. 52 r, St. Peter, Inneres nach Westen (Kopie nach Maarten van Heemskerck), Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.

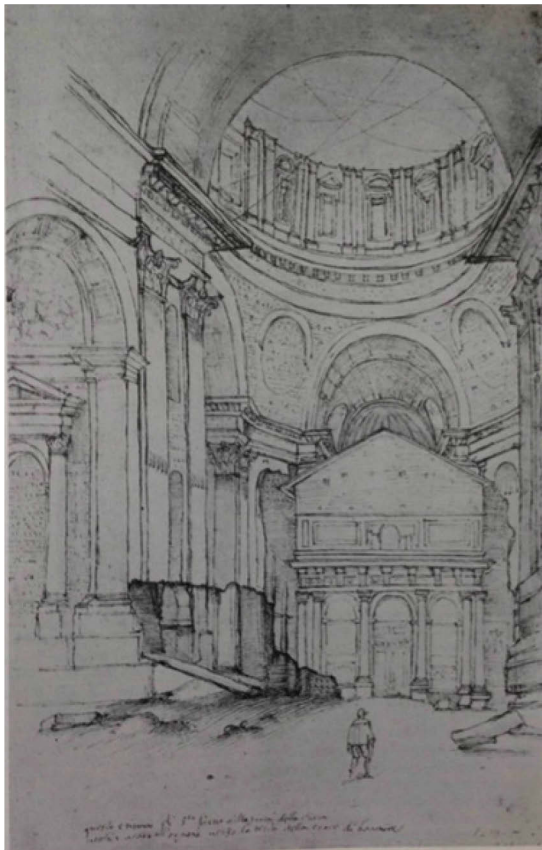


Abb. 32: St. Peter, Inneres nach Westen, Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 33: Raffael, Schule von Athen, 1508-11, Fresko, Stanza della Segnatura, Vatikanpalast, Vatikan.



Abb. 34: Giuliano da Sangallo, Skizzenbuch (Ms. Barb. Lat. 4424) fol. 36 v, Rekonstruktion des Janus Quadrifrons in Malborghetto, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan.

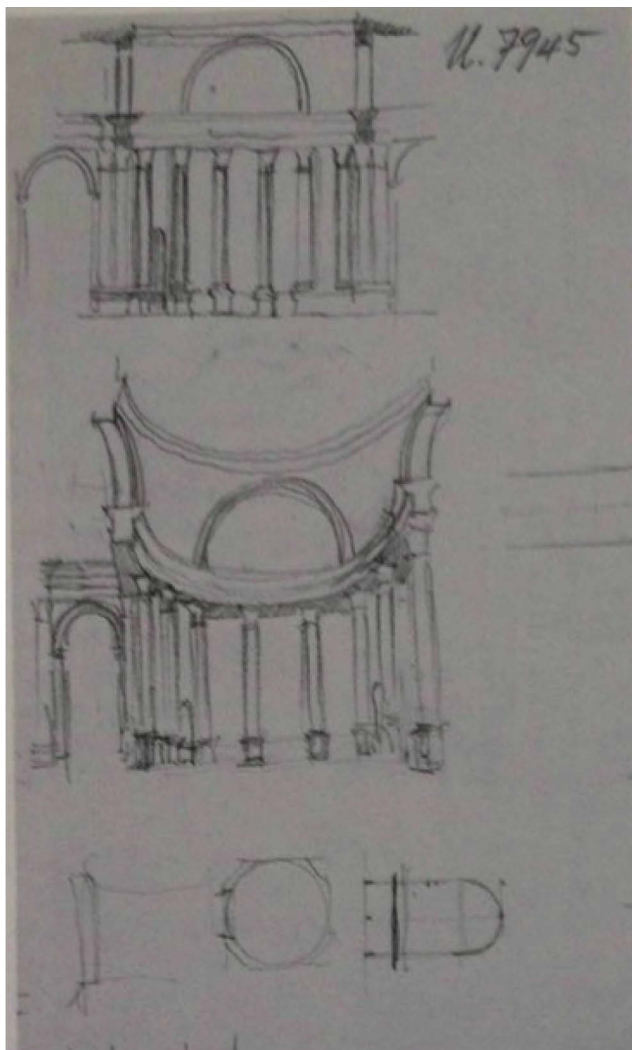


Abb. 35: Donato Bramante, Skizzen zum Aufriss von St. Peter, Uff. 7945A v, (Nachzeichnung von Metternich).



Abb. 36: Villa Madama, Aufblick in die Loggia di Raffaello, Wandmalerei, um 1520, Rom.

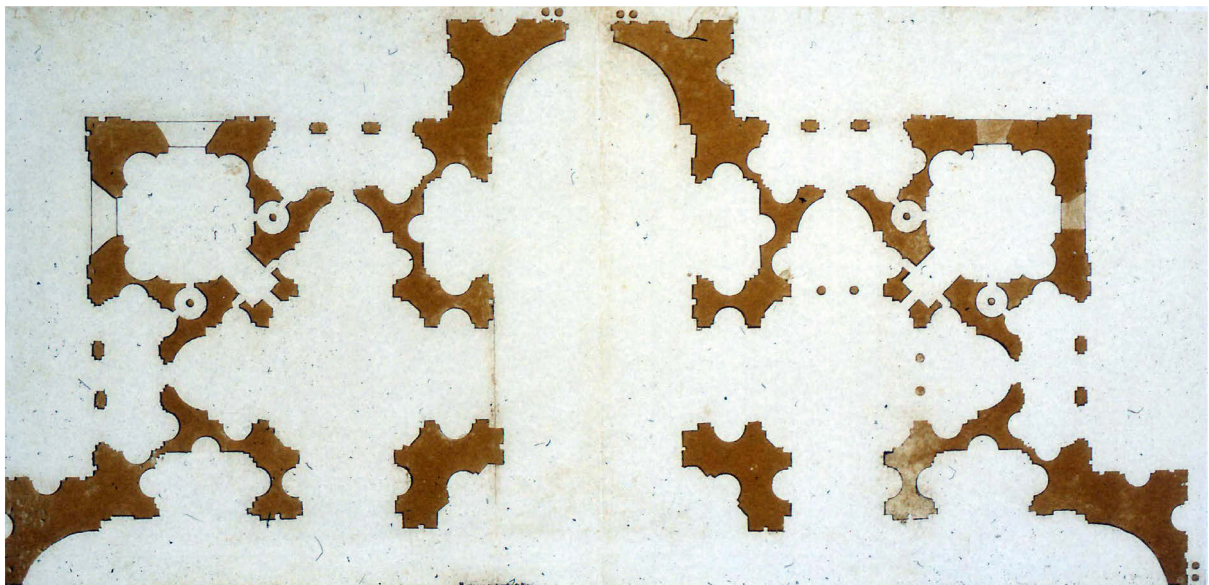


Abb. 37: Donato Bramante, 1A, Grundriss für St. Peter, 1505, 53,8 x 110,5 cm, Uffizien, Florenz.

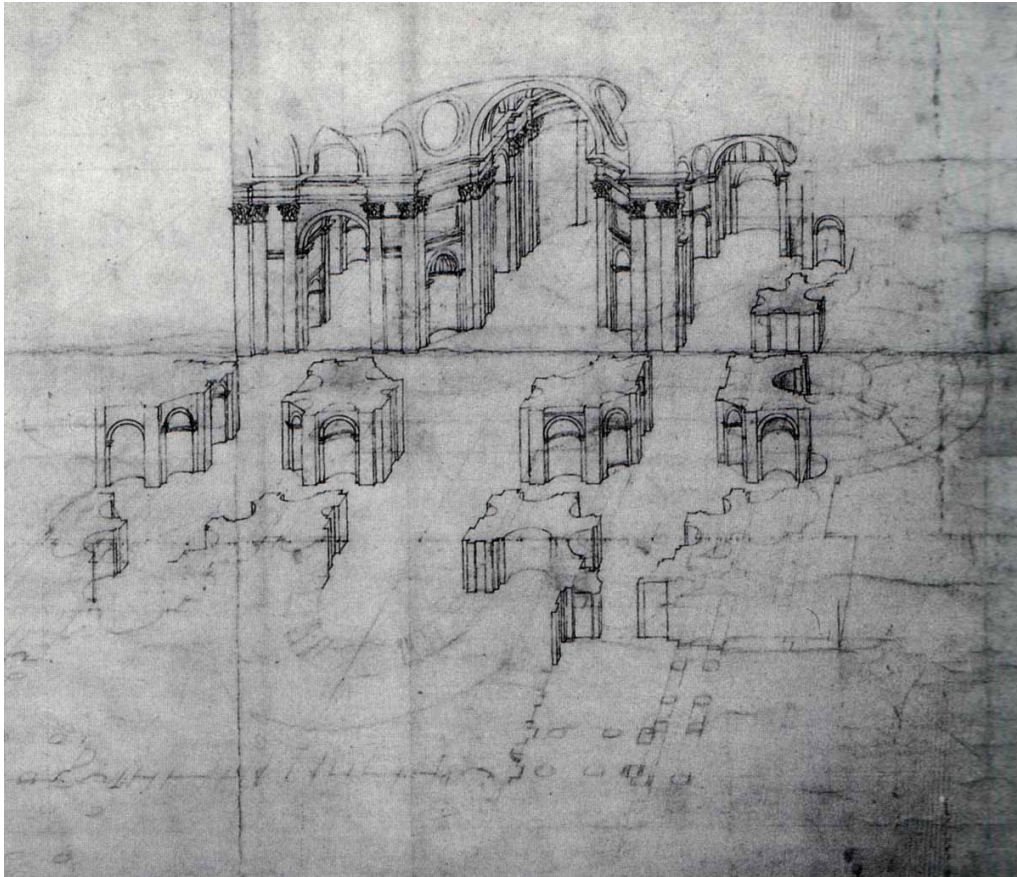


Abb. 38: Baldassare Peruzzi, A2, Bramantes Idealkonzept für St. Peter, Uffizien, Florenz.

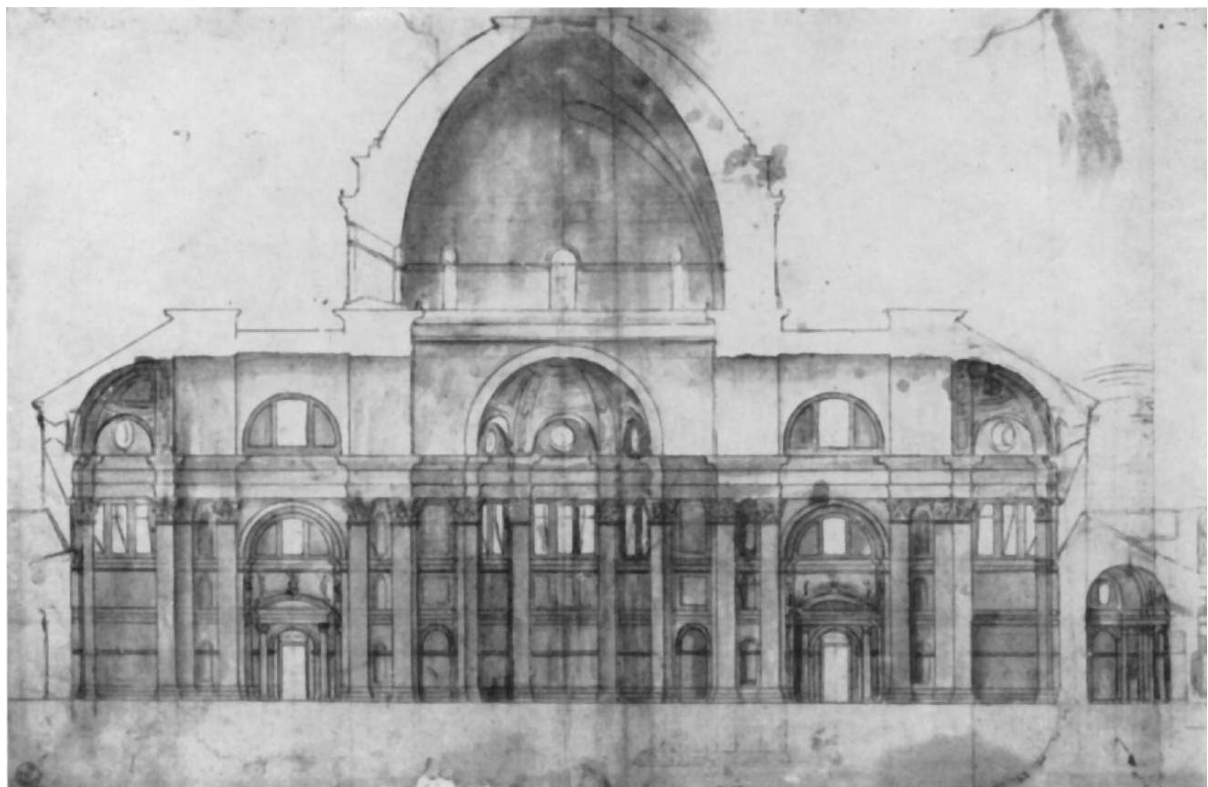


Abb. 39: Antonio da Sangallo d. J., A66, St. Peter, Uffizien, Florenz.

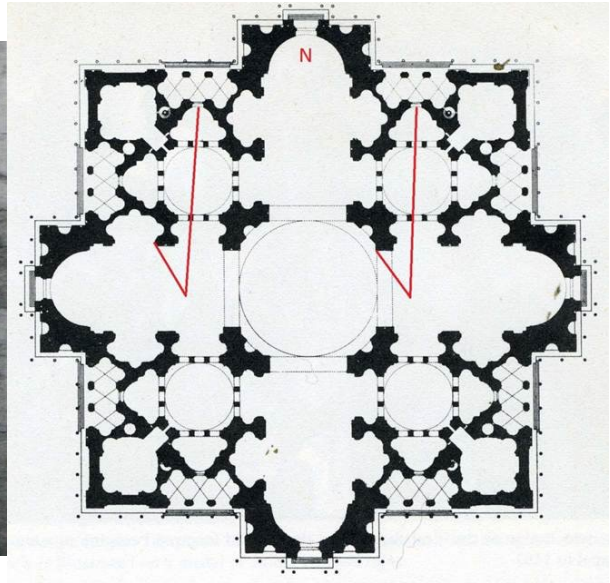
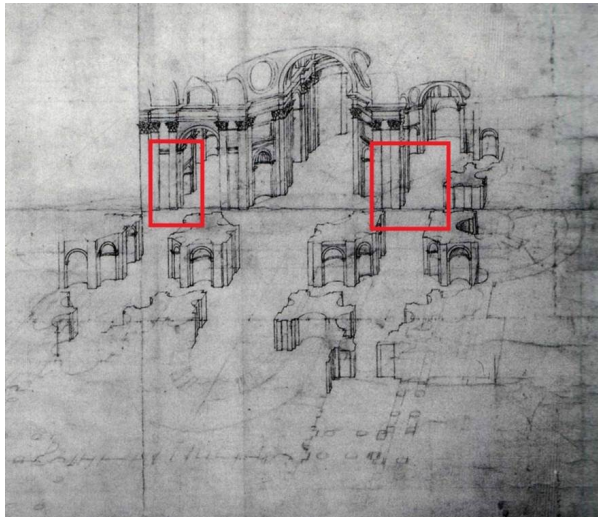


Abb. 40: Verortung des Bildausschnittes und des Betrachterstandpunktes in Bramantes Raum.

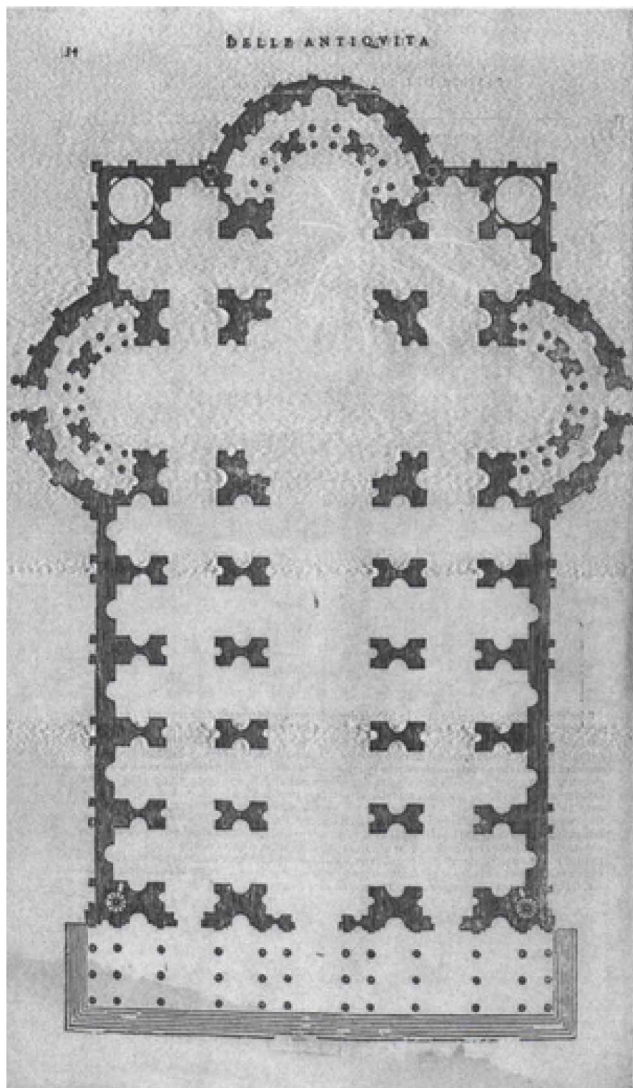


Abb. 41: Sebastiano Serlio, Il Terzo Libro, Grundriss von St. Peter nach Raffael.



Abb. 42: Raffael, Uff. 1973F r, Studien für die Fresken der Stanza d'Eliodoro, Skizze des Inneren von St. Peter, Gabinetto dei disegni, Uffizien, Florenz.



Abb. 43: Baldassare Peruzzi Kapellenentwurf, um 1515-17, Feder, laviert, 28,5 x 39,8 cm, Ashmolean Museum, Oxford.

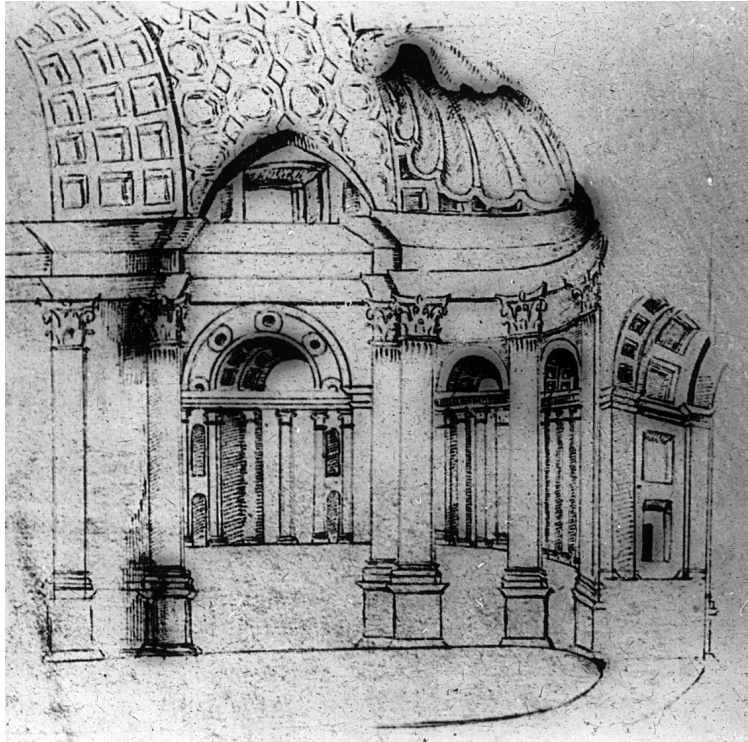


Abb. 44: Bramantes Chor,
St. Peter, A5, Uffizien,
Florenz.



Abb. 45: S. Maria del Popolo,
Chor.



Abb. 46: Cappella della Madonna dei Mascoli, Blick auf das Gewölbe, S. Marco, Venedig.



Abb. 47: Giovanni Bellini, Pala di S. Zaccaria, 1505, Öl auf Leine (ursprünglich auf Holz), 402 x 273 cm, San Zaccaria, Venedig.

Abriss

Die Untersuchung der Architektur in Jan van Scorels „Darbringung Christi im Tempel“ setzt vor, dass Erzeugnisse der Architektur, die der Planungsphase einbegriffen, sowie gemalte Architekturen als mögliche Voraussetzungen für die formalen und kompositorischen Qualitäten der Lösung Scorels in Betracht gezogen werden. Scorels Kirchenarchitektur ist herausragend, weil bei ihrer Konstruktion die verschiedenen Erfahrungen des Meisters, die er während seinen Reisen sammeln konnte, in einer Kombination der – im Einflussbereich nördlich der Alpen untypischer Weise – formal rein der italienischen Renaissance entsprechenden Architektur und einer verstärkten Verschränkung der Figuren mit der Architektur mit dem – in Italien fremden – Darstellungstypus des den Betrachter in den Innenraum versetzenden Interieurbildes zum Tragen kommen.

Die thematisch bedingte Architektur tritt in der „Darbringung“ nicht als eine bloße Kulisse hervor, sondern trägt den italienischen Errungenschaften zur Verschränkung der gemalten Architektur mit den Figuren ausnutzend zur Darstellung der Fortbewegung einer mit der Darbringung verbundenen Prozession im Raum bei. Die diesen Handlungsraum bildende Architektur ist in ihrer Formensprache rein der italienischen Hochrenaissance entnommen, konkreter dürften die Architekturen Bramantes, wie seine Pläne für den Petersdom und der Chorbereich von S. Maria del Popolo, und Raffaels Villa Madama als architektonische Vorbilder für Scorel bei der Konzeption seines Kirchenraumes gedient haben, wobei er keinen Plan oder realisierten Bau direkt kopiert; Vielmehr ist die Kirchenarchitektur der „Darbringung“ formal – wie auch kompositorisch – eine Kombination verschiedener Eindrücke, wobei die realistisch anmutende Qualität der Architekturzitate und die durch eine gleichmäßige Lichtführung hervorgehobene detailreiche Ausführung der Architektur eine Übertragung der mit den zitierten Bauwerken verbundenen Assoziationen auf die gemalte Kirchenarchitektur der „Darbringung“ ermöglichen, wodurch sie verstärkt zu der inhaltlichen Aussage der Szene beitragen kann.

Abstract

A consideration of products of architecture, including those of the planning phase, as well as painted architectures as possible prerequisites for its formal and compositorial qualities is necessary for an analysis of the architecture of Jan van Scorel's *Presentation of Christ in the Temple*. The extraordinariness of Scorel's church lies in a combination of various impressions in its construction that the master was able to acquire during his extensive journeys through Europe: a formally homogenous architecture of the Italian Renaissance and an emphasized connection of the figures to the architecture in the composition, which at the time are untypical for the area North of the Alps, are combined with the — in Italy uncommon — construction of a scene that places the viewer into the interior.

The architecture, which is required by its topic, does not function as a mere backdrop in the *Presentation* but by making use of Italian accomplishments that enable a realistic entanglement of the painted architecture with the figures in a composition it contributes to the representation of locomotion that is carried out by a procession that is shown simultaneously with the presentation. The form of the architecture, which makes up the setting of the represented action, is purely that of the Italian Renaissance. Specifically, the architecture of Bramante, for instance his plans for St. Peter and the choir of S. Maria del Popolo, and Raphael's Villa Madama might have inspired Scorel in the conception of his church, which, however, does not directly copy any planned or realized architecture: the church of the *Presentation* is formally — as well as compositionally — rather a combination of various impressions. The seemingly realistic quality of the architectural quotations and the detailed treatment of the architecture that is emphasized by an even distribution of light enable a transferral of associations tied to the architectures that have been quoted to the church of the *Presentation*, which, as a result, can contribute to the statement of the scene more intensely.

Lebenslauf

Universitäre Ausbildung

Seit 2004

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien (Diplom/Master)

Seit 2007

Studium der Anglistik und Amerikanistik (Anglophone Literatures and Cultures) an der Universität Wien (Diplom/Master)