

Magdalena Bushart

## Schwarz auf weiß.

### Medienreflexion im druckgrafischen Werk Albrecht Altdorfers

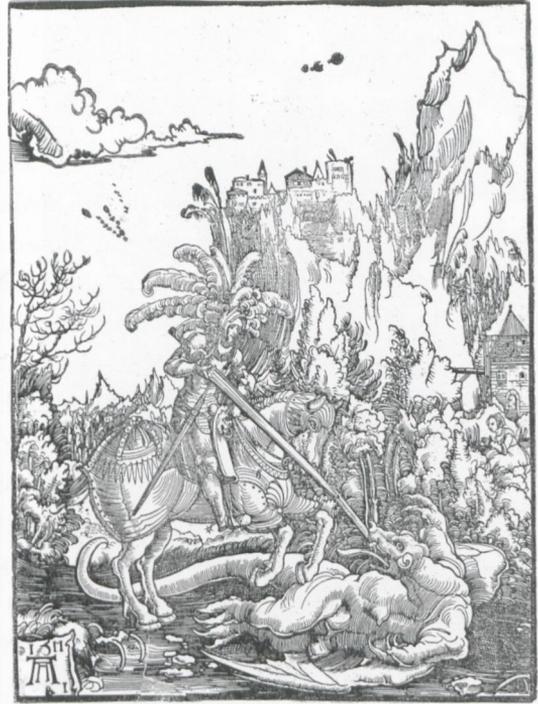
Die Entwicklung der Druckgrafik gehört zu den Erfolgsgeschichten der Bildkünste. In den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts erstmals greifbar, war das Verfahren gegen Ende des Jahrhunderts schon so weit etabliert, dass Albrecht Dürer es gezielt zur Grundlage seiner Karriere machen konnte.<sup>1</sup> Dem Kupferstich, der bereits als angemessenes Betätigungsfeld für Maler ausgewiesen war, stellte Dürer den Holzschnitt als gleichwertiges Medium zur Seite und führte beide zu einer Vollendung, die ihm nicht nur nachhaltigen ökonomischen Erfolg, sondern auch überregionale Anerkennung einbrachte. Als Grafiker war Dürer in Venedig ebenso bekannt wie in Nürnberg oder den Niederlanden; dem Grafiker, nicht dem Maler Dürer galt das berühmte Künstlerlob des Erasmus von Rotterdam.<sup>2</sup> Für die Künstler seiner und der nächsten Generation wurde er damit zum Vorbild, mit dem man sich beschäftigen musste, wollte man sich auf dem prestigeträchtigen und lukrativen Feld der Druckgrafik behaupten. Auch Albrecht Altdorfers umfangreiche Grafikproduktion ist in erster Linie als Reaktion auf Dürer zu begreifen. Sie setzt um 1506 mit kleinformatigen Kupferstichen ein. Die frühesten Holzschnitte sind 1511 datiert, und um 1516, wohl in unmittelbarem Anschluss an die Experimente, die Dürer in diesem Medium vorgenommen hatte, folgte schließlich die Radierung. Zudem entstanden zwischen 1506 und 1518 Zeichnungen auf farbigem Papier, die vielfach druckgrafische Verfahren reflektieren. Gerade im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wird Altdorfers Bemühen sichtbar, nicht nur die gleiche Themenvielfalt wie Dürer zu entwickeln, sondern auch eine ähnliche Bandbreite an Darstellungsmitteln vorzuführen. Dabei fällt auf, wie intensiv sich Altdorfer mit verfügbaren Mustern auseinandergesetzt hat. Zwar dienten Druckgrafiken immer auch als Studienblätter, an denen die Künstler ihr Motivrepertoire erweitern und ihre zeichnerischen Fähigkeiten schulen konnten,<sup>3</sup> doch scheint hier zusätzlich das Motiv einer Künstlerkonkurrenz auf, die die eigene Kompetenz im Vergleich und im Spiel mit gestalterischen Optionen behauptet.

1 Erwin Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, Hamburg 1977; vgl. zuletzt Charles Talbot: *Dürer and the High Art of Printmaking*. In: Larry Silver, Jeffrey Chipps Smith (Hg.): *The Essential Dürer*, Philadelphia 2010, S. 35–64.

2 Erwin Panofsky: *Erasmus and the Visual Arts*. In: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*, Jg. 32, 1969, S. 200–227.

3 Michael Roth: *Überlegungen zur zeichnerischen Aneignung druckgraphischer Arbeiten des 15. Jahrhunderts*. In: Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding (Hg.): *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Passau 2010, S. 353–371.

Der reflektierte Umgang mit Vorlagen erweist sich schon bei den frühen Kupferstichen. Ein Teil der Werke blieb der deutschen Tradition des 15. Jahrhunderts verpflichtet, wo die Gegenstände mit kräftigen Konturen umschrieben und mit Kreuz- und Parallelschraffuren modelliert werden; die Figuren heben sich hier als dunkle Silhouetten vom hellen Grund ab. Der andere Teil folgte dem Modell italienischer Niello-Drucke, in denen helle Figuren vor dunklem Grund stehen. Während die Binnenstruktur hier eine untergeordnete Rolle spielt, wird sie in den weißgrundigen Blättern in einer breiten Palette unterschiedlicher Schraffurlagen vorgeführt. So ungelentk die frühen Arbeiten wirken – sie zeigen, dass Altdorfer die Lösungen als Alternativen behandelte, die er je nach Gegenstand einsetzte. Die nielloartigen Stiche waren durchwegs profanen Sujets vorbehalten. Bei den weißgrundigen Werken halten sich religiöse Darstellungen und Landsknecht-Szenen in etwa die Waage. Zu der avancierten Technik Dürers scheint Altdorfer in dieser Anfangsphase keinen Zugang gefunden zu haben. Das ist umso erstaunlicher, als er nachweislich Blätter des Nürnberger Kollegen gekannt hat. Der Kupferstich *Weihnachten* von 1504 beispielsweise, der ihm 1507 wesentliche Anregungen für ein Gemälde der *Geburt Christi* (Bremen, Kunsthalle) geliefert hatte,<sup>4</sup> blieb ohne jede Wirkung auf die gleichzeitig entstandenen grafischen Arbeiten. Und als der Künstler 1509 mit der Maria mit dem Kind eine Paraphrase auf Dürers *Madonna auf der Mondsichel* (1508) schuf, nahm er nur auf das Motiv sowie die Beleuchtung Bezug, nicht aber auf die differenzierte Art der Körpermodellierung.<sup>5</sup> Erst mit der Hinwendung zum Hochdruck begann er, Dürers Vorlagen auch hinsichtlich ihrer Bildmittel zu untersuchen.



1: Albrecht Altdorfer: Der heilige Georg tötet den Drachen, Holzschnitt, 1511.

4 Vgl. Magdalena Bushart: *Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, Berlin/München 2004, S. 111–117.

5 Die Grafiken Altdorfers werden im Folgenden nach dem Werkverzeichnis des New Hollstein zitiert: *The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700: Albrecht and Erhard Altdorfer*. Compiled by Ursula Mielke, Rotterdam 1997. Die Werke Dürers nach dem Verzeichnis von Joseph Meder: *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holz-*

Das Resultat wird zunächst im Holzschnitt greifbar. Altdorfers (vermutlich) erstes Werk in diesem Medium, *Der heilige Georg tötet den Drachen* von 1511,<sup>6</sup> **Abb. 1** versammelte die Neuerungen, die Dürer mit den Blättern der Apokalypse gegen Ende des 15. Jahrhunderts in das Hochdruckverfahren eingeführt hatte, wie in einem Musterblatt: Der Kontrast zwischen dem Weiß des Papiers und dem Schwarz der Druckerfarbe wird eingesetzt, um Helligkeit und räumliche Tiefe zu suggerieren. Die Linien wechseln in Stärke und Länge und können gleichzeitig modellierend und formbegrenzend wirken.<sup>7</sup> Wo sie als Konturen eingesetzt werden, verhalten sie sich in Abhängigkeit zum Grund – vor verschatteten Partien wie dem Drachenschwanz oder den Baumstämmen im Mittelgrund werden sie hell, vor hellen Partien dunkel gegeben. Und schließlich finden sich neben den Parallelschraffuren, noch etwas zaghaft eingesetzt, auch Kreuzschraffuren, ein Gestaltungsmittel, das Dürer ebenso der Kupferstichtchnik entlehnt hat wie das An- und Abschwellen der Linie.

So vollendet der *Georg* für ein ‚Erstlingswerk‘ anmutet – er reflektierte allein den Stand, den das Medium um die Jahrhundertwende erreicht hatte. Der aktuellsten Entwicklung jedoch hinkte er hinterher. Dürer hatte nach seiner Rückkehr aus Venedig die Holzschnitte auf eine veränderte Grundlage gestellt. Das Wechselspiel von schwarzen Linien und weißem Papier war einer differenzierten Skala von Helligkeitsstufen gewichen, deren Ausgangspunkt ein durch gleichmäßige Schraffen erzeugter „grafischer Mittelton“<sup>8</sup> bildete. Er konnte, je nach Dichte der Strichlagen, wahlweise abgeschattiert oder aufgehellt werden. Mit der *Großen* und der *Kleinen Passion* lagen ab 1511 vielbeachtete Proben dieser neuen, malerischen Auffassung vor. Altdorfer reagierte auf die beiden Passionszyklen zunächst mit der *Auferstehung Christi*,<sup>9</sup> **Abb. 2** einem Einzelblatt, das sich im Wesentlichen an Dürers Auferstehungsszene der *Großen Passion* orientiert, deren Tonalität er aber vor allem unter inhaltlichen Aspekten aufgreift. **Abb. 3** Die unterschiedlichen Helligkeitsstufen repräsentieren bei Altdorfer unterschiedliche Lichtquellen. Die größte weiße Fläche

schnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen, Wien 1932. New Hollst. c.17 und Meder 31. Zu der mit dieser Paraphrase verbundenen Bildkritik an Dürer Bushart (s. Anm. 4), S. 73–81.

6 New Hollst. w.58, 196 x 151 mm; zur Stellung des Holzschnitts vgl. Hans Mielke: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckenmalerei, Druckgraphik. Ausst.kat., Kupferstichkabinett Berlin/Museen der Stadt Regensburg, Berlin 1988, S. 116.

7 Vgl. etwa die langgezogenen Wellenlinien im Bereich des Bergmassivs, die den Umriss der Gesteinsformation, aber auch deren Struktur und Beleuchtung wiedergeben.

8 Panofsky (s. Anm. 1), S. 180.

9 New Hollst. w.49, 194 x 149 mm.



**2:** Albrecht Altdorfer: Auferstehung Christi, Holzschnitt, 1512.



**3:** Albrecht Dürer: Große Passion: Auferstehung Christi, Holzschnitt, 1510.

steht für die Glorie, die den Auferstandenen umgibt. Sie charakterisiert Christus als *sol invictus*, als göttliches Licht, das Tod und Hölle überwunden hat. Die Lampen der Soldaten hingegen müssen sich mit winzigen, weißen Aussparungen inmitten eines dichten Netzes von kreuz- und strahlenförmig angeordneten Linien begnügen; sie können offensichtlich nicht einmal ihre unmittelbare Umgebung erhellen. Wer sich ausschließlich auf die Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung verlässt, so der Tenor dieser Gegenüberstellung, bleibt im Zustand der geistigen Blindheit wie die Wachmannschaft, die das wunderbare Ereignis trotz Lampe und Laterne nicht bemerkt; wer hingegen Christus als Licht der Welt erkennt, kann auf Erlösung hoffen, wie die aus der Vorhölle befreiten Väter des Alten Testaments, die winzig klein im Hintergrund zu erkennen sind.<sup>10</sup> Wenn die Darstellung nicht wirklich zu überzeugen vermag, dann vor allem deshalb, weil die Didaktik über die Harmonisierung der Tonwerte gesetzt ist. In Dürers Holzschnitt werden Christus und die Soldaten durch die gemeinsame Lichtführung miteinander verbunden. Das strahlende Weiß beschränkt sich auf den Nimbus; ansonsten dämpfen parallele Strichlagen die Leuchtkraft des Papiertons. In Altdorfers Adaption fehlen solche

<sup>10</sup> Zum inhaltlichen Konzept des Holzschnitts vgl. Bushart (s. Anm. 4), S. 84–90.



4: Albrecht Dürer: Große Passion: Gefangennahme Christi, Holzschnitt, 1510.

Übergänge. Die Lichtwirkungen der Himmelszone sind strikt von der Dunkelheit des irdischen Bereichs getrennt. Jedem Gegenstand oder raumordnendem Element wird seine eigene Schattenlage zugewiesen. So deutlich der Holzschnitt auf die *Auferstehung* Dürers verweist, vertritt er doch ein anderes Konzept. Er will eher die Augen als den Intellekt ansprechen, das Wunder des Ostermorgens nicht nur schildern, sondern auch seine vielfältigen Wirkungen in Erinnerung rufen.

Im Zyklus *Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts* ist von solchen Unstimmigkeiten nichts mehr zu spüren. Mit ihm brachte Altdorfer gegen 1513 seinerseits eine Passionsfolge auf den Markt, die mit 40 Szenen nicht nur umfangreicher war als die Konkurrenzprodukte der Kollegen, sondern mit 73 x 48 mm auch ungewöhnlich klein. In der Komposition und Motivik folgen die einzelnen Szenen heterogenen

Vorbildern, in ihrem Luminarismus dem Modell Dürers. Die Lichteffekte sind diesmal ganz in den Dienst der dramatischen Bilderzählung gestellt. Die tiefen Architektur- und Landschaftsräume werden von einem dunklen Mittelton dominiert, der auch die Figuren im Vordergrund, von wenigen Glanzlichtern abgesehen, erfasst hat. In dem dichten Linienmuster haben die systematisch angelegten Schraffuren ihre modellierende Funktion verloren. Sie bezeichnen keine Volumina mehr, sondern ausschließlich unterschiedlich dunkle Schatten. Das entspricht weitgehend den Bildmitteln, die auch Dürer in der Großen Passion eingesetzt hat. Das Ergebnis könnte freilich unterschiedlicher kaum sein. In Dürers *Gefangennahme*<sup>11</sup> → **Abb. 4** lenken die hell hervorgehobenen Partien die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die wesentlichen Momente der Handlung und auf Christus als Hauptperson. In der sieben Zentimeter hohen *Gefangennahme*<sup>12</sup> von *Sündenfall und Erlösung* → **Abb. 5** hingegen muss man Christus in dem Gewirr von weißen Flecken, Konturenlinien und Schraffuren regelrecht suchen; Einzelheiten wie die seltsame Maske auf dem

11 Meder 116; 395 x 281 mm.

12 New Hollst. w.20.

Brustpanzer des Schergen in der Mitte erschließen sich ohnehin erst nach längerem Hinsehen. Dass dieser Effekt wohl kalkuliert war, ist anzunehmen. Erklären lässt er sich mit der Funktion der Bildchen. Die Holzschnitte waren zur Passionsmeditation gedacht und sollten dem Gläubigen helfen, mit Hilfe der Darstellungen eigene, mentale Bilder zu entwickeln und so in Gedanken den Leidensweg Christi nachzuvollziehen. Eine Intensivierung der Auseinandersetzung konnte also die Intensivierung der Fantasietätigkeit und damit der frommen Gefühle befördern.<sup>13</sup> Die nahsichtige Betrachtung machte freilich auch die Feinheit und den subtilen Einsatz der Linien bewusst. Das Format, in der Literatur gerne als Ausweis für die „Volkstümlichkeit“ der Serie angeführt,<sup>14</sup> wirkt unter dieser Prämisse wie der Versuch, Dürers Meisterschaft wenigstens in einem Punkt zu übertrumpfen. Schon die mehr als viermal so großen Blätter der *Großen Passion* Dürers stellten hohe Anforderung an den Formschneider. Schließlich entsprechen die hellen Stellen den Flächen, die aus dem Holzblock weggeschnitten worden sind, die Linien hingegen den erhabenen Graten, die zwischen den Vertiefungen stehenbleiben. Je dichter das Liniennetz sein soll, desto feiner müssen die Aussparungen ausfallen. In *Sündenfall und Erlösung* wird der Schwierigkeitsgrad noch gesteigert; angesichts des Miniaturformats sind die hellen Zwischenräume nur mehr stecknadelgroß. Das winzige ligierte Monogramm, mit der alle Szenen signiert sind, unterstreicht noch einmal, wo die Bezugsgröße für die Serie zu suchen ist: Durchgehend bezeichnet sind im Medium des Holzschnitt bis dahin nur die Passionsfolgen Albrecht Dürers.

Damit ist eine Strategie angesprochen, die spätestens seit *Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts* Altdorfers Auseinandersetzung mit der Grafikproduktion seiner Zeit mitbestimmt hat. Bereits in früheren Arbeiten hatte der Maler Werke anderer Künstler einer Bildkritik unterzogen und nebenbei die eigene Ori-



5: Albrecht Altdorfer: Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts: Gefangennahme Christi, Holzschnitt, um 1513.

13 Zu Altdorfers Konzept eines ‚aktiven‘ Betrachters vgl. Bushart (s. Anm. 4), S. 125–157.

14 Franz Winzinger: Albrecht Altdorfer. Graphik, München 1963, S. 19–21.



6: Albrecht Altdorfer: Der heilige Hieronymus in der Höhle, Holzschnitt, um 1513/15.



7: Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus in der Felsgrotte, Holzschnitt, 1512.

ginalität unter Beweis gestellt; hier sei nur noch einmal auf die *Auferstehung Christi* verwiesen, die der Bilderzählung Dürers das Modell der Bilddidaxe entgegengesetzt hatte. → Abb. 2 Nun ging es auch um die Gestaltungsmittel, deren Einsatz im Vergleich wahrgenommen und bewertet werden sollten. Vergleichsmoment konnte, wie im Falle des Passionszyklus, das Größenverhältnis zwischen Vorlage und Adaption sein, aber auch die Steigerung der technischen Virtuosität oder die bewusste Negierung medienspezifischer Bedingungen. Zu einem technischen Wettstreit fordert etwa der *Heilige Hieronymus in der Höhle*<sup>15</sup> heraus. → Abb. 6 Die Anregung für die Felsengrotte, die sich zum Betrachter wie zum Hintergrund hin öffnet, lieferte Dürers *Hieronymus*-Holzschnitt<sup>16</sup> von 1512. → Abb. 7 Aus dem offenen Steinbogen, unter dem der Heilige dort sitzt, wird bei Altdorfer ein Höhlensystem mit mehreren Durchbrüchen, aus der Weite der Landschaft ein düsterer Innenraum mit Ausblick auf ein winziges Stückchen Himmel. Wo Dürer auf das Zusammenspiel von kräftigen Konturlinien, Parallelschraffuren und weißen Flächen setzt, inszeniert Altdorfer dramatische Lichteffekte und Hell-Dunkel-Kontraste. Ein dichtes Netz

15 New Hollst. w.60, 168 x 119 mm.

16 Meder 229, 169 x 127 mm.

von Schraffen, die bisweilen sogar in mehreren Schichten übereinander zu liegen scheinen und den Papierton nahezu ganz zum Verschwinden bringen, überzieht die Höhlenwand, in den Spalten der Gesteinsformationen wird das ‚Grau‘ zu tiefem Schwarz. Umso stärker leuchten die wenigen Stellen, in denen das Weiß des Blattes zur Geltung kommt: der Lichtstrahl, der den Heiligen trifft, der Nimbus, die Kerze auf dem Altar. Altdorfer ist hier bis an die Grenzen des im Hochdruck Realisierbaren gegangen; der Verweis auf die tonale Wirkung des Kupferstichs ist unübersehbar, die Nobilitierung, die Dürers Bildentwurf dadurch erfährt, ebenfalls. Doch während im Kupferstich der Eindruck übereinander liegender Schraffuren durch unterschiedlich tiefe Linien erzeugt wird, ist im Holzschnitt ein ausgeklügeltes System unterschiedlich dicker Stege vonnöten, um diesen Effekt zu erzielen.



8: Albrecht Altdorfer: Der heilige Christophorus, Holzschnitt, 1513.

Mit dem 1513 entstandenen Holzschnitt des *Heiligen Christophorus*<sup>17</sup> → **Abb. 8** präsentierte Altdorfer eine Lösung, die in die entgegengesetzte Richtung wies. Wieder folgt die Darstellung einem Blatt Dürers, → **Abb. 9** das nicht nur die diagonale Komposition und die Positionierung der Figuren am vorderen Bildrand vorgegeben hat, sondern auch die gebeugte Haltung des Heiligen, der unter seiner Last fast zusammenzubrechen scheint.<sup>18</sup> Ließ sich der Umgang mit der Vorlage beim *Heiligen Hieronymus in der Höhle* als Verdichtung der Strichlagen charakterisieren, so wäre hier von Verknappung zu sprechen. Dürer setzt regelmäßige Parallelschraffuren ein, um die Bewegung des Wassers anzugeben beziehungsweise Hügel und Baum im Mittelgrund zu modellieren; bei den Figuren wird die Skala um weiße Flächen und unterschiedlich dichte Kreuzschraffuren erweitert, die als Licht- und

17 New Hollst. w.56, 122 x 94 mm; zum Christophorus-Thema im Werk Altdorfers vgl. Thomas Noll: Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500, München/Berlin 2004, S. 280–287.

18 Meder 223, 213 x 214 mm. Auf die Motivübernahme Altdorfers hat bereits Yasmin Dossry hingewiesen, in: Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (Hg.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, 2 Bde., Bd. 2, München 2002, S. 358. Bezeichnenderweise hat es Altdorfer nicht versäumt, den Fehler bei der Segenshand – das Kind hebt die Linke zum Segen – zu korrigieren.



9: Albrecht Dürer: Der heilige Christophorus, Holzschnitt, 1511.

Schattenzonen die Plastizität der Körper betonen. Die Bergkette im Hintergrund schließlich ist als einfacher Umriss gegeben. Mit Parallelschraffuren operiert auch Altdorfer, doch dienen sie ihm weniger zur Modellierung der Figuren oder der Landschaft, als für die Angabe von Helligkeitswerten. Am Oberkörper des Kindes verbinden sich die Striche zu lichtem Grau, an der Innenseite des gebauschten Mantels zusammen mit den großzügig darüber gelegten Häkchenschraffuren zu einem dunklen, fast schwarzen Ton. Insgesamt aber kommt das

Blatt mit einem Minimum an Binnenzeichnung aus. Während Dürer den Baumstamm am Ufer als solides Gebilde mit Narbe und rauer Oberfläche beschreibt, deutet Altdorfer die Rundung durch die Kombination von Parallelschraffuren und weißer Fläche eher an, als dass er sie tatsächlich formuliert. Vor allem aber verzichtet er auf einen durchgehenden Kontur, der in Dürers Holzschnitt ganz selbstverständlich die Gegenstände im Bild begrenzt hatte. Die Fichte im Vordergrund scheint sich im oberen Teil im Weiß des Papiers aufzulösen, und die offenen Baumkringel links der Figurengruppen wirken, als seien sie in höchster Eile hingeworfen, um die räumliche Erstreckung der Landschaft plausibel zu machen. Der Eindruck des Skizzenhaften wird noch verstärkt durch die diagonale Linie, die sich auf den ersten Blick einer eindeutigen Zuordnung entzieht und erst dann als Umriss einer Bergkette erkennbar wird, wenn man ihre Fortsetzung jenseits des Fichtenstamms entdeckt hat. Mit der formelhaften Landschaftssilhouette lässt sich dieser steile Berghang kaum mehr in Verbindung bringen, zumal die Strichführung einer eigenen Dynamik zu folgen scheint: Die Linie setzt am linken Bildrand breit an, um nach rechts hin immer dünner zu werden – wie ein Pinselstrich, der in seinem Verlauf an Stärke verliert. Alles in allem behauptet die Darstellung eine Spontaneität, die an eine Federzeichnung erinnert, den Konventionen des Holzschnitts hingegen ebenso zuwiderläuft wie seinen technischen Bedingungen. Gehört die geschlossene Form doch zu den Errungenschaften, die die Entwicklung des Mediums wesent-



**10:** Albrecht Altdorfer: Maria mit segnendem Kind in der Landschaft, Kupferstich, um 1515.



**11:** Albrecht Dürer: Maria mit der Birne, Kupferstich, 1511.

lich befördert haben, weil sie den Gratzen des Holzstocks Stabilität verleiht und so den Druckvorgang erleichtert.<sup>19</sup> Noch in einem weiteren Punkt weicht das Blatt von anderen Holzschnitten ab: Wie wir gesehen haben, hat der weiße Papierton in Holzschnitten des 16. Jahrhunderts eine gestalterische Funktion übernommen; er soll entweder als ‚Helligkeit‘ oder als ‚Licht‘ wahrgenommen werden. Im *Christophorus* hingegen bleibt das Weiß des Papiers das Weiß des Papiers. Es repräsentiert nichts – abgesehen von der Materialität des Bildträgers.

Ab wann Altdorfer auch die Kupferstiche Dürers einer genaueren Analyse unterzogen hat, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Der Zeitpunkt muss aber zwischen 1511 (in diesem Jahr hört die Datierung der Kupferstiche auf) und 1518 gelegen haben. Ein Werk wie *Die Maria mit dem segnenden Kinde*<sup>20</sup> → Abb. 10 jedenfalls, nach stilkritischen Gesichtspunkten um 1515/1517 anzusetzen, wäre ohne das genaue Studium von Dürers *Maria mit der Birne*<sup>21</sup> (1511) → Abb. 11 kaum

19 Vgl. Peter Parshall, Rainer Schoch (Hg.): Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch. Ausst.kat., National Gallery of Art, Washington/Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2005.

20 New Hollst. e.19, 164 x 117 mm. Zur Datierung zuletzt Mielke (s. Anm. 6), S. 168.

21 Meder 33, 157 x 107 mm.

denkbar. Die beiden Kupferstiche verbindet das Motiv, das Altdorfer mit leichten Variationen übernommen hat: Das segnende Kind sitzt nicht auf dem Schoß der Mutter, sondern steht auf ihren Knien; statt ihm eine Frucht zu reichen, bedeckt Maria seinen Körper mit dem Zipfel ihres Mantels. Darüber hinaus hat Altdorfer die Strichführung des Dürer-Blattes nahezu wörtlich für die Landschaft übernommen. Hier wie da definieren durch kurze Querstriche miteinander verbundene Parallelen das Terrain, auf dem die Gruppe Platz genommen hat; hier wie da erhält Gelände im Mittelgrund sein Relief durch schwarze Punkte auf hellem Grund; hier wie da folgen eine Zone mit kleinteilig charakterisierter Architektur und ein Bergmassiv am Horizont. In beiden Fällen gibt der Himmel mit seinen langgezogenen Schraffen den Mittelton vor, wobei die Ansammlungen weißer Wolken trotz der dichten Linien den Eindruck von Licht und Weite vermitteln. In einem Punkt freilich setzte sich Altdorfer mit bemerkenswerter Kühnheit über den gestalterischen Wohlklang des Vorbilds hinweg. Dürers Figurengruppe dreht sich leicht nach links, in die Richtung, aus der das Licht einfällt. Dadurch werden die Gesichter und Gliedmaßen beleuchtet und können durch die Schraffuren der Schattenzonen modelliert werden. Auch Altdorfers Maria wendet sich nach links. Diesmal aber kommt das Licht von vorne rechts, so dass ihr Antlitz zur Hälfte, das des Kindes ganz im Schatten bleibt. Hier sind über Gesicht und Körper gleichmäßige diagonale Schraffuren gelegt, die die Rundungen bis auf einen schmalen Lichtstreifen auf dem Nasenrücken negieren. Auch die Heiligenscheine sind nach diesem Muster angelegt; ihre Scheibenform lässt eher an feste Materie als an Licht denken. Altdorfer mag bei der diagonalen Strichführung an italienische Kupferstiche gedacht haben,<sup>22</sup> die Verschattung legt überdies den Vergleich mit Dürers *Melencolia I* von 1514 nahe. Wo immer die Anregung hergekommen sein mag – der Schematismus der tief gegrabenen Diagonalen wirkt als bewusster Bruch mit dem differenzierten Strichapparat, der etwa in der Schilderung der Landschaft zum Einsatz kommt. Offensichtlich versuchte Altdorfer hier, die tonalen Qualitäten, die er mit solchen ‚autonomen‘, ganz auf unterschiedliche Helligkeitsgrade ausgelegten Schraffuren im Holzschnitt erreicht hatte, auch am Kupferstich zu demonstrieren. Die Änderung der Lichtführung findet ihre Entsprechung in der motivischen Veränderung, die Altdorfer vorgenommen hat. In beiden Stichen klingt, den idyllischen Zügen zum Trotz, der Gedanke an die Passion mit. Bei Dürer ignoriert das Kind die dargebotene Frucht, um den

22 Winzinger (s. Anm. 14), S. 99.

Betrachter mit ernstem Blick zu fixieren. Umgekehrt nimmt das Tuch, mit dem Altdorfers Maria das Kind bedeckt, die Blöße Christi unterm Kreuz vorweg, die die Mutter mit ihrem Schleier bedecken wird. Die Schatten, die beider Gesichter überziehen, deuten auf eine tiefe Trauer, die beide im Wissen um die kommenden Ereignisse vereint.

Die Reihe der Adaptionen ließe sich fortsetzen und um Radierungen und farbig grundierte Zeichnungen erweitern. Und natürlich war Dürer nicht der einzige Fixpunkt, an dem sich Altdorfer orientierte; als Anregung dienten ihm auch Grafiken von Lucas Cranach, Hans Baldung und Andrea Mantegna, um nur die wichtigsten zu nennen. Dennoch mögen die hier angeführten Beispiele genügen, um das Verfahren als solches zu verdeutlichen. Die Vorlagen mussten prominent genug sein, dass man ihre Kenntnis zumindest bei einem Sammlerpublikum voraussetzen konnte; sie wurden nie wörtlich zitiert und trotzdem so, dass der Bezug nicht zu übersehen war. Wer das Geschehen auf dem Grafikmarkt verfolgte, nahm vermutlich beide Werke wahr: die Vorlage und die Adaption. Vielleicht erhöhte der Besitz der einen sogar die Attraktivität der anderen Version. Wirklich bewerten ließen sie sich schließlich nur im direkten Vergleich. Sensibilität für die besondere Herausforderung, die der Farbverzicht bedeutet, kann man bei dieser Gruppe voraussetzen; selbst Erasmus von Rotterdam, seinerseits kein erklärter Freund der Malerei, wusste Dürers Fähigkeit zu schätzen, die Welt in ihrer materiellen wie immateriellen Erscheinung ausschließlich in „lineis nigris“ darzustellen.<sup>23</sup> Und so werden auch die Mittel aufmerksam registriert worden sein, die das Zusammenspiel von Linien und weißem Papier zu einer überzeugenden Darstellung werden lassen. Zum Vergleich forderte Altdorfer aber auch innerhalb seines eigenen Œuvre auf, etwa, wenn er ein Thema mehrfach bearbeitete und dabei möglichst unterschiedliche Varianten entwickelte oder mit gestalterischen Alternativen aufwartete, deren Gleichzeitigkeit das Datum bezeugte. Dass die Aneignung auch den Zweck verfolgte, das eigene Selbstverständnis als Künstler zu definieren, versteht sich von selbst. Wer in dieser Konsequenz den Bilderfindungen Dürers Lösungen entgegensetzte, die von der Idee her origineller, technisch anspruchsvoller oder ungewöhnlicher in der Handhabung medienspezifischer Bedingungen waren, der wollte auch an Dürer gemessen werden. Und vermutlich hoffte er auf einen Platz in der Rangfolge der Künstler, der dem des berühmten Kollegen zumindest ebenbürtig war.

23 Panofsky (s. Anm. 1), S. 225.