

geäußert. LUCIANO PATETTA legt neue Grund- und Aufrisse des im 19. Jahrhundert zerstörten Banco Mediceo gemäß der Beschreibung im 25. Buch von Filaretes Architekturtraktat vor. Spannend ist seine Analyse der Cappella Portinari, in der Patetta nur zu einem gewissen Teil eine Rezeption der Alten Sakristei von S. Lorenzo erblicken will. Wichtig erscheint ihm nämlich darüber hinaus die typologische Tradition kleiner Oratoriumsbauten wie etwa S. Maria degli Angeli in Mailand, von denen die Kapelle nur die Wölbung unterscheidet. Würden – so läßt sich daran anschließend vorsichtig mutmaßen – funktional determinierte Vorbilder für die beiden Aufgaben der Kapelle, als Mausoleum und als Reliquienkapelle des hl. Petrus Martyr zu fungieren, rezipiert?

Ein neues Gesamtbild des Architekten und Bildhauers Michelozzo wird man sich aus den Einzelstudien erst zusammensetzen müssen; unbedingt zu berücksichtigen wären dabei die Aufsätze von WOLFGANG LIEBENWEIN und ANDREAS TÖNNESMANN über Michelozzos erfinderisches Talent in der Auseinandersetzung mit seinem Auftraggeber¹³. Der Kolloquiumsband unterscheidet sich so strukturell kaum von der letzten Monographie über Michelozzo von MIRANDA FERRARA und FRANCESCO QUINTERIO. Katalogartig aufgebaut und leider schlecht bebildert, ergibt auch sie kein wirklich konzises Gesamtbild des Künstlers¹⁴. Gerade dieses darf man sich jedoch von einem guten Kolloquiumsband, nicht zuletzt durch die „varietas visi“, erwarten.

ALEXANDER MARKSCHIES
Institut für Kunstgeschichte
Universität Aachen

¹³ WOLFGANG LIEBENWEIN: Die „Privatisierung“ des Wunders. Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato, in: *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416-1469)*. Kunst im Dienste der Mediceer, hrsg. v. Andreas Beyer und Bruce Boucher, Berlin 1993, S. 250-290; ANDREAS TÖNNESMANN: Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici, in: ebda., S. 71-88.

¹⁴ MIRANDA FERRARA und FRANCESCO QUINTERIO: Michelozzo di Bartolomeo, Florenz 1984.

Friedrich Teja Bach: Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischem Werk; Berlin: Gebr. Mann 1996; 354 S., 400 Abb., 14 farbige Zeichnungen auf Triacetatfolie als Beilage; ISBN 3-7861-1717-9; DM 248,-

„Nulla dies sine linea“, war die Maxime, nach der Apelles gelebt haben soll, Dürer – von Zeitgenossen als neuer Apelles bezeichnet – scheint sich daran gehalten zu haben. Nun liegt ein neues grundlegendes Werk zu Dürer vor, das sich zwar gänzlich auf einige wenige Werke des Künstlers konzentriert, aber gerade darum als eine Arbeit über die Anthropologie der Kreativität, ja die Anthropologie der künstlerischen Linie gelesen werden kann. Mit seinen 400 Abbildungen ist die Habilitationsschrift von Friedrich Teja Bach ein Musterbeispiel der Beweisführung am Bild, die aber in einem Punkt auch die Grenze markiert, wo nurmehr auf die Betrachtung des Originals verwiesen werden kann. – Der Begriff der Struktur wird „als Gestalt- oder Linienform definiert, die als abstraktes Schema einer figürlichen Erscheinung fun-

giert.“ Er ist dynamisch angelegt und übergreift die beiden in dem Band vereinigten Untersuchungen, welchen eine kurze, etwas kompilative Einleitung vorausgeschickt wird.

Die erste Hälfte, nur kurz zu würdigen, befaßt sich mit sechs frühen Stichen Dürers (B. 66, 67, 87, 53, 29, 68, ca. 1500/1503). Ihr Zusammenhang als Serie war zwar längst erkannt, doch erst Bach hat sie mit verblüffender Stringenz als Planetenbilder entschlüsselt. Das Störende und scheinbar Gewaltsame einer Komposition wie bei dem Blatt mit der rittlings auf einem Steinbock reitenden Hexe und den merkwürdig posierenden Putten (B. 67) ist dem Autor Indiz für ein Fragen nach der Bedeutung nicht nur der einzelnen Figuren und Gegenstände, sondern der Struktur selbst, zu der sich die Leiber konfigurieren: Es ist die gotische Minuskel a, graphisches Zeichen des dem Saturn zugeordneten Vokals, während sich die reitende Hexe als die Schicksalsmacht Ananke, Saturns Tochter, entpuppt. Bach gelingt es in einer ebenso detaillierten wie auf die reiche Tradition des Figurenalphabets ausgreifenden ikonographischen Lektüre, die Serie als graphische Inkorporationen der für die Planeten stehenden Vokale zu dechiffrieren. Das dialektische Spiel der von Leibern umhüllten und sich dem Kundigen doch explizierenden Struktur der planetarischen Lettern sieht Bach als Veranschaulichung des metamorphischen Wirkens der Götter, „deren natürlicher Zustand die Unkenntlichkeit ist.“ (S. 162)

Zeigt der erste Teil die Vitalität und Fruchtbarkeit einer an der Form ansetzenden ikonographischen Methode, ist der zweite Teil von Bachs Werk in methodologischer Hinsicht weitaus kühner. Er gilt den berühmten monochromen Federzeichnungen Dürers für Maximilians I. Gebetbuch (1513/1515). Ihr Material ist die Linie; Panofsky hat von Dürers Denken in der Linie gesprochen, Hetzer hat feinsinnige Beschreibungen des Auslaufens der *rinceaux* in kalligraphische Arabesken und Schnörkel geliefert, welche ein freies Linienspiel mit fließenden Übergängen zwischen Gegenständlichem und abstrakten Kurven bilden. Bach geht weiter, indem er die metamorphotische Zuordnung von Linienschnörkel und Figuren in drei Typen untersucht, wie sie vor allem in den komplexer angelegten späteren Blättern des Gebetbuches auftreten.

Der erste und einfachste Typ ist schon in der älteren Literatur angesprochen, Bach führt ihn anhand des oberen Randes von f. 41 vor, wo eine Ranke in Linienzüge ausläuft, die ein Katzengesicht besetzt, wobei die sie übergreifenden Linien lesbar werden „als Konturlinien von Rücken und Hinterhand der Katze und ihres hochgestellten eingeringelten Schwanzes.“ Dieser wandelt sich wieder zur abstrakten Linie, die bis zur Arabeske führt, welche den Buchstabenschnörkel des l umschließt. Das Tier, das wir sehen können oder wollen, ist nicht Produkt einer Umschreibung von Flächen und Gliedern, wie es die Malereitheorie L. B. Albertis fordert, sondern scheinbar zufällige Konfiguration von Linien zwischen Schrift und Ranke, Möglichkeitsform der Erscheinung und nicht Simulation eines Volumens, einer Präsenz.

Der zweite Punkt, die metamorphotischen Entsprechungen vor allem zwischen figürlichem *bas de page* und oberem Rand, sind Bachs Entdeckung. Er vermag auf mehreren Blättern eine ausgeklügelte Korrespondenz von Thema und Spiel der

„Strukturlinie“ zu rekonstruieren, von der das Dromedar auf f. 42v unten mit der arabischen Höckerparaphrase darüber sicher das am leichtesten nachvollziehbare Beispiel darstellt. In diesem Teil dominieren die Tafeln, der Autor bleibt präsent mit dem Rotstift, durch die er in Dürers Zeichnungen Korrespondenzen sehen läßt bzw. solche suggeriert. Nicht alle Beispiele werden überzeugen, aber die Gültigkeit des offen angelegten Modells wird dadurch nicht bedroht, eher der Spieltrieb des Lesers angeregt¹. Ein Blick auf f. 35 mag genügen. Ganz traditionsgemäß wird die Matutin der Mariengebete mit einer zweiseitigen Verkündung illustriert, hier von einem von Gottvater ausgesandten Hagelregen auf ein flüchtendes Teufelswesen begleitet. Am oberen Rand eine Linienparaphrase, die Bach als „Arabeskenpartitur“ des tripolaren Geschehens auf beiden bas de page deutet: Von links her die Kurvenfiguren von Teufel (als Zackenlinie), von Maria (als verdoppelte Strukturlinie des Madonnenmantels, mit eingeschriebener Schleifenfigur und den beiden Hasen) und des auf einer Wolke knienden Engels der anderen Seite.

Der dritte Typ, auch er eine überraschende Neuentdeckung, läßt sich letztlich nur am Original nachvollziehen: die Recto-Verso Paraphrasen. Wie Bach zeigen kann, ist das Durchzeichnen von Linien auf Pergamenten eine durchaus verbreitete Praxis, was hier und dort zum Bedeutungsträger wird. Im auf Pergament gedruckten Gebetbuch dient dies typologischer Argumentation, läßt im Aufheben und Durchlichten des Blattes eine Figur in der anderen erscheinen: So findet Bach z.B. eine Lösung für ein altes Rätsel des Text-Bild-Bezuges, nämlich die auf einem Granatapfel stehende Bäuerin mit dem Eierkorb auf f. 51v.: Sie wird als Typus der Madonna auf der Sonnenblume der Recto-Seite, nämlich als göttliche Weisheit erkannt.

Solche Erklärungen sind kühn, was den Autor zu sehr eingehenden Beweisführungen bei stets im Anschaulichen bleibender Argumentation veranlaßt, darunter lange, besonders im ersten Teil manchmal allzu lange Exkurse zu Bild- und Darstellungstraditionen sowie die Diskussion von Parallelen im übrigen Werk Dürers. Dabei wird deutlich, daß bei aller Spontaneität der Linienbewegung Dürers Strukturarabeske eine spätgotische Tradition aufgreift und transformiert, daß etwa im Stundenbuch der Maria von Burgund Bewegungskorrespondenzen in den Drolieren und Schnörkelformularen existieren, das metamorphotische Prinzip selbst eine reiche, noch wenig erforschte Geschichte hat.

Die Text/Kontext-Kapitel beider (untereinander kaum verbundener) Teile erweisen sich als innovativ und reich, andererseits zeichnet sie eine extreme thematische Beschränkung aus, die manchmal wundert. Sie ist wohl als Gegenbewegung gegen ein bildvergessendes Überborden der „cultural studies“ gedacht (vgl.

¹ Bachs eigenes Bravourstück ist die Zerlegung von Dürers Knoten (Strauss DW, Nr. 105) auf Klarsichtfolien in 18 Linienfiguren. Diese aufwendige Beilage präsentiert sich schlichtweg als visuelle Explikation zu Anm. 526 auf Seite 177 f., doch in Wahrheit begründet sie sich aus sich selbst. Als Figur der Problemlösung ist sie ebenso symptomatisch für die Ökonomie des Buches wie für die Methode des Autors, die auch dem Leser zumindest seitenweise höchste Konzentration abverlangt.

auch Anm. 1). Doch gerade beim Gebetbuch Maximilians hätte man sich eine Diskussion der Auftragssituation und der Bedeutung des Projektes gewünscht, zumal Bachs Entdeckungen hier neue Einsichten ermöglichen. Die Recto-Verso-Paraphrasen machen es nämlich noch unwahrscheinlicher, daß das Gebetbuch als Vorlage für eine Holzschnittedition dienen sollte, wie etwa KOERNER in seinem grundlegenden Buch zum Münchner Selbstbildnis annimmt². Gedruckt wurden (in der Augsburgener Offizin Hans Schönpergers d.Ä.) mit hohem Aufwand nur einige Exemplare, die als kaiserliche Gabe für Mitglieder des den Kreuzzugsgedanken pflegenden Georgsorden bestimmt waren. Eigens eine neue Schrift, die sog. Gebetbuchfraktur, wurde erfunden, wobei verschiedene Typen für einzelne Buchstaben, versetzbare Schnörkel und später eingetragene Linierungen dem Text den fiktiven Charakter des Handschriftlichen verleihen. Obwohl die päpstliche Approbation für die auf die Person des Kaisers und sein politisches Programm ausgelegten Texte fehlte und das Gebetbuch damit kalenderlos blieb, d.h. unbenutzbar war, wurde ein Exemplar den bedeutendsten deutschen Meistern der Zeichenkunst übergeben, Dürer zuvörderst. Während mit dem Holzschnitt und der Druckgraphik die Verbreitung nicht nur eines kaiserlichen Triumphes auf dem Papier, sondern auch einer künstlerischen Handschrift möglich geworden war, dessen sich gerade Dürer voll bewußt war, scheint das Gebetbuch auf einer höheren Stufe angesiedelt. Wie Joseph Leo Koerner in dem oben genannten Buch herausstellt, wird die Handzeichnung im Norden zum eigenwertigen Sammlerobjekt wohl gerade als Reaktion auf diesen Prozeß der Mediatisierung (bedauerlich im übrigen, daß Bach dieses wichtige Werk nicht mehr zur Kenntnis genommen hat). Das Gebetbuch stellt mit seiner „unreproduzierbaren“ Verbindung technischer Innovation, die den Charakter der Handschrift simuliert, und den Handzeichnungen Dürers, die hier und dort die Bewegung der Schrift aufgreifen oder sie monochrom (jedoch in anderer Farbe) umspielen, einen symptomatischen Sonderfall dar. Bach spricht von „einem anrührenden Moment“, einer „innigen Verbindung von Buchstaben-Schrift und Linien-Schrift“ (S. 296). Es ist ein spannungsvoller, kritischer Moment in zwei Perspektiven: zum einen für die Beziehung von Text und Illustration im Medium Buch nach der technischen Revolution, zum anderen, tiefergehend, im Hinblick auf die Frage nach dem Status von Bild und Wort als Träger der Verkündigung im Vorfeld der reformatorischen Bewegung; man denke nur an Karlstadts Abtutung der Bilder von 1522. Bach charakterisiert Dürers (nicht Maximilians) Projekt als einen letztlich zum Scheitern verurteilten Versuch, der „zeitgenössischen Antithese von Wort und Bild eine beiden vorgängige Einheit der Schrift entgegenzusetzen“. Dies um den Preis der „Fleischlosigkeit“ der Randillustration, aber, so Bach, doch zugleich als „ein Triumph des Bildlichen als Schrift“ (S. 294). Dürer ist sich wohl des fiktionalen Moments einer solchen spannungsvollen Einheit bewußt, seine Linienbewegungen lassen sich nicht aufhalten, auch wenn sie überkommene Schnörkelformulare aufgreifen, lassen sich nichts vorschreiben, was nicht kreativer Deutung oder Umdeutung verfügbar wäre.

² JOSEPH LEO KOERNER: *The moment of self-portraiture in German Renaissance art*; Chicago 1993.

Der neue Status von Linie und Zeichnung begründet sich kunsttheoretisch aus ihrer Nähe zum mentalen Schaffensprozeß. Wie Dürer selbst sagt, mache die feine Linie der Zeichnung die ausdehnungslosen Linien „des Gemütes“ anschaulich. Bach gelingt in einem dichten Schlußkapitel, in Paraphrase eines Titels von Nicolaus Cusanus, „Dürers Kunst der Vermutung“ genannt, ein Schritt über Panofskys Analyse von Dürers Kunsttheorie hinaus, indem er in den Randzeichnungen eine kunsttheoretische Position ebenso am Wirken wie expliziert sieht. Hier hätte man sich eine ausführlichere Argumentation gewünscht, was zusammen mit einer konziseren Einleitung und einer gewissen Entlastung der Beweisführungen der Ökonomie des Buches zugute gekommen wäre.

Die Stärke des Schlußkapitels liegt nun nicht in dem Versuch, diese Position in einen philosophischen Kontext stellen zu wollen (so wichtig der Verweis auf Nicolaus Cusanus ist), sondern in der Rekonstruktion einer angewandten Anthropologie künstlerischer Kreativität Dürers im Rahmen zeitgenössischer Biologie/Medizin. (bes. S. 298 ff.) Ein guter Maler sei inwendig voller Figuren, schreibt Dürer 1513, wenn er ewig leben könnte, so hätte er aus seinen inneren Ideen, von denen Platon spricht, allezeit etwas Neues auszugießen. Hier geht es um Originalität und unerschöpfliche Kreativität; Ideen meint nicht Teilhabe an Urbildern, sondern, eher unplatonisch, einen Erfahrungsschatz. Dieser werde aus der sammelnden Beobachtung der Naturdinge gewonnen, welche zu einer beliebigen Zahl von Kombinationen verschmolzen werden könnten. Die Schöpfung von Neuem bleibt in diesem Sinne auch dort ein Akt der Mimesis, wo kein Vorbild existiert. Im späteren großen ästhetischen Exkurs wird dies erneut betont, hier spricht Dürer von „vberkumen vund gelernte(r) kunst, die sich besambt, erwechst vnnnd seins geschlechtts frucht bringt.“ Der Künstler müsse sich aber nicht stets von neuem an die „Abmachung“ natürlicher Vorbilder halten, sondern vermag aus dem „versamlet heymlich schatz des hertzen“ neue Kreatur in der Gestalt eines Dinges zu schöpfen.

Bach kann die Interpretation Panofskys dahingehend korrigieren (S. 288), daß „Besamen“ nicht eine äußere Wirkung des Werkes bezeichnet, sondern just diesen Prozeß einer wechselseitigen Befruchtung der gespeicherten Bilder in der inneren Schatzkammer, einer Art alchymischem Labor, was dann zu einer Ausgießung in Gestalt des Werkes führt. Wo Panofsky einen Wandel von einer Theorie spontaner innerer Schöpfung (um 1513), einer Inspirationsästhetik *avant la lettre*, zu einer Theorie selektiver innerer Synthese (nach 1520) unterstellt hatte, sieht die neue Lektüre eine nur unterschiedlich pointierte Theorie der „Schöpfung“ unter dem Begriff der „Besamung“, die in den Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians I. gleichsam anschaulich „formuliert“ ist. „Denn das Spiel der freien Linie ist das Gewebe, in dem sich die 'Ideen' der überkommenen Bilder begegnen und aus dem heraus neue Figuren entstehen.“ Die konzentriert-konsequente Anwendung dieser Erkenntnis Bachs bringt zweifellos seltsame Sätze hervor, wie etwa, daß die Strukturlinie 'Frauenfigur' bei der göttlichen Weisheit anders 'besamt' werde als bei der Maria der Versoseite (S. 292). Entscheidend aber ist, daß es sich nach Bach weniger um eine Spermatologie handelt, als um das Prinzip des *Liquor vitae*, des Lebenssaf-

tes, im Sinne der Begattungstheorie des Paracelsus: In einer Matrix treffen weiblicher und männlicher Samen für jeden Körperteil aufeinander, tingieren sich und mischen sich zu neuer Gestalt.

Bachs Interpretation des Wechselspiels von Strukturlinie und Figur in den Randzeichnungen des Gebetbuches changiert (absichtsvoll?) zwischen zwei möglichen Zuordnungen. Einmal und zumeist privilegiert sie einen Vorlauf der Strukturlinie, in der sich eine Figur oder die Dynamik einer Szene ankündigt, ein andermal beschreibt sie erstere als Paraphrase der im Hinblick auf den Text gewählten Figuren. Drittens aber und übergreifend erscheint das Wechselspiel als bewußte Inszenierung der Möglichkeiten der Linienbewegung: „Die Schlangen Linie ist vñendlich zuuendern, darauß man wunderbarlich ding mag machen“ (vgl. S. 297). Die „Selbstexplikation“ der Linie ist damit eine Demonstration von hohem kunsttheoretischen Potential (vor den eigenen wie den kaiserlichen Augen). Theodor Hetzer konnte sich das Gebetbuch als „höchste Kostbarkeit einer Kunst- und Wunderkammer“ denken, eigentlich stellt der „Kosmos“ von Dürers Zeichnungen selbst eine solche dar. Sie konfigurieren sich in ihrer Vielfalt von Figuren und Objekten manchmal wie in Welten um den Text der Gebete und sind so ein geordneter Spezialfall einer noch reicheren Kunst- und Wunderkammer, der im Herzen, im Geiste des Künstlers. Bach hat uns einen Blick in diese eröffnet.

GERHARD WOLF

*Fachbereich III Kunstgeschichte
Universität Trier*

Oskar Bätschmann und Pascal Griener: Hans Holbein. Köln: DuMont 1997; 256 S., 268 Abb., davon 73 farbig; ISBN 3-7701-3923-2; DM 98,-

In ihrer ambitiösen Monographie, deren Titel nicht einmal verrät, ob es sich um Vater oder Sohn Holbein handelt, suchen Bätschmann und Griener einen neuen Zugang zu Person und Werk Hans Holbeins d.J. Es geht ihnen um eine Analyse der „zentralen Probleme und Aufgaben“ dieses Künstlers. Dabei richtet sich ihr Interesse nicht so sehr auf das eigentlich Künstlerische, sondern vor allem auf die Inhalte der Werke: auf deren tiefere Bedeutungen. Daraus möchten sie Hinweise gewinnen auf Holbeins Teilhabe an den geistigen Strömungen seiner Zeit und weiter auf sein Selbstverständnis als Künstler. Daß Zuschreibungs- oder Datierungsfragen hier nur beiläufig interessieren, versteht sich.

Das programmatische erste Kapitel des Buches haben die beiden Autoren gemeinsam verfaßt, die vier folgenden stammen von Bätschmann, die zwei letzten von Griener. Der Text ist weitgehend gut illustriert, die Farb reproduktionen wirken durchweg ordentlich, vereinzelt jedoch etwas rotstichig (etwa Abb. 154-156), auch trifft man wiederholt auf übermäßig vergrößerte oder verkleinerte Abbildungen (etwa Abb. 3-6). Deshalb ist es verdrießlich, daß sich die Bildunterschriften auf das Unerläßlichste beschränken: Technik, Maße und Standorte muß man am Ende des