

Roswitha Preiß beschreibt in ihrem ausführlichen Beitrag „Das ehemalige Heilige Grab in Traunwalchen“ (S. 90–98), ein 1773 durch den Tittmoninger Bildhauer Georg Itzfeldner für die Augustinerchorherrenkirche entworfenes, aber untergegangenes Heiliges Grab. Erhalten blieb allein der leider nicht im Katalogteil (S. 109) abgebildete Grabchristus. Eine archivalisch überlieferte und kommentierte Entwurfszeichnung sowie die durch die Beteiligung verschiedener Gewerke belegten erheblichen Kosten verdeutlichen an diesem Einzelbeispiel die hohe Wertschätzung der Heiligen Gräber in ihrer Zeit.

Währenddessen beschränkt sich der den Lesetext des Bandes abschließende Beitrag von Hans Roth mit „Laufen erhält ein neues Heiliges Grab“ (S. 99–101) auf knapp Bemerkungen, die eher von lokaler Bedeutung sind.

Der folgende, 27 Einträge umfassende Katalog (S. 102–112) mit sehr knapp gehaltenen Beschreibungen bietet ergänzend nur gelegentlich briefmarkengroße – jedoch durchgängig farbige – Abbildungen der fast ausnahmslos klein- und mittelförmigen Objekte.

Der Band schließt mit den zum Lesetext gehörenden Anmerkungen (S. 113–119) und einem Literaturverzeichnis (S. 119–125). Mit Ausnahme des Anmerkungsapparates von Roswitha Preiß, begegnet dem Leser eine in beiden genannten Teilen nachlässige Endredaktion. Es werden unnötigerweise zahlreiche Fehler von Thomas Kamms Dissertation wiederholt. Das ist auch bei einer Publikation dieses Formates ärgerlich. Kaum verständlich sind ferner die sich vielfach verzettelnden Literaturangaben anstelle einer Auswahl wirklich wichtiger und vor allem zeitnaher Untersuchungen. So ist im Literaturverzeichnis beispielsweise die Untersuchung von Andrea Feuchtmayr nicht erwähnt (s. Anm. 1), es fehlt auch die für die Ausstellung wichtige Untersuchung von Ursula Brossette³. Das Buch erschien möglicherweise zu spät, um noch berücksichtigt werden zu können.

Obwohl die beiden Ausstellungen die Chance einer – bis dahin einmaligen – umfassenden Darstellung Heiliger Gräber versäumt haben, vermittelt der kleine Katalogband dennoch einen Eindruck von der großen Zeit der Passions- und Eucharistiefrömmigkeit. Er wendet sich an ein breites Publikum und ist auch für einen kurzorischen Einstieg in das Thema ephemerer Funeraldekorationen geeignet.

ERIK ERNST VENHORST
Berlin

Michael Bury, *The Print in Italy, 1450–1620* [anlässlich der Ausstellung 2001/02] London: The British Museum Press 2001; 248 S., zahlr. Abb.; ISBN 0-7141-2629-2; £ 35,-.

Wenn man sich bis Seite 18 auf den zu besprechenden Ausstellungskatalog einläßt, verrät das Einbandbild, mehr noch als der Titel, die Aufgabe, die sich sein Autor ge-

3 URSULA BROSSETTE: Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext (*Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte*, 4); Weimar 2002.

stellt hat: Bei dem hier im Vordergrund dargestellten, mit gespitztem Stab eine weiße Fläche bearbeitenden Mann handelt es sich nämlich nicht um einen Zeichner, sondern um einen Kupferstecher. Ihm kommt in einer „Allegorie der Künste“, die Cornelis Cort nach einer Vorlage des Jan van der Straet wohl 1573 in eine druckgraphische Form brachte, ein vom Entwerfer gar nicht vorgesehener Ehrenplatz zu. In gewisser Weise kann die vorliegende Veröffentlichung somit als eine Verlängerung der latenten Polemik Corts aufgefaßt werden, die „Typorum aeneorum INCISORIA“ als gleichgewichtig neben den übrigen Kunstgattungen der betreffenden Epoche herauszustellen.

Anders als es vielleicht der äußerst ambitiös gewählte Titel „The Print in Italy 1550–1620“ vermuten läßt, bietet Michael Bury in seiner Behandlung des Themas keine enzyklopädische Übersicht der ganzen druckgraphischen Produktion des betreffenden Zeitraumes, sondern eine gezielte und kommentierte Auswahl repräsentativer Stücke. Letztere ist vor allem durch die Bedeutung einzelner Objekte und die Verfügbarkeit von Schriftquellen bestimmt, welche gestattet, die Werke soweit als möglich in den Kontext ihrer Entstehung und Vermarktung einzubinden (S. 9).

Bury nimmt in der Einleitung seines Buches eine Standortbestimmung vor, die gleichzeitig – zumindest teilweise – den von ihm gewählten chronologischen Rahmen erklärt. Mit leicht polemischer Stoßrichtung grenzt er sich nämlich von David Landau und Peter Parshalls Standardwerk „The Renaissance Print 1470- 1550“ (New Haven und London 1994) ab, indem er diesem eine fatale Unterschätzung der unmittelbar nach dem von den Autoren gewählten Zeitraum entstandenen druckgraphischen Produktion anlastet. Eine solche Abwertung beruhe – laut Bury – letztlich auf einer mißverstandenen Entwicklung des Mediums. Sie basiere insbesondere auf der Annahme, daß der ab der Mitte des 16. Jahrhunderts enorm erweiterte Absatzmarkt für druckgraphische Erzeugnisse zunehmend von der Spekulation der Verleger und weniger von dem experimentierenden Künstler dominiert worden sei. Dieses habe dann zum Siegeszug der Gattung des „Reproduktionsstiches“ geführt (S. 9).

In seiner hinsichtlich des zeitlichen Rahmens an Landau und Parshall anknüpfenden Studie stellt Bury hingegen überzeugend sowohl die Idee des die kreative Entfaltung und Vielfältigkeit hemmenden Verlegers (S. 9–10) als auch die semantischen Implikationen des Terminus „Reproduktionsstich“ in Frage (S. 10–11); die Verwendung beider Konzepte hält er – zu Recht – für einen irreführenden Anachronismus.

Angesichts der akribisch recherchierten und sorgfältig präsentierten Exponate der Ausstellung verfügt diese Stellungnahme Burys durchaus über das nötige Potential, die dominierende Meinung über die druckgraphische Produktion des betreffenden Zeitraumes, dessen Grenzen allerdings von dem Autor nirgends klar begründet werden, nachhaltig zu revidieren. Der einführende Überblick ist in drei größere Abschnitte unterteilt, die sich zunächst den Techniken und Materialien der druckgraphischen Produktion (S. 13–67), dann den Herstellern und Vermarktern der Produktion (S. 68–120) und abschließend ihren Entstehungsorten (S. 121–220) widmen. Bereits aus dem Verhältnis der Seitenzahlen zueinander wird allerdings deutlich, daß das Hauptgewicht der Darstellung auf der Erforschung der topographischen Situation

liegt. Es schließen sich eine ausgezeichnete biographische Sektion an, die sowohl Lebensbeschreibungen der einzelnen Stecher als auch der betreffenden Händler und Verleger enthält (S. 221–236), und eine reiche, auf den letzten Stand gebrachte Bibliographie.

Diese beiden Faktoren allein garantieren bereits den Rang des Kataloges als Standardwerk. Die ausführlichen Informationen, besonders zur Kommerzialisierung des Mediums, dürften geradezu grundlegend für die zukünftige Erforschung seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung werden. Hervorzuheben sind auch Burys ausgedehnte und sorgfältige Archivrecherchen, die umfangreiches Quellenmaterial neu erschließen und es, gemeinsam mit bereits bekannten Dokumenten, brillant und aufschlußreich interpretieren.

Vergebens sucht man jedoch, zumindest im generellen Aufbau des Buches, Ordnungskriterien, die die spezifisch künstlerische Stellung der Werke betonen und damit unweigerlich deren herausragende ästhetische Qualität demonstrieren würden, obwohl Bury erklärtermaßen eine solche Rehabilitierung der Produktion als seine zentrale Aufgabe betrachtet. Man mag hier an Bewertungsmuster wie die Beschreibung des Alltagslebens, das Exotische, technische Neuerungen, die Klassifizierung der Natur oder die wissenschaftliche Entdeckung ebenso denken wie an die Gestaltung des Lichtes und der Oberfläche der Platte oder an komplexe Text-Bild-Beziehungen: Allen diesen neuen künstlerischen Herausforderungen stellte sich die Druckgraphik der Epoche in oft herausragender Weise.

Ikonographisch antwortete sie ebenso subtil auf die nach dem Tridentinum verstärkte Promotion von Heiligkeit wie auf die zunehmend ausdifferenzierten Bildgattungen: Nahezu alle Tendenzen, die in der Malerei der Epoche festgestellt werden können, finden sich auch in der Druckgraphik, die durch die relativ problemlose Reproduzierbarkeit leicht als Vermittler von Werten und Weltanschauungen eingesetzt werden konnte. Auch bei der visuellen Selbstdefinition von sozialen Gruppen spielte sie in der Frühen Neuzeit eine fundamentale Rolle. Es ist umso bedauerlicher, daß gerade diese, dem Medium in der betreffenden Zeitspanne so wesentlichen Charakteristiken, die das Interesse weiter Kreise finden dürften, in Michael Burys Darstellung ein Schattendasein fristen. Ähnliches gilt auch von dem Gebiet der nur fragmentarisch behandelten Buchillustration, auf dem die Druckgraphik bisweilen so große Aufgaben wahrnahm, daß sie dem Text ebenbürtig zur Seite trat.

Vergebens sucht man auch nach einer gebührenden Würdigung einzelner Künstlerpersönlichkeiten, an deren Leistungen sich das Niveau der Epoche messen ließe. Bury verzichtet weitgehend auf die Setzung solch wahrnehmbarer Akzente, die zumindest gestatten würden, die außerordentliche Materialfülle entsprechend zu gliedern.

Ein Gleiches gilt für seinen Umgang mit den einzelnen Gattungen der Druckgraphik: Obwohl man Bury nicht unterstellen kann, daß er diese Arbeit habe vermeiden wollen, findet man ihre ansehnlichen Ergebnisse in den Katalogeinträgen versteckt, wodurch der Informationsgehalt der einführenden Texte hinter dem Niveau der letztgenannten zurückbleibt.

Ein Beispiel mag hier genügen: Als Moment der Erneuerung der venezianischen Druckgraphik in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts erwähnt der Autor die massive Einwanderung niederländischer Künstler. Unter ihnen befanden sich auch die Brüder Jan und Raphael sowie deren Neffe Aegidius Sadeler, die – nach Burys lapidarer Einschätzung – die Bekanntheit der Bassanos vorangetrieben und zahlreiche nordische Themen, wie das „Blumenstilleben in einer Vase“, nach Venedig eingeführt hätten (S. 174). Diese Ausführungen bleiben innerhalb der Einführung in die Thematik apodiktisch; sie wirken verkürzt und kaum nachvollziehbar.

Dahingegen kommt es in den entsprechenden Katalogeinträgen durchaus zu einer angemessenen Würdigung der Leistung immerhin eines Familienmitglieds der Sadeler, nämlich Jans, von dem drei Werke, zwei „Blumenstilleben in einer Vase“ nach Theodore de Bry (S. 201–202, Nr. 147–148) und ein sehr genrehafter „Christus im Hause von Maria und Martha“ nach Jacopo Bassano (S. 202–203, Nr. 149), eingehend untersucht werden. Jan habe, so Bury, mit den Blumenstilleben in Gesamtitalien – also nicht nur in Venedig! – ein neues Genre eingeführt, das vorher in den Niederlanden aus der Sphäre der Malerei in die der Druckgraphik übertragen worden sei. Anschließend habe es im Süden eine weite Nachahmerschaft gefunden. Auch Burys Kommentar zum Sadeler-Stich nach Jacopo Bassano zeigt nachdrücklich, wie sehr die internationale Bekanntheit der norditalienischen von der Aktivität der niederländischen Familie profitierte. Innerhalb des einführenden Textes hätten diese Informationen Burys Ausführungen nachhaltig unterstützt und seine Sichtweise anschaulich werden lassen. Das einzelne Werk könnte so exemplarisch künstlerische Tendenzen belegen.

Ähnliches gilt für die anderen niederländischen Stecher im Venedig der Epoche, immerhin M. Preyss (der exakte Vorname ist unbekannt), Jacob Matham, Gijsbert van Veen und Pieter de Jode. Sie werden mit ihren Werken nicht – wie es sinnvoll wäre – in demselben Kapitel wie die Werke Jan Sadelers behandelt, sondern ein in der Lagunenstadt 1594 hergestelltes Blatt von Preyss unter dem Gesichtspunkt der Produktion (S. 104–105, Nr. 65), ein wohl in den Niederlanden graviertes Exemplar von van Veen im Siena-Kapitel, wo es dem entsprechenden Verleger zugeordnet ist (S. 216–217, Nr. 157), und schließlich ein 1597 wahrscheinlich ebenfalls in der Toskana angefertigter Stich von de Jode hinsichtlich der Vermarktung von Druckgraphik (S. 66, Nr. 42). Da die Vorlagen dieser Blätter jeweils von Andrea Michieli (genannt Andrea Vicentino), Federico Barocci und Francesco Vanni stammen, belegen diese Werke eindrucksvoll die Verbreitung der italienischen Kunst und ihrer Bildsprache durch die aus Nordeuropa stammenden und in der Lagunenstadt tätigen Meister. Dies wäre jedoch deutlicher, wenn Bury sie gebündelt präsentiert hätte.

Nach Barocci gravierte auch Aegidius Sadeler: Gezeigt wird unter dem Gesichtspunkt der druckgraphischen Produktion seine *Grablegung Christi* (SS. 108–109, Nr. 68), die aber wohl nicht in Venedig, sondern zwischen 1595 und 1597 in Verona entstand. Arbeiten Mathams sind hingegen nirgends vertreten und seine Lebensbeschreibung fehlt unter den Biographien des Bandes.

Diese wenigen Bemerkungen mögen genügen um darzulegen, wie differenziert sich das Panorama der Herstellung von Druckgraphik in der behandelten Epoche

gestaltet: Die Produktion scheint sich, ganz wie die überregionale Verbreitung der Blätter, von topographischen Realitäten weitgehend zu lösen und auch keine starke Schulbildung zuzulassen. Angesichts einer solchen territorialen Vernetzung wird es mehr als fraglich, ob überhaupt noch von durchgängig klar erkennbaren Zentren der Produktion im künstlerischen Sinne, deren Existenz Burys Gliederung zu suggerieren scheint, gesprochen werden kann. Immerhin ist es künstlerisch nicht entscheidend, wo die mechanische, sondern wo die konzeptuelle und handwerkliche Realisierung eines Stückes geschah, falls diese auf seine Gestaltung Einfluß genommen hat¹.

Gab es eine spezifische Auseinandersetzung einzelner niederländischer Stecher mit typisch venezianischen Phänomenen oder charakteristischen Einflüssen in der Lagunenstadt? Oder war es lediglich eine attraktive Infrastruktur, die hier gewisse Tätigkeiten begünstigte? Angesichts bestimmter Werkgruppen sind solche Fragen besonders wichtig. Welcher Kultur etwa sind Agostino Carraccis sogenannte *Lascivie* zuzurechnen (S. 196–198, Nr. 137–140)? Michael Bury präsentiert sie als Teil der venezianischen Produktion, da Donato Rasciotti sie in der Lagune angeregt, in Auftrag gegeben und verlegt hätte, wobei Carracci sie vielleicht während seines ersten Aufenthaltes in der *Serenissima* 1582 begonnen haben könnte (S. 198). Gleichzeitig scheint jedoch ihr bedeutendster künstlerischer Bezugspunkt, wenn man der fragmentarischen Überlieferung trauen darf, im Rom der Hochrenaissance zu liegen (S. 196–198), wo Richard Symonds tatsächlich 1650/51 einige von ihnen erwarb. Auch ihr Entwerfer und Stecher, der sich selbst stets mit Bologna identifizierte, ist im betreffenden Zeitraum wenigstens als Maler – trotz zweifellos starker Auseinandersetzung mit der Kunst der Lagunenstadt – der Schule seiner Heimat zuzurechnen. Bury zeigt hingegen in der entsprechenden Sektion ganze zwei Blätter, in der Venedig-Abteilung hingegen sechs Werke Agostinos.

Auch in anderen Katalogeinträgen versteckt der Autor äußerst lesenwerte Überlegungen, die durch Einfügung in ein weiter gefaßtes Kapitel stärkere Wahrnehmung erfahren würden. So bietet der einzige Druck von Aegidius Sadeler, der Eingang in den Katalog gefunden hat (S. 108–109, Nr. 68) ein herausragendes Beispiel für das komplexe Verhältnis von Graphik und Malerei der Epoche. Dies ist Bury, der gegen Ende des informativen Eintrags die Grundlagen für eine weiterführende ästhetische Wertschätzung des Aegidius entwickelt, durchaus bewußt: Sadeler habe in Italien den Beginn eines monumentalen Stiles entwickelt, in dem Volumen und Lichteinfall über das Lokaldetail dominierten. Filippo Baldinucci, dessen Worte Bury zitiert, lobte den Stecher über alle Maßen als innovatives und schulbildendes Talent, dessen „*certa sodezza di taglia*“ die Druckgraphik zu einer solchen Vollkommenheit geführt habe, daß sie mit der Malerei wetteifern konnte.

Dieses Bestreben wird auch in zahlreichen anderen Werken sichtbar: Die Drucke de Brys nach Jacob Kempener, die dann Jan Sadeler in Venedig imitierte, waren durch

1 Hierbei soll natürlich nicht bestritten werden, daß der Gedanke an einen bestimmten Absatzmarkt gewisse Eigenschaften des Produktes stimuliert haben mag. Auch kann noch keinesfalls von einer bloß technischen Reproduktion des Druckes gesprochen werden

ornamentale Bänder als Wandbilder gekennzeichnet (S. 202) und dürften somit in Konkurrenz zu Gemälden getreten sein. Mit dem Medium der Malerei setzen sich ebenfalls der von Giulio Clovio übermalte Druck des Cornelis Cort auf blaugrauer Seide nach einer Vorlage Clovios (SS. 54–56, Nr. 32) und die *chiaroscuro* Holzschnitte des Andrea Andreani intensiv auseinander (S. 43, Nr. 26; S. 218–220, Nrn. 160–161), die der Katalog, zumindest teilweise, großzügig in Farbe abbildet.

Nimmt hier nicht die Druckgraphik den paragone mit einem anderen Medium auf, wie es Cort auf dem Umschlagbild formuliert hatte? Und wie reagieren die verschiedenen artes des Holzschnitts, des Kupferstiches und der Radierung aufeinander? Diese Frage müßte sich etwa Geronima Parasole gestellt haben, als sie in ihrem Holzschnitt der „Centauromachia“ nach Antonio Tempesta die technischen Eigenheiten der Radierung imitierte (S. 42–43, Nr. 25).

Auch im Werk desselben Künstlers erfuhren bisweilen die Medien eine unterschiedliche Gewichtung: So beliebt er als Quelle für druckgraphische Vorlagen auch war, ganze vier eigenhändige Radierungen können dem Maler Barocci zugeschrieben werden (S. 81). Dennoch scheint sich seine überregional führende Rolle in der italienischen Malerei um 1600 auch – und vielleicht sogar insbesondere – durch den Einsatz des druckgraphischen Mediums gefestigt zu haben. Es ist bemerkenswert, daß etwa Aegidius Sadeliers Stich der „Grablegung Christi“ auf ein Altarbild Bezug nimmt, das Barocci in Urbino zwischen 1579 und 1582 für eine Kapelle in Senigallia schuf und das begleitet von Versen des Veroneser Dichters Flaminio Valerini dem Mailänder Erzbischof Federico Borromeo gewidmet wurde. Neben den Niederlanden vernetzt somit die Entstehung dieses Druckes gleich drei italienische Kulturlandschaften mit eigenständiger künstlerischer Produktion. Sadeliers starker ‚cangiantismo‘ scheint überdies direkt vom Farbauftrag des Malers angeregt, dessen Qualität er zu imitieren sucht.

Hier wie auch in allen anderen Katalogeinträgen äußert sich Burys sensibler Umgang mit dem Problem der Autorschaft von Druckgraphik, die sich stets als individuell neu gewichtetes Zusammenspiel zwischen den entwerfenden und den imitierenden Künstlern sowie dem Auftraggeber und dem potentiellen Adressaten zu erkennen gibt. Unwillkürlich stellt dabei der Katalog neben der Problematik des Herstellungsortes auch die des Herstellers heraus: Beide verlieren bisweilen ihre Eindeutigkeit zugunsten eines komplizierten Weges über mehrere eigenständig handelnde und einflußnehmende Instanzen.

Angesichts dieser fortdauernden personellen und territorialen Grenzüberschreitungen verdient jedoch ein anderes Phänomen Aufmerksamkeit, welches den weltweiten Einsatz des druckgraphischen Bildes unter geradezu umgekehrten Vorzeichen betreibt: Seine Verwendung zur Stiftung regionaler Identität und als propagandistische Definition einer elitären Hofkultur. Dies scheint sich in Italien – weniger als am Papsthof oder gar in der oligarchischen Serenissima – in Florenz zu vollziehen. Obgleich die Arnostadt – unverständlicherweise – keine gesonderte Betrachtung in Burys Überblick gefunden hat, läßt sich die Bedeutung des großherzoglichen Hofes, besonders unter Cosimo II., auf dem Gebiet der Druckgraphik vor allem

an der Förderung eines Künstlers messen, der im Pantheon dieser Kunstfertigkeit einen Ehrenplatz einnimmt, an Jacques Callot. Das Wirken des gebürtigen Lothringers am Arno beginnt im Jahre 1611 und endet erst 1621 mit der großen Abwanderung zahlreicher Künstler nach dem Tod Cosimos II.² Es liegt somit chronologisch nahezu vollständig innerhalb des von Bury abgedeckten Zeitraumes.

Am 23. 10. 1614 erhielt Callot in den Uffizien ein Atelier zugewiesen, um eine druckgraphische Serie der „res gesta“ von Cosimos Vater Ferdinando I., die ihrerseits wieder die Serie „Mediciae familiae feliciter gestarum victoriae et triumph“ nach Jan van der Straet fortsetzte, nach Vorlagen von Jacopo da Empoli, Matteo Rosselli und Bernardino Pocetti zu stechen. Ein solch programmatischer – und bis dahin beispielloser – Einsatz von Druckgraphik für dynastische Propaganda, die sich auch in der papiernen Verewigung der europaweit imitierten Florentiner Hoffeste ausdrückte, nimmt auch in der allgemeinen Geschichte des Mediums eine bedeutende Rolle ein. Zudem ist Callots Florentiner Wirken durch seine Zusammenarbeit mit Filippo Napoletano gekennzeichnet, der seinerseits wieder in der Entwicklung der naturwissenschaftlichen Illustration eine fundamentale Rolle spielte. Fruchtbar war auch seine Begegnung mit Giulio Parigi, der anlässlich offizieller Feierlichkeiten anscheinend als erster Massenszenen mit Miniaturfiguren radierte. Diese Aspekte und Persönlichkeiten hätten geradezu ideal einige der wesentlichen Zukunftschancen der italienischen Druckgraphik im Barock repräsentiert,³ zumal der hauptsächlich in Rom bei Philippe Thomassin und dem Florentiner Antonio Tempesta ausgebildete und von Francesco Villamena beeindruckte Callot nach dem Tode seines großherzoglichen Gönners alle Anregungen, die er in Italien erfahren hatte, triumphal über die Alpen trug.

Angesichts der noch ungeschriebenen Geschichte der italienischen Druckgraphik der Epoche und der ungeheuren Komplexität des Themas verstehen sich jedoch diese Einwände eher als Impulse denn als Bemängelung. Burys Katalog stellt zweifellos eine Pionierleistung auf diesem Gebiet dar. Die rund 170 ausführlich diskutierten Werke verdanken dem Autor nicht nur eine äußerst sorgfältige, sondern auch eine weitere Forschungen anregende Bearbeitung. Ein Gleiches gilt für die einführenden Texte, die eine aktuelle, kritische und materialreiche Darstellung der Herstellung von Druckgraphik und ihrer Modalitäten bieten. Eher problematisch erscheint hingegen die Einbindung dieser Leistungen in eine eingängige argumentative Struktur, die dem anfangs erklärten Ziel des Gesamtwerks gerecht wird. Das Versprechen, die Druckgraphik der Epoche als herausragendes ästhetisches Phänomen zu rehabilitieren, wird eher in den Katalogeinträgen als in den einführenden Texten eingelöst, die

2 Einen bedeutenden Überblick des Wirkens Callots in Florenz, der auch die folgenden Angaben entnommen sind, findet sich in der detaillierten Biographie von Gianvittorio Dillon im Biographie-Band des Ausstellungskatalogs *Il Seicento fiorentino*; Florenz 1986, S. 46–48. Im Band *Disegno, incisione, scultura, arti minori* desselben Katalogs findet sich dann auch ein Ausblick auf die Druckgraphikproduktion der Epoche, der die Grundlage weiterer Studien bilden könnte, S. 369–387.

3 Callot, Parigi und Filippo Napoletano finden nicht einmal eine Erwähnung im vorliegenden Katalog, wohingegen Jan van der Straet mit dem oben erwähnten Stich und einer seiner Vorzeichnungen vertreten ist, aber keine biographische Würdigung erfährt.

historisch, sozialgeschichtlich und handwerklich dominiert sind. Eine stärker auf eine intellektuelle Synthese hin zielende Präsentation der Einzelergebnisse hätte daher Burys Buch zu einer größeren Geltung verholfen.

TOBIAS KÄMPF

Institut für Kunstgeschichte
Universität Würzburg

Wolfgang Schmid: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500 (*Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte*, 1); Trier: Porta Alba Verlag 2003; 638 S., 103 SW-Abb.; ISBN 3-933701-05-8; € 92,-

Fast beiläufig ist aus dem 475. Todestag Albrecht Dürers 2003 ein veritables Dürerjahr mit drei Ausstellungen (London, Osnabrück, Wien) und begleitenden Katalogwerken von über elfhundert Seiten Gesamtumfang geworden¹. Zeitgleich – wenn auch nicht aus diesem Anlaß – hat nun auch die universitäre Forschung einen umfangreichen Band zu einem wichtigen, noch immer nicht umfassend bearbeiteten Bereich um das Nürnberger Universalgenie beige-steuert. Der Trierer Historiker Wolfgang Schmid will Dürers Gebaren in Finanz- und Wirtschaftsdingen untersuchen und legt nach zwölfjähriger Arbeit (Vorwort) den Druck seiner Habilitationsschrift von 1997 vor. Die Untersuchung stellt zugleich den ersten Band der Reihe „Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte“ dar, die von dem renommierten Trierer Wirtschaftshistoriker Franz Irsigler herausgegebenen wird².

Wenn der Titel eines Buches ‚harte Fakten‘ verspricht, dann sicher eine mehr als 600 Seiten starke Abhandlung über „Dürer als Unternehmer“. Sie läßt Ordnung und empirische Erkenntnis in einem Bereich der Forschung erhoffen, der für den Nürnberger Meister nicht nur in weit überdurchschnittlicher Dichte dokumentiert ist, sondern mit dem sich auch der Kunsthistoriker immer wieder direkt konfrontiert sieht.

Nach einer breit angelegten kulturhistorischen Einführung (S. 1–31) wählt Schmid für seine Untersuchung den vielversprechenden Weg einer „an sachlichen Gesichtspunkten orientierten Biographie“ unter Berücksichtigung der Aspekte „Gewerbe-geschichte“, „Handelsgeschichte“ und „Konsum“, die auch eine sozial- und kultur-geschichtliche Verortung erfahren sollen. Die materiale Grundlage bietet dabei – neben dem beispiellos umfangreichen und hervorragend edierten schriftlichen Nachlaß Dürers³ – sein künstlerisches Schaffen mit dem naheliegenden Schwerpunkt

1 GIULIA BARTRUM: Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist [Ausst. Kat.] London 2003; KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER (Hrsg.): Albrecht Dürer [Ausst. Kat. Wien 2003]; Ostfildern-Ruit 2003 (beide rezensiert in: KUNSTCHRONIK 57, 2004, S. 169–175 [Th. Schauer-te]); THOMAS SCHAUERTE: Albrecht Dürer: Das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Auf-bruchs [Ausst. Kat. Osnabrück 2003]; Bramsche 2003.

2 Franz Irsigler hatte seinerseits etwa zum Lutherjubiläum 1983 profunde wirtschaftshistorische Bei-träge mit zahlreichen Diagrammen und Tabellen beige-steuert, vgl. den Ausstellungskatalog: Mar-tin Luther und die Reformation; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1983, S. 18–40.

3 HANS RUPPRICH: Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlaß, 3 Bde. Berlin 1956–69.