

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.

bei der Druckgraphik (S. 33f.). Aus der beeindruckenden Publikationsliste Schmid sei an dieser Stelle auf die Abhandlung über den habsburgischen Hausheiligen Poppo von Babenberg verwiesen, die diesen interdisziplinären Weg einer Bilder-Quellenkunde schon einmal erfolgreich beschritten hat⁴.

Im Untertitel von Schmid's Buch allerdings rangiert die Ökonomie erst hinter „Kunst“ und „Humanismus“, und auch beim Blick auf das Inhaltsverzeichnis verrät dem Leser fast keine der Überschriften die Bezugnahme auf wirtschaftshistorische Fragestellungen. Vielmehr wird Dürers gesamtes Leben und Werk nach eben jenem, in allen Dürer-Biographien anzutreffenden „evolutionistischen Modell“ (S. 267) ausgebreitet, das eine Einteilung in „Kindheit, Lehr- und Wanderjahre“, „Werkstattgründung und Frühwerk“, „Das Hauptwerk“ und „Das Spätwerk“ definiert. Schmid zieht diese Periodisierung zwar durchaus in Zweifel (S. 307), behält sie letztlich jedoch uneingeschränkt bei. Die Bezugnahme auf jene stilgeschichtlich geprägte Spielart der Kunstgeschichte tritt aber nicht nur angesichts dieses Schematismus' zutage, sondern scheint auch in den Charakteristiken auf, die Schmid etwa Dürers Selbstportrait von 1484 widerfahren läßt: „Die Zeichnung läßt eine künstlerische Frühreife erkennen, eine Meisterschaft, die man im Nürnberg der achtziger Jahre wohl kein zweites Mal fand“ (S. 50); auch scheinen Werturteile zu einzelnen Werken, wie „von ganz außerordentlicher Qualität“ oder „das pathetisch wirkende Haupt der Maria“ (S. 101) der älteren Fachliteratur entlehnt. Dies müßte hier nicht weiter kommentiert werden, wenn Schmid nicht auf diesem Wege das Berliner Bildnis Friedrichs des Weisen – offenbar weil es auf ihn „düster“ wirkt – als eine „eher eilige Gelegenheitsarbeit beim Besuch des Kurfürsten in Nürnberg“ abqualifizierte (S. 103).

Dementgegen bringt der Autor immer wieder seinen unterschwelligen Anspruch zur Geltung: Der nüchtern analysierende Blick des Historikers auf einen Bereich, der seiner vermeintlichen Trockenheit wegen von den kunsthistorischen Schönggeistern gemieden wird, soll der häufig im Ästhetisieren verharrenden Nachbardisziplin neue Wege aufzeigen. Diese beherrschende Attitüde gegenüber der „Dürerforschung“ begegnet allenthalben, so etwa, wenn Schmid implizit nahelegt, er sei der erste, der in Dürers Venedig-Briefen auch „‚belanglose[n]‘ Mitteilungen zu Frauengeschichten, Kleinkrediten und Kranichfedern“ zu ihrem dokumentarischen Recht verholfen hätte (S. 295f.). So ist denn auch Rupprichs Corpuswerk zu Dürers schriftlichem Nachlaß in den Augen Schmid's „wohl das einzige Werk im Bereich der Dürerforschung [...], über dessen wissenschaftlichen Wert allgemeiner Konsens besteht“ (S. 17). Da Rupprich Germanist war, hieße dies also in Konsequenz, daß Schmid dieses Prädikat sonst keiner der Tausenden bei Mende verzeichneten Dürer-Untersuchungen zubilligen möchte – also nicht einmal Mendes exemplarischer Bibliographie selbst. Hart klingt auch die Feststellung, man könne sich vielfach „des Eindrucks nicht erwehren, daß in den meisten Dürerbüchern zwar viele Bilder abgebildet, aber nur wenige ernsthaft untersucht sind“ (S. 21). Wer so zu Felde zieht, wird sich an den

4 WOLFGANG SCHMID: Poppo von Babenberg (†1047). Erzbischof von Trier – Förderer des hl. Simeon – Schutzpatron der Habsburger; Trier 1998.

eigenen Ansprüchen messen lassen müssen, und wer mit anderen Autoren so hart ins Gericht geht, muß sein eigenes Buch gegen solche Verdikte entsprechend absichern. Diese Spielregel ist – wie hier bereits zu ahnen ist – bei der vorliegenden Untersuchung auf staunenswerte Weise aus dem Blick geraten.

Schon auf den ersten Seiten überrascht zum einen der breite Erzählstrom Schmidts, zum anderen die immerwährende Bereitschaft, diesen zugunsten kleinerer und kleinster Details seitenlang aussetzen zu lassen. Denn obwohl die Untersuchung einem Spezialproblem der Wirtschafts- wie der Kunstgeschichte gewidmet ist – und also auch auf den fachgelehrten Leser mit entsprechendem Vorverständnis rechnen darf –, begegnen schon in der kulturhistorisch einherschreitenden Einleitung Sätze wie: „Humanismus und Reformation hätten niemals dieses Ausmaß an Öffentlichkeit erlangen können, wenn nicht wenige Jahre zuvor – um 1445 durch Johannes Gutenberg – der Buchdruck mit beweglichen Lettern erfunden worden wäre, der es erstmals breiten Schichten der Bevölkerung ermöglichte, Bücher und Flugschriften zu erwerben“. Denn: „Häufig wird übersehen, daß nicht nur das Buch und das Flugblatt, sondern auch das Bild im 15. Jahrhundert in das ‚Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘ eingetreten war“ (S. 3). Dergleichen Allgemeinplätze, einzig mit der Fußnote „Benjamin, Kunstwerk“ hinterlegt, möchte man in einem Buch mit so nachdrücklich vorgetragendem wissenschaftlichen Anspruch nicht unbedingt erwarten. Dabei wurde hier die kaum noch überschaubare Fülle neuerer Untersuchungen zur Rezeption des frühen Buchdrucks und Holzschnitts sowie zur Bildungsgeschichte – gerade angesichts des wirtschaftsgeschichtlichen Schwerpunktes – nicht in erkennbarer Weise rezipiert, obwohl das umfangreiche Literaturverzeichnis viele einschlägige Titel enthält.

Eine schwere Hypothek für die Arbeit bedeutet auch die in weiten Teilen essayistisch anmutende, vielfach saloppe Ausdrucksweise, die dem Anspruch ernsthafter Wissenschaftlichkeit oft diametral zuwider läuft: „Aber es gab auch Schattenseiten. Lehrjahre waren keine Herrenjahre. Dürer war in dem Gespann Brant-Bergmann der *junior partner*, ein begnadeter Wandergeselle, der dem ‚Narrenschiff‘ durch seine 73 Holzschnitte einen besonderen Pfiff gab“ (S. 69). In dieser kolportagehaften Grauzone bewegen sich auch manche sozialgeschichtlich gemeinten ‚Alltagsszenen‘, die Schmid immer wieder heraufzubeschwören weiß: „Sicher begrüßten weitere Freunde, Nachbarn und Verwandte den [aus Italien, Anm. d. Rez.] Heimgekehrten, zum abendlichen Umtrunk im Hause Dürer stießen vermutlich Wolgemut, der die Zeichnungen des ehemaligen Lehrlings besonders kritisch musterte“. An anderer Stelle ergeht sich Schmid in beschaulichem Plauderton („Kehren wir wieder zur Familienchronik zurück“) darüber, daß Dürers Kinder sicher mit denen Kobergers gespielt hätten (S. 47), oder über die „lebhaften Gespräche“ zwischen dem älteren Dürer, Koberger und Wolgemut. Denn Schmid hat herausgefunden, daß man zu Unrecht bisher nur die Lektüre lateinischer Texte und das Studium der Kunst der Antike für die Ausbreitung von Humanismus und Renaissance verantwortlich gemacht habe. Doch diese „Sicht erscheint zu eng, weil man mit einem wesentlich breiteren Rezipientenkreis und auch mit vielfältigen Kommunikationsformen rechnen muß“. So bescheinigt er auch Handwerkern durchaus Interesse für humanistische Texte, die sie sich „von

Freunden und Nachbarn erklären und übersetzen“ ließen, denn: „Die Begeisterung für diesen neuen Stil war zu groß, um vor Sprachbarrieren haltzumachen“ (S. 47 f.). Dazu wird auf jeglichen Beleg aus zeitgenössischen Quellen oder der neueren Forschung zur Rezeptionsgeschichte verzichtet. Man wüßte des weiteren auch gerne, wie sich Schmid Dürers „Flitterwochen“ [sic!] im Jahre 1494 vorstellt (S. 78), und es erscheint ferner die Charakterisierung von mythologischen Aktdarstellungen als „eine Frühform moderner ‚pin ups‘“ (S. 191) wenig sachdienlich. Vollends außerhalb wissenschaftlicher Sprachgepflogenheiten steht das Zitat der Weigerung von Dürers Mutter, auch seinen Bruder nach Venedig ziehen zu lassen, da ihm dort der Himmel auf den Kopf fallen werde, ein für Schmid „durch unbesiegbare Gallier klassisch gewordener Spruch“ (S. 291). Geradezu befremdlich mutet es aber unter der wirtschaftsgeschichtlichen Fragestellung an, wenn Schmid erzählt: „Berge und Gebirge sowie Städte am Meer faszinierten ihn so sehr, daß kaum eine seiner späteren Arbeiten ohne solche Darstellungen im Hintergrund auskam“ (S. 81). Dabei ist diese wiederholende Weiterverwendung doch gerade ein Anzeichen für Dürers ökonomisches Wirtschaften mit dem künstlerisch Erworbenen, das sich ganz pragmatisch in schlichter Zeitersparnis geäußert haben dürfte.

Gerade unter dem Blickwinkel einer angemessenen Sprachlichkeit kann es auch nicht ausreichend sein, Sachverhalte des damaligen Wirtschaftslebens mit Schlagwörtern des heutigen zu verbrämen, so etwa, wenn von Dürers „Produktpalette“ die Rede ist, „in der für jeden Geschmack etwas zu finden war“ (S. 267), wenn Entwurfsarbeiten als „dritter Produktionsschwerpunkt der ‚Firma‘ Dürer“ bezeichnet werden (S. 273) oder wenn von einer „Kapitalanlage auf dem Rentenmarkt“ gesprochen wird (S. 293). Im Gegenzug bleiben auch echte fachterminologische Mißgriffe nicht aus, wenn beispielsweise der brokatene Vorhang, der auf dem Dedikationsholzschnitt der Werke Hrotsviths von Gandersheim Vorder- und Hintergrund voneinander trennt, als „Pathosformel“ bezeichnet wird (S. 251). Ebenso wenig kann es angehen, den thronenden König Maximilian auf dem Dedikationsholzschnitt zu Celtis’ „Quatuor libri amorum“ in die „Tradition mittelalterlicher Majestas-Domini-Darstellungen“ zu stellen (S. 254), nachdem es vergleichbare Dedikationsbilder bereits seit Jahrhunderten gab. Auch ist es kein „Pferdeschädel“, in dem die Enden zweier Festons auf dem Exlibris-Holzschnitt für Willibald Pirckheimer zusammengeführt werden, sondern das klassische Dekormotiv des Bukranions (S. 261). Umso mehr irritiert es, wenn Schmid selbst wirtschaftshistorisch ergiebigere Gegenstände als die oben genannten ausgerechnet unter kunstgeschichtlichen Aspekten beleuchtet. So heißt es zum Jabach-Altar: „Interessant erscheint, daß Dürer auf den Innenseiten den Goldgrund benutzte; die Dargestellten tragen zudem Heiligenscheine, auf denen ihre Namen geschrieben sind; es gab bei Dürer also offensichtlich absichtliche Rückgriffe auf die mittelalterliche Tradition, eine bewußte Verwendung solcher Elemente als Stilmittel“ (S. 96). Doch beruhten gerade solche materialästhetischen Fragen in aller Regel auf den präzisen Wünschen des Auftraggebers, der Sonderleistungen wie teure Teilvergoldungen mit dem Künstler zuvor vertraglich festgelegt hatte. Schon ein flüchtiger Blick in Hans Huths noch immer beispielhafte Analyse hätte Schmid vor dieser

Fehleinschätzung bewahren und darüber hinaus manche methodologische Hilfestellung bieten können⁵. Auch der Umgang mit ikonographischen Fragen erschöpft sich fast ausschließlich in Deutungsversuchen, die meist im Konjunktiv stehen oder mit einem Fragezeichen enden. Dies gilt auch für zahlreiche biographische Probleme, etwa im Hinblick auf die vielen Fragen im Zusammenhang mit Dürers Basler Gesellenzeit, die Schmid denn auch ungesäumt stellt: „war vielleicht Amerbach sein Basler Lehrherr? [...] Was wollte der Malergeselle bei dem Goldschmied Georg Schongauer? Wie fügt es sich zusammen, daß Dürer bei Amerbach arbeitete, der Buchdrucker war? [...] Warum beauftragte man in Basel einen ortsfremden Berufsanfänger [...] mit aufsehenerregenden Großaufträgen? Erkannte man die außerordentliche Begabung des Gesellen und hat versucht, sie unmittelbar zu nutzen? Hatte Dürer inzwischen den Schwerpunkt seiner Tätigkeit verlassen [...] und sich auf den Holzschnitt konzentriert?“ Während zur Klärung dieser Fragen kein weiteres Wort mehr verloren wird, überrascht daneben der unvermutete Drang des Verfassers, die hochspekulativen Apokalypsen-Deutungen Perrigs, die sich ohnehin nie durchgesetzt haben, wortreich widerlegen zu müssen (S. 161 ff., 166, 178 f.).

Es ist vor allem die Sprunghaftigkeit, mit der Schmid die diversen Gegenstände seines persönlichen Interesses verfolgt, die im Verein mit der stilgeschichtlich orientierten Gliederung nach „Schaffensphasen“ niemals einen vergleichenden Überblick zu wirtschaftsgeschichtlich aufschlußreichen Einzelthemen erlaubt. Dergleichen hätte man unter Überschriften wie ‚Vertrieb der Kupferstiche‘, ‚Verlegerische Großprojekte‘, ‚Mißbrauch des Dürer-Monogramms‘, ‚Bezahlung für Gemäldeaufträge‘ oder ein Strukturvergleich zwischen einer Maler- und einer Goldschmiedewerkstatt o.ä. eigentlich erwarten können. Ebenso fehlen klärende Einlassungen über Stundenlöhne, Münzwerte, Maße und Gewichte, die erzielte Erlöse sowie aufgewendete Mittel und Arbeitszeit einander vergleichbar und für den heutigen Leser anschaulich hätten machen können. Hintergrund hätten die mittlerweile zahllosen Einzeluntersuchungen zur sozialen und wirtschaftlichen Binnengliederung der oberdeutschen Städte, zu den einzelnen Gewerben oder Handelsfamilien bieten können, schließlich aber auch der systematische Blick auf andere Künstler, allen voran Cranach d. Ä., Holbein d. J. oder die Nürnberger Vischer-Werkstatt. Stattdessen wird das umfangreiche Buch mit 103 Schwarzweiß-Abbildungen allbekannter Dürer-Werke – nebst Burgkmairs *Celtis-Epitaph* – belastet, die leicht in den von Schmid geschmähten Bildbänden (S. 21) greifbar gewesen wären und die zur Beantwortung wirtschaftsgeschichtlicher Fragestellungen nirgends erkennbar beitragen.

Demgegenüber erstaunt das völlige Fehlen der hier eigentlich gebotenen graphischen Schematisierungen, die Dürers wirtschaftliche Verhältnisse in ihrer Entwicklung und Relation zu seinem sozialen Umfeld mit seinen Steuern, Preisen und Löhnen prägnant hätten wiedergeben können. Dazu räumt Schmid in einer beiläufigen Fußnote lediglich ein, daß er auf diese Art der Veranschaulichung „aus verschie-

5 HANS HUTH: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1925* (2., erweiterte Aufl. Darmstadt 1967), S. 27, 61 ff.

denen Gründen“ verzichtet habe (S. 33 Anm. 162). Dieses Desiderat wird auch nicht durch einen Quellenanhang, der das einschlägige Material im vollständigen Wortlaut oder zumindest in Regestenform zusammenstellte, oder durch ein Schlagwortregister kompensiert.

Überhaupt fällt immer wieder die Diskrepanz ins Auge, die sich zwischen Schmid's hohem Anspruch an die stets betonte Quellennähe seiner Arbeit und dem tatsächlichen Umgang damit auftut. So fertigt er im letzten Kapitel, das die Ergebnisse seiner Untersuchung zusammenfaßt (S. 543–562), einmal mehr die bisherige Forschung brüsk ab: Es komme „so gut wie keine Dürerbiographie [...] ohne längere, zumeist kommentarlos abgedruckte Zitate aus. Dennoch wurde den Quellen so gut wie nie die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt“. Und so war für Schmid der „erste Schritt, eine ganze Reihe von Quellentexten [...] neu zu analysieren, [...] außerordentlich ertragreich“.

Dabei ist zunächst festzuhalten, daß in dem Buch das bekannte Material nirgends auf erkennbare und schlüssige Weise neuartigen Deutungen unterzogen wurde: Über Seiten hinweg werden Sachverhalte und Quellen zitiert, die der Forschung seit Jahrzehnten vertraut sind, ohne daß dies eine neue Sicht auf den Künstler, geschweige denn auf den Hauptgegenstand der Untersuchung mit sich brächte. Auch die wieder und wieder behandelten venezianischen Briefe Dürers hätten hier nicht ständiger Originalzitate bedurft, wenn die hinreichend bekannten Texte offenbar nur literarisches Lokalkolorit abzugeben haben. Hingegen wird im selben Abschnitt der für Dürers Geschäftsgebaren nicht minder wichtige Brief, mit dem er beim Rat um Gewährung eines Zinsgeschäftes einkommt (S. 293), lediglich als Fußnote in Regestenform behandelt, und für jene „bisher unberücksichtigt gebliebene Stelle“ in einem der venezianischen Briefe, derzufolge der Maler das heutige „Dürerhaus“ bereits vor der Italienreise gemietet hatte (S. 308), wird lediglich auf die Seitenzahl bei Rupprich verwiesen, der dies ebendort auch würdigt.

Vor allem, wer zum Thema ‚Dürer und der Humanismus‘ Substantielles beitragen möchte, hätte sich zunächst intensiv mit den zeitgenössischen literarischen Quellen auseinanderzusetzen; doch Schmid läßt auch hier kaum mehr als eine oberflächliche Kenntnis von längst bekanntem Material erkennen, das er durchwegs aus der Sekundärliteratur schöpft und dem er keine wissenschaftlich haltbaren neuen Aspekte abringen kann. Dessen ungeachtet kann sich der Autor der Belehrung nicht entschlagen, daß die bisherige Deutungsforschung bei Dürer „zu einseitig ausgerichtet war“, da es ja nicht nur um Dürers Beziehungen zum Humanismus gehe, sondern auch um seine Beziehung zur volkssprachlichen Literatur seiner Zeit (S. 268). Denn: „Die Darstellung wilder Männer, ungleicher Paare oder der verkehrten Welt setzt auch die Kenntnis solcher Themen voraus“, womit die Einlassungen zu dieser Frage auch schon wieder ihr Bewenden haben.

Zu alledem kommt nun auch noch der äußerst eigenwillige Umgang des Autors mit seinem Anmerkungsapparat. So enthalten beispielsweise die 34 Seiten der Einführung zwar 162 Fußnoten, doch lauten diese dann etwa „Koselleck, Zukunft“ oder schlicht „Chroniken“. Diese Kurzverweise werden in der erfreulich umfangreichen

Bibliographie zwar aufgelöst, doch gibt auch sie natürlich keine genauere Auskunft über die jeweils gemeinten Stellen. Bisweilen folgen zehn und mehr solcher signalhaft klingenden Literaturverweise aufeinander, und insgesamt bietet kaum die Hälfte der Anmerkungen insgesamt konkretere Verweise. Was etwa sollen zu einer lapidaren Feststellung wie „1500 kehrte Brant nach Straßburg zurück“ sechs Kurztitel ohne Seitenzahlen, deren letzter einfach „WUTTKE, Brant“ lautet (S. 66)? Welchen Dienst meint Schmid dem Leser zu erweisen, wenn er zum Stichwort „Narrenschiff“ in der zugehörigen Fußnote 17 Kurztitel wiederum ohne Seitenangaben anführt? (S. 67) Dieser ebenso gravierende wie letztlich unverständliche Mangel erweist sich als schwere Belastung für eine nachvollziehbare Argumentationsweise.

Galten die bisherigen Bemerkungen vorwiegend formalen Problemen, so ist nun auf die grundlegenden Fragen der wissenschaftlichen Methodik einzugehen, die sich auf nahezu jeder Seite von Schmid's Buch aufdrängen. Die bisher zitierten Handreichungen für die kunstwissenschaftliche Nachbardisziplin sind in ihrem belehrenden Tonfall tatsächlich noch steigerbar, wie eine Passage zur Erörterung der „Absatzchancen“ Dürerscher Graphik auf S. 133 zeigt: „Wir können uns hier nicht auf die Feststellung der kunsthistorischen Forschung verlassen, Dürer habe um 1500 das Medium der Graphik revolutioniert, sondern müssen versuchen, die Ursachen für diese Revolution möglichst präzise zu ergründen“ (S. 133). Der Leser erfährt dann, daß sich der Verfasser hierfür ausgerechnet „einer der klassischen Methoden der Kunstgeschichte, der Beschreibung“ bedienen und dabei „zunächst einmal ein Blatt nach dem anderen“ untersuchen möchte. Abgesehen davon, daß es sich bei einer Beschreibung nicht um eine „Methode“ handelt, sondern um die Grundvoraussetzung jeder kunstwissenschaftlichen Methodik, erweckt die Begründung für diese Wahl der Mittel den Anschein, als müßten sie erst von einem Historiker in die Nachbardisziplin eingeführt werden. Schmid versucht nämlich, „sich den Blättern mit den Augen des zeitgenössischen Betrachters zu nähern und zu fragen, was ihn an diesen Blättern interessiert und beeindruckt haben könnte“. Daß er also der beschreibenden Vorarbeit von nun bald zwei Jahrhunderten Dürerforschung zutiefst mißtraut, ist ihm Anlaß für ein Defilée von Beschreibungen, die etwa den halben Umfang seines Buches ausmachen und die über die Beobachtungen früherer Autoren nirgends erkennbar hinausgehen. Nicht zuletzt im unterschiedslosen Nebeneinander von Nebensächlichkeiten mit historisch oder ikonographisch Belangreichem zeigt sich, daß dies ein gravierender methodischer Fehlgriff war. So steht zum Beispiel am Ende einer fast halbseitigen Inhaltsangabe des – Dürer inzwischen mit guten Gründen abgeschrieben – Holzschnitts mit der Sebastiansmarter (Schoch A 6) nichts weiter als die anzweifelbare Erkenntnis, Dürer stehe „hier noch ganz in der Tradition gotischer Tafelmaler, die ihre Bilder in einem wahren *horror vacui* mit ‚Bildmustern‘ – mit Heiligen und Stiftern, Städten und Landschaften, Architektur und Interieur – füllten“ (S. 170). Ferner mutet es merkwürdig an, wenn Schmid nach seitenlangen Erörterungen gerade der humanistischen „Denkbilder“ Dürers und ihrer immer wieder diskutierten Sinngehalte letztlich doch zu dem Schluß gelangen muß, daß eben diese Deutungsprobleme den Versuch erheblich erschwerten, „über die Frage potentieller Käufer-

gruppen für die unterschiedlichen Themengattungen zu einer Betrachtung des Dürerschen Werks unter ökonomischen Gesichtspunkten zu gelangen“ (S. 265). Auch ist unklar, welchen Sinn eine Untersuchung von Dürers zeichnerischem Werk unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten haben soll, wenn dabei „die Überlieferungs- und die Erforschungsgeschichte [...] ebenso die Technik und Funktion der einzelnen Blätter, auch Zuschreibungs- und Datierungsfragen“ – also letztlich alles, was einer korrekten Bildanalyse voranzustellen wäre – unbeachtet gelassen werden (S. 269). Nach zehn Seiten mit drei ganzseitigen Abbildungen steht schließlich als Resümee nur zu lesen, daß die Zeichnungen für „die Untersuchung der Rolle des ökonomischen Faktors in Dürers Kunstproduktion [...] von eher untergeordneter Bedeutung“ sind (S. 278). Mit diesem Prädikat muß auch die anschließende Besprechung der drei Selbstbildnisse versehen werden (S. 279–285), ja es ist letztlich auf mindestens zwei Drittel dieser Bildbeschreibungen anzuwenden. Dabei beschränkt sich der ökonomische Aspekt – wenn er überhaupt zur Sprache kommt – auf Feststellungen wie „Aber er entschied sich für die Herstellung von Einzelblättern, und er muß ganz gut damit verdient haben, sonst wären sicherlich mehr Buchillustrationen entstanden“ (S. 249).

Auch sonst präsentiert Schmid allenfalls einfache Überschlüge von Verkaufserlösen, Auflagenhöhen und Absätzen, die ohne jede wirtschaftswissenschaftlichen Spezialkenntnisse angestellt werden können. Dies ist etwa der Fall, wenn die Verhältnisse von Kupferstich zu Holzschnitt oder religiöser zu profanen Themen in ein Prozentverhältnis gebracht werden, um lediglich zu der Feststellung zu führen, man dürfe „keineswegs von einer einfachen Scheidung in primitive Holzschnitte mit Heiligenbildern für den künstlerisch unbedarften Käufer und in anspruchsvolle Kupferstiche mit mythologischen Darstellungen für humanistisch interessierte Sammler ausgehen“ (S. 132). Welcher ernstzunehmende Wissenschaftler aber hätte dies je getan?

Zahlreiche interessante Feststellungen hingegen versanden angesichts von Schmidts divergenter wissenschaftlicher Methodik: Wenn er sich etwa mit Dürers Absicht zu einer verzinsten Kapitalanlage von 1000 fl. auseinandersetzt und diese Summe durchaus anschaulich als das zwanzigfache Jahreseinkommen eines Meisters im Nürnberger Bauhandwerk charakterisiert (S. 432), dann verweist die entsprechende Fußnote auf eine frühere, die hierzu jedoch einmal mehr lediglich eine Reihe von zehn Kurztiteln ohne Seitenangaben bietet (S. 124). Während der geläufige Fachterminus „cartellino“ eine Anmerkung erhält (S. 265, ohne Stellenangabe), erscheint die ebenso folgenreiche wie fragwürdige Behauptung, Dürer sei für Celtis von seinem „Geschäftsgrundsatz“ abgewichen, keine Bücher zu illustrieren, ohne erläuternden Querverweis (S. 262).

Statt solche Hypothesen unbelegt in den Raum zu stellen, wäre es vielleicht sachdienlicher gewesen, ein „Problem, das im Rahmen dieser Arbeit nicht systematisch verfolgt werden kann, [das] aber für die Bewertung von Dürers Werk wichtig erscheint“, vielleicht doch zu behandeln, nämlich „die Frage nach seiner Verbreitung und Rezeption“ (S. 183), da ja auch diese wohl ursächlich mit dem Phänomen ‚Angebot und Nachfrage‘ zusammenhängt. Vielmehr hält sich Schmid mit der – für ihn offenbar neuen – Beobachtung auf, „die seitenverkehrte Wiedergabe des Vorbildes“

sei ein „besonders auffallendes Kennzeichen vieler Raubdrucke“, um sodann über die Höherwertigkeit der heraldisch jeweils rechtsseitigen Bildhälften bei Dürer zu perorieren (S. 186 f.) und schließlich zu der Vermutung zu gelangen, daß „seitenverkehrte Nachdrucke möglicherweise zu arbeitsaufwendig“ gewesen seien (S. 187). Gegenüber solchen Erörterungen vermißt man ein näheres Eingehen etwa auf das nur in Kopie erhaltene Portrait des Sixtus Ölhafen: Schmid hält sich ausgerechnet damit nicht weiter auf (S. 109), obwohl Ölhafens kaiserliche Pension von 200 fl. 1517 zur teilweisen Bezahlung der Nürnberger Kunstunternehmungen Kaiser Maximilians auf dessen Befehl herangezogen wurde⁶.

Ganz zum Schluß erfüllt sich auch die Hoffnung nicht, es entschädige in den 15, nun tatsächlich wirtschaftsbezogenen Abschnitten des letzten, zusammenfassenden Kapitels nun ein faktenreicher und gut belegter Extrakt für all jene vagierenden Denksätze zu Leben und Werk Albrecht Dürers. Doch abgesehen von der Tatsache, daß in diesem Resümee das im Untertitel benannte Phänomen „Humanismus“ überhaupt keine abschließende Würdigung mehr findet, enthält sich der Verfasser nicht nur aller Anmerkungen, sondern verzichtet auch auf Rückverweise auf die entsprechenden Teile seiner vorhergehenden Argumentationen.

Was also der Titel des Buches erhoffen läßt – die detailscharfe Exemplifizierung eines historischen Alltagsphänomens mit Überblicksqualität – bleibt in diesem gewundenen Referat über Dürers Leben, Werke und Zeitgenossen, in dem fortwährenden Schwanken zwischen Epochencharakteristik einerseits und dem Verharren bei themenfernen Nebensächlichkeiten andererseits nahezu unauffindbar. Über all seinen Bemühungen, das Buch zu einem kulturhistorischen Panorama aufzuwerten, versäumt es Schmid vor allem, vor dem Betrachter ein kohärentes, lebendiges Bild des frühneuzeitlichen Wirtschaftslebens zu entwerfen, in das sich der „Unternehmer“ Dürer dann schlüssig hätte einfügen lassen.

So wird es nach Hutchison und Rebel⁷ lediglich ein weiteres Mal unternommen, Dürers Leben nachzuerzählen, hier mit allenfalls gelegentlichen, doch völlig unsystematischen Seitenblicken auf seinen Anteil am Wirtschaftsleben der Zeit. Und genau darin liegt das Hauptproblem des Buches: Es will eine anschauliche, konsequent chronologisch angelegte und unterhaltlich erzählte Dürer-Biographie sein, ist aber seinem Titel, seinem akademischen Habitus und seiner Aufmachung nach auf den wissenschaftlich arbeitenden Rezipienten zugeschnitten. Diesen wird indes das Fehlen einer zielführenden Systematik und Methodik, der Mangel an neuen Aspekten im Umgang mit dem Quellenmaterial, vor allem aber der völlig unzulängliche kritische Apparat abschrecken. Auf ein breiteres Liebhaberpublikum jedoch, das die unbestreitbaren erzählerischen Qualitäten Schmidts zu würdigen vermöchte, darf hier –

6 Vgl. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10, 1889, Reg. Nr. 5817, 5814.

7 JANE CAMPBELL HUTCHISON: *Albrecht Dürer. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. – New York 1994 (amerikanische Originalausgabe: *Albrecht Dürer. A Biography*; Princeton 1990); ERNST REBEL: *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*; München 1996.

allein schon wegen des Preises und der oft mäßigen Schwarzweiß-Abbildungen – kaum gerechnet werden.

Der letzte Satz dieser Untersuchung zu „Dürer als Unternehmer“ zieht nach weit über 500 Seiten eine ernüchternde Bilanz: „Dürer war also ein erfolgreicher Holzschneider und Kupferstecher, daneben warfen auch Gemälde und Entwurfsarbeiten einigen Gewinn ab. Aber eine frühmoderne, ausschließlich an Absatz und Profit orientierte Unternehmerpersönlichkeit wird man in ihm nicht sehen dürfen“ (S. 562). Dies war auch bisher weitgehend akzeptiert.

THOMAS SCHAUERTE
Heidelberg

Die Reisebilder Pfalzgraf Ottheinrichs aus den Jahren 1536/37 von seinem Ritt von Neuburg a. d. Donau über Prag nach Krakau und zurück über Breslau, Berlin, Wittenberg und Leipzig nach Neuburg; Hrsg. Angelika von Marsch, Josef H. Biller, Frank D. Jacob; Weissenhorn: A. H. Konrad 2001; Kommentarbd: 504 S., 108 Abb. und 12 Taf.; Faksimilebd: 8 S. Text, 50 Taf., davon 8 Klapptaf.; 43 × 33,5 cm; ISBN 3-87437-440-8; € 280,-

Reise, Rast und Augenblick. Mitteleuropäische Stadtansichten aus dem 16. Jahrhundert. [Ausst.kat. der Universitätsbibliothek Würzburg, 1.2.–31.3.2002]; Red. und Texte Angelika Pabel; Dettelbach: J. H. Röhl 2002, 118 S., zahlr. Ill.; ISBN 3-89754-201-3; € 15,-

Mit dem vorstehenden Werk ist ein in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerter Gegenstand zu besprechen. Es handelt sich um die kommentierte Faksimilepublikation eines Albums mit 50 Städteansichten in der Würzburger Universitätsbibliothek (Sign. Delin VI). Die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstandenen Blätter sind alleamt bezeichnet und zeigen von vielen der dargestellten Städte die früheste Ansicht überhaupt. Die Herkunft aus Kloster Ebrach war das einzige, was bisher über die Geschichte des Bandes gesagt werden konnte.

Seit 1991 beschäftigte sich Angelika Marsch mit dem Album und bemühte sich, gemeinsam mit Josef Biller, um die Identifizierung und Datierung der Ansichten sowie deren Einordnung in einen sinnvollen Entstehungskontext. Dabei ist es das große Verdienst der beiden, die Ansichtenfolge mit einer Reise Pfalzgraf Ottheinrichs (1502–1559) in Verbindung gebracht zu haben. Im Winter 1536/37 reiste dieser über Prag zu seinem Onkel König Sigismund I. nach Krakau und von dort über Berlin und Wittenberg zurück nach Neuburg an der Donau. Die Verbindung zu Ottheinrichs Reise ist überzeugend, und es gibt keinen Grund einen anderen Entstehungszusammenhang anzunehmen.

Für die Geschichte der Landschafts- und Vedutenmalerei kann die Bedeutung des Albums nicht hoch genug veranschlagt werden. Eine ähnliche Sammlung von Ansichten aus so früher Zeit ist bisher nicht bekannt. Die nächste fürstliche Reisedo-